БЕОГРАД, 1. ДЕЦЕМБАР 1974. ГОДИНА XXVI БРОЈ 476 ЦЕНА 3 ДИНАРА

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

ПРОБЛЕМИ

СТАГНАЦИЈА У ИЗДАВАЧКОЈ ДЕЛАТНОСТИ

ПОДАЦИ о кретањима на тржишту књиге, које је на недавном саветовању југословенских издавача у Порторожу изнео др Братко Крефт, треба да забрину оне све ређе појединце и још ређе институције које још испољавају бизарну склоност да се брину за судбину књиге. Додуше, и раније су се из редова југословенских издавача могла слушати упозорења о општем неповољном положају књиге код нас, бар у поређењу са стањем у другим земљама, у којима је тржиште књиге шире (јер су образовање и општа култура њиховог становништва на знатно вишем нивоу) и хомогеније (јер се у њима говори једним језиком и пише једним писмом). Па ипак, укупна издавачка продукција у Југославији бележила је до пре неколико година (отприлике до 1965) пораст — не нарочито импозантан, али ипак пораст. Од тада до данас, она бележи осетан пад, вративши се на ниво који је била достигла још пре десетак-дванаестак година. Занимљиво је да је при том, све до 1972, укупни број наслова објављених у току једне године и даље растао, и да је тек прошле године дошло до стагнације и на овом подручју. То значи да је просечни тираж издања у том периоду нагло опадао. (У току седам година он се од почетних 8.000 свео на свега 5.000 примерака). Може се очекивати да подаци за ову годину први пут покажу и пад продукције по укупном броју наслова; то је логичан наставак процеса који је у свом спољашњем манифестовању видљив већ десетак година, али је стварно започео још раније и корени су му дубоки.

Да би овај процес био јаснији, треба се сетити ситуације од пре две и по деценије, кад је књига третирана као друштвено-културна вредност која, углавном, не подлеже законима тржишта, па је, као предмет посебног интереса централистички организоване друштвене заједнице, била обилато дотирана, а поседовала је малобројну (због тек минулог рата, огромног процента неписмених и полуписмених), али верну армију читалаца чије слободно време још нису апсорбовале телевизија и недовољно развијена штампа. Децентрализовање друштвеног система испољило се у свету књиге као ишчезавање субјекта који о њој треба да се стара. Механизам издавачке делатности, тром и поспан у свом дотадашњем комодитету, није се на време пробудио да пронађе нове субјекте који у новој самоуправној заједници морају постојати, јер је то условљено њеним насушним потребама у стварању новог хуманизма, социјалистичке свести, па и обимних знања на којима треба да се темељи њена ефикасност. Субјекти бриге о књизи постали су, логично, сами издавачи. Суочени с неминовношћу да се књига, схваћена углавном као роба, стара сама о себи, они су се потчинили законима тржишта. Али ти закони нису установљени неком стварном и прецизном анализом; они су, најчешће, само озакоњене претпоставке, неретко и предрасуде. Издавачи нису били у стању да се тако брзо прилагоде промењеној ситуацији да би већ од самог почетка те нове, сасвим друкчије и неупоредиво суровије борбе за књигу заиста чврсто стали на земљу која се зове тржиште. Уочавали су, и још уочавају прилично скучен регистар распрострањених потреба, масовних интересовања или помодних прохтева који обезбеђују успех одређеним врстама издања, док је степен друштвено-културне вредности неке књиге био и остао у обрнутој пропорцији са степеном извесности њеног успеха на тржишту. Кад пушта у живот неку едицију од изузетног културног значаја, издавач се најчешће осећа као да се везаних очију запутио уз руб понора. Нови издавачки потхвати предузимају се без прецизног познавања средине којој су намењени и средстава која ће у њој ефикасно деловати. Уместо да одмах крену испитаним и утрвеним путевима, нове књиге се појављују у атмосфери сумњичавости и нејасних нагађања о њиховој будућој судбини.

Закључивши да је књига углавном препуштена сама себи, те да се мора понашати као роба и покоравати се ћудима и неумитностима тржишта, издавачи су брзо почели правити разлику из-

Наставак на 2. страни

Никола Бертолино

У БЕОГРАДСКОМ ДОМУ ОМЛАДИНЕ ОДРЖАВА СЕ ОВИХ ДАНА ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈА — НА СЛИЦИ: „УЧЕСНИЦИ МАРША У ЧАСТ 30-ГОДИШЊИЦЕ ОСЛОБОБЕЊА БЕОГРАДА"

СТАВОВИ

БИТНО ЈЕ ДОМАЋЕ СТВАРАЛАШТВО

БЛАГОДАРЕЋИ листу „Комуналне новости" који је у броју од 13. новембра о. г. објавио „Основе програмске оријентације Београдске заједнице културе, са становишта материјалног биланса за 1975.", у могућности смо да наслутимо нека предвиђена „кретања" у области културе, па самим тим и да се замислимо над њима.

Пре свега, треба поздравити напор да се овакав текст објави, као и стварање овакве праксе, без обзира што, по природи саме ствари, ове „Основе" не могу бити толико широке да се у њима види све до дна. Па ипак, импресионирају два битна податка: да се целокупна материјална давања за културне делатности уједињују, и да тако уједињена чине огромну (иако сигурно недовољну) суму од 23 и по милијарде старих динара за 1975. годину. Управо тек сада ћемо бити у могућности да сагледамо не само потребе београдских културних институција, но, још и више, њихов огромни потенцијал, једну реалну културно-уметничку снагу, која је, када се додају Радио-телевизија и републичке установе, још знатно већа. Биће стога Интересна заједница културе Београда једна од најмоћнијих асоцијација, и вероватно ће требати много воље и труда, и паметног и организованог рада, да се тај колос усмери у својим битним, друштвено корисним, функцијама.

Управо због тих функција и из жеље да оне постану што пре присутне, јављамо се већ у овом часу, када је, свакако, лакше бити „пророк" па и „судија".

Чињеница је, наиме, да, излазећи из централизованог и са једног места детаљно планираног културног деловања, и пролазећи кроз разне фазе самоуправне праксе, ми још увек не налазимо задовољавајућу — а то значи: друштвено корисну — културну политику у њеном тоталитету деловања и целисходности; да су се све асоцијације претварале у форуме за „дељење" пара, и да се, сходно томе, културна политика уситњавала, поводила за моментаним, потребама, постајала атарска, ривалска, ствар „личних" опредељења, кратког даха, без јасног, свесног и удруженог садејства. Недостатак једне широке и смишљене културне акције често се и редовно правдао и оправдавао материјалним моментима, па се, та жалопојка изродила у један „систем", који је, као и сваки „систем", претио да се изроди у нешто што се не може лако и једноставно лечити.

Не ширећи ту тему, на којој се — опет „системски" — може лако и много демагогисати, утолико пре што садашње стање наших културних установа није само плод тог „система" већ и свега оног што је инаугурисало тај „систем" — у првом реду, што су наше културне институције претворене у предузећа — желимо да укажемо на реалну опасност да се и ова нова асоцијација може лако превести у воде старих, утолико лакше што се њена громадност може изродити у један несавладиви бедем — бирократије.

Прелазећи преко свега што је опште и добро речено, нама се у горњем погледу чини веома карактеристичним неки стари термини, који су због своје „окорелости" постали опасност за, иначе, потпуно исправну њихову тенденцију. Реч је и о тзв. „цени услуга" која, иако не жели — ипак уметнички и културни рад своди на појам занатства, што је и неспојиво са суштином и природом културног и уметничког рада. Даље, ми смо против тога да се „цена" културног стваралаца редовно снижава, при чему се то снижавање врши „о'дôка" — баш као што се она тако и формира! Стога смо за цену која ће се исказати и вредновати у друштвено-корисном раду институција, па дакле и појединаца; а та „цена" може да се надогради једино кроз разне стимулансе и премије. Другим речима, ту цену и тај допринос, мора друштво, које одваја средства за СВОЈ културни развој, према својој моћи да одреди. Да будемо јаснији и краћи: морало би се поћи од друштвене процене вредности уметничког рада, затим од ауторитета и снаге институција у којој се тај рад обавља, и напослетку, од неких просечних, светских, мерила о опремљености културних институција, којима би се обезбедио жељени или планирани утицај њихов.

Инсистирајући на друштвеном, желимо да истакнемо суштину културног бића наших уметничких установа, које се већ због природе своје не могу свести на закон понуде-потражње, ни на какве законе културног тржишта, већ и због тога што наше друштво жели да има или би морало да има активан однос према формирању сваког свог члана. Најзад, огромна средства која, у свом сиромаштву, одваја, обавезује га да има суштински другачију позицију! Ми смо већ једном на овом месту истакли да се код нас улога друштва у културним институцијама често своди на друштвену заштиту и да се стога чини највећи пропуст: занемаривање оног што је у курсу подизања опште културе и способности нашег човека. У том погледу формирала се посебна менаџерска психологија, да не кажемо „њух" „политичког" незамерања, што је својеврсни опортунизам, којим се нико не може прославити, а који још мање може учинити неку културну институцију жижом савремених кретања и стремљења.

Да друштво мора бити активни чинилац у формирању програма сваке — годишње културне продукције, а не само бланко платиша понуђене „робе", сведочи и чињеница да је оно у свом животу, у својим напорима и дилемама, једном речју: у духовним сведочанствима свога постојања — у великој мери ишчезло са тих програма! И то је оно што не само да не недостаје о поменутим „основама" већ што нас је и покренуло на ова размишљања! Не верујемо да постоји људска заједница која са толико стварних жртава и одрицања одржава нешто што је заобилази и чини анонимним. Јасно , реч је о домаћем савременом стваралаштву. Ни један наш форум, ни један наш закон не полази од суштине потребног и прокламованог народног својства наших културних институција. Неко је прећутно, не знамо када и зашто, прогласио наше културно „тржиште" отвореним, чак толико да је просто невероватно како се уопште нешто из домаће „кујне" појави на том високосветском „јеловнику" наше културне трпезе...

Опет смо принуђени да кажемо да смо већ у неколико махова на овом месту указивали на невероватност и неодрживост небриге о духовним сведочанствима једног времена у ком се неколико генерација уз нечувена и невиђена одрицања упињало да изгради један човечнији живот, и колико је то глувом и слепом праксом деловања наших културних институција остало игнорисано! То је већ постало шик, један посебан „велтаншаунг", којем би се цео свет ако не смејао а оно бар чудно.

Док се на ликовном пољу још нешто и чини, док се филм копрца у немогућим и недефинисаним условима, док се литература бори с издавачким тешкоћама, дотле се у музици и позоришту домаће савремено ствара-

Наставак на 2. страни

Слободан Турлаков

У ОВОМ БРОЈУ:

СА ОВОГОДИШЊИХ ОКТОБАРСКИХ СУСРЕТА ПИСАЦА — говори Жоржа Естивала, Зорана Гавриловића и Тараса Кермаунера

Вук Крњевић: МАРКСИСТИЧКА КРИТИКА ДАНАС

Новица Петковић: ТРИ ТЕРМИНА САВРЕМЕНЕ КЊИЖЕВНЕ ТЕОРИЈЕ

In memoriam: ВИТОРИО ДЕ СИКА — пише Слободан Новаковић

РАЗГОВОР С ПЕДИЈЕМ ЧАЈЕВСКИМ — пише Мома Димић

ПОЕЗИЈА Божидара Шујице, Мирка Вујачића, Тодора Тошића, Предрага Чудића и Зорке Икач

ПРОЗА Сава Јокића

О ПРОБЛЕМИМА ДОМАЋЕГ СТВАРАЛАШТВА, ИЗДАВАЧКЕ ДЕЛАТНОСТИ И БИБЛИОТЕКАРСТВА пишу Слободан Турлаков, Никола Бертолино и Љубомир Тешић

О НОВИМ КЊИГАМА дра Миле Стојић, Ивана Цековића и Томислава Мијовића пишу др Миливоје Јовановић, др Иван Шоп и Миливоје Марковић

О НОВИМ ПОЗОРИШНИМ ПРЕДСТАВАМА и ЛИКОВНИМ ИЗЛОЖБАМА пишу Петар Волк и Срето Бошњак

АКТУЕЛНЕ ТЕМЕ

УЛОГА ПОПУЛАРНИХ БИБЛИОТЕКА

У НАС СЕ, оправдано, у последње време, све чешће и све гласније, у различитим формама и на различитим местима, говори о стању у популарним библиотекама, о проблему организованог ширења и пласирања књиге међу најширим читалачким слојевима.

Поменути разговори посебно су подстакнути недавно донетим партијским резолуцијама о култури (Десети конгрес СКЈ и Седми конгрес СКС). Њихова актуелност је нарочито данас наглашена, јер се увелико припрема спровођење уставних начела у праксу — формирање заједница културе (у Београду основних, гранских и Градске).

О овим и сличним темама и проблемима недавно су вођени и разговори у Градском комитету СК Београда. Један од њих се односио и на народне библиотеке.

Као што се зна — позајмљена књига до читаоца долази на три организована начина — преко мреже популарних, синдикалних и школских библиотека. Најмасовнији вид снабдевања књигом читалачке публике јесу популарне (или народне) библиотеке, које су у Београду, као и у читавој Републици, устројене онако како то налаже Закон о библиотекама СР Србије.

Према општој оцени која се чула, популарне библиотеке су чиниле (и чине) видљив напор да задовоље грађане Београда у свему ономе што је везано за књигу и писану реч уопште. Квантитативно, мрежа је доста развијена — физичка доступност књиге на 127 места; натпросечан обухват становништва чланство (преко 12 одсто); три пута обрнут постојећи књижни фонд (преко 3,5 милиона прочитаних књига) и др.

Међутим, овде се поставља разумљиво питање: колико су овакви резултати, у целини, плод рада субјективних снага самих библиотека и њихове организованости на путу до читаоца, а колико резултат објективне ситуације и свеукупног друштвеног развоја Београда као урбане, привредне, просветне и културне целине.

У популарном библиотекарству чинило се доста, нарочито у једном броју организација удруженог рада које за своју активност од друштва нису добијале никакву материјалну надокнаду, али се, исто тако, могло чинити и знатно више и постизати већи резултати у ширењу књиге међу читаоцима и чути јачи културни глас библиотеке у одређеној средини.

Зато овде треба навести неколико видљивих слабости. Неке од њих су комплексне — зависе, како се то каже, — од многих фактора — али нису и нерешиве.

Наставак на 11. страни

Љубомир Тешић

СТАГНАЦИЈА У ИЗДАВАЧКОЈ ДЕЛАТНОСТИ

Наставак са 1. стране

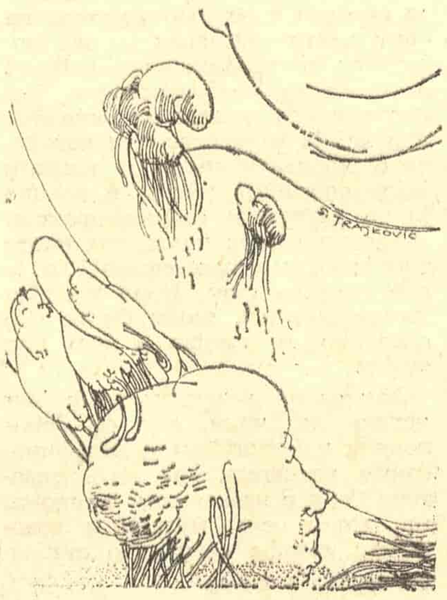
међу „ризичних“ и „неризичних“ едиција и фаворизовати ове друге. Неки од њих, они озбиљнији и амбициознији, виде у томе начин „самофинансирања“ усмереног на остварење значајних издавачких подухвата чији су изгледи на тржишту неизвесни. Други вид „самофинансирања“, коме су прибегле и највеће издавачке куће, састоји се у отварању „споредних“, чисто комерцијалних делатности. Ове су мало-помало превагнуле и претвориле неке издавачке куће у трговинска предузећа у чијим је пословима удео издавачке делатности сасвим скроман. Кад се већ допустило да комерцијализација у толикој мери завлада и на подручју издавачке делатности, онда се не би могло ништа рећи против оваквог „сналажења“, кад би оно стварно служило интересима књиге. Међутим, оно што се десило било је скоро неминовно: у издавачким кућама су се формирале две јасно супротстављене тенденције и обе су под сталном оптужбом да фаворизују, односно запостављају, било културни, било економски моменат своје делатности.

Међутим, обе стране су у једној и те како значајној области нашле заједнички језик. Тежећи смањењу ризика, оне прилично сагласно иду на смањење тиража. Чињеница да то доводи до повећања цене (другим речима, опет до извесног повећања ризика) не збуњује их много. У свакодневној издавачкој пракси веома се често чује реченица: „Онај ко се за ту књигу интересује, или коме је потребна, купиће је и по већој цени“. Али иза тога се крије признање да је издавачка продукција намењена само оном интересовању иза којега стоји знатна и стабилна куповна моћ, другим речима, једном одређеном и веома танком друштвеном слоју. (Ово не важи једино за неке врсте функционалне књиге, на пример за уџбенике, где је ситуација још гора, јер овакво схватање значи тежњу ка прилично грубом експлоатисању једне насушне потребе). Тај слој није само танак, него и прилично пасиван: он не тражи сам књигу, већ она мора њега да потражи. Отуда армије аквизитера и других посредника који доприносе даљем порасту цене књиге.

Све ово указује на још једну чињеницу од пресудног значаја. Ако се после публиковања књиге прати њена даља судбина, — ако има неких проучавања или прикупљених искустава, њихов предмет није ч и т а н а, већ к у п љ е н а књига. Друкчије и не може да буде, ако се издавачка политика оријентише углавном само према оном интересовању које почива на куповној моћи. Куповање књига „на метар“ није само „виц“ из издавачевих прича о сопственој судбини. Оно је за издаваче стварност, важан елеменат њихове представе о тржишту књиге, а за многе чак и мотив конкретних издавачких подухвата. Многи елементи издавачке политике говоре о веома израженом неповерењу у стварно и моле распрострањено интересовање за књигу, оно које се испољава у њеном читању. Констатација о непостојању читалачких навика и знатније потребе за читањем представља аксиом те политике. Међутим, једна прилично једноставна формула коју издавачи често нуде, формула по којој би „вук био сит и овце на броју“, противречи том аксиому. У поређењу са описаним скептицизмом издавачке политике, она изгледа чудновато идеалистичка и идилична: у њој се појављује спасоносни кључ у виду б и б л и о т е к е. Ако је куповање књиге доступно само онима који поседују куповну моћ, кључ у облику библиотеке, тврди ова формула, отвара храм књиге и оном интересовању које је лишено те моћи. Међутим, поставља се питање: ако смо већ уверени да књига није предмет масовног интересовања већ је окружена равнодушношћу, па се сходно томе и понашамо у конкретној пракси, како онда можемо претпостављати да ће она између зидова библиотеке доживети бољу судбину? Пресељењем издавачких лагера у библиотеке постигао би се само тренутан и варљив успех. (То, наравно, не значи да ширење и јачање библиотечке мреже не представља један од најефикаснијих начина борбе за књигу.)

Однос према књизи се мора променити и у свеукупној друштвеној свести и у свести њених конкретних „старатеља“, произвођача и дистрибутера. Књига је незамењива: без ње се не може замислити ни процес активног сазнавања ни изградње целовите људске личности. У еволуцији социјалистичког друштва и социјалистичког човека она би морала да буде у стању сталне и бурне експанзије, а не би смела да доспе, као сада, у стање стагнације и повлачења. Њен значај, њена моћ, па и њена привлачност, могу бити само потцењени, никако не и прецењени. Па ипак, она ће и даље бити крхка биљка овог нашег немирног друштвеног поднебља, ако се буде мислило да јој не треба никаква нега, или да може бити негована на начин који је важио пре десет, тридесет или педесет година. Над њом не сме да буде стални Дамоклов мач прописа који је третирају као било коју другу робу, тако да дужи век њеног живота на тржишту постаје „кажњив“ (на пример, пропис о отпису залиха, или онај по коме се само наплаћена реализација може сматрати оствареним приходом). Њој друштво мора дати и пореске повластице, ако је свесно њене улоге и значаја, и ако увиђа да је без ње незамислив његов прогрес. Али, с друге стране, механизам ширења књиге не може да остане окамењен и неприлагођен једној веома променљивој стварности каква је стварност нашег времена и друштва. Тај механизам не може почивати па свега неколико хипотеза (поготово не онако безнадних какве су оне што данас владају), а које не подлежу сталном проверавању и кориговању. Путеви књиге тек треба да постану предмет сталног и све дубљег изучавања, а механизам њеног ширења мора бити рационалан и ефикасан. Он такав није у данашњим околностима, у борби за тржиште која се у пракси често претвара у бесмислено конкурентско надметање уситњених издавача, и то у арени која је драстично сужена постојећим приликама — владајућом концепцијом тржишта, занемаривањем и потискивањем читалачких навика, неодговарајућим методама пласмана, инфлацијом, итд. Све говори да снаге и акције на овом подручју треба спајати и координирати, и то нарочито у областима где су потенцијали сваке поједине издавачке организације, ма колико она била велика, недовољни, па према томе и неефикасни. Те области су: испитивање и проучавање тржишта, проширење и модернизација пласманске мреже (улагање у пунктове и опрему, али и школовање кадрова), борба за читаоце и ширење читалачких навика путем експанзије масовне, јефтине и садржајно вредне књиге.

Никола Бертолино



У ОВОМ БРОЈУ ВИЊЕТЕ СТАНИМИРА ТРАЈКОВИЋА

СА ИЗЛОЖБЕ „ОСЈЕЧКИ ЛИКОВНИ КРУГ“ ОДРЖАНЕ У ГАЛЕРИЈИ ДОМА ЈНА У БЕОГРАДУ; НА СЛИЦИ — АЛБИНА ЈАКИЋ: „АНЧИЦА“ (АКВАРЕЛ)

БИТНО ЈЕ ДОМАЋЕ СТВАРАЛАШТВО

Наставак са 1. стране

лаштво свело на часне и аларман тне изузетке. На нашим сценама се већ решавају она најсуптилнија питања расне сегрегације, атомског рата, сексуалне револуције, студентских покрета, филозофије отуђења и отуђености... већ су демаскирани и исмејани сви ТУЂИ пороци и афирмисане и слављене све ТУЂЕ зрлне, тако да у том погледу наша позоришта сјајно и корисно служе светској драматургији. Што је рецимо предратно ЈЕДНО Народно позориште више домаћих новитета износило на сцену него сада седам, то, дабоме, никог не узнемирава! А што се, рецимо у Италији, у Француској или у Енглеској таквом праксом не може добити дотација, то нам такође не изгледа чудно. (Недавно је један наш угледни књижевник изјавио да је прошле године у Енглеској одиграно неколико стотина драма, а од тога ни двадесет страних.)

— Нећемо даље да распредамо ову тему, али чини се веома алармантним чак и провокативним, да друштво које издваја сигурно 20% од свог дохотка за културу, нема потребу да бар у том проценту затражи право на сведочанство о себи!

За 20 послератних година у Чешкој је изведено преко 90 домаћих опера! У истом периоду код нас су приказане две обнове, од пре рата, и један новитет! На концертном подијуму ситуација је још гора, кад се има у виду да су проблеми знатно лакши. Међутим, јавна је тајна да се сваки музичар који свира домаћа дела излаже опасности да буде деградиран у својој вредности!

Оно што је Радио Београд учинио на пољу оригиналног драмског стваралаштва кроз својих 11 годишњих конкурса, неоцењив је потез. У том смеру, можда са мање упорности и са више штедљивости, чини и на плану музике то исто. Слично, мада знатно мање, чини и Телевизија. Али Радио и Телевизија у једном добром делу свог програма живе од домаћег стваралаштва! Зар није парадокс да радио и телевизија који се сами издржавају имају веће потребе за оним стваралаштвом који у дотираним установама нема ни право гласа ни право присуства! Ко то може и треба да регулише? Онај коме то мора бити једна од важних брига — друштво!

Једноставно речено: критеријуми Интересне заједнице културе морали би условити ангажовање друштвених средстава пре свега програмима кроз домаће савремено стваралаштво! Чак ни захтев од једне трећине заступљености тих дела не би био претеран с обзиром на њихово вишегодишње пренебрегање. Ми данас нисмо у могућности да статистички докажемо све наше тврдње јер таквих статистика једноставно нема, што је, дабоме, посебан проблем. Но и без њих, баш као и са њима, немамо право да се заваравамо и да рачунамо на „природни“ процес! Задатак ширих друштвених асоцијација био је и остао да друштвено усмерава своја кретања. Никад нисмо мислили да културне установе чине свој затворени и неприкосновени круг. Верујемо и знамо да нико тако не мисли. А ако неспоразума нема, зашто их не онемогућимо?

Слободан Турлаков

ЛЕТОПИС

Задаци историчара књижевности

После чланка академика Д. С. Лихачова „Популаризација или истраживање?“ (о коме је писано у 472. броју „Књижевних новина“) о актуелним проблемима науке о књижевности, московска „Литературнаја газета“, као наставак разговора, публикује текст Сергеја Аверинцева, кандидата филолошких наука и добитника премије комсомола Лењина за књигу „Плутарх и античка биографија“. Аверинцев пише о методама и садржини рада историчара књижевности, о његовом дугу пред историјом и савременошћу. Историчар књижевности, као интерпретатор (од „интерпрес“ — тумач, преводилац), стоји, каже Аверинцев, између древног аутора и савременика. Његов је задатак да јасно и без увијања протумачи смисао речи древног аутора, а постоје три начина да овај задатак не испуни. Први лажни пут почиње са аксиомом „Људи су, углавном, увек били исти“. Исти, даље, значи — такви, као ми, и оно чиме они на нас личе је главно, а остало је небитно. У том случају интерпретацију одређују „душевне потребе и умне способности“ интерпретатора. Други је начин супротан првом, чак је наизглед спасоносна противтежа — он не допушта могућност било каквог поистовећивања са људима минулих епоха, јер су они, наводно, били представници своје епохе, затворени у њој и потпуно одсечени од нашег времена (ово је гледиште пре пола века Освалд Шпенглер довео до апсурда). Ова два начина условљавају губитак способности ослушкивања била минуле епохе, — „рационалност“ се, вели Аверинцев, загледа у предмет али не ослушкује оно чиме се предмет одазива, „интуитивац“ већ и не слуша никог, осим себе сама.

Трећи начин који историчара књижевности одводи странпутицом је такозвана „златна средина“, то јест оцењивање обеју ових позиција као „крајности“ између којих лежи истина. Иако се на тај начин могу избећи апсурди, нису мање опасне по науку, сматра Аверинцев, те грешке неодређене „заштитне боје“ која се добро маскира захваљујући својој обезбојености.

Истина, по Аверинцеву, није у средини, — она лежи у другој равни, и први умни и морални напор корака према њој мора садржати веру у то да су древни текст и древни аутор врло далеки од нас, да је контактирање са њима схватање „преко баријера“ несхватања, схватање које те баријере подразумева. Мора се бити свестан да ми не можемо преместити факт туђег сазнања у своје сопствено; ако нам се и чини да смо у томе ипак успели, имамо, у ствари, посла само са својим сазнањем. Мора се, даље, имати у виду то да је, као што је тачно да је смисао који нас чека унутар древног текста „провидан“ и „општезначан“ бар утолико уколико то јесте смисао, то јест нешто унутар себе јасно и потчињено општезначним законима разума, тачно и то да је тај смисао „загонетан“ и то управо у оној мери у којој је споља дат, задат на одгонетање нашем сазнању (и сазнању наше епохе) објективним инстанцама, независним од нашег сазнања. И као што је за наше време карактеристична прилично разумљива тежња ка „формализацији“ хуманитарног знања, која не би оставила места својевољности и субјективности у самој анализи а која би условила логички принудне и адекватно саопштиве резултате анализе, тако у састав древне науке филологије, уз сву строгост њених закона, несентименталност и „хладноћу“ околне емоционалне атмосфере, улази нешто што фатално противречи сличним тежњама, нешто што се увек звало животном мудрошћу, или здравим смислом, или познавањем људи, и без чега је немогућна таква уметност схватања оног што је речено или написано, каква је филологија. Појам „схватање“ је за филологију двозначан, јер се односи на два различита плана (али који се прожимају), на научно схватање и људску проницљивост, на анализу и дијалог. Само унутар дијалога има места за објективно постојање значењских аспеката књижевне речи, и стога је површна тежња псеудорационализма за постизањем максималне објективности по цену нарушавања дијалошког контакта. Не признавати древног аутора нашим саговорником значи, по убеђењу Аверинцева, одрицати га као аутора.

Место историчара културе, закључује аутор чланка, је у бујици историје, а не изван ње. Он мора памтити да је разумевање између епохе и епохе увек веома тешко, али никада није немогућно, и то не због тога што је „људска природа“ константа, већ због тога што је људска историја континуум. Ако и постоји неизмењена особина човека, онда је она следећа: човек је до самих дубина своје суштине — историја. (З. К.)

Књижевне награде у Италији

Клотилде Марџери, која је до сада објавила три романа: „Живот на селу“ (1960), „Васпитанице из Поља Герарда“ (1963) и „Знак на руци“ (1970), добила је једну од најпознатијих италијанских награда — Премио Виаређо — за роман „Вођене енигме“. Ово је епистоларни роман, у коме се списатељица претвара да пише млађем пријатељу у тренутку када се време љубави замењује временом сећања. Она размишља о сопственом расту и формирању и у том размишљању тражи трајност и смисао живота. И мада се, као и у првом и другом роману, бави својом младошћу на селу и у колеџу, сусретима са другарицама, а доцније и са личностима из културе (као у роману „Знак на руци“), ово је већ танано и напето истраживање вибрација и расположења у којима је она постала жена. Кроз психолошке и афективне меандре, на рачун прошлости, осваја се зрелост и свест о њој. Роман нам се показује, најзад, као јасна ревокација пута око самог себе и кроз живот.

У књижевној сезони која је при крају и која је била прилично неједнака, али и богата, познату награду „Кампјело“ добио је Стефано Тера за роман „Алесандра“ (издавач Бомпјани). Стефано Тера живи у Атици, у Грчкој, у усамљеној вили усред винограда, после бурног живота новинара-дописника (20 година у Грчкој).

Ако се „Алесандра“ назове љубавним романом, то представља извесно ограничење, јер у њему велику улогу имају и амбијент и приповедачка техника. Таква етикета довела је до скромног почетног успеха романа, све до додељивања „Кампјела“, чиме је ова књижевна награда показала благодетну улогу. Главни јунаци су италијански конзул у Смирни, који после десет година покушава да се помири са женом Алесандром. Конзул је предано заљубљен у своју младу жену, а и она је најзад расположена за нови, другачији љубавни однос (што донекле подсећа на роман „Испод вулкана“ Малколма Лаурија). Алесандра је пореклом из Напуља, града у којем цветају оријенталне студије, окретна и живахна жена, која је била девојчица за време рата, а одмах после рата се уписала на универзитет. То је генерација која је била спремна да се политички више отвори, која је с оптимизмом гледала на ствари. Конзул је, међутим, припадао генерацији која се родила за време првог светског рата и други светски рат ју је затекао у двадесетпетој. Конзул је бивши младић, који је ратовао и веровао да ће рат све решити. Био је то рат против фашизма и диктатуре, за ослобођење. Зато се после нашао изолован, као и многи његови пријатељи, у немогућности да успостави везе са другим генерацијама (које су имале десет година мање).

Амбијент Леванта игра велику улогу. Пејзаж, позадина делује на личности, одређујући њихова осећања. Конзул је, на пример, везан за мирисе, за дрвеће, за стару учитељицу клавира, за маторог полицајца који верује у византијско царство. Природа и људи Леванта доприносе да он преживи.

У роману постоје три радње, које се размрсују у току романа преко конзулове бележнице, тока сећања Алесандре, а трећа је историја трофице која је своју ћерку волела апсолутном љубављу, па она служи као контраст „тешкој“ љубави конзула и Алесандре.

У једном интервју Стефано Тера, који је три-четири године провео у Југославији, изјавио је да спрема књигу о Дунаву. „Веома ме је импресионирала та огромна река Као дечак, у Торину, много сам волео реку По и увек сам јој тражио изворе, које никад нисам нашао. Желим дакле да говорим о човеку који тражи изворе Дунава.“ *(Д. М.)*

СА XI МЕЂУНАРОДНОГ ОКТОБАРСКОГ СУСРЕТА ПИСАЦА У БЕОГРАДУ

КРИТИКА И СТВАРАЛАШТВО

Жорж Естивал

И НА ЗАПАДУ УЛАЗИМО У ЊУ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ УМЕТНОСТИ

РАЗВОЈ класичне уметности текао је стварањем правила и конвенција те уметности. Постепено, током генерација, стваралаци су давали свој допринос томе. Тако је Ронсар дао речник; Вожла је створио граматику; Малерб је увео извесне принципе не обазирући се на језик, да би дошао до поезије и њених правила стварањем правила; са Боалоом имамо, затим, процват класичне теорије; најзад, у XVIII веку, видимо како се гасе та теорија и то књижевно стварање.

Насупрот томе, модерна уметност, полазећи сасвим другим правцем, тежила је да се потпуно ослободи ограничења којима су је спутавала правила. Видимо, тако, једно ослобађање код романтичара, који не напуштају у потпуности стих као правило, али се ослобађају принципа класицизма. Касније, симболисти су свели поезију на прозу, избрисавши сва правила. После тога, гледано и даље из ове перспективе, прво симболизам а затим надреализам, ударају на структуру саме реченице: нема више поезије у класичном смислу речи, већ постоји реченица, и то реченица растављена на речи које се слободно повезују.

Ту су се нашли летристи око 1945—1950. године. Према тој теорији, остало је још само да се дође до распадања језика и да се, према томе, разори реч да би се дошло до оног основног, до знака. Иако ја лично не прихватам ту методологију, морам да констатујем да се она, историјски гледано, данас у великој мери оправдава.

Тако, полазећи од овог примера, долазимо поново до две дијалектичке поставке: грађење (у првом периоду класицизма) правила поезије, затим, у другом периоду, њихово рушење и, коначно — стваралачка позиција постаје критички чин, пошто на основу историјске критике правим селекцију, помоћу једне дијалектике, која ми омогућава да налазим различите нове елементе које треба произвести.

Такав метод се није примењивао само у поезији. Он је примењиван у готово свим областима уметности. Захваљујући њему, родила се једна нова врста идеографске уметности, на плану сликарства и романа. Тим методом створен је читав низ радова из области позоришта. Поштедећу вас, наравно, набрајања свих теорија које су рођене из те историјске анализе, из тог процеса употребе критике за циљеве стварања.

Стигли смо до педесетих година. Отприлике у то време запажа се уопште политизација авангардних покрета. Они који су у њима учествовали тих година, 1950—1960, у Француској нарочито, знају да се кретање у правцу заузимања политичког става у прилог марксизму показало у многим правцима. Хтео бих да напоменем да се теорија о којој сам вам говорио — која се, очигледно, развила из једне хегелијанске концепције — морала, сасвим природно, даље развијати, па је од теорије о лепом, од теорије која је служила као ослонац стваралаштву, од оне идеалистичке концепције коју је представљао летризам, могло да се пређе на једну марксистичку позицију.

Треба, најпре, констатовати да су ова два схватања дијалектике одговарала у стварности историјским и класним фазама. Уметност класицизма одговара, очигледно, уметности монархистичког друштва у Француској. С друге стране, замисао о рушењу језика, коју налазимо у модерној уметности, одговарала је уметности буржоазије.

Овде се треба, наравно, задржати и констатовати да је, у основи, уметност аристократије била уметност стварања извесног броја правила друштвеног живота, а да је, напротив, цео покрет буржоаске уметности и модерне уметности, уметности авангарде, тежио томе да буде — и био сигурно — у самом току индивидуалистичке мисли, као израз све већег и већег ослобађања најдубљих субјективних феномена. Кад се романтичари ослобађају класичног стиха, они то чине због тога да би помоћу те слободе још више показали, рецимо, своју машту. Кад симболисти чине то исто, и кад се сетимо оних стихова Малармеа који немају више никакво логично, већ једно афективно значење, сасвим је очигледно да већ стижемо до дубоког афективног смисла слова. Затим, сасвим сигурно, кад стигнемо до надреализма, ми идемо од свесног ка несвесном, што значи да продиремо у све дубље и дубље слојеве јединке. А кад, најзад, стигнемо до „покрета знака" (mouvement du signe), очевидно је да се, на том нивоу, ослобађа оно што је инстинктивно.

Полазећи од тог тумачења, које тежи, наравно, да буде политичко и социолошко (социолошко, рекао бих, пре него политичко), требало би, очигледно, да извучемо закључке. Ти закључци треба да нам кажу где смо сада и, ако је језик класика данас потпуно исцрпен, ако се стигло до најдубљих тајни инстинкта, ако се људско друштво налази на путу мењања, ако је видљиво да његове форме уметности одговарају прошлости – у ком правцу ми идемо? Неки мисле да управо улазимо у једну нову еру; нову еру у којој, коначно, треба да се изгради једна социјалистичка уметност.

Најчовији радови у области библиологије, науке о књизи, отворили су могућност да се одатле, можда, крене мало даље. У ствари, анализирајући форме, нарочито проблеме слике, приметили смо да се овим појмовима класицизма и модерне уметности суперпонира једна еволуција која иде готово од фотографије или, ако хоћете, од репродукције онога што представља стварност, и креће се путем растављања те фотографије на најситније делиће, на знакове. И, обратно, да се може постепено ићи од знака ка извесној репродукцији слике. Тако је у овим областима актуелна хипотеза — која је, наравно, једна радна хипотеза — да, у основи, има две могућности приступања проблему стварања креације, и оријентисања критике.

Прва је да се замисли једно наметање појединцу, које потиче из друштвене области, да реализује ту слику, тај нови друштвени језик, који је појединцу наметнут споља. Ја бих рекао (то је моје лично мишљење) да је то било и да то у извесној мери јесте оно што се назива социјалистичким реализмом.

Друга могућност, која је такође могућност стварања тог језика комуникације с другима, јесте могућност постепеног реконструисања слике полазећи од једног потпуно дезинтегрисаног дела те слике, од знака. Таква истраживања, чини ми се, представљају актуелне оријентације које се, бар неке од њих, могу видети истовремено у сликарству и у садашњој уметности на Западу од пре, рецимо, десетак година. Ту налазимо једну од политичких теза садашњег периода, која се потврђује, чини ми се, са различитих тачака, то јест једну врсту постепеног спајања, с једне стране, једне наметнуте слике која се сама ослобађа и, с друге стране, реконструисања, почев од знака једне слике која такође тежи комуникацији међу људима.

РАЗГОВОР У ПАУЗИ ОКТОБАРСКОГ СУСРЕТА — НА СЛИЦИ (С ДЕСНА НА ЛЕВО): ДР ДРАГУТИН ТЕШИЋ, ВЕЛИБОР ГЛИГОРИЋ И СТАНИЈА ГЛИГОРИЈЕВИЋ (СНИМАК ДОБРИВОЈА УРОШЕВИЋА)

Ево једне теорије која се, по мом мишљењу, може створити из таквог развоја. Прва тачка је нека врста одбијања стваралаца да чека тумачење од стране критичара. Друга тачка је да се стваралац стави у положај критичара. Трећа тачка је да се историја схвати као поучавање у којем се може користити и дијалектика, истовремено и материјалистичка дијалектика, да би се разумело и оценило како дело из прошлости тако и оно текуће и да би се, према томе, у тој анализи пронашли извори самог стваралаштва.

Зоран Гавриловић

КРИЗА КРИТИКЕ ЈЕ ПОСЛЕДИЦА ЊЕНЕ ВИШЕСТРУКЕ ЗАВИСНОСТИ

ИМАМ нека искуства са скуповима и с критиком и знам колико је тешко једном овако професионалном, ученом скупу рећи ма шта ново о критици. И то ми и није амбиција.

Чули смо овде више запажања, више размишљања о критици. Међутим, оно што се мени чини изузетно важним, и за што бих молио за тренутак вашу пажњу, јесте положај те уклете, те проклете делатности која се зове критика, зато што, по мом мишљењу, критика нема своје место. А она нема своје место у системима духовних вредности, она нема своје место једноставно зато што је она сама по себи противречна, то јест — то је делатност која увек од некога зависи. У првом реду, разуме се, зависи од своје садржине, то јест од уметности, а у другом реду, зато што је уметност тако сложена делатност, она зависи од многих других елемената, многих других интелектуалних делатности, које не припадају њеној сфери али се непрестано с њом некако саглашавају или на њу утичу.

Према томе, положај критике, тај противречни, тај чудни положај критике у којем се она уопште налази, јесте за мене питање дана. Разуме се, ја вас нећу опте-рећивати оним што сви знамо — како је то кроз историју ишло. Увек се исте приче понављају и положај критике, на овај или онај начин, у овој или оној епоси, увек готово исто изгледа; различито, разуме се, према епохалном тренутку, али у суштини исто. А то исто — то значи њена граница и то значи њена унутрашња противречност.

Чини ми се да ова зависност, та унутрашња противречност саме критике, проистиче не само из тога што је она секундарна делатност, не само из тога што је она делатност која треба да објашњава и тумачи нешто што је створено, што је само по себи већ ставља у један инфериоран положај. Не само због тога него због тога што без створеног, без креације, без дела нема критичког текста. Критика је апсолутно зависна. И будући тако апсолутно зависна од уметности у овом смислу, она је тражила и покушавала и тражи и данас многоструке методе да ту своју зависност оправда интелектуално и научно и да одреди своје место тиме што ће уметност покушати да објасни. Нећу вас замарати многобројним примерима таквих покушаја и метода, но то је прва, несумњиво прва драма критичке мисли: то њено суочавање и та њена зависност од уметничког стваралаштва.

Она сама по себи и није тако драматична колико је драматична она друга зависност критике, која проистиче из њеног противречног положаја: њена зависност од идеолошких, метафизичких, религиозних, од било каквих других наука, филозофија, притисака који се на њу врше. Јер књижевност — ако је о њој сада овде реч — јесте таква врста стваралаштва, у овом контексту на који ја мислим, да је приступачна сваком и свако има право да мисли о књижевности и свако има право да доноси суд о књижевности. Према томе, већ самом том чињеницом да сви читамо и да сви размишљамо о књижевности, критици се већ ставља једна од могућих ограда и баријера.

Ако је тако, а ако је књижевна делатност врло присутна, јер се књижевност, као стваралачки чин, преплиће с моралом, преплиће с религијом, преплиће са идеологијом; ако књижевност, дакле, задире у основна питања егзистенције, онда је на критику утолико већи притисак да та питања егзистенције одреди не према вредностима књижевног дела, или према једном систему, или према једном методу, већ да га одреди према епохалном тренутку у којем та критика живи, ради и мисли. Двадесети век, ово наше време, још више показује ту кризу критике и о тој кризи критике бих ја рекао неколико речи.

Шта је критици остало у тренуцима кад притиска стваралачку мисао све — од технике до идеологије? Шта је критици остало? Или да прати идеолошку мисао, па тиме, значи, да пристаје да не испитује вредност књижевног дела, него да испитује односе књижевног дела; или да, у исти мах, пристане на то да се потпуно повуче у испитивање структуре формалних елемената књижевног дела, да заборави на место књижевног дела, то јест да се затвори у себе саму. И једна и друга противречност је опасна по критику, и ја мислим да криза критичке мисли и јесте тако наглашена данас зато што су ове противречности доведене готово до прскања.

Ако књижевно дело посматрамо као аутономни чин и ако покушавамо да изградимо један метод, било који, метод који ће испитивати вредности књижевног дела независно од историјског тренутка, независно од друштва, независно од простора, времена, итд., онда ћемо сигурно доћи у положај у који је дошла свеколика критика овог типа: да донесе врло драгоцене закључке, да испита нешто врло драгоцено, а да при томе заборави ону уклетост и саме књижевности — да књижевност припада и другим сферама делатности.

Ако обрнемо, па кренемо са ове друге тачке гледишта, по овој другој противречности, па ако критика почне да испитује књижевност само са историјске, са дневне, са друштвене, са политичке, идеолошке тачке гледишта, опет немамо критике. И једна и друга крајност, као и све крајности, очевидно су опасне по критику. Али оно што је ту важно — решења изгледа да нема, бар у овом тренутку га ја не видим.

Критика, као делатност која се суочава с литерарним садржинама, с литерарним делима, прима на себе једну огромну одговорност, интелектуалну, не моралну (мене морална одговорност критичара интересује само онда кад је јасно да је више

Наставак на 4. страни

Божидар Шујица

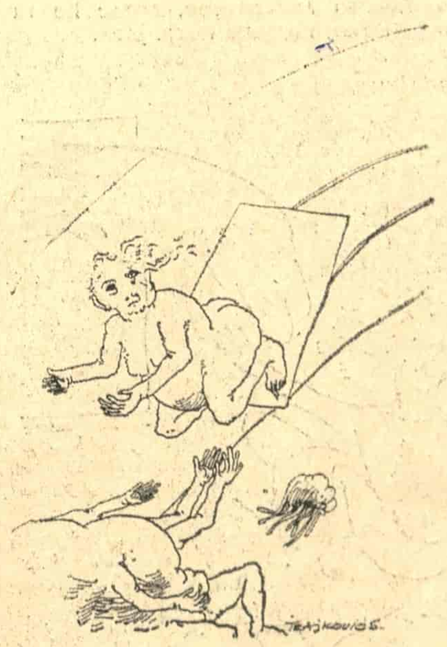
МЛАДОСТ (ЕЛЕГИЈА — КРИТИКА)

I

Твој откос пада, ал не расипа своја зрна!
О, младости моја, рђаво, рђаво опевана!
Тешко ми је са тим стиснутим челиком
У сопственим очима; ал твоја туга
Има боју светлих грана на гвицама шума —
Туга је твоја, о младости, тај слој земље
Богат ретком рудом која и не треба
Да се прерађује ни у шта!
О, младости моја, рђаво, рђаво опевана!
Гледаш у воду и видиш све мутно;
Певаш удварајући се смрти.
Само талас један да крене —
И радост са свих страна ка теби тећи ће!
Леп, прелеп делија растезаће хармонику
Кроз живот и ван њега!
Данас у љубави свешће — јуче на ништа!
И не пропада се на ризицима.
Смањује се завичај —
Ал не смањује се свет!
О какву ће успомену хтети
Свакидашњи гости у станичним бифеима,
На нас што смо губили мечеве
Пуни наде да ћемо једнога дана победити?
Какве ће хероје желети будући песници?
Опредељене? Опрезне?
О, младости моја, рђаво, рђаво опевана!
Видим у заједничком наручју облака
Твоје муње како се играју
И вире из кавеза као птићи из љуске јајета,
Док гране шапћу кобцима —
Храбрости њиховој јачајући крила:
„Размахните се као да сте сами
Сам бескрај узјахали!"
О, младости моја, рђаво, рђаво опевана!
Не штеди себе! Кажи заветрини: НЕ!
Ужареним уснама улице, са дна, из зноја,
Говори у трзају зоре против слабовоље
Жаруље века — кидајући глувоћу осоја,
Да појуре врелокрвни са лавином у
завежљајима;
Са рапавим гутљајима; са једрењацима
смелости;
У страсној размени сијајући двоструким
перајима;
До подножја голог дрвећа и места у будућности!

II

Не греј озебле руке тако, о, младости моја.
То је само јаке ватре слика!
Ти постојиш једино у борби,
И у борби тражи да
Буде урачунато у целину
И саставине твојих јада!
Весео је твој зној и чврст ти је
Сан поред отворених прозора.
Поздрављам твоју силну радост брзине
Савијену у копчама бобичавог светла
Смрти!
И твоју светлост сијајући уназад што ми
Осветљаво дечака који прескаче
Одједном неколико туробних зграда у
предграђу!
И твоју кошуљу, о, дечаче, што плаче на жици!
(О, пењи се, пењи, моја мајко која
Ниси постојала, пењи се, непрестано под
земљом!)
О бесу заборава на истањеним петељкама
Са леденим и сањивим сенкама!
Упознала си себе о младости, и вриснула си!
Није онако како си желела!
Ти до краја, ипак, прати свет свог веровања!
Као сунчев стуб на камену секачу
Ти си срећна, о младости!
Хитро скупљај зрна испред себе!
Нек ти песме миришу на здравље лишћа,
Најдрагоценији дар природе!
Узми мотике, разгрни хумке,
Погледај, како корени дубоко налазе воду и со!
Потражи изворе, о, младости,
У дивљим точковима таласа,
У очима које отвореним држи сан!
Твој осмех најкраће је растојање
У тој бесконачности што је у људима!
Затегнутих мисли и оштрог облика,
Ти који си тако дуго бројао амбисе;
Не своди их све на танка крика урлика!
Не тражи предах! Бори се! Бори се!
Са твог прага труње гнева нек се не мета!
Живи са том неопраном бојом свежег плика!
Не мењај муке дошљака! Не мењај ране свете!
Чи за шта на свету не мењај душу дрзника!



СА XI МЕЂУНАРОДНОГ ОКТОБАРСКОГ СУСРЕТА ПИСАЦА У БЕОГРАДУ (2)

Наставак са 3. стране

нема); интелектуалну одговорност у том смислу што треба рећи шта је једно књижевно дело. Ако треба рећи шта је једно књижевно дело, онда се треба одмах суочити са чињеницом да се то до краја рећи не може. Затим, у тренуцима великих криза — моралних, техничких, интелектуалних, друштвених — у тим тренуцима се од критике захтева да објасни књижевни чин као чин који припада баш овом тренутку, то јест баш овој епоси, да га сведе на дневну димензију. И то свођење на дневну димензију је друга погибељна опасност у критици.

Према томе, критика се, по мом уверењу, данас налази у кризи; кризи која има ове разлоге теоријске, али и кризи која има своје практичне разлоге.

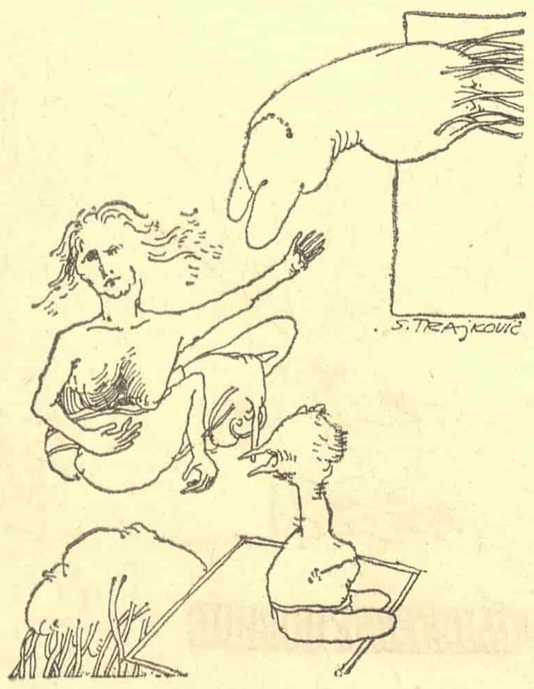
Ја нећу, разуме се, јер не волим, да помињем кад се ради о критици некакве етичке или некакве друге, идеолошке, ванкритичке принципе. Јер чим помињемо етичке принципе, као што је, на пример, савест, одговорност, ми смо онда ван критичке сфере; чим помињемо идеолошке принципе, као што су напредност или назадност, опет смо ван књижевнокритичке сфере.

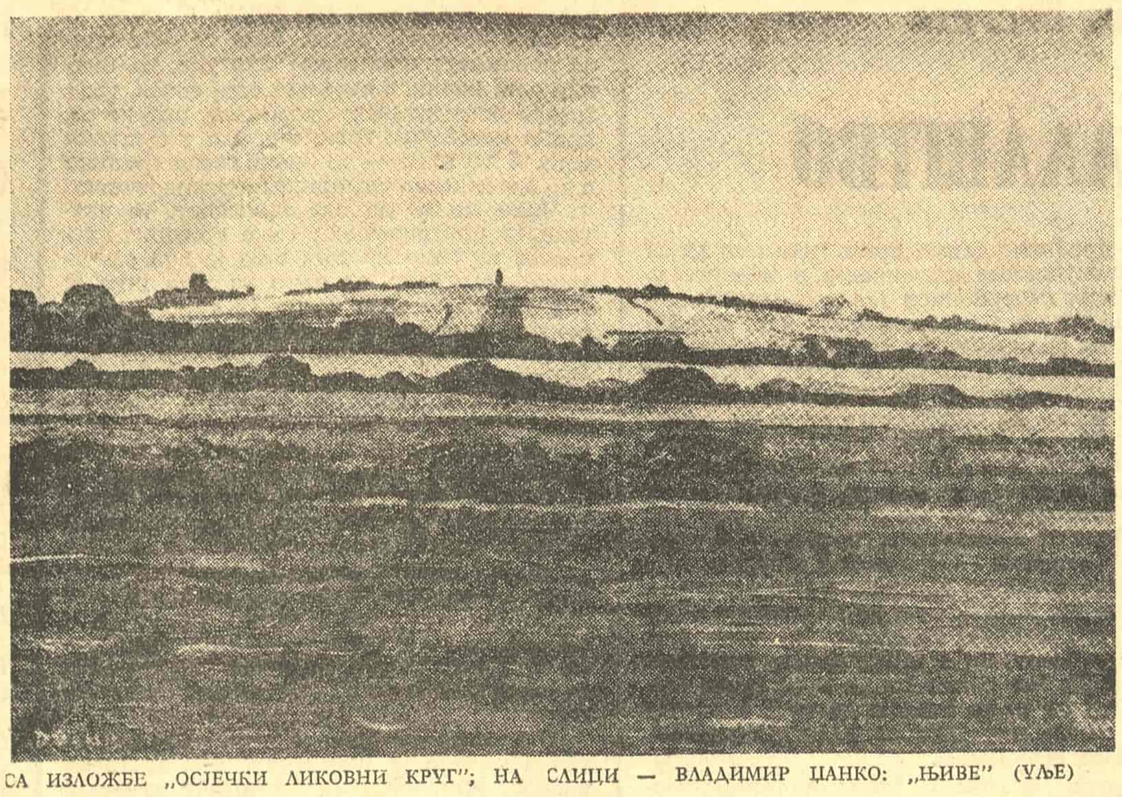
Питање је за мене основно, питање о којем ваља мислити, чини ми се да је и питање читаве ове наше епохе — како критика да избори, у тој противречној ситуацији у којој се налази она сама по свом смислу, како да она избори своју аутономност, како да се одбрани од пуког формализма, оног апстрактног, потпуно неприменљивог и до краја неисцрпљујућег за књижевно дело, с једне стране, а с друге како да се одбрани од својих веза са осталим облицима духовног дела. Та противречна делатност, та клацкалица, та критика која је час књижевна, час идеолошка, час социолошка, час формалистичка, час религиозна, час не знам каква друга — таква једна делатност, чини ми се, у тренуцима оваквих интелектуалних заоштрености у којима ми живимо, у којима живи овај двадесети век, у којима живе наше генерације (мислим углавном на Европу, наравно), таква једна ситуација очевидно захтева разговоре, или могућност да се критици одреди право на аутономност, то јест да критика сама себи одреди право на аутономност. То право на аутономност може да одреди само онда — као што су то чинили многи савремени и старији критичари — кад се определи за један метод, то јест у оном тренутку кад пристане на ограниченост.

На жалост, друго проклетство критике је у томе што опредељење за један критичарски метод, заступање, креација једног метода значи у исти мах сужавање критичарске делатности, односно делатности критике. Ако имамо историјски метод, ми заборављамо на лепоту; а ако имамо метод испитивања структуре, ми опет заборављамо на лепоту, или на историју.

Према томе, очевидно је да морална криза (и тиме ћу завршити, јер чини ми се да је ту негде и корен овог проблема) битно утиче на проблем књижевне критике. Зашто? Зато што догод се не реши питање тога да се моралистички, идеолошки, друштвени, историјски и било други захтеви, који могу имати изузетно велик значај за развој осталих делатности, догод се ти принципи примењују и на критику, дотле ће критика бити у овом амбивалентном, у овом противречном и овом доста неприродном положају у којем се данас налази. Јер, ако ћемо приступати књижевности са моралне или било које друге тачке гледишта, ми ћемо одмах бити сведени на положај човека који одговара на импулсе, на дневне потребе ван критике, на дневне потребе свог друштва, своје епохе.

Зато сам ја и почео ово своје кратко излагање идејом да је то једна проклета делатност. Јер, она је истовремено укопчана у своје време до те мере да се из тог времена ишчупати не може, а с друге стране, да би била критика, она мора од тог времена да се дистанцира, стварајући своју слику литературе, а не ону слику коју нуди време, оно које протиче, оно текуће, оно савремено, оно дневно, па прође, па оде, па умре, као што умире све што много не вреди. Према томе, положај критике зависи од епохе, а место које критика заузме у тој епоси зависи од саме критике. Мени се чини да за кризу критичке мисли није крива сама епоха, са својим огромним притисцима, него је крива и сама критика. Критика се није одбранила од епохе, као што то чини поезија, као што то чини литература уопште. Трчкајући за литературом, критика се не брани од епохе. Док критика не почне да се брани од епохе, у име тумачења литературе, дотле ће та криза, вероватно, подуже потрајати.





СА ИЗЛОЖБЕ „ОСЈЕЧКИ ЛИКОВНИ КРУГ"; НА СЛИЦИ — ВЛАДИМИР ЏАНКО: „ЊИВЕ" (УЉЕ)

Тарас Кермаунер

ОДБАЦУЈУЋИ ЗАБРАНЕ, ПРАВА КРИТИКА СЕ ИНТЕГРИШЕ СА СТВАРАЛАШТВОМ

СТВАР ЈЕ доброг укуса да се каже (бар у Словенији): књижевне критике нема. Немали број људи кука: где су времена кад је код нас о вредности књижевних дела још одлучивала критика! Ређају се тврдње:

Прво: критике нема јер нема велике личности, великог критичара.

Друго: критичари немају свој суд.

Треће: свему је крива нихилистичка теорија о нужности интерпретације и непотребности критике.

Четврто: критике нико и не пише.

Такве критике критике се упорно већ више година понављају. Међутим, кад их човек погледа изблиза, значи: критички, кад прави критику критике критике, показује се да су те критике јако проблематичне, да, једноставно, не одговарају чињеницама.

Прво, ни у прошлости, критике, углавном, са ретким изнимкама, нису утврђивале ону вредност коју су књижевна дела добила касније у историографији, у каснијој свести о књижевности. Критика је уздизала, рецимо, у Словенији, Косеског, Томана и друге данас потпуно непознате песнике, а с Прешерновом поезијом била је незадовољна: пребацивала му је да није песник највишег ранга, јер је код њега љубав према женама много израженија него љубав према домовини, према нацији. Национални, значи, не естетски критериј био је тада и још дуго највиши и одлучујући. Критика је одбацила Јенка, у великој мери Цанкара; да о послератним књижевницима и не говоримо.

Чему је, онда, таква критика служила? И да ли је још могућно рећи: некада смо имали велику критику, данас је немамо? И Видмар, који служи као пример великог — бившег — критичара, пример је који нашу тезу потврђује: добро је прогонио оне мале књижевнике, али није открио значење оних које данас сматрамо, за оно време о којем је писао Видмар, највећим: Грума, Косовела, Коцбека, Антона Водника, Водушека, Бартола и још неке друге. Да о његовим послератним судовима и не говоримо.

Значи, с малим изнимкама, критика (опет кажем: словеначка) никад није одређивала ону вредност књижевних дела коју су ова добила касније.

Друго, ако непристрастан посматрач погледа нашу данашњу књижевну ситуацију изблиза, мора, изненађен, установити: објављује се огромно критике, у новинама, у часописима, на радију, у књигама; сигурно никад толико критике није ни било. Већина те критике која се данас објављује је традиционална, значи: критика са судом и пресудом.

Откуда, онда, тврдња да критике нема? Изгледа да је узрок у моћи, у утицају те и такве традиционалне критике. Онај који је констатовао да критике нема, сада се повлачи на другу одбрамбену линију, признаје: можда критике и има, али она је лоша, јер нема великог критичара. Питам се: шта значи та тврдња? Да људи не купују оно што им у часописима традиционалистички усмерена критика препоручује; да та критика не може успешно протурити свој добар суд о неким традиционалним делима; да некако сви знамо да су многа од тих дела, упркос томе што их пишу људи с великим културно-политичким именима, конвенционална, затворена, неузбуђујућа, мртва; да критичари не могу успети са својом негацијом млађе, модерније литературе и да добијају они модерни аутори, бар у елитним круговима, све више добро име, упркос томе што понекад не излази ни једна позитивна критика о њима.

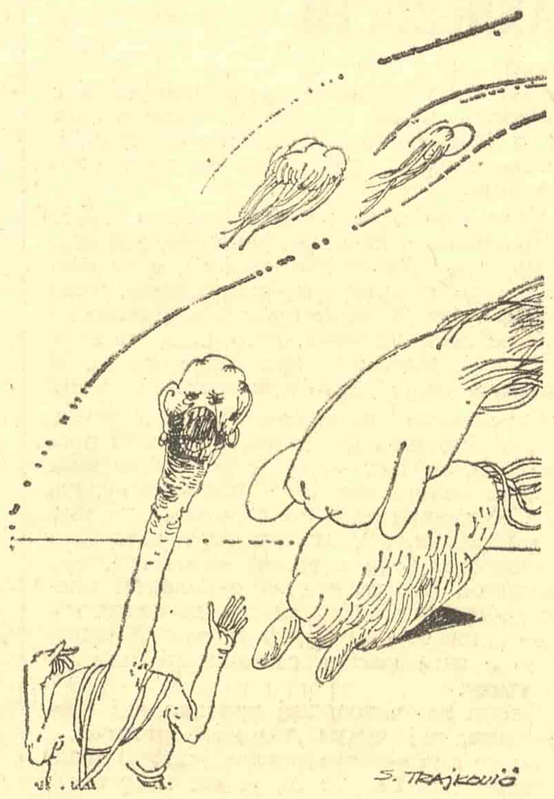
Да ли је стварно крива за неутицајност такве критике премала надареност тих критичара, или нешто друго? Можда њихов приступ делима и критици, погрешан избор критерија? Можда та велика потреба за критиковањем књижевних дела у социјално-психолошком смислу значи уопште нешто друго? Да ли се иза ње не крије потреба једног књижевног правца, једне књижевне групе, оне која има власт у књижевним институцијама, у књижевном животу, да вредносно уметнички оправда своју социјално већ постигнуту позицију? Можда се иза захтева за критиком крије незадовољство етаблираних књижевника, који осећају да, упркос свим наградама и некаквом општем националном угледу, оне књижевне елите које долазе и она књижевност која настаје њихов рад довољно не цене? Или је можда уопште тип критике који пре свега суди и осуђује теоретски проблематичан: да претпоставља социјалне, моралне, идеолошке критерије књижевним, мржњу, одбијање — љубави, негацију — комуникацији, самоуверено знање о вредности и невредности — еротском покушају да се уђе у књижевно дело, открива у њему оно ново, посебно, још невиђено, неконвенционално, оригинално; да човек, читалац, критичар, одбаци своју квази-професионалност, занатлијство и да се чуди ономе о чему досад још ништа није знао?

Значи да је добра данашња критика више учење критичара од књижевног дела него учење књижевника од критичара. Да је добра и успешна данашња критика пре свега превођење тих нових, посебних вредности књижевних дела у други, неуметнички, критичарски језик, тим путем и приближавање широј публици, а не постављање идеолошких, социјалних, моралних, конфесионалних и застарелих естетских критерија изнад реалног, новог књижевног дела и превођење тих критерија у облик судова, тих захтева — у критику, у прогањање, негацију реалног књижевног дела.

Мислим да је она критика која са осећањем, са љубављу и са знањем, а пре свега отворена, са што мање предубеђења, предрасуда, претходних становишта, или боље: с непрекидном аутодеструкцијом, аутокорекцијом старих критичких становишта, која се отвара књижевном делу, која гледа, воли, покушава разумети, интерпретирати, анализирати, коментарисати оно што је у књижевним делима свеже, неконвенционално, властито, посебно и због тога живо, очаравајуће, сугестивно, сензибилно — мислим да је та критика добра и утицајна.

Мислим, на крају, да такве критике и има, али да је критичари критике не убрајају у за њих праву критику, јер та критика која је за мене добра има мању потребу за идеолошком, моралном, естетском, политичком, социјалном борбом, за хијерархизирањем вредности, прављењем „топ попс" лествице књижевних дела, уређивањем саобраћаја у књижевном животу, прављењем реда, установљавањем ко је доле а ко горе, значи, за репродукцијом хијерархијског, ауторитативног, класног друштвеног система, који још увек не напушта нашу свест као идеализирани реалитет, као идеал. Критика коју ја ценим наступа на социјално-идеолошком плану пре свега против хијерархизације, против ауторитативног система, против — као ius primae noctis — захтеваног права одређених људи на судове и судске одлуке, на негацију реалитета мисли, производње; односно, тачније: наступа ван тог хоризонта забрана и захтева, покушава да се што више интегрише у реалитет, воли и његову у свежим књижевним делима откривајућу се невиност и разуме, покушава разумети, његово непрекидно преображавање.

(Сва три говора, Естивалов са извесним скраћењем, а Гавриловићев и Кермаунеров у целини, објављују се према стенографским белешкама Милоша Бајића.)



Мирко Вујачић

Жена

Цијелог живота, доста дугог, избјегавао сам ђавола. Замишљао сам га у облику ријечи, коњске потковице, броја 13, у облику цвијета, четверолисне дјетелине. За дуго га нијесам срио.

Једнога јутра сунце у таласима бацаше златне слапове по земљи. Стојећи на окомитом камену, изнад ријеке умирене љетом, сушом и сунцем, пецао сам рибу са пријатељем. Удица је мирно држала мамац у води. Рука моја, очи, мисао, — све је било на опрезу.

Два три липљана умирала су поред мојих ногу, а ниједан риболовац на свијету не може да замисли како умиру рибе.

Земља, људи, вода и рибе мирисали су сунцем.

Одједном је, изненада, задрхтао најлон, прсти који су га држали засврбили су. Тргнем се, повучем, а најлон оста прав као тетива. Мислим: каква је то риба, прејака за удицу, за руку, за ријеку? Повукох свом снагом — појави се глава. Глава створена, учини ми се, од ријеке и сунца. Дивна. Предивна. Косе свијетлопирне, као добри снови, плету се око дуга зрата, па на тренутак не могу да распознам: шта је сунце, шта вода, а шта коса жене.

Повукох мало јаче: појави се лице и на њему очи плаве као свитање. Задрхтах од среће: нигдје таквих очију нико никада није видио.

Хтио сам да скочим у ријеку, али ме пријатељ ухвати за руку. Рече ми да будем стрпљив и да ће уловљена „риба" сама изићи на обалу, да ће бити моја.

Свјетлост из њених очију ошину ме по лицу, толико снажно да замало не ослијепих. Осјетио сам неки бијели страх сличан срећи. Свјетлост преста, а ја поново повукох удицу.

Изрони тијело, чудно по љепоти, као да су га љетне кише вајале. Нешто саливено и сјајно, бијело од сна, ријеке и сунца.

Повукох јаче — изрони цијела жена на обалу.

Она рече сребрним устима:
„ЈА САМ БАВО."
А ја заплаках.
Отада свијет непрестано плаче...

ДРВЕЋЕ У БЕНОВИЋИМА

Људи,
постоји сјај, слава, — дрска заводница, новац...
Говорници, каваљери, силници.
Људи,
постоји дрвеће, које зелени, опада, одолијева вјетру,
(без уздисаја), зими, сјекири.
Кад прави човјек хоће да нахрани душу — презре
славу, протокол, новац и росом са дрвећа пере очи.
Тада нико на свијету од њега није богатији!

СЛОН

Хтио сам да пођем у неки далеки свијет и да се бјекством спасем од неког ватреног вјетра, који по тијелу оставља красте и опекотине...

Пријатељ ми рече да је тај свијет далек, предалек.

Упитах авијатичара хоће ли ме авионом повести... Рече да неће, јер сам сиромашан.

Упитах вјетар да ли би ме он пренио, јер и овако џабе дува, ломи дрвеће и кровове. Али ми вјетар одговори да он дува брзо и неуједначено, па би ме могао о стијену разбити.

Срете ме слон и опази ми несрећу у очима. Понуди се да ме бесплатно пренесе у тај далеки свијет спаса.

Захвалих му се, је је сувише спор да бих за живота тамо могао доспјети.

СРЕМ

Кад Сремом прохода прољеће, тада Срем забичи као во у обилној трави...

Кад у Срему застане љето, онда сваки његов комарац помисли да је бог или краљ...

Кад јесен јаши сремским пољима, све његове снаше напукну као уједрале шљиве...

А када зима полуди кроз сремске шорове, тада Срем постане смијешно-тужан, али опет Срем...

ПРАЗНА СЛАМА

Замислите: састало се сто и двадесет људи или пет хиљада година. Човјек би рекао да у њиховим годинама не ваља млатити празну сламу. А они, млате ли, млате. Прво је било пљеве. Остале су само изломљене сламке и пљева. Најпослије није остало ништа осим ваздуха по коме су они упорно млатили.

Тако су млатили и млатили, прво сламу, затим пљеву, а онда ваздух, у сталном увјерењу да ће измлатити жито.

Људи од свога постанка млате ваздух, а мисле да ће добити жито...

Наишао је однекуд један мајмун, зачудио се и рекао:

„Благо њима што ће умријети у увјерењу да млате жито! Има и срећних бића на овом свијету."

ПИТАЊА ТЕОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ

ТРИ ТЕРМИНА

Један покушај прецизнијег одређења термина „књижевни језик“, „песнички језик“ и „форма”

НЕ ТРЕБА, вероватно, никог посебно уверавати да се у савременој књижевној теорији и критици уопште, а посебно код нас, осећа изузетна терминолошка нестабилност: с једне стране, као да сви термини — и традиционални и новији — „клизе” при употреби, постају крајње неодређени; с друге стране, преузимање термина из суседних научних дисциплина и уопште терминолошка пролиферација достижу размере који увелико прете да многи теоријско-критички текстови постану дословно некомуникативни. Извесно је да се стање у коме се одређена научна дисциплина налази и њена тежња ка егзактности непосредно рефлектују у стању њене терминологије и тежњи да се термини што егзактније одреде. Лингвистика пружа изванредан пример: њен нагао успон у нашем веку почео је са познатом Сосировом терминолошком ревизијом, која у ствари још није окончана.

Мада су модерне лингвистичке теорије утицале и утичу на књижевну теорију и критику, било би врло ризично тврдити да ће се ове последње повести за првима, јер је сам њихов објекат — књижевно дело — вишеслојна творевина и у извесном смислу крајње отворена за аналитичке захвате из врло различитих научних дисциплина. Говорећи прецизно, не постоји ни један једини књижевнотеоријски термин који се егзактно може одредити на начин који би био општеприхватљив. Разлике су засад исувише велике, и једино што преостаје јесте тежња ка што прецизнијем одређењу термина у оквирима оне теоријске концепције која се прихвата. Само оваква прецизирања могу да постану основ за каснија уједначавања или разврставања с обзиром на слој књижевне творевине у који дати термин превасходно улази, за који је он превасходно релевантан. Кад је у питању језички слој, онда се већ унапред може рећи да ће термини, у принципу, бити много егзактније одређени. Између осталог, овде сарадња са лингвистиком и искоришћавање њених аналитичких процедура и резултата обезбеђују много „чвршће тло” за објективнија и чак експериментално проверљива тумачења. То исто се не може рећи, на пример, и за тематски слој. Можда је ова разлика нужна и неотклоњива, јер је намеће природа самог аналитичког објекта, али је несумњиво да се књижевна наука неће моћи да конституише све дотле док у том објекту не издвоји свој предмет и не изгради бар минимално кохерентан терминолошки систем. Засад, њен метајезик је толико нестабилан и неуједначен да се и не може назвати метајезиком; пре би се могло говорити о једном својеврсном еклектицизму у сфери књижевнокритичког метајезика.

Такво терминолошко стање несумњиво се рефлектује и у покушају да се одреде књижевни језик, песнички језик и књижевна форма које овде презентирамо. Пројекат Речника књижевних термина (у Институту за књижевност и уметност у Београду) наметнуо је избор назива и просторна ограничења, али исто тако — implicite — и извесно ограничавање и „суспрезање” властитих убеђења. Такво ограничавање се подразумева увек кад је у питању колективни рад пројекат. Да би се пак утврдила неопходна мера или равнотежа, вероватно је потребно да се обрада тако значајних термина претходно обелодани и тиме пружи могућност за извесне корекције или допуне. Било би, разуме се, кудикамо значајније ако би публиковање ових предложених обрада подстакло на шире разматрање (евентуално и на полемисање) терминолошког стања у нашој књижевној теорији и критици. У сваком случају, ја ћу бити захвалан за сваку критичку објекцију.

КЊИЖЕВНИ ЈЕЗИК. Терминолошка синтагма књижевни језик не употребљава се увек на исти начин и с обзиром на појмовни опсег и с обзиром на природу обухваћеног садржаја. Али њена доминантна и вероватно најобичнија употреба подразумева онај нормирани језички облик који у одређеној културно-националној формацији има функцију општег инструмента разноликих видова језичке комуникације. Утолико се књижевни језик може поистоветити са језиком књижевности, на шта би упућивао спој лексема од којих је сачињен назив овога термина; он начелно обухвата све видове општејезичког комуницирања на мање или више стандардизованом нивоу који одређује култура која га је и формирала као свој универзални инструмент комуницирања, а не само инструмент књижевнога комуницирања. Књижевни језик, дакле, обухвата много шире од језика књижевности и у неким националним лингвистикама је устаљен као термин којим се означава особен облик језичкога феномена и језичке функције (рус. литературный язык, енг. literary language, нем. Literatursprache, фран. langue littéraire, итал. lingua letteraria итд.). С друге стране, као општи комуникациони и нормирани језички инструмент, књижевни језик је опсегом ужи од језика књижевности, јер се језик књижевнога дела служи свим идиомима у оквиру националног језика, и нормираним и ненормираним: од нормираног књижевног језика до социјалне и географске диференцијације па тзв. дијалекте.

Ипак, овакав избор назива за језички облик који је мање-више нормиран и коме је поверена општа функција у датој (националној) култури нимало није случајан. У националној књижевности је, наиме, често формиран први нормирани језички идиом и управо у њој је он добијао и најјасније обрасце. Стога је разумљиво кад се посебно истичу заслуге за формирање књижевног језика појединих значајних националних писаца који у својим књижевностима имају место тзв. књижевних родоначелника (Шекспир за енглески, Пушкин за руски, Мицкјевич за пољски, за српскохрв. Вук Караџић, нераздвојно од језика народног стиховног и прозног израза и сл.). Али то још не значи да у формирању језичке норме доминантну или одлучну улогу има једино језик књижевних дела, па да према њему углавном и треба одређивати књижевни језик. То понајпре значи да је књижевни језик добијао онај назив, у различитим националним културама, који је највише одговарао конкретним културно-социјалним и језичким приликама у којима је формиран. Тако се и може објаснити велики број назива за онај језички облик који је овде именован као књижевни језик.

Ако пак имамо у виду основну одлику књижевног језика као општег комуникационог средства, које подразумева норму и кодификацију, дакле као универзалног кôда одређене културе, који самим тим не може бити ни на који начин маркиран, онда је несумњиво да би најприкладнији назив био стандардни језик или језички стандард (енг. standard language). Код нас такав назив, захваљујући у првом реду радовима Д. Брозовића, узима све више маха, а у англо-америчкој лингвистици он је већ устаљен, мада га је први употребљавао руски лингвист Ј. Поливанов крајем двадесетих година. Али такав назив, без обзира на све његове очигледне предности, ипак подразумева један особит вид књижевног језика, наиме онај савремени, модерни тип у коме је норма прожела све нивое језичке структуре и начине њене реализације — он подразумева доследно проведену стандардизацију у новим условима и новим захтевима за што економичнијом и ефикаснијом комуникацијом. А ипак је то само један вид књижевног језика.

У историји различитих књижевних језика могу се наћи и другачији видови, који се и појавно и функционално разликују од данашњих модерних стандарда. О томе непосредно сведочи и назив писмени језик (нем. Schriftsprache. чеш. spisovný jazyk, рус. письменный язык). Поједини књижевни језици су, наиме, понекад били функционално ограничени само на писани књиж(ев)ни језик, нарочито у случајевима када је преузиман туђи језик или историјски наслеђен сродан језички облик (нпр. староцрквенословенски код Руса, Срба и Бугара). Стога је разумљиво, ако имамо у виду прекид од XVI до краја XVIII в. између старог и новог чешког књижевног језика, што је управо код Чеха устаљен назив писмени језик: не само што је у датом периоду функционално био сведен на писмени облик, него је при његовом поновном активирању био наслеђен као писмени, па су оба ова момента (од којих други произилази из првог) непосредно утицала на назив.

У складу са функцијом коју обавља као универзално комуникационо средство дате културе, књижевни језик је називан и културним језиком / језиком културе (пољ. jezyk kulturalny) или пак језиком цивилизације (франц. langue civilisation). А совјетски лингвисти употребљаавју и термин (опште) национални језик, који се по функционалном опсегу највише приближава обухватном модерном стандардном језику: има јасну норму, која прожима све нивое језичког система, и поливалентну функцију, која обухвата све сфере језичкога комуницирања дате нације, али га је управо стога понекад тешко разликовати од појма / термина природни језик.

Из разматрања самих назива већ се довољно јасно назире у коликој мери књижевни језик као језички феномен зависи и од лингвистичких и од екстралингвистичких услова. Стога би се с правом могло рећи да је књижевни језик у ствари социолингвистичка појава. У својој историји књижевни језици су служили различитим социјалним слојевима и у зависности од социјалних прилика мењали свој функционални опсег. Стари писмени језици као књижевни језици имали су веома узак функционални круг, док га данашњи стандардни језици проширују до оне поливалентности која обухвата све опште комуникационе облике (као општа норма према којој се одређују функционални стилови као посебни подсистеми) у савременим националним културама. Исто тако је и избор дијалекатске базе одређеног књижевног језика увелико зависио од социјално-економских и националних околности. Релативно чест избор она градске коине која припада националном и културно-економском средишту (московска коинê за руски језик или говори Лондона за енглески и сл.) то, можда, најбоље показује.

Српскохрватски књижевни језик формиран је у посебним околностима и с обзиром на време формирања и с обзиром на дијалекатско стање, као и с обзиром на националну ситуацију. Опредељење Вука Караџића за новоштокавску фолклорну коинê, како је назива Брозовић, било је свим тим моментима непосредно условљено. А сама чињеница да је овај књижевни језик морао да служи двема потпуно индиндивидуализоване националне културе ској) условила је поларизовање неких елемената и две варијантски формиране норме. Књижевни језик се тако издваја у посебан социолингвистички феномен, одељује се од своје чисто језичке супстанце и добија одређену аутономност. Функција коју има као нормирано и заједничко средство језичкога комуницирања у оквиру индивидуализоване националне културе непосредно опредељује и његову природу.

ПЕСНИЧКИ ЈЕЗИК је онај облик (или функција) језика као општег комуникационог система у коме се објекти вирају књижевна значења и књижевне структуре. Књижевне творевине, као објективиране, за нас постоје једино у оним вербалним облицима који се подводе под општи назив: песнички језик, или поетски језик, или језик књижевнога дела. Међутим, ови називи нису увек ни по опсегу ни по значењу подударни, па је при употреби сваког од њих потребно одредити шта се заправо подразумева. Са књижевног становишта, последњи назив је најпотпунији, јер обухвата језички аспект свих књижевних феномена и не прелази њихове границе, али је истовремено по многим својим особинама најдаље од термина, тј. служи као помоћна и описна синтагма-назив. Ако пак његов опсег подразумевамо под називом песнички језик, добићемо релативно прикладан назив за онај медијум у коме су утеловљени књижевни облици и материјализована њихова значења. Кад бисмо књижевно дело означили семиотичким термином знак (signum), онда песнички језик не би био ништа друго до ознака (signans) која је у самоме знаку нераздвојно везана за означено (signatum), тј. представља једно од двају нераздвојних лица једног истог феномена. Књижевна значења и књижевне структуре незамисливи су без материјалног медијума који имају у песничком језику, а песнички језик би без значења тих структура изгубио своја диференцијална обележја и самим тим би постао „неразумљив“. Он би се, тачније речено, или свео на облике датог националног језика или остао низ не(јасно) мотивисаних одступања од норме. Стога је само у аналитичке сврхе могуће издвајати облике и значења песничког језика од облика и значења књижевне творевине у целини. Јер оно што је дато у књижевном делу — дато је у конкретним, употребљеним облицима песничког језика; а оно што ти облици собом представљају — представљају само на основу структуре и значења дела у коме су употребљени.

Не одређује се, међутим, песнички језик увек на основу оваквог јединства, него често на основу разлика које постоје између његових облика и облика који су регулисани општим системом националног језика. Тако одређење има, за европске књижевности, свој почетак у старим грчким и латинским теоријама (поетикама). Домен античких теорија је углавном био одређен издвајањем, описом и класификовањем оних језичких поступака који су с обзиром на обличкн моменат, степен уобичајености и френквенције стављали песнички језик насупрот општем, неутралном или комуникативном језику. То издвајање песничког језика на основу облика и броја посебних језичких поступака долази до изражаја већ у античким реторичким теоријама од Аристотела до, рецимо, Цицерона и непознатог аутора дела „О узвишеном”. Описујући и прописујући реторички језички израз, они су били приморани да га разграниче, с једне стране, од обичног, „свакодневног” израза и, с друге стране, од песничког језика. Овај последњи се, по њима, разликује двема особеностима: метром и више бројем но типом употребљених тропа и фигура. Наслеђена античка разграничавања дуго су била канон у европским теоријама песничког језика.

Анализа метра, тропа и фигура представља почетак и основ изучавања песничког језика, али је то истовремено био и почетак схватања песничког језика као украшеног језика. За разлику од обичног, он је био тропима и фигурама украшени језик. Посебни, несвакидашњи језички поступци давали су нови квалитет вербалноме изразу; од њиховога типа и броја зависило је каква ће бити језичка порука, па и коначно значење / вредност књижевнога дела. А то значи да су тропи и фигуре схватани као самосталне изразне јединице које имају властита и стална значења. Такво схватање се провлачи у уџбеницима из теорије књижевности све до најновијег времена. Међутим, и тропе и фигуре налазимо и у другим вербалним порукама, и понекад са врло великом фреквенцијом, а те вербалне поруке ипак не можемо да подведемо под песничке / књижевне. У принципу, нема тропа и фигура које не бисмо могли да нађемо у другим вербалним порукама. С друге стране, ornatus facilis (за разлику од ornatusa difficilisa, у складу са латинском средњовековном теоријом о стилу сиромашном и стилу богатом тропима) несумњиво се често појављује као књижевни, односно песнички феномен, пред којим класична теорија тропа и фигура остаје немоћна. Постоје прозни и стиховни књижевни изрази који или делимично или потпуно прожимају језички слој дела и које стога морамо обухватити појмом песничког језика, али који се уопште не одликују употребом тропа и фигура; у неким случајевима су чак у потпуности лишени било каквих посебних језичких обележја.

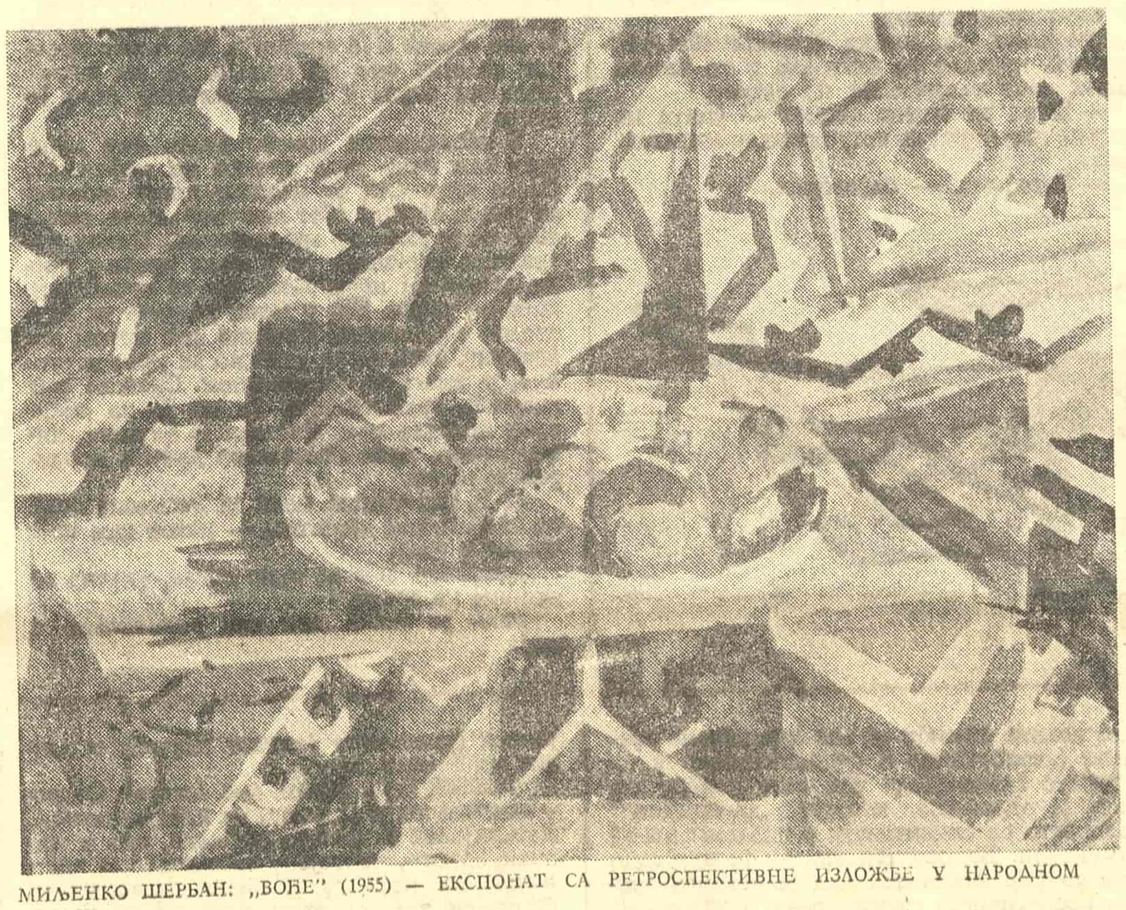
Присуство односно одсуство метра може се узети у обзир као одлучујуће само при искључењу прозног израза из домена песничког језика; а ако се имају у виду новија књижевна искуства (уп. vers libre, песму у прози и ритмизирану прозу), онда се овај критериј показује као потпуно неприкладан. Употреба посебне, песничке лексике, дуго је била основ диференцирања песничког језика, све док се није показала као историјска и релативна, јер је велики део модерних европских књижевности својим развојем негирао постојање било какве песничке лексике као поле чвршће норме; у принципу, нема лексеме која у савременом књижевном изразу не би могла да буде носилац поетског значења. Новији покушај одређења песничког језика на основу присуства посебних облика и лексема заснива се на истицању стилско-експресивних вредности. Али, како је то истакао оснивач стилистике као науке о афективном изразу Ш. Бали, такве вредности карактеришу сваку емотивну поруку и у књижевном делу имају значај обликованог материјала. Схватање песничког језика као поруке у којој су битна конотативна значења, за разлику од денотативних, која карактеришу комуникативни облик језика, долази у противречност са очигледном чињеницом да у књижевном изразу никада нису небитна денотативна значења, односно да су у неким некњижевним порукама не само битна него и доминантна управо конотативна значења. Књижевни / поетски израз се употребом једних и других значења понекад посве поклапа са комуникативним језичким изразом.

Настојање да се песнички језик одреди на основу конкретних, у његовој структури материјализованих обележја, која га разликују од других језичких порука, у првом реду од општег комуникативног израза, тако су или захватали шире или уже од феномена који је требало објаснити: или су обележја која је требало да буду differentia specifica карактерисала и друге језичке облике, или су пак била одлике одређене књижевне епохе и стилске формације. Да би одредила специфичну природу знака, семиотика је истакла две врсте својстава предмета: атрибутивна, односно она која припадају предмету као таквом, произлазе из његове унутарње, превасходно материјалне структуре, и функционална, односно она која предмет добија кад га посматрамо у сплету односа, кад имамо у виду његову улогу у одређеном систему. Пошто су се методи одређења песничког језика на основу његових атрибутивних својстава показали непотпуним, остаје још могућност да се он одреди на основу функционалних својстава. А систем у коме песнички језик „функционише” није само општи језички систем, него елементи и односи из тога система у књижевној структури, јер тек у тој структури песнички језик добија све оне моменте на основу којих га можемо разликовати као засебан језички облик. Ако га пак „вратимо” у комуникативни језички систем, он ће или изгубити те одлике или ће оне постати немотивисане.

У својој поетској функцији језик као систем потенцијално задржава све своје одлике и може да сачува неизмењена сва обележја неутралног језичког израза, као, што може, с друге стране, радикално да измени хијерархију својих елемената и тиме створи другачији, нови структурни модел / образац. Али у свим тим случајевима он носи књижевно значење, и то битно различито. Пошто је функција песничког језика утеловљење књижевнога облика и значења, све потенцијалне структурне могућности језичкога знака као споја ознаке и означеног, и као средства комуникације, постају могућности изградње једног новог знака. Књижевно дело се овде јав-

Наставак на 6. страни

Новица Петковић



МИЉЕНКО ШЕРБАН: „ВОЈЕ” (1955) — ЕКСПОНАТ СА РЕТРОСПЕКТИВНЕ ИЗЛОЖБЕ У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ

ПРОЗА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА“

ПЛИВАЧ

Саво С. Јокић

ГЛАВА ми је окваšена капљицама зноја и воде, а на гребену таласа ветар, покушавајући да помири боре на мом челу.

Пливам и даље иако не на силу већ из прве потребе.

— Победићу реку.

— Река је уздужно непремостива, побуни се други глас у мени.

— Нисам натопљени ивер, већ плута, која испарава на сунцу па и ноћу, доскочи први глас.

— Победићу, и то уздужно, победу признајем само на делти, где се река рачва и више је нема, проговори глас победнички.

Ветар је све јачи, река валовитија. Уморно пливам. Ветар дува у правцу супротном току реке, узводно, према великом граду поред којега протиче, а не извире из њега, како сам овога часа веровао.

Два гласа су се смењивала као да је сваки од њих крио у себи свој талас. Онај највећи талас припадао је моме несавладивом телу које годинама не зна за одмор. У скитњи му је лакше, јер има где да се прислони.

Руке су ми отежале, поглед, с времена на време, заклоњен таласима.

Два гласа су се смењивала: „Победићу реку“... „Нећеш“...

У немирној реци приметих жену како се дави. Њено исцијено лице и беле, неосунчане руке усред реке коју сам делио на два дела, уздужно, зваху ме у помоћ. Запливао сам према њој. Осећао сам да је то жена од оне врсте залуталих кроз ноћ — са двема марамицама, огледалом и личном картом у ташни и са цигаретом која добро дође у јутарњим часовима у некој крчми поред пијаце.

— Како је могла допливати довде? — питало се све у мени.

— Можда су је морнари силовали и бацили — помислих, јаче савлађујући таласе у којима се она губила.

— Стани, нећу ти ништа, стани несрећна жено, није овуда твој пут, спасићу те, — викао сам ветру и корпи, батари, за коју сам веровао да је жена.

Наслоњен на корпу, која се распадала услед силине речног тока, мирно сам примио борбу са реком.

Руке су ми се споро кретале, попут полуге бродске машине која пристаје. Два гласа у мојој накваšеној глави су јењавала.

Широка чељуст реке била је затворена таласима и мојом пливачком самоуверношћу.

Расположења су ми се смењивала, пливао сам и даље, не размишљајући. Глава ми је била накренута према једној од обала па ме је вода загрцнула. Вода није мировала... ко ме је терао да гласно псујем? Осетивши опасност, окренуо сам се на леђа, пркосећи јој. Одмор ми је добро дошао.

У некој старој љутњи првога гласа, опет сам се наднео над таласима и запливао.

Река као да ми се светила шумом таласа:

— Шта ћеш у мојим водама? Ова година је и онако болесна, а ти мајушан за моје дубине.

Први глас се побуни:

— Не мари. Клизићу преко тебе као преко какве женке, делта ти је још далеко.

— Шта то шапуће из мене? — упита ме подсвест као претходница разума.

Негде у близини желуца, ожиљак алкохола текао је лагано кроз пукотине утробе, према мозгу. И даље сам пливао, сада не баш свестан своје намере.

Захватом десне руке напипао сам спруд пошумљеног острва. Уморан, као и стара ноћ, која је неиспавана лежала у мени, пао сам на песак, — тако топао да би ми сваки ној позавидео на уточишту.

Дан је већ променио боју. Сутон се претварао у ноћ, нимало мрачну. Мехурасту. Ноћ, чија се помрчина распрскавала у виду крила слепих мишева, чинећи је ружичастом.

Загрљен са спрудом посматрао сам реку.

Одустати од даљег пливања значило је не бити више пливач.

Светиљка, уз лагано брујање бродске машине, кретала се низводно и то изазва лавеж паас настањених на острву.

— Како си стигао овамо? — упита ме старац, око чијих се ногу врзмало мноштво паса.

— Перајима, — одговорих.

— Давно, веома давно поломио сам пераја о овај спруд, — рече старац. Брада му је фосфорнобело светлуцала у већ приспелој ноћи. Чврсто ме је стегао за мишицу и рекао:

— Сада ћу те нахранити.

Корачали смо кроз шуму, иако нисам примећивао да је све дрвеће обележено. Наслоњен на једну од младица, најпре сам избацивао ваздух засићен горчином, затим је надошла испрекидана лава слатких и горких ракија. Повраћао сам прилично дуго. Утроба ми се празнила, старац ме је придржавао.

Стигао сам са старцем до његове колибе од прућа и блата и бацио се на постељу. Старац је некуда одмаглио.

Преплашени галебови на слици старчеве колибе подсетише ме на глад. Руке су ми се тресле али глава је постала лака. Укочен поглед ме нагнао да о нечему размишљам. Сетио сам се старца и мучног плавања реком. У колиби нешто старих књига и две слике употпуњавале су њену самоћу. У великој књизи нечија рука је оставила цедуљу на којој сам прочитао: „Овде леже остаци нечије заблуде и сна.“

Старац се појавио носећи земљани крчаг. Више ми није био леп као при првом сусрету. Ретке браде и са главом глатком, попут мртвачке лобање, лица избораног цртама које су повезивали црвени капилари, носа модрог.

Старац ми пружи крчаг и рече:

— Знам човека који је радио за динар и добио куршум. Мени је судбина наклоњена, задовољан сам што су ми оставили бар крчаг. Некада пре, када год бих из кафане изашао пре фајронта, осећао сам се као да сам нешто заборавио.

Натегао сам крчаг и додао га старцу. Он га је натегао и задовољно вратио. Затим је настало међусобно додавање, потом смех. Пили смо јаку течност, за коју је старац тврдио да је природна.

Та пенушава течност ми замагли колибу.

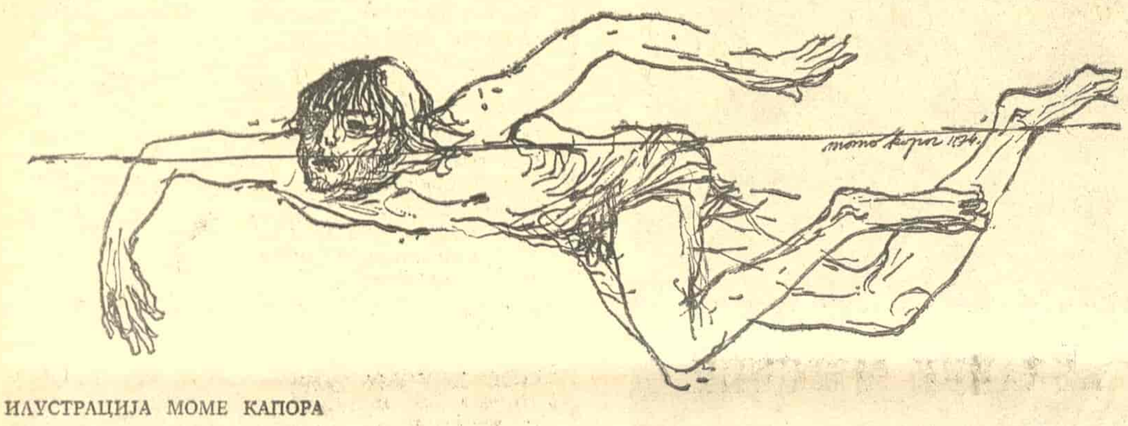
Старац је запевао, вадећи други крчаг још јачег пића, које до тада нисам пио. Знам да сам понављао: „Ово је право пиће острва“. Пио сам са старцем. Изгледао ми је све лепши а ја срећнији. На његов предлог изашли смо из колибе, да ме научи некаквој игри. У самом почетку игре је нестао.

У обележеном дрвећу видео сам људе које сам тако радо сретао по кафанама. Овога пута сам се плашио новог виђења са њима. Можда због њиховог смеха, више због руку које су ми пружали. Кикот познаника појачавао је у мени мржњу према старчевој игри. Коса ми се почела дизати на глави. Бес у мени надјача те одустадох од бекства. Пришао сам првом познанику, снажно га ухватио за руку и гурнуо, у жељи да је ишчупам. Снажно сам повукао, тако снажно да ми је из обеју руку потекла крв. Настала је тишина, кикот замро, кроз обележено дрвеће продирао је ветар.

— Е, мој старче, нека ти дубинска вода од сада прави друштво, — рекао сам скочивши у воду.

Допливао сам до прве обале, упутио се пешице ка граду.

Река је текла док сам размишљао о њој.



ИЛУСТРАЦИЈА МОМЕ КАПОРА

ПИТАЊА ТЕОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Три термина

Наставак са 5. стране

ља у функцији вишег знака, изграђеног на језичком знаковном систему. Књижевно значење и облик утеловљују се, наиме, тако што се успоставља однос према самом језику, његовој организацији, па тако измена у језичкој структури (или однос према њој) постаје извор-носилац књижевне информације. То никако не значи да је књижевна порука исто што и језичка порука, него само да се књижевна семантика објективира у обликовању-мењању језичке структуре, у изградњи конкретних облика песничког језика.

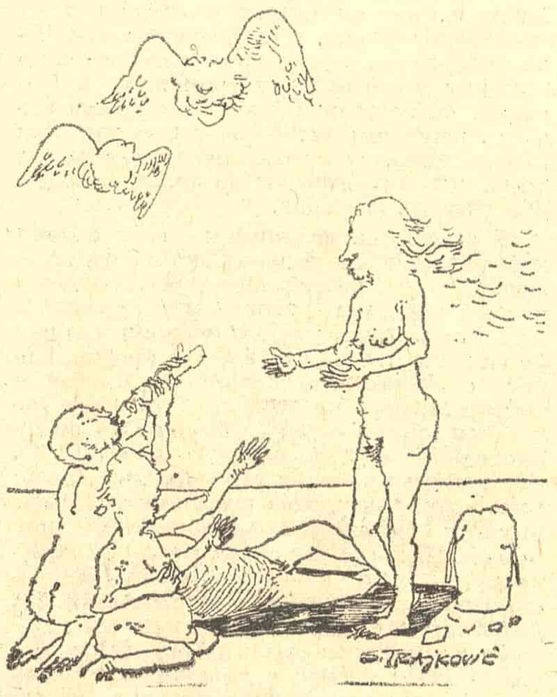
Зато је и могуће да неизмењена језичка структура, задржавање неутралног комуникативног језичког израза, има функцију нултог знака у књижевном делу, јер се и то јавља као вид преношења специфичне књижевне информације. Језички израз тзв. реалистичких дела заснива се управо на тој нултој вредности. Неутралан језички облик, одсуство било каквих посебних обележја, у књижевном делу је увек дат као однос према том облику, и тај однос га и чини песничким језиком. Он није песнички језик по својим атрибутивним, него по својим функционалним обележјима.

Стога је једно од основних обележја песничког језика усмереност или оријентација на саму језичку поруку (Р. Јакобсон у томе види поетску функцију језика), или поступци актуелизовања осетног репродуковања целокупне организације језичког израза (чему су била посвећена истраживања „руских формалиста“). Језички израз овде није пуко средство или посредник, него облик постојања поетског значења. У речи као језичком знаку однос између ознаке и означеног је конвенционално-статичан и углавном немотивисан, како је то истицао оснивач модерне лингвистике Ф. де Сосир. У песничком језику пак различитим поступцима се укида такав однос и успоставља нови као простор у коме се реализује семантика конкретне књижевне структуре. Језички израз (знак) овде постаје ознака која се налази у мотивисаној вези са означеним (садржајем) датога дела. У складу са овим основним „захтевом“ књижевног дела као целине збивају се све структурне промене (атрибутивне и функционалне) у језичкоме материјалу: све везе између ознаке и означеног постају „мотивисане“ тако што се семантизују у књижевној структури. На ову тенденцију је посредно указао још Аристотел кад је истакао тропе, неологизме, сложене речи и глосе као речи које посебно одговарају песничком делу. А све те речи су на један или други начин прикладне за наведено „мотивисање“ у књижевној структури — или већ по самој својој природи или на основу укључивања у песничко дело.

На фонолошком нивоу песнички језик се стога одликује сталном тенденцијом да се актуелизује однос између звучања и значења; они се узајамно пројектују. Еуфонија, ритам и метар књижевно семантизују везу између звука (гласа) и значења, између ознаке и означеног. У рими се на пример, увек гласовном сличношћу или истоветношћу мотивише довођење у блиску везу смисаоно различитих јединица. На морфолошком нивоу се исти процес очитује у тропима и фигурама, и на основу њега и можемо одредити кад имамо троп и фигуру са општејезичким, а кад са поетским значењем / функцијом. „Век вековати“ и „град градити“ у српској народној поезији је језички поступак (figura etymologica) којим се истицањем истих фонемских секвенци постиже ритмичко понављање и у исто време се искориштава иста унутарња форма (етимолошка мотивисаност) у двема различитим, одвојеним речима. Тиме се отвара „простор“ за конституисање поетског значења у пројектовању различитих планова. Али кад се у језику појави придев типа „вековечан“, онда пред собом имамо једино нову ознаку за ново означено: нарушени односи се у језику брзо канонизују као нова изражајна могућност (без обзира на то да ли је у питању дискурзиван, емотиван или уопште стилски валентан садржај или израз).

Организација песничког језика, његови конкретни облици и смисао, могу се разумети и објаснити само у целини дела коме припадају. Не може се одредити шта је песнички језик ако се не узме у обзир његова функција у тако специфичној и сложеној творевини каква је књижевно дело. А једна од основних одлика књижевног дела као естетске творевине јесте да је значење дато у самим односима, а порука као реализована структура. Стога у песничком језику све, у принципу, мора бити књижевно мотивисано, и тиме као да се укида конвенционална веза између ознаке и означеног у језичком знаку. Управо се на томе „као“ иза кога се скрива књижевно-структурна мотивисаност и основа генеричка разлика између песничког језика (књижевне језичке поруке) и других вербалних порука.

ФОРМА (грч. morfé, лат. forma). Форма у књижевности је начин на који чињенице, материјалне и импондерабилне, као и њихови односи, постоје у књижевноме делу, начин на који су у њему експониране. Форма је зато основни и централни појам у књижевној теорији, и од њенога поимања и одређења зависи поимање и одређење природе књижевне творевине. Довођењем чињеница у посебне односе, њиховим увођењем у књижевни ред или поредак остварује се нови облик, који собом носи сада ново, књижевно значење. У историји књижевних теорија управо су облик и значење често тумачени као два оделита појма или две засебне стране књижевне творевине; у ствари, више је инсистирано на посебности него на корелативности ових двају појмова. А појам форме се не може ни замислити ни одредити ако се истовремено не мисли и на други корелат — на садржај. Садржај који налазимо у књижевној творевини посредован је формом и помоћу форме, и на тај начин и настаје особена књижевна семантика. Стога изгледа да садржај пре тога није ни имао никакве форме, да је тек у књижевном делу оформљен. Гледано из чисто књижевног аспекта, то и јесте тако. Али то јесте тако само ако се инсистира на разлици између некњижевне чињенице и књижевне у коју она прва касније прелази. У самоме пак књижевноме делу проблем садржаја и форме и проблем одређења форме постаје сасвим другачији, јер се форма више не може одвајати од садржаја, пошто је прави садржај књижевног дела, који чини његова структура неразлучно од семантике, у ствари сам начин постојања свих чињеница које су у дело ушле. Формализовање садржаја је његова књижевна семантизација. Тако се форма дела не може ни замислити ни одредити изван и независно од садржаја дела.



За европску књижевну теорију проблем форме започиње на непосредан начин са следећом, првом констатацијом у Аристотеловом делу „О песничкој уметности“: „Расправљамо о песничкој уметности самој и о њеним облицима, шта је сваки у суштини, и какав облик треба давати песничком градиву, ако се хоће да песничко дело буде лепо...“ Смисао ове Аристотелове почетне одредбе постаће нам још јаснији ако имамо у виду његова каснија разматрања у наведеном делу, где он песничку уметност разматра као особит вид подражавања не појединачног у природи и историографији, него нечега што је општије, што представља више људске ситуације, што је Б. Лукач везао за категорију посебног. У тврдњи да „песништво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно“, не „да излаже оно што се истински догодило, него оно што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватноће или нужности“, — већ је садржано одређење форме у књижевности.

Касније је проблем форме углавном разматран као проблем њенога усаглашавања са типом изабране проблематике (садржаја), односно проблем усаглашавања облика књижевних родова и врста са изабраном проблематиком (садржајем). Тиме је углавном заокупљен и Хорације у својој посланици познатој под насловом „О песништву.“ Аристотелово одређење неких основних закона егзистирања поетске форме, у средњем веку, ренесанси и касније дефинитивно је учвршћено и развијено као канон форме, што је омогућило настанак и развој једне прескриптивно конципиране поетике и књижевне теорије.

Наведени моменат је увелико омогућио да се форма схвата као оделита страна дела, односно да се схвата као спољна форма, као низ више техничких момената у остваривању књижевнога дела. Целокупна структура дела — од најнижега нивоа, гласовне инструментације, метра и ритма, па до највишег, поделе на главе и чинове у драми, и уопште композиције — тако је расцепљена на две стране, а углавном је формална страна изучавана у поетици, која је постала прескриптивно усмерена дисциплина о књижевној техници. Овакво поимање форме је, наравно, са различитих страна и различитим аргументима негирано у модерној књижевној теорији, а нарочито у теоријама XX века. Критици је подвргавано само раздвајање техничког од смисаоног, формалног од садржајног. Чак се и једна тако елементарна и на изглед очевидна дефиниција какво је одређење риме показала као непотпуна, неприкладна. Кад, примера ради, Св. Петровић наводи ово општеприхваћено одређење риме: „рима је гласовно подударање на крају стихова или, понекад, чланака у стиху“ и потом додаје: „Није, наиме, нипошто сигурно да је становиште са којега се рима дефинира уопће релевантно за студиј књижевности, а прилично се одрјешито може устврдити да све објективне анализе риме — што их њена дефиниција допушта — не могу рећи савршено ништа о вриједности књижевнога дјела у коме се она појављује“, — онда он тиме јасно проблематизује целокупну концепцију традиционалне поетике и, што је за ову прилику битно, традиционално конципирану форму књижевнога дела. Али он тиме у исто време предвиђа и могућност једне другачије дефиниције риме и другачијег поимања књижевне форме, који нису нимало мање објективни од традиционалних. У савременим књижевним теоријама налази се и овакво одређење: „Већ смо видели да рима уопште није фонетска појава понављања гласова, него смисаона појава коју чини спрега понављања гласова и неподударања појмова“ (Ј. Лотман), из чега произилази, сасвим логично, и овакво одређење песме код истог аутора: „Песма — то је сложено сачињен смисао. Сви њени елементи су смисаони елементи, или: „Дакле, изван структуре је уметничка идеја незамислива“.

Форма у књижевности се, дакле, не може узети као једна страна, насупрот или паралелно са другом, садржајном страном дела. Оваквом издвајању и одређивању форме увелико је придонело и Хегелово опредељење уметности као „идеје у чулној форми“, што је касније покушао да превазиђе Б. Кроче у својој „Естетици“ укидајући разлику између интуиције и експресије, садржаја и форме. Други покушај надилажења „Хегеловог наслеђа“ налазимо код феноменолога, посебно код Р. Ингардена, који корелате форма и садржај замењује корелатима „предмет“ (чињеница или уопште материјал) и „начин“ (егзистирања у књижевном делу). А још почетком века су „руски формалисти“ садржај заменили материјалом, а форму — конструктивним принципом, и књижевно дело разумели као динамички организовану целину. Тада је Ј. Тињанов писао: „Тек смо недавно одбацили чувену аналогију: форма — садржај = чаша — вино. Али све просторне аналогије које се примењују на појам форме значајне су по томе што су само привидне... Усуђујем се тврдити да реч ‚композиција‘ у 9/10 случајева скрива став према форми као статичком елементу“. И управо захваљујући овим и неким каснијим настојањима дошло се до разграничења између односа форме и садржаја кад се он посматра генетички (као прелазак некњижевног садржаја у књижевну форму) и односа форме и садржаја у самој књижевној творевини, у којој форма није ништа друго до начин постојања чињеница и њихових односа у делу, дакле само значење књижевнога дела, које је у његовој структури остварено и објективирано.

Новица Петковић

ЕСЕЈ

МАРКСИСТИЧКА КРИТИКА ДАНАС

ОТВОРЕНА ПИТАЊА марксистичке критике у овом часу условљена су свакако процватом модерне умјетности, процватом који је савременој литератури донио не само нове садржине већ отворио низ нових жанрова за које је неминовно пронаћи темељне одредбенице за марксистички приступ умјетничком дјелу. Није, наиме, случајно модерна умјетност разбила могућност тзв. стила епохе, владајуће конвенције и у литератури и у критици литературе, већ је управо обратно: могло би се рећи да је модерна умјетност својим настајањем у отпору на стил епохе, у побуни против грађанског стила епохе, кренула у потпуну духовну авантуру и довела до данашње ситуације тоталног плурализма идеја и концепата чија вриједност се потврђује једном, или ако хоћете јединственом концепцијом одређеног умјетничког дјела. Принцип униката замјенио је принцип стила епохе.

Наравно, појаву и офанзиву модерне умјетности пратили су покушаји заснивања општеважећих теорија и с лијева и с десна, звале се оне ждановизам или формализам. У покушају заснивања априористичких естетичких теорија данас, у часу тоталног плурализма, у ситуацији уникатног концепта умјетности, и епохи када је непосредна пракса умјетничког стваралаштва непредвидљива, треба, по мом мишљењу, вазда видјети само покушај рестаурације духовне ситуације коју је, историјски гледано деструирао једном за увијек управо марксизам, односно Маркс. Наиме, Марксова деструкција грађанског мишљења довела је до отворене ситуације, до оне ситуације у којој је свака конвенција, свака априористичка утемељеност критичког суда не само конзервативна већ и бесмислена. Маркс, и класици марксизма, не само да нису заснивали естетичке системе већ су отворили путеве за слободно и неспутано размишљање о умјетности, размишљање које умјетност непосредно доводи у везу са тоталитетом човјека. Управо је Маркс ослободио умјетност позиције било чије слушкиње. Он је умјетност бранио од догме или, боље речено, он је умјетност супротстављао догматици тражећи у њој трајније, људскије вриједности.

На жалост, изворни марксизам нису, као што је познато, покушали да унизе само грађански теоретичари умјетности већ су то чинили и многи који су се марксизмом заклињали. Подређујући и поједностављујући и саму умјетничку праксу, обиље модерне умјетности, прагматичним циљевима, и једни и други су потцјењивали и умјетност и марксистички приступ умјетничком дјелу. И једни и други су, што је занимљиво, у марксистичком приступу умјетности видјели, мање — више, искључиво социолошку компоненту сводећи, из рђавих или добрих намјера, изворно марксистичко тумачење умјетности као тоталитета човјека на упрошћено и неприкосновено арбитрирање у умјетности које се заснива на елементарним социолошким категоријама. При томе, акценат је увијек стављен на испитивање садржине дјела било да је ријеч о литератури, музици или ликовним умјетностима.

Искључиво садржина дјела била је, дакле, предметом критичког суђења док је оно специфично умјетничко, што дакако има своју традицију у унутарњем развоју умјетности ,јединство облика и садржине, или прецизније речено њихов међусобни дијалектички однос, као носећи проблем критичког суђења, стављено у други план. Међутим, упутно је подсјетити на чињеницу да је Лукач још 1911, у тексту „Историја развоја модерне драме", упозорио:

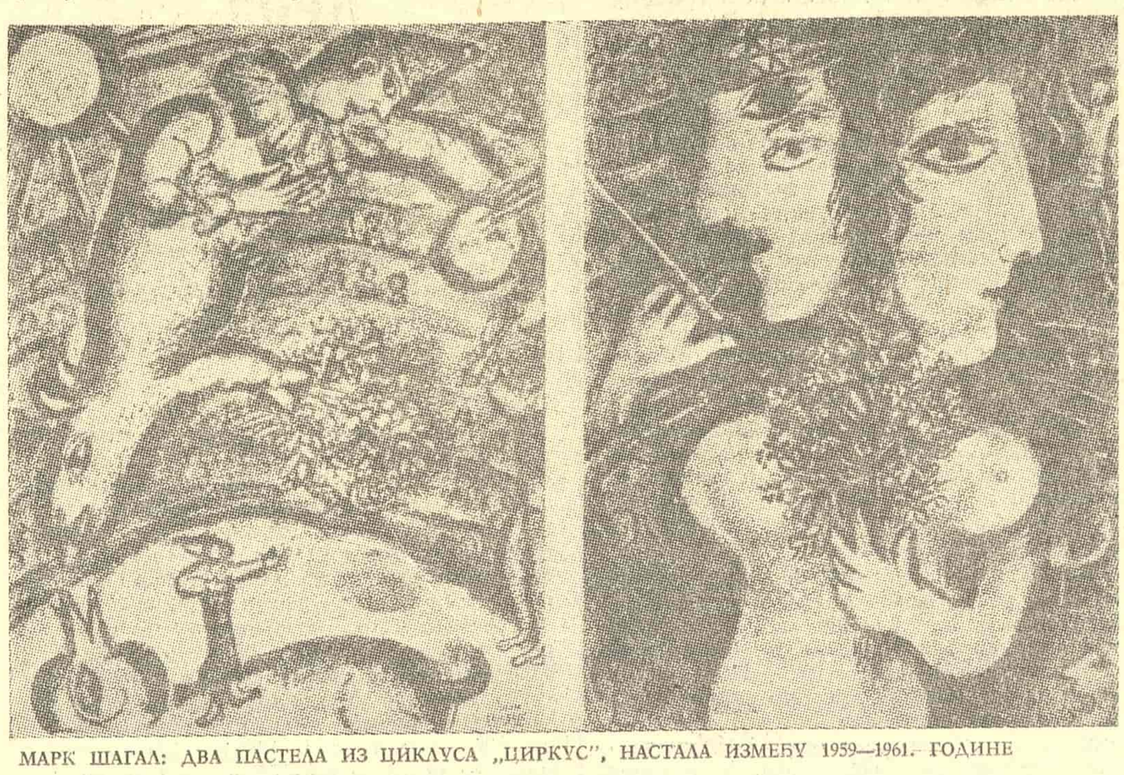
„..Социолошко посматрање умјетности понајвише гријеши кад у умјетничким остварењима тражи и истражује садржаје и непосредно повлачи линију између тих садржаја и одређених економских прилика. Међутим, оно што је у литератури заиста друштвено јесте форма. Тек форма претвара умјетников доживљај, који се преноси на друге, на публику, у исказ, а умјетност постаје, у првом реду путем тог обликованог исказа потенцијалним а затим постварним дјеловањем, правом друштвеном појавом... Рецептор не примјећује да у умјетности необликована материја не постоји и да због тога дејство што га он приписује садржају тек у малој мјери проистиче из тог извора, он не примјећује да је чак и најјачи учинак садржаја само због тога тако снажан што помоћу форме и искључиво њеним језиком потенцијалне могућности граће остварује своје дјеловање."

Ова Лукачева опаска данас поново, послије толико година, доводи на изворе марксистичког приступа умјетничком дјелу указујући не само на прави предмет критичког суда већ упозоравајући и на класни карактер форме, подразумјевајући историчност појма форме у умјетничком дјелу. Унутарњи развој умјетничких облика везан је, дакако, за развој друштвених система и друштвених односа али је свака схематска условљеност та два узрочно-посљедична односа у бити искључена. За непосредну књижевно-критичку праксу то питање се увијек поставља у непоновљивој конкретности. Тај процес се може назвати принципом иманентне критике. Могућност иманентне критике, критике која искључује естетички априоризам, отворена је заправо ослобађањем критичког мишљења сваке догматичности. Ту ситуацију непосредног приступа дјелу омогућио је марксистички начин мишљења. У тексту „Марксизам и умјетност" Роже Гароди је ту могућност, ту отворену ситуацију настајања и тумачења умјетничког дјела, дефинисао тако што је умјетничко дјело назвао „људском стварношћу у настајању". Ова дефиниција не подразумијева дјело искључиво као људску судбину која је дата, која је реализована, већ подразумијева оно што је битно за људску судбину: драму стваралаца властите историје. А то значи и будућност те историје. Марксистички речено, то значи, када је о умјетничком дјелу ријеч, да „стварање нових објеката одговара истодобно стварању нових субјеката".

У том процесу „очовјечења човјека" — како би рекао Маркс — у том процесу несметаног људског стваралаштва, питање књижевне и умјетничке критике која је утемељена на марксизму не поставља се данас као питање правовјерности ортодоксији. Напротив. То је питање степена критичке свијести, односно искључиво питање метода. Некритичко прихватање било чега супротно је темељним одредбеницама марксистичког тумачења свијета и живота — оно је негација утемељености критичке свијести.

Због тога је круцијално питање марксистичке критике питање духовне пуноће критичке свијести.

Било је, наиме, покушаја, а има их и данас, да се марксистичка критика умјетности тумачи као једноставна, шаблонска примјена нечега што је опште-познато и



МАРК ШАГАЛ: ДВА ПАСТЕЛА ИЗ ЦИКЛУСА „ЦИРКУС", НАСТАЛА ИЗМЕЂУ 1959—1961. ГОДИНЕ

само по себи разумљиво, као рецепт који само треба примијенити. Међутим, марксистички приступ умјетничком дјелу је процес у току. Он се заправо остварује само праксом. То није модел већ стваралачки процес.

У овом часу то је конституција савремене критичке свијести и савременог умјетничког дјела.

При томе не треба сметнути с ума чињеницу да је и само дјело акумулација критичке свијести. Модерна умјетност је маску, или ако хоћете конвенцију савршене умјетности, подобне стилу епохе одбацила. Отвореност дјела, његову привидну несавршеност, она је прихватила као још једну од могућности за несметано остварење, и постварење, оне врсте критичке свијести која се реализује умјетничким дјелом. Отуда је заправо марксистички приступ дјелу она врста преображаја, односно метаморфозе, критичке свијести у тумачењу умјетничког дјела које омогућује комуникацију ослобођену сваког умишљеног априоризма. По мом мишљењу, марксистички приступ умјетности заправо је права шанса за модерно критичко суђење модерне умјетности.

Мада у својој основи радикалан, марксистички приступ умјетничком дјелу је жестоко виртуелан јер нас ослобађа оног историјског заостајања које протејски нуди грађанска свијест. Настао у њедрима грађанске свијести, марксизам је, и када је о умјетности ријеч, заиста гуја из тих њедара. Потентност критичке свијести коју је инаугурисао марксистички начин тумачења свијета и живота био је и остао итекако субверзиван за досегнуту, али већ историјски превазиђену, духовну ситуацију коју је остварио грађански концепт тумачења свијета и живота. Захтјев за темељнијим одредбеницама тога тумачења, који је постављен марксизмом, остао је без правог одјека у грађанској сфери мишљења. То, међутим, не значи да имагинативно стваралаштво настало у грађанском друштву, као и мултипликација научног мишљења, није постигло итекако велике резултате. Може се, с правом, рећи да су и извјесне дисциплине хуманистичког мишљења у сфери грађанске свијести ставиле у питање, бар парцијално, оно што је сама марксистичка мисао, омеђена догматизмом, пропустила да развија и утемељи у нова сазнања. Високи домети умјетности грађанског друштва остали су, на тај начин, изван сфере критичке свијести марксистички оријентисане критичке ријечи.

Штавише, може се говорити о извјесној надмоћи грађанског мишљења у специјалистичким дисциплинама изучавања и тумачења модерне умјетности.

Рекао бих да је та надмоћ привидна.

Темељне одредбенице модерне умјетности такав начин мишљења не може дати. Њега, историјски гледано, може остварити критичка свијест утемељена марксизмом.

Да би тај изузетно значајни посао по људску судбину остварила марксистичка критика, она мора прихватити искуства модерне умјетности. Рекао бих да је то conditio sine qua non њеног опстанка. Наиме, модерна умјетност је, посредством имагинације, већ увелико освојила нове просторе „очовјечења човјека" који још нису довољно освијетљени критичком ријечју. Ти простори би требало да постану саставним дијелом критичке свијести овога часа. Пракса модерне литературе, и у свијету и код нас, плодно је тло да се изворна марксистичка мисао о умјетности саговорнички, у стваралачком дијалогу, утемељи у савремену, недогматичку критичку свијест. Можда ће у томе процесу доћи до сазнања о успонима и заблудама и модерне умјетности и критичког мишљења о њој. У сваком случају, реално је претпоставити, да ће ова могућна спрега двије критичке свијести различитих изражајних моћи, имагинативне и спекулативне, омогућити дијалог који је, вјероватно, потребан објема странама. Тиме ћемо бар избјећи ону предрасуду на коју је упозорио Грамши:

„...Најуобичајена је предрасуда да се нова књижевност мора идентификовати с неком умјетничком школом интелектуалног поријекла, као што је био случај са футуризмом. Премиса нове књижевности треба да буде историјска, политичка, народна: мора тежити да разради оно што већ постоји, полемички или на неки други начин, то није важно, важно је да она пусти коријење у хумус народне културе таква каква она јесте с њеним укусима, њеним тежњама, са њеним моралним и интелектуалним свијетом, макар он био заостао и конвенционалан."

За такав стваралачки чин потребно је, очигледно, да критичка свијест омогући и критику критике, односно аутокритику критике.

(Излагање на XI Рациновим сусретима)

Вук Крњевић

ЛЕТОПИС

Жером Савари и „Велики магични циркус"

Један од најзанимљивијих људи савременог театра свакако је Жером Савари, шеф париске позоришне трупе „Велики магични циркус". Овај тридесетдвогодишњи Француз пореклом из Аргентине (чију смо трупу могли да видимо на БИТЕФ-у), не баш у пријатељском тону у односу на Боба Вилсона, овако објашњава свој позоришни стил: „Постоје два начина да се режира један спектакл: 1) Метода „Минхен 1936": то је метода Боба Вилсона, 2) метода „Вудсток 1963": то је моја". Први комад који је Савари у овој трупи режирао (и с којим се представио и београдској публици) био је почетком 1971. године „Зартан, Тарзанов невољени брат". Три године касније у Орсејском позоришту поставио је комад „Од Мојсија до Маоа", а 29. октобра ове године у Позоришту код Врата Сен-Мартен „Велики магични циркус" дао је премијеру комада „Збогом, господине Фројд". У току новембра приказан је и први Саваријев филм „Месар, звезда и сиротица". Истовремено издавачка кућа Пјер Белфон је објавила албум фотографија које евоцирају најзначајније тренутке Саваријевог театра. Да раније и није био познат у свету уметности, Савари и његов театар би сада, овим симултаним акцијама, то сигурно постали.

Пошто је детињство провео у Аргентини, где је служио и војску, као коњаник у пампи, Савари је допутовао у Париз и, импровизујући са својом супругом и пријатељом Копијем, играо за велики број странаца-усељеника. Прве успехе постигао је приказујући комаде „Кутија" и „Лавиринт" од Арабала и прве текстове Копија. Године 1970. у Лондону родила се идеја о „Великом магичном циркусу", који би требало да, користећи разне технике, исто времено буде нека врста комедије дел арте, мјузик хол, оперета и циркус. Када је трупа створена, многи су јој замерали да заступа кич, али се Савари бранио да се служи стереотипијама да би из њих створио нову поезију. Његови модели су Тарзан, Робинсон Крусо, Пепељуга Мојсије и, сада, Фројд. Специфичност овог театра је да нема писаног текста којег се глумци строго држе: преношење текста је орално, у чему се следи трубадурска традиција.

Пошто је основао и филмско предузеће, Савари је повео екипу у Алпе да сними вестерн у снегу. За осам дана нестало му је новаца. Вратио се у Париз и за једну ноћ написао нови сценарио: о месару који жели да постане синеаст. Понудио је овај сценарио Кристијану Фехнеру, који је одлучио да финансира још две недеље снимања. Ангажовани су Мишлин Прел, Делфин Сириг, Мишел Симон и Кристофер Ли. Снимљени материјал је прилично инкохерентан али га повезују представе „Великог магичног циркуса". У овај циркус се не улази на основу дипломе и аудиције него на основу препоруке и пријатељства.

Тодор Топић

У УЛИЦИ ТОЈ

У предвечерје тихо, у шетњи тихој
улицом том сам газио
и нисам их спазио.

А ту су они, крај мене.
Још се плоче плочника румене
— не само сунце када залази,
не само сунце када излази,
не само градска светла када се пале.

И кроз ноћ, и магле, и наш сан и јаву
црвене боје причају бол и славу.

Ту су они уз свако дрво дрвореда.
Кроз крв истиче живот, кроз нишан у
смрт се гледа.

А ја сам плочником улице ове свете
у шетњи тихој газио
и нисам их спазио.

Али, паде на ме однекуд облак сете.

И — да ли се то сунце вечерње расу по
мени
или се гордост на лицу мом зарумени?
1973.

ПОДНЕ И ПУТНИК

Попут сејача сеје сунце свој жар
на шуме, на брежуљке, на долину.

Под храст у густи хлад
стада су дошла и овчар.
У хладу су копачи.
У хладу су орачи.
У шуми ћуте
и птице у сенци сад.

Сунцу само хлад не треба
— огањ носи у себи од кога бекства нема,
па у немиру, вечно, путује преко неба.

И човек је тамо, на брежуљку.
Путник. Не стаје
Љубав, ко сунце огњену, носи у себи
па за одмор не зна, за хлад не хаје.

Они који воле — сунца су за себе.
Преко вољених брегова путују и долина.
Глобусом својих снова, древни ко и сунце,
путују из прошлог у будуће, из давнина.

ТОРАЊ

Зашто си дигао главу
у висину вртоглаву,
где ветар бичем челичним бије,
муња огњени потеже мач,
громови гранатама прете?

Зар не видиш — срушиће те,
убиће те?

А он ћути.
Вичем: О, сумануги!

А он ћути.
Чела висока
и ведра ока.

1972.

ВИСИНЕ

Шта су висине?
Осим облака празних — ништа.
Празнине.

А ипак шева
у висине када се успне
— пева.

А ипак у висинама тек
ветар се стиша
и болу што га до урлика гони
нађе лек.

Шта су висине?
Ништа.
Сви сокови су доле, сви извори хлеба.
А ипак се јаблан
попети високо никад неће моћи
колико му висине треба.

1972.

Зорка Икач

ГРОЗНИЦА

Инфициран мозак
У грозници лиже фијуке.
У месо сам зазидала
Осирочени сусрет.
Чавласта звона опијела
Заглављују се између корака.
Раскрвављеним чељустима
Учестало загризам
Изазовну румен глатких узбрдица.
На образу ми плази
Леденило дана скорог лудила.
Могу ли свезати своје удове
Толико снажно
Да не узмарширају с вампирима
Што клијају из стиска руке,
Из очију,
Из креча на лицу, на уснама?

МИЛА СТОЈНИЋ

Изазов старом проучавању књижевности

Мила Стојнић: „РУСКИ ПИСЦИ“ (књига II), Завод за издавање уџбеника, Сарајево, 1974.

ПРЕ НЕКОЛИКО година „Наставна библиотека“ при сарајевском Заводу за издавање уџбеника учинила је добар потез када је предвидела објављивање самосталних тумачења текстова лепе књижевности. Мила Стојнић, професор руске књижевности на београдском Филолошком факултету и аутор више књига и студија из ове области, као писац двеју књига „Руских писаца“ (1972, 1974), није имала прилику да свестрано истражи једну једину познату и значајну књигу. Морала је да се упусти у представљање далеко шире материје, понудивши умногоме свежу верзију врхунских дела и аутора руске књижевности.

Поступак М. Стојнић открива се у њеној анализи дела Л. Толстоја, А. Чехова, М. Горског и М. Шолохова, објављеној у другој књизи „Руских писаца“. Уско „школски“ задатак — да испитивању подвргне целину дела једног писца — аутор реализује на следећи начин. Он претходно истражује збир структура из којих се дотично дело састоји, занима се за њихове везе и контексте, налази законе који тим структурама владају и у њима се одржавају или мењају. Потом врши селекцију, која предвиђа успостављање нових законитости, овог пута унесених споља вољом испитивачевог поступка; резултат одабирања је такав да је под лупом анализе остало најсуштинскије и за структуру, и за оријентацију дела, па се само тај материјал и нуди читаочевој пажњи. Тако се пред нама нашао сасвим модерни Толстој-заговорник личности и у не мањој мери борбе за жанр. Његов уметнички пут прати се преко занимљивих и ретко уочаваних мешаша: развој од „Детињства“, „Севастопоља у мају“, „Мешаве“, „Два хусара“, „Луцерна“ и „Поликушке“ ка „Рату и миру“, који више није само или превасходно питање епског; указивање на важност „кључа“ Ане и Левина у „Ани Карењиној“; успостављање тражилачке тројности „Смрти Ивана Иљича“, прича типа „Колико је земље човеку потребно“ и драма; синтетизам епске ширине, психолошке дубине и драмског интензитета у „Васкрсењу“. Толстојева општа естетичка концепција, која се разматра на завршетку овог поглавља, посредно обједињује одабрани за испитивање материјал његовог дела.

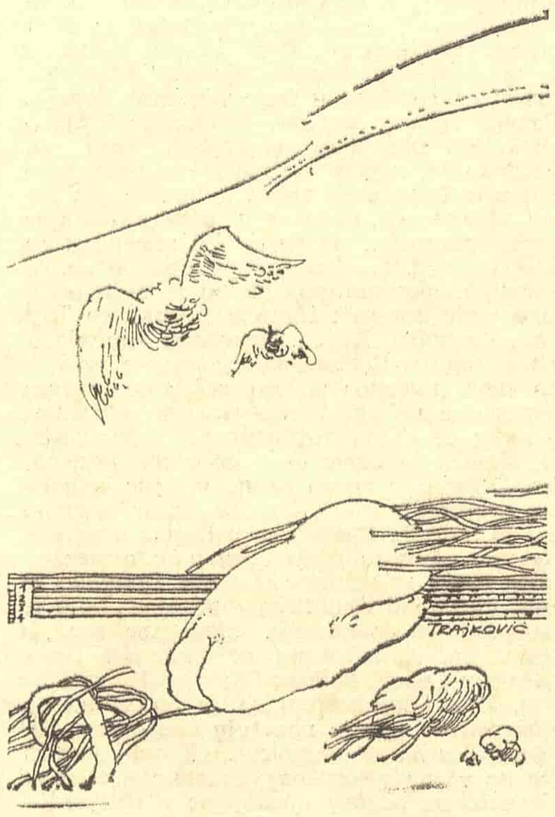
Изложен оваквом поступку, Чехов је, чини се, добио највише. Откриће механизма света „случаја“ у његовом опусу асоцира на проблем којим се 1905. године бавио Л. Шестов (нарочито у анализи „Галеба“); делови, пак, огледа М. Стојнић, у којима се расправља о значају Чеховљевих „прича за децу“ за разумевање пишчевог осећања „краја века“, могу се по важности мерити с недавно изведеним закључцима московског теоретичара В. Турбина о феноменологији жанрова код Чехова (у књизи „Проблеми поетике и историје књижевности“, Саранск, 1973). Управо је В. Турбин поставио проблем рада о Чехову од кога би се могло поћи у испитивању његове поетике; М. Стојнић нуди једну такву „полазну тачку“ за испитивање дела Горког у вишеструком виђењу теме отпора аутора „На дну“ Достојевском и његовој поруци, што несумњиво освежава поглед на овај опус, иако прилаз у целини није био непознат (примењен је још у књизи В. Михајловског „Руска књижевност XX века“, Москва 1939) нити је до крајњих консеквенци искоришћен (на пример, у посматрању проблема сврсисходности убиства у „Мајци“ и „Непријатељима“ у односу на одговарајући третман у „Браћи Карамазовима“). У огледу о Шолохову ову улогу је преузело указивање на значај категорија времена и простора у појединим књигама „Тихог Дона“. Ипак, овај рад је нешто блеђи од осталих, будући да је аутор у својим трагањима за мешашима целине дела пропустио шансу да преиспита мањкавости статуса „Узоране ледине“ и „Они су се борили за отаџбину“ у оквиру једне схеме, која је тако убедљиво дефинисала путеве Толстојевог стваралаштва.

Последња деценија је науку о руској књижевности обогатила низом сјајних анализа структуре песничког дела, којима се, између осталог, постижу два нова циља: испитивани текст открива ситуацију жанра коме припада у историјском пресеку, а примењени метод указује на могућност контаминације многих других раније примењиваних поступака. Историчари руске књижевности и, посебно, проучаваоци историје жанрова и стилова очигледно неће моћи да заобиђу резултате до којих се у овом правцу дошло у студијама објављеним на странама тартуских „Трудов по знаковым системам“ или Мутонових издања „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics“ и „Russian Literature“. Да овај тип анализе узима све више маха показује и недавно штампани зборник „Песничка структура руске лирике“ (Лењинград, 1973). Ако су Мутонове публикације, рецимо, приближиле један потпуно нови контекст поезије Ахматове и Мандељштама, истраживање које је у поменутом лењинградском зборнику обавио Ј. Еткинд на материјалу песме Н. Заболоцког „Опроштај с пријатељима“ предлаже сасвим нови лик овог великог песника.

Аутор „Руских писаца“ је учинио покушај да у последњем поглављу књиге представи постојеће, модерне методе анализе песничких дела и примени их у испитивању неких текстова А. Блока, В. Мајаковског и С. Јесењина. То је био свакако најтежи задатак постављен у овој књизи и чини се да обављањем овог посла аутор није испунио сва очекивања. У случају А. Блока, М. Стојнић се одлучила да представљене методе комплексно илуструје на његовим појединим песмама; међутим, једна од Блокових најсложенијих тема — тема „Дивне Даме“, закључена ликом Каће у „Дванаесторици“, по свој прилици није била најпогоднија за примену обећаног поступка, па се овај текст, у ствари, распао у два дела: у једноме је надмоћно истраживање песме „Улазим у тамни храм“, у другоме — скраћена размишљања о развоју теме (уместо, на пример, истог типа анализе најмање двеју песама — „У поља си бесповратно отишла“ и „Незнанка“) и, у овом контексту вероватно непотребно, представљање целине теме „Дванаесторице“. У примерима В. Мајаковског и С. Јесењина није јасно због чега је аутор одустао од замисли с којом је пришао Блоковој поезији, поготово што је поема „О томе“ могла да уведе у далеко шири круг поезије Мајаковског, а низ Јесењинових песама је био кадар да открије лепо уочену функцију ритма у еволуцији исповести његовог лирског јунака. У позитивне тренутке ових анализа треба убројати указивање на везаност Мајаковског за симболистичку поетику и, нарочито, испитивања посвећена типу и функцији ритма у поезији обојице песника.

Књига М. Стојнић је један од добрих изазова „школском“ схватању књижевности и свим оним наслеђеним папирнатим социологизацијама што јој украћују прави, визионарски лик. У овим огледима је много новог, самосталног и, надасве, смелог. Смео је сам поступак, којим се аутор загледао у поноре структуре и филозофски оснажене оријентације једног дела. „Руски писци“ су неоспорно у захвалној позицији — они осуђују старо гледање и буде жељу да се ново гледање продуби накнадним студијама и расправама.

Миливоје Јовановић



ТОМИСЛАВ МИЈОВИЋ

Деца и природа

Иван Цековић: „НЕК ИЗВОЛИ КАКО КО ВОЛИ“, Пионирски културни центар, Титоград, 1973.

НАЈНОВИЈА дечја поезија, чини се, више је окренута граду него природи; за песнике привлачнија је врева улица и тргова од шума ветра и цвркута птица. Стихови Ивана Цековића намењени деци представљају унеколико изузетак: иако је обухватио шири тематски круг, од родољубља па до дечјих игара и несташлука, аутор је у већини песама налазио место за природу, за један истински доживљај природних феномена и за суптилан однос детета и природе. У Цековићевим песмама присутан је пејзаж било као позадина, као декор у коме мотив песме јасније долази до изражаја, било као коначан циљ, као својеврсна загонетка у којој је скривена нека за најмлађе читаоце привлачна тајна. Заправо, у најбољим песмама збирке „Нек изволи како ко воли“ — а такве су „Границе“, „Моја ледина“, „Како ведре и облаче облаци“, „Милионски хор“ — песник је окренут природи; овом бисмо низу, може бити, могли додати још песме „Јесте ли чули за јулу“ (са занимљивом пројекцијом устанка виђеног очима детета), необично мелодичну „Пјесму са пута једног минута“, те духовиту „Како иде петица“, но тиме се првобитни утисак о доминацији природе у овим стиховима не би значајније изменио.

Цековићева дечја поезија је помало традиционална, заснована више на лирској ситуацији и слици него на језичкој игри и парадоксу. То разумљиво не значи да се песник потпуно одрекао могућности какву пружа благо језика; међутим, он је у том погледу нашао свој пут, експериментишући више са звучношћу него са вишезначношћу речи, прилазећи, дакле, том проблему с музичког, а не семантичког аспекта. Велику пажњу при томе поклањао је мелодији односно мелодијској линији песме, тако да су ови стихови привлачни и већ на први поглед прихватљиви за најмлађе читаоце.

Елементе своје поетике Цековић открива у песми „Тајна за тајном скакуће“:

„Између куће и куће
Тајна за тајном скакуће,
А већ између града и града
Тајна је и аутострада.
А све што има очи сјајне
Воли да завири у тајне.“

Поједностављено, блиско дечјем видокругу, али ако посматрамо однос детета према свету што га окружује — несумњиво тачно. На том присуству тајни, на потреби да се оне разреше и одгонетну Цековић је заснивао свој приступ најмлађим читаоцима. Дете многе ствари, појаве и односе посматра као тајне, заодевајући често свакодневне, нимало атрактивне феномене велом тајанствености. Улога дечје поезије, по Цековићу, поред осталог, јесте и у томе да помогне разрешавању тих тајни, да открива, али да истовремено буде за дете нека врста открића. Песник је доследан таквом програму откривао поетским средствима односе, узроке и последице, ненаметљиву лепоту природе и чар игре, детињства, раздраганог надметања са свим око себе. Поезија какву нам доноси збирка „Нек изволи како ко воли“, а и у целини Цековићево стваралаштво за децу, одговара дечјој психологији, интересовању најмлађе читалачке публике.

Понегде Цековићева песма је одвећ поједностављена, или делује одвећ фрагментарно. Местимично песник уме да се распева и да пређе у наративност. Али таква ретка места, не умањују домете ове збирке која, доносећи упоредо песникову визију детињства и дечју визију света, има своје место у оквирима једног вида певања за децу.

Иван Шоп

У дослуху с бескрајем

Томислав Мијовић: „ПОДЉУТЕ“ „Нолит“, Београд, 1974.

СВЕ ЈЕ више разноликости у савременој српској поезији. Оно што у њу данас уносе млади песници, па и они из средње генерације, битно се разликује и од српског међуратног песништва а и оног које је настајало после другог светског рата, посебно оног које се развијало после 1950. године. У том преображају српске поезије и песништво Томислава Цветковића има извесну улогу. Његове претходне књиге песама „Квартет“ (са Б. Јовановићем, Б. Тимотијевићем и П. Пејатовићем) и „На ногама“ афирмисале су га као занимљиву лирску индивидуалност која се огласила оригиналним коришћењем језика. Приликом сусрета са ранијим Мијовићевим књигама били смо у лепој прилици да у њима откривамо духовитог песника, вештог версификатора, полетног а на моменте и меланхоличног визионара. Његове слике и језичка експресивност изненађују лирском снагом, а унутрашњи ритам његових добрих песама увлачи нас у једну изузетну духовну игру која нас и узбуђује и изазива потребу да размишљамо. То нас упућује на закључак да је Мијовић у суштини нови песнички глас, а да су његови стихови одјеци скривених и тешко доступних стања у људској свести.

Иако се за Мијовићеву поезију може рећи да је лирика јаких страсти и темпераментних узлета маште — за њега се не може тврдити да је нарочито агилан као песник. Две су ствари сигурно у питању: он уме да нађе мотив који као надахнуће напросто букне у њему, али од надахнућа, до коначног облика, пут је, изгледа, доста дуг. За овакве претпоставке налазимо доста повода у најновијој Мијовићевој књизи „Подљуте“. Ова књига очито говори да је Мијовић сазрео као песник, згуснула су се у њему животна и уметничка искуства, ништа више није претпоставка ни сањарија — све је сада у песнику стишано и казује се као историјска и психолошка стварност. Битна тенденција поезије у овој књизи је потреба песника да пронађе симболе и метафоре помоћу којих ће разоткрити све струје у својим мислима и осећањима.

У књизи „Подљуте“ поезија Томислава Мијовића доноси слике које нас својим значењима одводе у психолошке дубине које се битно разликују од реалности око нас. Али, тај свет који обликују Мијовићеве слике није апстрактан, то је свет који треба да дође и у коме треба да се осећамо сигурно. Мијовић је на специфичан начин ангажовани песник, али његова ангажованост је у говору о људима и њиховим страстима, о њиховим унутрашњим световима, о суптилним кидањима са прошлим и о стварању новога. Мијовића посебно занимају нијансе у трансформацији свести и рефлекси тих трансформација. Има момената кад овај песник у емотивним преображајима открива буре, читаве мале духовне револуције које се исказују као драматични трзаји који узнемиравају људско биће, стварају ране у њему, манифестују се као подљуте, као пировање у нечему што је већ болело. То је оно што егзистенцијално одређује књигу „Подљуте“, што представља њену мисаону вертикалу. Ту је он нашао своја емотивна па и филозофска упоришта; ту се за њега отворила игра с бескрајем и ту он, преко својих слика и њихових унутрашњих звукова, покушава да додирне границе свога света.

Очито је да су то велике амбиције, али не и неостварљиве. Мијовић покушава и у покушајима има лепих остварења. Има у овој његовој књизи лирских открића и преображаја, субјективних пропламсаја једног збиља зрелог мисаоног и емотивног одређивања садашњег и будућег света:

Данас мушки ветар слутим,
трудну земљу,
бодеж клице.
Данас буна сина жени.
Све је ране она звала.
Моју рану није звала.
Јао мени!

(„Подљуте“ IV)

Стога можемо констатовати да смо књигом „Подљуте“ добили поезију која промишљено настоји да створи свој нови израз и да у новим језичким спреговима и структурама пронађе за човека нове ослонце у животу, да језик преобрази у промишљенији људски говор. У Мијовићевим настојањима има муцања, понекад недовољних лирских артикулација, али мисаоне релације су успостављене. Чини се да је Мијовић наставио тамо где су стали надреалисти, али његово настављање није дословно, оно је специфично и другачије трагање у језику: њега занимају речи и језичке асоцијације које откривају непознате слојеве у човековој мисаоној и емотивној сфери — дакле речи које су ту, које знамо али нисмо умели да их креативно укључимо у говорни систем. То су битна Мијовићева настојања и њима се претежно бавио стваралачки потенцијал овог несумњиво даровитог песника, од кога се могу очекивати и друге, нове песничке иновације.

Миливоје Марковић

ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТ

Уметност стишаних страсти

Миљенко Шербан: Ретроспективна изложба слика, акварела и пастела у Народном музеју у Београду

ГАЛЕРИЈА Лазар Возаревић из Сремске Митровице припремила је ретроспективну изложбу слика, цртежа, акварела и пастеле београдског сликара Миленка Шербана, која је овог месеца пренета у Народни музеј у Београду. Изложба обухвата деведесет експоната насталих у времену од 1928. до данас, претежно предела, портрета, мртвих природа и актова. Ова ретроспектива, у избору самог аутора, има значај рекапитулације једног периода стварања одређених вредности у нашем савременом сликарству, она управо потврђује извесне заблуде али и рашчишћава низ неспоразума, насталих у нашој модерној теорији и критици уметности.

Шербан је, својим животом и својим делом, типичан представник оних стилско-естетских постулата који су дефинисани у нашем сликарству треће деценије. То време је у нашој савременој науци о уметности већ дефинисано као време повратка боји (експресионизам боје, колоризам) и као прихватање оних садржајних елемената који су названи интимизмом и поетским реализмом. То је једно цело „дарпурлартистичко" крило нашег дорат ног сликарства, које је, насупрот сликарству социјалне опредељености и политичке ангажованости, тежило аутономији ликовног елемента, самосталности слике, али и интимним садржајима унутрашњих доживљајних вредности инспирације. На чисто ликовном плану, значи, та тенденција се показала као процес напуштања зависности слике од објективног света мада се од њега увек полазило, потенцирање боје као самосталне вредности која више не описује облик него представља саму себе, као светлост, као узбуђење, као слику стања духа и душе. То је пут од објекта према субјекту, од слике света према слици у свету: слика постаје уточиште лирских садржаја свог ствараоца. Тај процес је карактеристичан за све југословенске културне центре, за већину оних сликара који су се на овај или онај начин нашли под утицајем Париза.

Ни Миленко Шербан није био изузетак. Међутим, он је ипак изузетан по доследности својој матичној инспирацији, по продуженој и незавршеној верности схватању које траје више од четири деценије. Чак и оне слике које су, из потреба науке, историје уметности, сврставане у сферу утицаја сликара који се дијаметрално разликују од Шербановог основног израза, носе печат личности, личне дограђености, субјективне препознатљивости. Тако је и онај наводни Лотов утицај, на чијој је приватној академији студирао, био само утицај педагога, теоретичара, знаоца уметности, а не утицај ствараоца који се наметнуо структури Шербанове стваралачке свести. Сам Шербан признаје утицаје Матиса, Фрагонара и Реноара, уметници код којих је како он сâм каже, „свака спекулативност беспредметна". Самостално излаже од 1926. и за близу пет деценија сликања имао је једва десетак самосталних изложби.

Шербан је сликар о коме је релативно мало писано, али готово увек тачно, јер само његово дело није остављало места дилемама и импровизацијама: сем неких ранних изузетака, слика му је адекватан израз доживљаја, поетски пуна и занатски дограђена, дефинитивна и непоновљива. Међутим, то у Шербановом случају значи још нешто друго, нешто више: он нема оне фамозне „стилске чистоте", доследности по сваку цену (зато што припада некој школи или неком изму), која увек означава прихватање принципа и закона по којима се познаје одсуство стваралачке страсти. Одсуство изворности, непосредности и слободе. Принцип је у Шербана — исказати унутрашњу реалност као садржај стваралачке свести и као истину живота, сугестивно и чисто, у свакој слици посебно полазећи увек од почетка, од беле подлоге и унутарњег напона и узбуђења, као да му је искуство увек ново, за сваку слику специфично.

Па ипак, у том дисконтинуитету искуствене основе дела лежи једна дубља одређеност личности која даје и дубљу одређеност делу. „Сликарство ипак није ништа намерно" — каже сам сликар. „Уметност доживљавам спонтано, онако као што дишем, као што живим". И не сасвим случајно говори да сваки сликар носи свој свет а „како ће га изразити и да ли ће га изразити често зависи од случаја". Ова условна уметникова терминологија некако се уклапа прилично адекватно у садржајну и формалну вредност његових слика, које су већ раније дефинисане као „колористичке визије о интимним доживљајима" или као „уметност стишаних страсти". И можда је то, мерећи потенцијом узвитланих страсти модерног експресионизма тачно, али за Шербана је слика хармонија високог сјаја, снажне довршености, дефинитивне затворености. Људско лице (портрет) или предео Војводине, мртва природа или акт — у свему томе пламса велика страст сликара, гладног лепоте и равнотеже, зрелог живота смисла.

У самом процесу грађења слике он празни ту своју страст пред облицима природе, али поштујући пре свега законе своје унутарње природе. То је оно стање које је Коњовић својевремено овако дефинисао: „Уметник слика своју визију природе и њена реалност се утврђује у односу на осећање у коме је рођена, а не према стварном и одређеном пределу". То је, дакле, „стваралаштво" по нагону једне поетске жудње за реализацијом". Зато и нема велике квалитативне разлике између слика насталих 1930. и ових насталих данас, четири деценије касније.

Шербан је сликар откривене личности, високог стваралачког потенцијала.

Срето Бошњак

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ — ЧКАЉА И ЧЕДОМИР ПЕТРОВИЋ У ЈЕДНОЈ СЦЕНИ ДРАМЕ „СЛУЧАЈ ШАМПИОНА" РАДОМИРА СМИЉАНИЋА

ПОЗОРИШТЕ

Старе теме – нови текстови

Уз премијере „Даће" Ференца Деака и „Случај шампиона" Радомира Смиљанића

ЗА ОГРАНИЧЕНИ простор у Кругу 101, камерној сцени Народног позоришта, превише је, чини се, личности, ствари, психологије, речи, игре, и хтења у овом делу. Непрекидно се жели нешто више него што је потребно и театрализира — па „Даћа" добија неке чудне пропорције у којима се постепено изобличује и помало сама себе потире. Да ли би на великој позорници и мало подаље од гледалишта замисао Ференца Деака и визија редитеља Велимира Митровића деловала другачије?

Познаваоцима наших позоришних збивања име Ференца Деака више асоцира на даровитог младог аутора него на писца одређених драмских текстова. Током протеклих десетак година створио је многе приче, романе, песме, а у последње време пажњу не само војвођанске него и шире културне јавности све више привлаче његови позоришни, филмски и телевизијски текстови. У њима је Деак истовремено драматичар, романсијер и приповедач, сликар сасвим одређене реалности са наших пустара, запуштених салаша и градова у којима се мешају менталитети, обичаји и мењају идентитети. Његова снага није у новим темама — јер су раслојавања сељачких и градских породица, самоћа, отуђење, резигнација и опела над живим људима и промашеним животима често варирана у нашој литератури — већ страсној заинтересованости за идентификацијом људи и објективизирањем узнемирења које их заокупља у сасвим реалним просторима. Хтео би овај писац да изнесе све оно што зна и осећа, допушта својим јунацима да сами себе нашироко описују, не држи много до драмског интензитета збивања, чак му није много стало ни до тога да ли је проза у драмској форми или чиста позоришна игра? „Даћа" зато и делује више као драмска слика или приказ одређених карактера и саме ситуације док се не претвори у приказ стања којим се оградио стари професор и човек суочен са слутњама смрти. Тај Данијел Новак, кога веома смирено и опуштено тумачи Љуба Ковачевић, позвао је своју децу на даћу која се претвара у негацију свега оног што их је некада сједињавало или бар чинило блиским, тако да на крају свако односи са собом мучнину и тешко разочарање уз жељу да све заборави и да се никад више овамо не врати. Душан Ристић је за овај породични сусрет у старом и замрлом дому сцену обрадио уз помоћ старог, расточеног намештаја, избледелих новина, давно испијених боца, илустрација биолошког развоја живота, растуреног костура за наставу анатомије и остацима разних предмета прекривених дебелим слојем прашине. Била је то потпуно бекетовска сцена која подсећа више на неке старе заборављене таване него на простор у коме живи човек. Љуба Ковачевић својом игром, опет, настоји да нас убеди — како је све то у чему он живи њему присно и природно па у својим поступцима и самој игри инсистира на многим сасвим реалистичним детаљима. Редитељ му при томе доста олакшава ситуацију, али се истовремено и сам колеба: да ли да развија реалистичку анализу односа и потанко описује карактере или да иде у стилизацију? (маркира се, на пример, пијанство из празних флаша и чаша). Свака сцена почиње редитељски врло сигурно, али у градацијама; када треба нагласити међусобне сукобе долази до померања која варирају од натурализма (туча између брата и сестре — Тихомира и Корнелије) до стилизација које воде у театрализацију. Први део представе који, заправо, протиче у представљању личности, стога је сликовитији, у њему писац и редитељ па и глумци дају далеко више него у наставку који је доста исфорсиран и вештачки вођен док на крају опет не дође до литерарног штимунга самоће која још више стеже Данијела Новака. У том сликању унутарњих стања Драган Максимовић као Тихомир Новак, бивши фудбалер и диск-џокеј, испољио је готово без спољног геста драматику у којој се мешају рефлекси ситуације и лична осећања. Овај млади глумац брзо сазрева и испољава нијансе које откривају дубину и субјективност доживљаја који прекрива тривијалност речи и ознака властитог положаја. Та је ненаметљива и дискретна игра пуна узбудљиве и аутентичне драматике. Марко Николић у лику његовог брата Карла, насупрот томе, остао је у унапред одређеном оквиру и није га интензивније продубљивао тако да је постепено губио природност и пластичност израза. Њихову сестру Корнелију дочарала је доста подробно у карактеру Отњенка Отњановић и зато је штета што је у тренуцима пуне драматике долазила у исфорсирану гласовну повишеност. Љиљана Контић је Ему Ћук, необичну пријатељицу старог Данијела Новака, дала изузетно убедљиво и на ивици између реалног и нестварног. И контрасту са свим тим изопачењима стајао је уверљиво Мирослав Петровић као Доктор Тинтор у својој спољној углађености и прикривеној лицемерности.

„Даћа" није целовито дело, већ више једна пишчева реплика, скица или опсервација. Отуд не изненађује што су извесни њени мотиви варирани у тексту за филм „Парлог", а и у другим делима. Има ту телента, али и немоћи да се уобличи права драмска структура. То је оставило трага и на игру глумаца, а и на саму режију Велимира Митровића који је сав свој таленат и дебитантски жар уложио у настојање да се оправда и оно што делује више папирнато него животно. „Даћа" је стога представа која донекле све њене актере афирмише, али и разголићује. То је већи напор него резултат, несклад између хтења и могућности, а уза све то ипак слика која наводи на размишљање.

* * *

Тужан живот бивших боксера и њихових младих пулена такође је тема добро позната булеварским позориштима, па и филму. Још увек је у сећању прича „Доктор" из Погачићевог филма „Суботом увече". Савремени писци се поново враћају овим мелодраматичним или трагикомичним садржајима и њима пуне дворане у многим земљама. Радомир Смиљанић, познати романсијер и приповедач, у позоришту цењен по својим амбицијама у домену сатире и комедије апсурда, желео је да наш репертоар освежи једним таквим штивом и публика је његов „Случај шампиона" прихватила са радозналошћу и срцем.

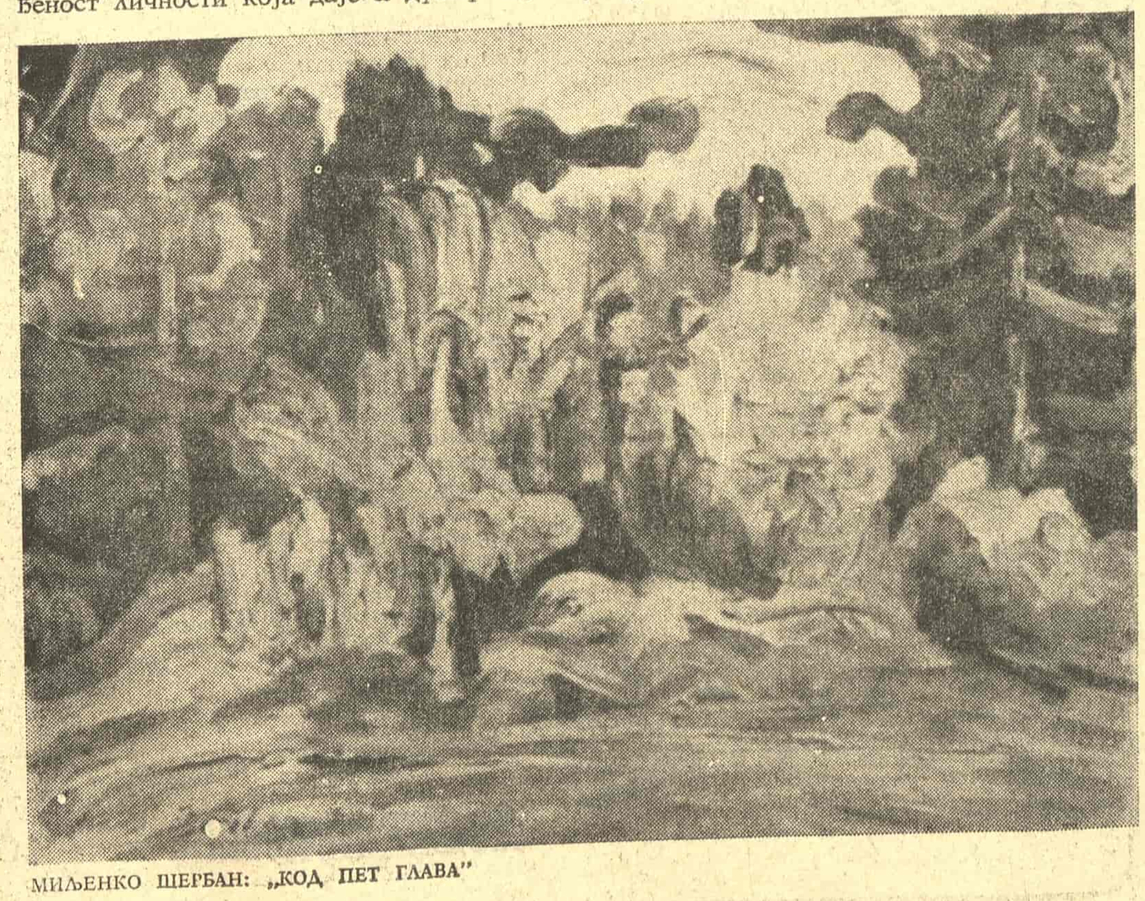
Ова прича о Бокану, бившем боксеру који жели да своје неостварене шампионске тежње оствари кроз сина Кокана, је текст писан за Миодрага Петровића—Чкаљу и његовог сина Чедомира Петровића. Они се у њему изванредно сналазе и чине га сасвим убедљивим и сентиментално дирљивим. Већ у „Покојнику", на почетку сезоне, могло се приметити да Чкаља мења свој изражајни стил и тежи дубљим и садржајнијим валерима. У лику Бокана веома је потресан и природан у исти мах, са постепеним трансформацијама и одмереношћу која га чини изузетно упечатљивим. Ни у најдраматичнијим ситуацијама, када покушава да одвоји сина од лепе Натали (Слободанка Жугић) и оставља кућу или у другом делу за време одлучног меча — Чкаљу не напушта његова лежерност и он остварује врло пластичан лик. Једино су му емоције снажније и у тим пасажима он постиже интензитет пун топлине и искрености па се спонтано за њу везује гледалиште. То нарочито бива у тренуцима када његов Бокан губи меч или када и сам теши изгубљену и разочарану Натали. Наравно, уз сву ту мелодраматичност Чкаља не заборавља да истакне и комичне нијансе свога лика или самих ситуација, мајсторски изводи гегове као што је споразумевање рукама са својим пријатељем Чвргом, такође бившим боксером и једним од оних сентименталних фељтонских ликова (веома убедљива игра Николе Милића), али никад не прелази границу и будно пази да се основна концепција његове улоге ничим не поремети. Интерпретација му се тиме отима сваком шаблону и остаје све време у пуном доживљају тако да је ово неоспоран успех, али и још више: охрабрење за Миодрага Петровића—Чкаљу да смелије улази у разноврснији и сложенији репертоар. Јер, његове могућности су далеко веће него што допуштају улоге које по некој традицији или инерцији интерпретира на телевизији. Млађи Петровић, као Кокан, својом се јогунастом снагом и тврдоглавошћу надазио у контрасти према оцу Бокану и успевао да тај нешто шематизовани лик учини природним. Умео је на тренутке да буде и нешто другачији него што се од њега очекује па је на његовом лицу видљива промена и животно сазревање. Слободанка Жугић га је својом екстравагантношћу допуњавала објашњавајући истовремено своју грчевиту жељу да не потоне и осети нешто од праве среће и животне топлине. Њену другарицу Гагу играла је са призвуком пародије Добрила Илић, тренера Цецу сасвим реалистично Миодраг Поповић-Деба, а Мирослава, председника клуба, Богдан Девић.

У свом редитељском аранжману Градимир Мирковић је настојао да уз помоћ сценографских радова Душана Станића, костима Миланке Берберовић и музике Дарка Краљића што више дочара атмосферу тих периферијских кућерака, покаже све оно што се догађа иза боксерског ринга и диференцира познате ликове. Његове амбиције нису превазилазиле пишчеве тако да прича тече фељтонски глатко са повременим наглашавањем елегичних момената уз песму Бокана и Кокана на просценијуму и извесно подвлачење мелодрамске основе саме представе. Редитељ ни мало не потцењује израз булеварског театра и користи га врло предано и прилагођава локалном амбијенту па се добила целина по мери и укусу гледалишта. У овој представи је све на своме месту, стилски је уједначена и задржава пажњу током целог збивања. У својој конкретности она, супротно жељама писца, не пружа неку домишљатију асоцијативност и исцрпљује се у својој благој комици и искреној мелодраматичности.

* * *

Навикли смо да у савременој драмској литератури тражимо изузетно озбиљне и трајне вредности. Можда је то разлог зашто се мало пише, а доста играју површна и мање занимљива инострана дела. Зато овакви непретенциозни текстови могу да буду врло корисни и примамљиви за ону врсту публике која воли да са сцене чује блиске речи и осети атмосферу која окружује свакодневни живот. Зар и у фељтонима нема истине?

Петар Волк



МИЉЕНКО ШЕРБАН: „КОД ПЕТ ГЛАВА"

СВОЈИМ ЧИТАОЦИМА И САРАДНИЦИМА „КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ" ЧЕСТИТАЈУ ДАН РЕПУБЛИКЕ, 29. НОВЕМБАР

ВИТОРИО ДЕ СИКА

УМРО ЈЕ у 73. години живота Виторио Де Сика, италијански глумац, сценариста и редитељ, уметник који је људској стварности и људској судбини прилазио искључиво емотивно, верујући увек у неизмерну људску доброту („Де Сика је личност која више тежи лирици него епици", написао је, сасвим умесно, још пре двадесет година Луиђи Кјарини); умро је срдачни и добродушни следбеник Де Амичиса (јер, по речима Виторија Спинацоле, у Де Сикином се делу непрестано опажала „присутност целе једне струје приповедачке прозе, а нарочито оне ломбардијске с краја прошлог века", у којој, поред осталих, „фигурира и Де Амичис"), пријатељ деце и лумпенпролетера, истакнути представник италијанског неореализма (за кога је неореализам, како је сам говорио, био само „процес кретања према истини"), стваралац који се, упркос неореалистичким идејама, није либио симболизма и сентиментализма, блиски сарадник и тумач сценаристе Чезаре Цаватинија (тако да је Бан Луиђи Ронди, пишући о „Умберту Д.", комплетан Де Сикин феномен објашњавао литерарним идејама Цаватинија и Де Сикиним могућностима да те идеје филмски изрази!); умро је истински мајстор филма који се, као редитељ, није стидео комерцијалних филмских прича, а као глумац ликова комедијаша (Де Сика је, тако, стојећи раме уз раме са Роселинијем и Висконтијем, стајао увек и уз бок једног Тотоа!); умро је аутор неколико ремек-дела, као што су „Крадљивци бицикла", иза којих се формирао читав један естетички програм и једно стамено морално опредељење, али и редитељ таквих филмова, као што су „Напуљско злато" и „Сунцокрети", којима није надмашао оквире осредњости — умро је, коначно, човек који је, бар у својим филмовима, чврсто веровао да се сиромаси могу огрејати и на једноме зраку сунца.

Заиста, у Де Сикином филму „Чудо у Милану" постоји баш таква секвенца: гомила сиромаха са миланске периферије, у прохладно зимско јутро, трчи ка сунчевом зраку који се пробио кроз јутарњу измаглицу, да се испод њега огреје. Кад облак заклони сунце, из грла сиромаха отме се уздах разочарања, али убрзо на неком другом месту кроз облак ће се пробити неки други зрак и гомила сиромаха похитаће, поново, да се окупа и огреје под танким сунчевим млазом... Ова сентиментално-симболична секвенца, надахнута хришћанским визионарством, могла би да послужи као прикладна метафора којом се да тумачити готово читав Де Сикин ауторски опус и његово схватање филмске уметности — наравно, притом, уместо сунчевог зрака који пробија јутарњу измаглицу, да би огрејао гомилу несрећних и безимених људи, само треба замислити онај танки светлосни млаз који излази из кино-пројектора, да пробије таму биоскопске дворане, у којој се управо приказују Де Сикини највреднији филмови — „Чистачи обуће", „Крадљивци бицикла", „Чудо у Милану" или „Умберто Д." — управо она дела, о сиромашнима и усамљенима, која је Де Сика снимио између 1946. и 1951. године (за време свог најкраћег и најплоднијег ауторског интервала, када се кроз идентификацију с Цаватинијевим текстовима и неореалистичким идејама, на најбољи могући начин, идентификовао и са самим собом), настојећи да претвори у потресне и аутентичне слике своја и Цаватинијева размишљања о животу, о истини, о стварности.

Ту својеврсну Де Сикину и Цаватинијеву „полемику са стварношћу" окарактерисао је Луиђи Кјарини као „људску полемику, моралне врсте" или, још прецизније, као „хришћанску полемику". Филмови Де Сике и Цаватинија, заиста, више су претендовали на то да утичу на срце гледаоца, него на његову интелигенцију — у жижи њихових неореалистичких идеја крио се, увек, хришћански и дидактички морализам. У тим филмовима дати су прецизни описи деликатних душевних стања, кроз која пролази удружени и усамљени човек сударајући се са трагичним случајностима живота (анализирајући Де Сикин редитељски метод, Кјарини је констатовао да је реч о режисеру који „осећа потребу да следи своје ликове, да им буде близу и да осећа њихове душевне покрете"). Де Сика је, без сумње, приказивао и свет и друштвене односе кроз осећања својих главних јунака, а те јунаке је откривао на периферији свакодневице: стари пензионер, слушкиња и пас — то су главни јунаци „Умберта Д."; два сиромашна напуштена дечака и један бели коњ — ето читаве повести из „Чистача обуће" (у којима је, по речима Луиђија Рондија, „Цаватинијев интелектуализам омогућио појаву белога коња, а Де Сика се тој појави приклонио без колебања", али се притом „окрутни Цаватинијев свет" лако „филтрирао кроз жестоки хуманизам Де Сике", да би се добио најсјајнији филмски амалгам); радник без посла, његов син и један бицикл — чине костур приче у „Крадљивцима бицикла" (у којима главни јунак, гоњен несрећним околностима, открива своју самоћу, у контексту отуђености социјалних амбијената кроз које пролази) и, коначно, једна бела голубица и један претерано добри младић омогућиће сва она чуда на миланској периферији, којима обилује Де Сикино „Чудо у Милану" (дело које по мишљењу Спинацоле, „представља једну суштински инволутивну етапу и неправилан развојни пут Де Сикиног и Цаватинијевог филмског приповедања").

Говорећи о борби „добра" и „зла", водећи своју „социјалну полемику" са друштвом, Де Сика је, увек, претпостављао људске мотиве идеолошким мотивима, па се зато и његова ангажованост лако претварала у причање бајки о беспомоћнима и унесрећенима — опори неореалистички контекст, међутим, давао је тим бајкама одређени социјални смисао, претварајући их у осуду свакодневице и афирмишући у тој свакодневици угрожено људско достојанство.

Веровање у људску доброту, међутим, завршило се, баш у Де Сикиним филмовима, дефинитивним поразом добрих: тако су, сваки на свој начин, настрадали и сиромашни дечаци који су купили белог коња („Чистачи обуће"), и радник без посла коме су украли бицикл („Крадљивци бицикла"), и усамљени пензионер са псом („Умберто Д."), и добричина Тото с белом голубицом која чини чуда („Чудо у Милану") — а сам Де Сика, ако је у „Чистачима обуће" и „Крадљивцима бицикла" још веровао у могућност превазилажења људске несреће и социјалне неправде, већ се у „Чуду у Милану" и „Умберту Д." помирио са резигнацијом и пасивним сентиментализмом (та резигнација и тај сентиментализам вероватно, и одвели су га ка филмовима „Напуљско злато", „Бокачо", „Јуче, данас, сутра", „Хлеб, љубав и..."?).

ВИТОРИО ДЕ СИКА

Критичари су, тумачећи Де Сикине трансформације, још пре четврт века, уочили да се филм „Чудо у Милану" стварао у једној другачијој културној, социјалној и политичкој клими од оне, у којој су били створени „Крадљивци бицикла" — „Чудо у Милану" створено је у време кад се цео свет налазио у „хладноме рату", а неповратно је ишчезавала и нада да ће се народна револуција (Покрет отпора) извршити до краја (напротив, „конзервативне снаге обнављале су, мало по мало, стари ред, гушећи слободе и слободан развој идеја"). Уметник се, тада, обратио натприродном, чуду — испричао је причу о белој голубици и окренуо се, потом, напуљским песмама, као да је желео да каже: „Па, све је, ипак, само игра!"

Тек пред крај живота, у филму „Врт Финци Континија", Де Сика је још једном покушао да пробуди савест савременика, подсећајући их на године фашизма, на сурово насиље над човеком — чинио је то достојанствено и господствено, са сетним смешком, али баш у тренутку кад је фашизам у Италији поново почео да диже главу...

То је и крај његове приче.

Италијански филм, пре Де Сике, бавио се испразним историјским спектаклима и отужним мелодрамама, што је дало идеју Мусолинију и фашистичком режиму да створе Ћинећиту и почну са серијском производњом опсенарских прича (ту епоху италијанског филма, данас, називамо „епохом белих телефона"!)... Италијански филм, за време Де Сике, започео је борбу против духовног тоталитаризма (тај процес преображаја најављен је још 1942. године делима „Опсесија" Лукина Висконтија, „Четири корака у облацима" Алесандра Блазетија и „Деца нас гледају" Виторија Де Сике, филмовима с којих је била здерана лажно-хуманистичка опна фашистичке пропаганде, афирмишући тежњу филмских стваралаца за „поновним откривањем стварности") — касније, крчећи пут документаризму и реалнијем представљању свакидашњице, камера је била бачена у ковитлац живота, а погледи филмских стваралаца усмеравали су се ка обичном човеку који се беспомоћно копрцао ухваћен у мрежу реалног света (Роселинијева „Паиза" и Де Сикини „Крадљивци бицикла" збрисали су, у томе смислу, примесе литературе из филмског дела, одбацујући традиционални начин грађења филмске приче, да би, отварајући се ка свакодневици и окрећући се тоталитету живота, да ли „глобални опис стварности помоћу глобалне свести", како је то формулисао један од истраживача неореализма — Амедео Ефр)... Италијански филм, после Де Сике, бави се свакидашњицом на много директнији, опорији и политички опредељенији начин, кроз дела Елија Петрија („Радничка класа иде у рај"), Лине Вертмилер („Мими металац коме је повређен понос"), Дамијана Дамијанија („Признање полицијског комесара"), Алберта Белилакве („Таква врста љубави"), Франческа Розија („Случај Матеј")...

Но, из свих тих филмова, бар покаткад, прхне ка небу и она чудесна бела голубица из Де Сикиног „Чуда у Милану"!

Слободан Новаковић

Предраг Чудић

Општа болница

Кецеља од гуме са белим чизмама —
Марљиви службеник влажне вешернице
Из старих чаршава и трулих пиџама
Терао је ситне, крвожедне клице.

Безброј легиона невидљивих клица
У пари тамани службеник бездушни —
Задихан ко риба већ гура колица
У сушионицу где се тај веш суши.

Мокри намештеник кроз пару излеће,
По гуми капљице ко по хладном стаклу —
Лете кроз болничко бело предузеће —
Стерилни анђели — по заразном паклу.

Гомиле опраног, препегланог веша
Развлаче за нове чете болесника —
Гаће без свитњака — топла гнезда душа
Дуж суморних соба, бескрајних клиника.

Бајка вешернице — повест човечанства —
Бацили, вируси — борба за опстанак —
Кроз еденска поља болничког
пространства:
Јесен, лишће, магла, клупе за починак.

Поротници Страшног (хигијенског) суда
Врше инспекцију, облеђу постеље,
Садржај из ноћних, смрдљивих посуда
Сипају заувек у клозетске шоље.

Вољају клинике на органско смеће;
Низ беле ходнике ко низ рајске стазе
Црне чистачице ко увело цвеће
Скупљају крваве завоје и газе.

И лепљив садржај из препуних пљуца
Сипају у општу канту за испљувке
А слина се тегли и ко слап светлуца
Прелива се тихо плод нечије муке.

И гнојаве слине чета самртника
Преплићу се, тегле у крвавој слузи,
Штедро упљувани углови ходника —
Драперије сцене о болесној Музи.

Пљуваонице су свуда — ко у ноћи
Звездани системи — и магме бацила
Још за бели емајл прикивају очи —
Зелени шлајмови ко зелена свила.

2

О кухињо, царство бајне терапије:
Јела посна, ретка, јела масна, густа!
И пси око твојих канта за помије,
Зар и псећа душа има гладна уста?!

А добри дух здравља лебди крај
шпорета —
Од лонца до лонца вуче масно дупе —
Шеф кухиње, знојав, мрзовољно шета:
Густира безбројне масне, посне супе.

Рајски мирис меса, о жртвеног дима
Што надлеће меке телеће котлете!
Хор лонаца смерно пева небесима:
О срећи ждерања, о беди дијете.

Кухиња живота и беда хемијска
У процесе бурне баца елементе!
Као у реторти од минус притиска
И болест раствара људе-пацијенте.

3

У хируршкој соку месо, крпе ране,
Али под наркозом, у предграђу мрака
Да би неосетно прешао с друге стране
Успаван да сазнаш како је смрт лака.

Концем и иглама учени хирурзи
Туђој драгој шију срце туђе, веће!
Где је њено срце вапије у тузи
Човек који живи мислећи на смеће?!

Трчаћеш да молиш одсечено срце,
У теглици пуној вечног формалина,
Боје труле вишње ко драга хаљина
Из њеног ормана с вољем нафталина.

А сећање нежно ко последњи мољац
Напустиће драге, сипке успомене
Крај теглице човек као богомољац
Трунуће са срцем из вољене жене...

Она ће живети после те преправке
Са другим човеком — човек препороћен!
Али никад неће бити ко из мајке,
Али нико неће бити двапут рођен!

А ако та жена и са срцем туђим
Остане у другом, надземаљском стању,
Коме ће њен народ бити син, ком туђин,
Да л' ће се родити са главом на пању?

Када гинеколог одбије абортус
После јасне молбе и прописне таксе —
Остаје ти шанса, абортус уз попуст
На кухињском столу, из приватне праксе...

4

Ипак леже жене спремне за побачај,
Будне, раскречене пред ужасним грехом
Несуђене мајке, проклињући сношај
Већ смрт призивају с надом и утехом.

Легиони брзих и стручних лекара
Ко ђаволске чете стружу материце,
А верне им слуге војске болничара
На рукама носе меке постељице.

И човек истргнут од доброг целата
Спасава се стварно живота, наслеђа —
Није ни пробио утробина врата
Кад му је судбина окренула леђа.

5

О, животе који се у акушерској
Пробијаш уз крике из фротирске слузи
Ти си у мукама и у патњи зверској
Лепши него дивни, лаки абортуси!

И од собног реда хладних мртвачница
Ти си лепши кол'ко пакао од раја,
Сладак ко грчење плодних материца
После здравих, бурних женских порођаја.

Ал и деца пате од упале мозга,
Леукемија им невину крв бели
И зашто дечица умиру то Бог зна,
Боже, зар се нисмо невиних најели!

Зар твоји анђели имају рахитис
Справе за ходање — ужасне протезе?
И малене душе надима бронхитис,
И умиру наши принчеви, принцезе.

6

Беле собе то су сплавови Харона
Кацит и Ахеронт бескрајни ходници,
Ко на оном свету цела васиона
Смештена у малом, у Општој болници.

О вечни кревети што по болницама
Преносите душе у загрљај Лети
Лекови у бројним мрким бочицама
Излечити неће никога од смрти.

Тела пате душе ту на чаршавима,
Јер мозак разара доброћудни тумор:
Храни се животом, поји лековима;
Самртник осећа умор, бедни умор.

У кожи је душа миш у мишоловци
Требају јој крила за црна беспућа
Репати бацили као пси и ловци
Нападају белу џигерицу плућа.

Кашаљ и хрипање ТБЦ Ф-крила,
То кроз плућна крила урлају каверне
Јер носе у себи светове бацила —
Микроскопске, али ширине безмерне.

Електрични Хермес безброј слабих срца
На интерној спрема судбоносни програм.
Ти осећаш у твом срцу нада куца
А Парка ти плете танак кардиограм.

7

Ту где се распада, крвари и пати:
Као рај у паклу, као цвет у свету —
Душевна болница може да нам врати
Пољуљану веру и одагна сету.

Ограде, решетке, низ трулих барака,
Испијена срећом добра, луда лица,
Ко оаза светла опитег светског мрака —
У Општој болници — душевна болница.

Умоболна бића бестежинског стања
Сатканог од чистих поетских ситница,
Таложи се мутна течност очајања,
Блажена је душа — душевна болница!

8

На излазу самом, ту код портирнице,
Кад си једном ногом ван болничког круга
Спремна те чекају врата мртвачнице
И ноћ црна, црна као свака друга.

Мртвачница — света канта за помије
Због чистоте вишег, надземаљског мира
Non-stop отворена бешумно смењује
Бесконачна трака — три смене портира.

И све се понавља ко кад је рођење,
Понавља се стрепња од кобне замене
У земљу се спушта душа, васкрсење
Чека на будуће мужјаке и жене.

Клинике вапаја, бола институти,
Самртних грозница и температуре,
Јутарњих визита и визита смрти,
Последње станице чулне авантуре.

Господе, дежурни што по болницама
Чврстом руком водиш светски јад и помор
Болничко особље зашто годинама
Равнодушно пушташ на годишњи одмор?!

УЛОГА ПОПУЛАРНИХ БИБЛИОТЕКА

Наставак са 1. стране

Београд је јединствена целина која је самоуправно подељена на општине и месне заједнице. Као целину га треба и гледати — нарочито када је реч о култури и његовом културном животу. Ту никада није било, и не сме да буде, било каквих административних или неких других ограничења и баријера.

Ово гледање на Београд као целину посебно важи за мрежу популарних библиотека. Књига и писана информација дата у форми књиге мора да циркулише без икакве препреке.

На жалост, принцип заједничког чланства у Београду, још није постигнут, иако се о њему говори већ читаву једну деценију. На подручју Града постоји 15 матичних (општинских) и једна градска библиотека, и исто толико читалачких карата, које, врло често, важе само у оквиру административне границе општине у којој је читалац учлањен, а у неким београдским општинама чак не постоји јединство чланства и јединствен третман читалаца ни у тим оквирима.

Међу библиотекама нема чвршће сарадње. Или је нема у довољној мери. Свака организација удруженог рада у мрежи ради како хоће — према себи и у границама свог административног атара. Критеријуми кадровски, радни, стручни, нормативни, програмски, продуктивни — сасвим су неуједначени. Оно што важи код једних — не важи и код других. Мрежа је, у досадашњој констелацији, била махом препуштена самој себи, без чвршћег и организованијег стручног и друштвеног надзора.

Као и о јединственом чланству, београдски библиотекари такође говоре већ годинама и о рационализацији својих послова — јединствена обрада и набавка књига — јединствени информативни инструменти — јединствени начин стицања дохотка — јединствена стручна организација и друго — али, на жалост, у пракси се није даље отишло од — приче.

Основна (законска) делатност овог типа библиотека су — читаоци — фреквенција књижног фонда — јачање и развијање мреже библиотека. У Београду све библиотеке раде — све. Не постоји подела послова. Послује се доста нерационално, при чему се расипају и онако оскудна материјална средства која друштво у различитим формама улаже у библиотекарство.

Матичне библиотеке су имале своју Заједницу библиотека, али је она била више колегијални, стручни и еснафски орган него друштвени.

Истина је да у појединим београдским матичним библиотекама има узорног рада и врло добрих резултата на плану културне активности и пропаганде књиге, — међутим, тај рад и ангажованост нису били правило, програм и обавеза за све организације удруженог рада у области библиотекарства. Нису долазиле споља — као јединствена обавеза — него изнутра као спонтано ангажовање појединих колектива да се изађе из круга стереотипног рада и зачаурености и библиотека афирмише на ширем, образовном и културном плану.

Добро се зна да је рад са књигом креативан, напоран и озбиљан, да књига на свом мукотрпном путу доће до правог читаоца. Такве послове могу обављати прави кадрови, од знања и слуха, али се обнова и освежавање кадрова по београдским народним библиотекама одвија сувише споро и нередовно. Чини се да је и то један од разлога што се у библиотекама најдуже задржала класична форма институционализованог начина рада.

У неким колективима је самоуправљање тек — пука формалност; утицаји друштвене средине минимални, а кадровска политика врло често — приватизована.

До сада су популарне библиотеке Београда свој доходак стицале на врло различите начине. Најчешће: буџетски, механички, одока! Овде је све било препуштено субјективном фактору — више ли мање наклоњеној групици оних који одлучују о средствима и праве буџет.

Нејединственост у раду и неуједначеност радних и стручних критеријума такође су последица општег шаренила у финансирању београдских библиотека. Ту до сада није било економске принуде која би библиотеке натерала да другачије раде и рационалније послују.

Познато је да је постојећа библиотечка мрежа Београда у прошлости организована без неког чвршћег и јединственијег културног плана. Библиотеке, најчешће нису отваране тамо где је то изискивала урбана целина и потребе читалачке публике, него тамо где се нашла каква-таква условна или неусловна просторија. Мрежа је импровизована као што се, на жалост, импровизује и данас. На нивоу Града не постоји планска сарадња о развоју мреже и њеној лоцираности.

Библиотечки амбијенти су већином нефункционална и непривлачна места за дужи боравак и окупљање читалаца.

У Београду данас постоје на десетине урбаних целина са 15 и 20 хиљада становника, веома удаљених од одређених традиционалних културних пунктова, у којима не постоји популарна библиотека. А зна се — и тако смо прокламовали — да је књига елементарна култура и да, као таква, и физички, под што повољнијим условима, мора бити доступна нашем радном човеку. Зато јој се морају обезбедити елементарни услови на путу до читалачке публике.

У свим популарним библиотекама на подручју Београда налази се нешто више од 1 књиге по становнику (око 1,300.000 књига), — што је садашњи војвођански просек. У плану који је већ на измаку било је предвиђено да 2 књиге буду у фонду популарних библиотека. Као што се види: план није остварен, чак ни приближно. Зато се поставља питање: да ли је нереално планирано или је мало инвестирано у основна средства библиотека — у књижне фондове?

Више је у питању ово друго — јер се зна да је куповна моћ популарних библиотека годинама сасвим минимална. Потребе у књигама су увек биле веће (и веће су) него куповна моћ појединих библиотека.

Али, и оно што се куповало — често се куповало несистематски и нерационално. Купује се повремено, са веома великим празнинама у откупу текуће књиге. Књижни фондови се, у доста случајева, праве према жељи и укусу појединца. Фондови нису свуда функционални и адекватни актуелним читалачким жељама. Зато је разумљиво да се из популарних библиотека Београда (према истраживању Завода за културни развитак Србије) сваки четврти читалац враћа неудовољене жеље, јер библиотека у којој је члан, не поседује тражену књигу.

Библиотеке су, најчешће, огледала издавачке делатности. У београдским популарним библиотекама махом је заступљена „потрошна" белетристичка књига — преко 90 одсто. Издавачи ретко користе библиотеке као „барометре" своје издавачке делатности: шта и како се чита или не чита? Шта се тражи или не тражи?

Мрежом позајмних библиотека најмасовније се користе они који, по сили закона, својих обавеза образовања, морају да читају — ђаци и студенти (преко 70 одсто), затим пензионери, службници и домаћице, а најмање радници. Оваквом социјалном структуром не можемо бити задовољни. Мало је пасионираних, спонтаних читалаца и мало је оних категорија које су у нашем главном граду најмасовније — радника из производње.

Ово би, на крају, била само нека важнија питања мреже популарних библиотека када се формирају на подручју Београда основне односно Градска заједница културе. Треба имати наде да ће многи проблеми бити решени у оквиру Заједнице.

Занемарена или недовољна пропаганда књиге и читања, неадекватан књижни фонд, запостављена и неефикасна библиотечка мрежа, извесна инертност, зачауреност и рутински рад, нелоступност основног књижног фонда свим подручјима Београда — то би, поред наведених успеха, биле само неке слабости организованијег пута књиге од издавача преко библиотеке до читаоца.

Данас се тражи популарна библиотека савременог типа, прилагођена времену, средини и потребама оних који ће у њој вршити размену свога рада. Књига мора стићи свуда и до свих читалачких слојева, како је много пута, у својим инструкцијама, још 1913. године, наглашавао Лењин.

Љубомир Тешић

ЛЕТОПИС

Мозаик Милуна Митровића

ДА НИЈЕ било жеље осмогодишње школе „Ослободиоци Београда" (општина Палилула) да се достојно обележи тридесетогодишњица ослобођења нашег главног града и да се, истовремено, прослави датум којем је она посвећена, данас не бисмо могли да се дивимо импозантном мозаику површине осамдесет квадратних метара који се, постављен у слободном простору сред зеленила, срећно уклопио у околину. У први мах запажа се само високо уздигнута треперава камена слика над жбуњем и дрвећем, као да је то место посвећено само сећању на прошлост. Но, убрзо се примећује да је вешто постављена визура успела да „сакрије" саму грађевину чији је цео забатни зид послужио овом делу.

Суштина и смисао поруке дати су кроз симболику која је лако разумљива и доступна свакоме. Сналажљиво су уклопљени трагика рата и полетност борбе, хуманост идеја за које се гине и оптимизам који чека мир и бољу будућност. Фигуре су једноставне, дате у принципу дводимензионално, чисто и јасно, подређујући се идејама својим обликом и изгледом. Сузе над погинулим убрзо смењује поглед пун борбености, туга иза решетака траје само до руку које поздрављају цвећем ослободиоце чекајући лепшу сутрашњицу, док говорникове речи, чини се, стварају сав тај покрет, немир, опредмећујући се у људима и њиховим поступцима.

И поред одређене дводимензионалности, дубина се и овде на посебан начин остварује, нарочито кроз нијансирање боја. Композиција је чврста, чему веома доприносе ивичне црне „линије". О бојама се може говорити већ као о уметниковом стилу. Богато су заступљене пастелно плава, која често прелази у сиву и бледи окер — колорит који иначе карактерише слике Милуна Митровића.

Није било једноставно ускладити боје због многобројних ситних квадратних комадића керамичких, мермерних и других делића, нити лако савлађати огроман простор мозаика, а још мање поставити дело на зид. Ипак, постигнуто је готово савршено нијансирање, изведене су финесе у распореду каменчића, па је утисак склада постигнут не само у самом делу, већ и у његовој повезаности са околином — сивилом неба, које се готово огледа у сиво плавим валерима, и зеленилом и земљом које као да окер допуњује. Мислило се и на сунчеве зраке који својом појавом истичу беле, мермерне руке мира и осветљавају различитим интензитетом — већ према томе да ли су површине сићушних делића глатке или рапаве — површину мозаика додајући му, можда, још оптимизма. Топлина је овде постигнута, дакле, хладним бојама.

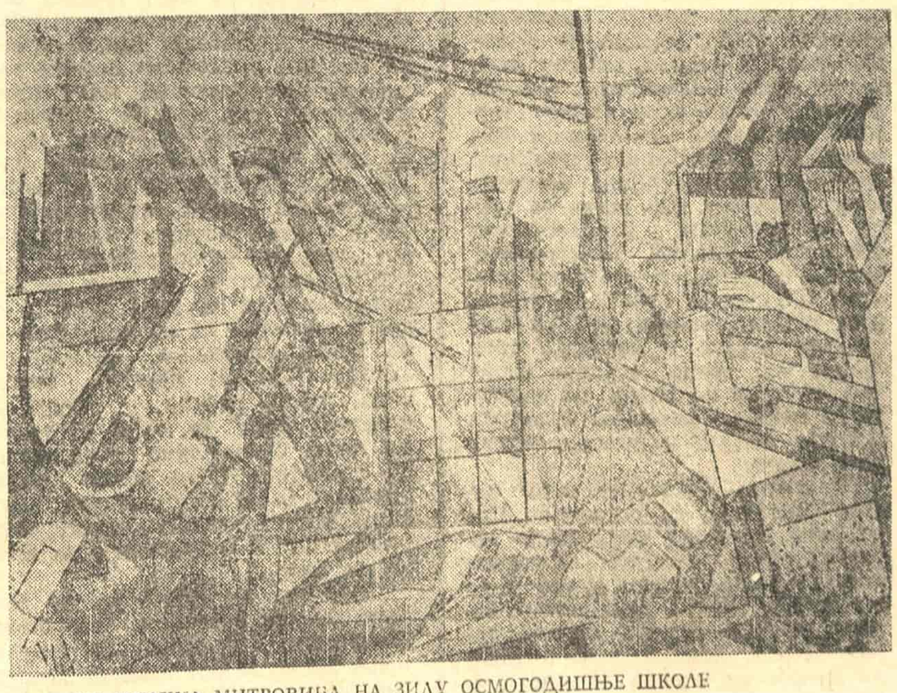
Познато је да се мозаици у слободном простору тек каткад изводе, па би се могло рећи да је ово и код нас, а и у свету редак пример. Иначе, ова стара техника, настала још пре израде фресака, красила је обично ентеријере знаменитих палата, а изузетно се појављивала на спољним зидовима појединих цркава и богомоља у Румунији и Мексику.

Пошто је завршио студије сликарства код Ивана Табаковића, Косте Хакмана и Марка Челебоновића и специјализацију код Мила Милуновића, Митровић је од својих првих излагања, која су започела 1954. године, показао наклоност ка експресионизму, јасном а ипак слободном и маштовитом цртежу, богатим нијансама боја, изражавајући све то најчешће пастелом. Сликао је пејзаже које је дубоко емотивно доживљавао, налазећи их у Србији и Војводини, а нарочито у свом родном крају Руђевици крај Соко Бање. У њима се опредељује за принцип једноставности. Развој његовог рада донео је касније још пречишћенији, индивидуалнији и уздржанији стил и наклоност не само пејзажу, него и акту и портрету.

Дуги низ година приређивао је самосталне изложбе и учествовао на групним, најчешће у Београду, а затим и широм Југославије. Био је награђиван на уметничкој изложби омладине Југославије у Београду (1948), на Јубиларној изложби сликарске колоније у Ечки (1961), и на Другом меморијалу Надежде Петровић у Чачку.

Замашан и успешан рад око мозаика започет је након расписивања конкурса и избора који је извршио жири у саставу: др Павле Васић, песникиња Мира Алечковић, сликар Зоран Петровић, вајари Војислав Вуисић, Драгомир Перић и Дејан Миловановић, проглашавајући најбољим предлог Милуна Митровића. За ту замисао су школа и друштвено-политичке организације општине Палилула и СР Србије издвојиле близу четири стотине хиљада динара, схватајући велики значај оваквог споменика у смислу сећања на важне тренутке наше историје, у смислу васпитног утицаја на младе и у видном доприносу естетском изгледу града.

Нада Злоковић



МОЗАИК МИЛУНА МИТРОВИЋА НА ЗИДУ ОСМОГОДИШЊЕ ШКОЛЕ „ОСЛОБОДИОЦИ БЕОГРАДА"

Аутобиографија Кенета Кларка

Пре кратког времена се у Енглеској, код издавача Џона Мјуреја, појавила књига „Други део шуме — аутопортрет" великог савременог историчара уметности и цивилизације Кенета Кларка. Сасвим је разумљиво да је аутопортрет таквог једног зналца (сећамо га се и из изванредне тв-серије „Цивилизација" у којој је гледаоцу, са смислом за детаљ који се уклапа у целине, али и са осећањем за оно у уметностима репрезентативно за доба које обрађује, пружао увид у разнородне компоненте које чине дух једног времена) у наимању руку инструктиван, али је врло карактеристично да се добар део коментара ове књиге бави одбраном самог Кларка од његове скромности. Његова аутобиографија, која се закључује крајем четврте деценије нашег века, говори дабоме о ауторовом детињству и младости и она је, умногоме, и слика друштвених прилика у којима је растао и развијао се. Али, најзначајнији је, за читаоца, свакако развој његове љубави према уметности, историја његових контаката с њом и усавршавање његовог критичког метода. Кенет Кларк, он чијем суду о уметности толики верују, међутим, на једном месту своје аутобиографије каже: „Када сам бивао подстакнут једним уметничким делом никад нисам помишљао да би неко други, са зрелијим судом, могао осећати друкчије. Та готово луда самоувереност трајала је до пре неколико година и мучно је за мене колико је много људи прихватало моје судове". За њега је критика на периферији уметности и, готово је забавно, колико га коментатори уверавају да је уметност његовом критиком комплетирана и да је он као критичар уметник.

Реч је, у сваком случају, о књизи једног од великих познавалаца уметности, сјајног критичара и изванредног предавача који је формирао уметнички укус више генерација. И опште је уверење

КЕНЕТ КЛАРК

да је то добро чинио. Његова скромност, испољена у овој занимљивој књизи која је аутобиографија, али и биографија читавог мноштва различитих личности које су чиниле једно време карактеристичним, произашла је из његовог богатог живота и из великог знања које је у том животу накупио. Његова хуморна позиција, позиција дистанце при којој се чини да пише о неком трећем према коме треба да заузме строг и правичан став, само се тако може тумачити.

Особитости јидиш језика

Настављајући оно што је делом Салције Ландман „Јидиш — авантура једног језика", 1962. (Jiddisch — Abenteuer einer Sprache) заслужно отпочела, Издавачка кућа „Инзел" у Франкфурту објавила је књигу Ота Ф. Беста: „Мамелошен — Јидиш, језик и његова литература" (Otto F. Best: „Mameloschen — Jiddisch, eine Sprache und ihre Literatur"). Аутор ове књиге је један од малобројних немачких експерата за јидиш језик. Рођен је 1924. године. До пре неколико година је био лектор издавачких кућа у Минхену, а сад је професор германистике у Сједињеним Америчким Државама. О његовој књизи литерарни прилог недељника „Die Zeit" доноси рецензију из пера Петера Вапневског (Wapnewski). Рецензент објашњава да наслов „Мамелошен" значи „матерњи језик" — и то оног дела Јевреја који је говорио јидиш и који га још и данас говори. То су Ашкенази, то јест Јевреји који говоре немачки (насупрот онима који говоре шпански — Сефарди).

Бест каже да је јидиш као језик погрешно назван ако би се некако хтело назвати га немачким дијалектом. У случају као што је овај наука претпоставља појам „блиског језика" или „нузјезика". Јидиш се до сопственог језика развио у средњем веку „поред" немачког, с једном пре свега од источнојидишког Јевреја искованом и ношеном — самосталном литературом. Језик мешавине, при, наравно, врло различитом учешћу компонената мешавине. Око седамдесет процената чини елеменат немачког говорног језика, око дваде сет процената јеврејско-арамејски и на трећем месту је словенски (а уз то долазе партикли из романских језика).

Као језик гета, као инструмент споразумевања једне стално угрожене и прогоњене мањине, овај се језик повукао у себе самог, држао се конзервативно и резервисано и до данас сачувао гласовне и синтаксичке својствености средње-високонемачког говора. Пре Хитлера је према проценама било дванаест милиона Јевреја који су говорили јидиш, од којих је око половине живело у Средњој и Источној Европи. Та половина је убијена. То је један од узрока због којих јидишу данас прети нестајање. А други узрок је уједињење Јевреја у једној националној држави, чијем стварању је не као последњи допринео и Хитлер својим геноцидом — уједињење у држави са сопственим језиком, али не јидишом.

„Jiddistik" се зове — не баш вешто, вели Бест — наука о овом предмету. Њоме се бави само мали број истраживача и института, а немачка германистика из историјских и моралних мотива. Зато је добродошла Бестова књига, која на научни начин информише ненаучника о историји и особитостима јидиш језика, а пре свега о јидиш литератури — завршава Вапневски. (А. Б. П.)

СУСРЕТИ

ЈЕДНОСТАВНО: ПЕДИ ЧАЈЕВСКИ

Америчке медитације (1)

ПОСЛЕДЊЕ две деценије, Педи Чајевски је професионални писац за позориште, филм и телевизију. Уосталом, он никада ништа друго и није био. Његов самостални „креативни студио" налази се у мрклоцигластој згради, истегнутој увис преко двадесет спратова, на западној страни седме њујоршке авеније, тек који блок повише пучког Тајмс сквера, надомак осињака чувених бродвејских сцена. То само по себи довољно сведочи о насушној потреби овог сценаристе да буде у жижи свакодневних људских послова, али и „производње илузија".

На истом, једанаестом, спрату, на ком је Чајевски, још неколико људи, такође из високог „шоу бизниса", закупило је своја представништва (међу њима је и Боб Фос, аутор успешног филма „Кабаре"). Неизбежна, ажурна секретарица доноси нам кафу у папирним чашама. У канцеларији се током пуног дневног радног времена, вероватно, попије доста оваквих кафа.

Писање је, каже нам журно Чајевски, ствар дугогодишњег тренинга. Тежак усамљенички рад. Баш као и бављење спортом. Или, рецимо, глума! Ти дијалози, кадрови и реплике не стварају се одмах, нити тако лако као што се обично мисли. Више ниједан продуцент не купује пуке „идеје", скице или синопсисе. Да би пројекат успео, данас он мора да има у рукама пуну гаранцију, „непогрешиви стори". Стога, најпре нашу фабулу испишемо у прозном облику, и то најмање на две-три стотине страница. То је прави роман, са свим односима, личностима, детаљно дочараном атмосфером до најмањих ситница. Ако такву вашу „стори" продуцент усвоји, ви почињете да ie полако „преводите", тј. адаптирате у сценарио. Завршите сценарио, али тиме још није све готово. Морате да будете присутни приликом сваког кадра, ради евентуалних усклађивања текста по мери глумаца, редитеља, продуцента. Сав овај посао траје у најбољем случају око две године.

Све то време, а и иначе, вели Чајевски, ја сам потпуно одсечен од јавности, не сликам се на телевизији нити домаћим новинарима дајем интервјуе. Ја нисам „звезда". Моје је да испричам причу што је могуће боље, а не да причам около или пак да теоретизирам о уметности. Своје поимање уметничког уграђујем у дело и ја могу о њему да разговарам једино са својим продуцентом — кад наплаћујем свој рад. Будите уверени, прави уметник увек говори о новцу!

Радна соба Чајевског светлуца фотографијама, излепљеним до најмањег слободног кутића. Стиснуте су све, једна до других, успомене на сарадњу са познатим редитељима (најчешће са Делбертом Маном), продуцентима (Џо Кое) и бројним глумцима (Џорџ Скот, Едвард Робинсон, Ернест Боргнин, Дајана Риг, Род Стајгер, Ентони Перкинс, Фредерик Мерч, Ким Новак...). Признајем да никад нисам замишљао Чајевског као онижег, пунашног и жустрог човека никад одређивог доба старости. На фотосима је увек у некој расправи, час на месту снимања, час с лептир машном, на каквој прослави премијере или освојене награде. Такав један Чајевски највише личи на свог незаборавног филмског јунака, оног старог момка Мартија. Примећујем гласно да ме писац на неког подсећа, али не знам на кога... Чајевски спремно и театрално истура брадицу, склања косу и задева на врх носа старинске наочари округласгих сочива: сви кажу да личим на Троцког!...

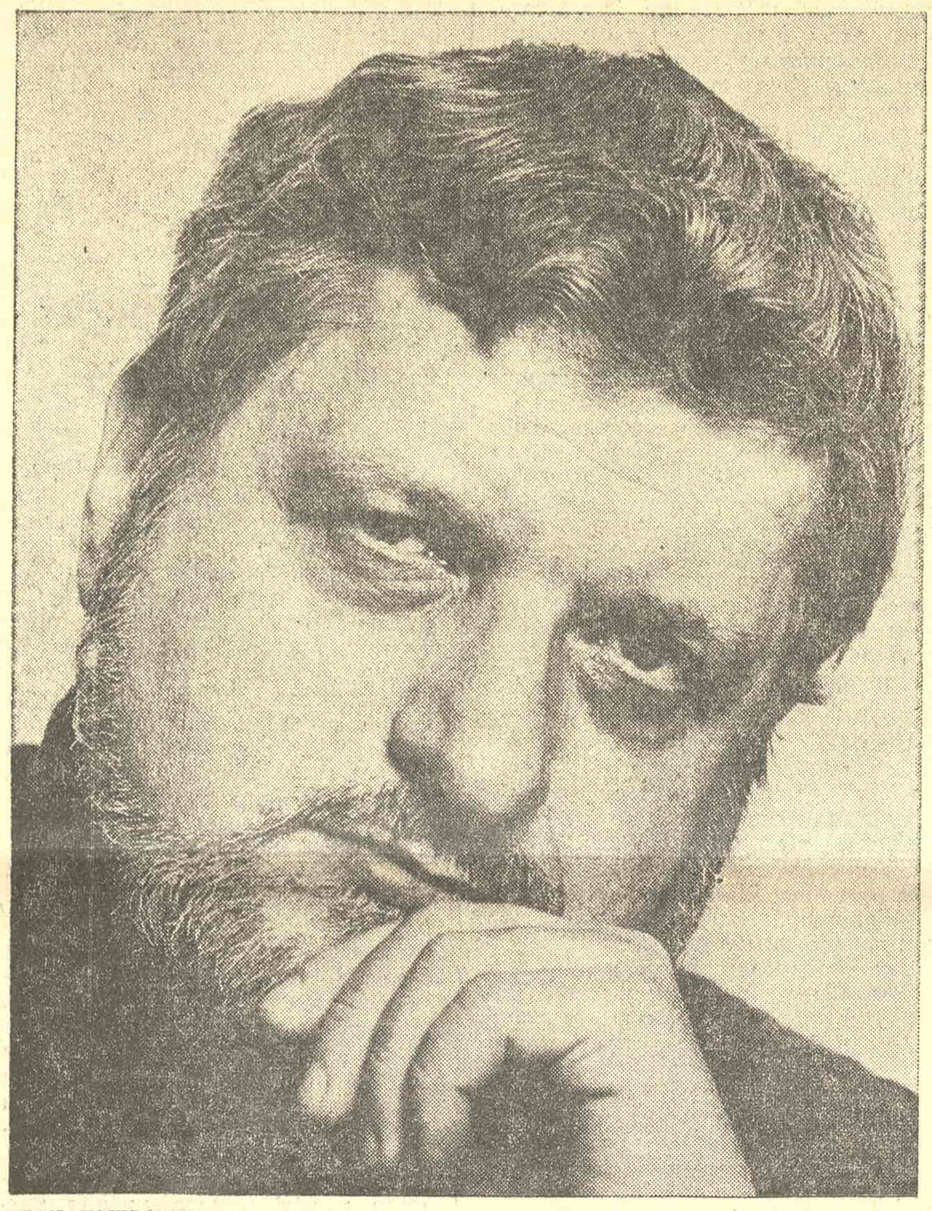
Одједном постајем свестан да ће бити врло тешко разговарати о Мартију. А ја сам се само због тога испео горе. У ових двадесетак година лик тог неупорног и искреног момка толико се саживео са свима нама да се чини како више и не припада своме творцу, „духу оца Мартијевог"! То је исто као и са народним легендама или са шармом: ко га поседује, не осећа га, а ко га осећа — не поседује га! Зато и скрећемо разговор о писању и самом писцу.

— Ја још верујем, Чајевски брза гласом своју одавно усмерену мисао, да је функција писца да публици пружи неки траг, делић свог схватања о иначе несхватљивим случајностима којих је препуно свачије искуство. Наши животи су испуњени с безброј тренутака озарења, несрећа, потиштености. Свака трзавица у односима међу људима заслужује пажњу драматурга. За мене је много узбудљивије да сазнам о околностима и разлозима

бе једног човека, него зашто тај некога убија. Човек који је несрећан на свом послу, жена која сањари о свом љубавнику, девојка која је опседнута тиме да прође на телевизију, твој отац, мајка, сестра, браћа, нећаци, пријатељи — све су то боље личности за ТВ драму него Јаго. И од чега су сачињене наше амбиције? Зашто твој стриц сваке године страшљиво ишчекује састанак својих испсника? Зашто сте увек потиштени за време посете своме оцу? Одговорите на једно од ових хиљаду питања и ви имате већ праву причу!

*

Један од првих филмова које сам гледао сам (без помоћи у избору ћудљивих педагога или пратње старалаца; дакле, када сам напокон ишао самостално да купим улазницу, самостално заузимао



ПЕДИ ЧАЈЕВСКИ

место у биоскопској дворани и када сам сам излазио напоље) био је управо „Марти", с потписом сценаристе: Педи Чајевски (Само то презиме, са густим зачином Словенства у свом звуку деловало је чудесно на мене.) Фасцинирала ме је топла и уверљива прича о „срећном исходу тамо где није било никаквих изгледа" (дирљива веза Кларе и Мартија), али још више само откровење Велеграда. Дотле је за мене Њујорк био тек топографска јединица, гужва знања из географије, вести из новина (још увек дечјих). Наједном је, ево, преда мном нахрупила ова многољудна, илуминирана позорница у целим и покретним сликама.

Једва сам сачекао наредни филм Чајевског. Звао се „У средишту ноћи". Овога пута под најблештавијом лупом сунца дошли су манхатански облакодери. Чак и они највиши! (Никад се човек не суочи с тим грдосијама од камена, стакла и челика а да се не упита: чему?). Свежњеви сунчевих зрака падали су сложно, укосо и надоле, између устава до неба подигнутих хладних сенки, и откривали улицу: тврдине назиданих спратова и под њима, на непробојном тротоару, миријаде глава, грбина људи-лутака, сложених све једна уз другу, прогрушаних преслободном светлошћу одозго! Велеградски живаљ у сјајној и видљивој парцели лабиринта! Савршена озбиљност призора нагони вас да пресликате заувек у памћење трен сваког тог зрнца људског песка пре но што се слика не премота на најдаље калемове и сасвим закрије понако скривено, трепераво благо.

У филму „Момачко вече" вишње светлости су погашене. Исти онај Велеград испружа у недоглед своје змијске котурове улица, излога, метроа и све тамо до океана титра незаситим ноћним сјајем. Далеке периферије (Њу Џерси, Лонг Ајленд) почињу да сањају од страха. И само шачица једва одважених несанича-

ра, тих спортиста живота, силази до већ свеједно којих центара, до заборављених некадашњих састајалишта, где су некад лов и ловина били млади, а сада су само свагдашње раскрснице и почеци незауставиве оделитости и самоће. Негдашњих момака више нема, нестају чак и њихови несигурни обриси у тој зацело последњој разметљивој ноћи, од које је стварнији и трајнији напев прастарог шлагера: „Рамона, видим те крај баштенског зида!"

Своје неодољиво присне јунаке, Чајевски је шчепао из свакодневице, халапљиво, чедно и заљубљенички, као што су то чинили његови велики узори, савршени познаваоци била „малих људи" — Ашар и Пањол, или касније италијански филмски неореалисти. Ту се локална, аутентична атмосфера без тешкоћа одмах идентификује. И најмањи детаљ плива у опипљивој, рогобатној, озвученој и стварној светлости. Мартија препознајемо истог трена кад га и угледамо. Сам по себи, тај Марти Пилети не може да буде ничији узор. Али онако ружан, здепаст и прођелав он је помало део сваког од нас. То што је дочекао тридесет и шесту годину а да се није још оженио, наликује на свачији предано гајени неуспех. Мартијево занимање није изузетно репрезентативно. Уз његову дебљину баш му „пристаје" тај месарски

посао у сиромашној италијанској четврти Бронкса. Сви млађи у породици већ давно су се поудавали и поженили, док је „чекалици" Мартију преостало једино да се стара, све брижљивије, о удовици-мајци (у томе неки критичари запажају мотив Едиповог комплекса).

Преко недеље Мартију се „баш ништа важно не дешава". Већ је „окорео" на прекорна пецкања суседа и рођака што је матор момак. Суботом увече редовно навраћа у локални ресторан на углу, са цу-боксом и телевизором вазда укљученим на спортске преносе. Ту је неизоставно и Мартијева „сенка", слични веселник, не што млађи стари момак али зато дрчнији — Енци. Њих двојица ту сатима распредају о лигама и играчима безбола, подгревајући с времена на време прастаре одлуке и планове да потраже „најзад неку авантуру". Ту је и обавезни старомомачки рефрен: „Куда ћемо вечерас?" (У овој трајној везаности двојице момака критичари, опет, препознају вешто уочени или бар наслућени могући разлог хомосексуализма међу припадницима тзв. средње класе.) Слично двојици Бекетових јунака, који сваке вечери чекају Годоа, и Марти Пилети је тај који је „тражио девојку сваке суботе увече у свом животу" — узалудно. „Довољно је повређен" да му једино преостаје да дели саосећање околине за свој случај. И кад помислимо да се више ништа не може исправити, дешава се нешто чудесно, магично. Изненада, једне вечери, у „Веверли играчкој сали" (у којој је толико пута безнадежно покушавао да успостави било какав дубљи контакт, да је скоро сасвим одустао), Марти сусреће девојку, још усамљенију и повређенију но што је он сам...

Чајевски не крије да су његове драме странице властитог животописа. У њима се огледа један изузетно осетљиви и за људске патње саосећајан дух. Чајевски исповеда прикривене људске комплексе, безразложне самооптужбе које нас спутавају пред одлукама, чежњама и чином слободе. Овај писац је имао толико успеха код најразнородније публике, јер је умео да охрабри, посаветује, усрећи, а не само да документује моменте људског пада, мучења. Чајевски поседује нагонски инстинкт за добро. У „Мартију" двоје усамљених бића се сједињују. У „Песми распуста" дешава се слично чудо. Седајући случајно два пута у погрешне возове, неки стари кантор баш на дан кад је раскрстио са вером, чини дело достојно највише „воље божанске" — саставља жену и мужа који су једно друго изгубили, наравно туђом вољом, пре много година у ратном вихору! Сличним хуманизмом натопљени су и његова „Мајка", „Штампарска мера", „Велики покушај" и др.

У каснијој својој списатељској фази, Чајевски се све чешће опробава на темама које за њега нису „типичне". Пише позоришну драму из библијског доба („Гидеон"), затим о егзорцизму унутар једне јеврејске верске заједнице („Десети човек") и, напокон, о Стаљину који није „имао кад да дочека смрт Лењинову — да би се дочепао апсолутне власти" („Страст Јосифа Д.").

Последњих година Чајевски не пише за телевизију, и све ређе за позоришну сцену. Десиле су се крупне, непријатне ствари, говори писац без узбуђења у гласу и ја, и нехотице, тражим погледом оног голића у прозору наспрамне дворишне зграде. Око његовог тако самотног простора хватао се сумрак, али он није ништа предузимао. Ни шибицу да укресе!

— Телевизија је давно напустила уметност, наставља Чајевски. Претворила се у ројилиште безвредних шоу-емисија, практичних настава из кувања или глупавих ситуационих породичних комедија. Мене не занимају ти бескрајни циклуси о „добрим и лошим жацама", сентиментални доктори или заврзламе малих провинцијских градића какав је Пејтон. Писац данас и није потребан, јер публика није спремна да се суочи са драмом свог времена. Она долази на Бродвеј по своју „конфекцију с певањем", као што свраћа у трговину. Чини ми се да је савремени гледалац толико уморан да ни смрт, ни секс не жели да посматра ако то није комично... Озбиљан сценариста може данас наћи једино уточиште у филму. У Америци људи умеју да праве добре филмове... Видели сте мој последњи филм, „Болницу". Болницу сам приказао као касапницу, поприште свакојаких апсурда. Али и то је све аутентично, догодило се. И онај маг-исцелитељ, који у државној болници игра своје ритуалне плесове око умирућег. И његово индијанско одело. И његов шатор разапет између болничких кревета. И орлово перо. Све је то аутентично. Не, „Болница" не може да буде схваћена у Европи, посебно у источним земљама. Ви још не поимате каква је шала постао људски живот у канцама високоразвијене технолошке цивилизације...

Док посматрам ону скоро невидљиву прилику уврх прозора дворишне зграде и док пратим огорчене реченице педесетогодишњег писца Чајевског, свестан сам да сам управо све ово време непоправиво одсутан, с мислима једино на Мартија, тај незаборавни доживљај моје генерације која је пошла у биоскоп крајем педесетих година. Глумац Ернест Боргнин и његова партнерка Бетси Блер (тако племенито ружни), повели су нас у игру, ипак у игру, све нас уплашене, неупорне и комплексиране дотле неиграче; најпре у ону где се свира танго, валцер или рок, а затим у ону главну, која гнезда ствара. А Педи Чајевски, тај психоаналитичар сиромашних, умео је једноставно, песнички и мудро да искаже колико је та игра очаравајућа и заправо свакоме досежна!

Мома Димић

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

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

Књижевни савет: др Димитрије Вучеков, Предраг Делибашић, Енвер Бећеку, 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 5 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.

ЛЕТОПИС

Готовчев „Еро" у београдској Опери

ПРЕМИЈЕРЕ домаћих дела у Опери жељно ишчекујемо и доживљавамо их на један готово свечан начин зато што су то одиста ретки догађаји. Ми не знамо зашто мора да буде тако, и стога хоћемо с посебним акцентом да забележимо у активу садашње дирекције Опере прво извођење Ваудине „Јежеве кућице" у току прошле, а у току ове сезоне „Балетско вече југословенских аутора" (међу њима и премијера „Даринких дарова" З. Христића и Б. Божовића) и сада, ево, Готовчевог „Ера с онога свијета"!

Популарно Готовчево дело, које се стицајем околности не налази на репертоару већ пуних девет година и које је у послератном периоду већ два пута премијерски обнављано, једна је од оних опера коју су Београђани увек радо гледали, већ и због тога што је она на нашој сцени имала, готово без изузетка, аутентичне тумаче. Нова генерација, коју смо имали прилике да видимо и чујемо на премијери од 26. октобра, оправдала је ишчекивања, одбранила „традицију" и утолико нам је била дража, поготову кад се има у виду моментана кадровска структура наше Опере.

Одмах хоћемо да кажемо да се у садашњој представи на првом месту намеће чудесно маштовита и управо сјајна у својој реализацији — сценска опрема представе! Сценограф Миомир Денић и костимограф Љиљана Драговић остварили су сценски оквир који је био поезија за себе, и као таква условила је успех целе представе.

У том идеално обликованом простору са учесницима обученим у један незаборавно успео стилизован костим (интересантно, две недеље раније Божана Јовановић са истим таквим укусом и таквом маштовитошћу обликовала је костиме за Готовчево „Симфонијско коло", што свакако није случајно, где ћемо се исказати ако не у — свом!) редитељ Младен Сабљић остварио је једну своју, у последње време, бољу представу, која се нарочито у I чину разиграла (сјајан женски хор!), тако да смо, можда и понесени њиме, више очекивали од даљег тока, поготову у II чину, који је у погледу сценског догађања најживљи и најигривији. Но и са тако „равно" спроведеним II чином, његова представа представља једно успело и радосно освежење, која ће се радо гледати.

Од извођача нама се нарочито свидела Бреда Калеф као једна вансеријска Дома, са несвакидашњим шармом, који је због своје префињености готово апсурдан, а због свог „дурпућства" неодољиво симпатичан. Но у тој смеши ми и видимо савременост и прихватљивост њеног тумачења и зато га посебно и истичемо.

Пријатно нас је изненадио Живан Сарамандић као Марко, који и овом улогом открива вишестраност свога талента.

Радмила Смиљанић, један од најлепших гласова наше Опере, у овом друштву одабраних, била је у оној мери равноправни члан колико јој је то једнолична и равна линија улога Буле дозвољавала. Сјајна у арији II чина!!

Наш чест гост Стојан Ганчев, који је овога пута тумачио насловну улогу Ере, као да је био мало гласовно индиспониран, али је успео да часно изнесе тежак задатак ове улоге, упркос густом оркестарском ткиву, које му баш није ишло на руку.

Кореографија Катарине Обрадовић била је прави драгуљ представе, ватромет младости и живота!

Диригент Богдан Бабић прецизан, крајње ангажован, са изразито позитивним односом према домаћем стваралаштву, што се у „Ери" одразило на најбољи могући начин.

Све у свему један леп успех који може и треба мобилизаторски да делује на цео ансамбл и — на сав репертоар.

*

На једној од реприза видели смо у улози млинара Симе младог баритона Горана Глигорића, који је, упркос свом сценском нескуству и својој певачкој младости, успео да се наметне као личност и да дâ уверљив и жив лик, што нам даје наде да ћемо у њему добити једну реалну снагу Опере. У сваком случају, и њега, као и друга два млада баритона Александрића и Станковића, треба што више упошљавати, како би те наде што пре постале ударна снага Опере.

Слободан Турлакоф