VII - 371

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ И ДРУШТВЕНА ПИТАЊА

ГОДИНА XXXI БРОЈ 578 | Београд, 10. март 1979. | ЦЕНА 5 ДИНАРА

Др Јоже ПОГАЧНИК

ПОКРЕТАЧИ КУЛТУРЕ

Универзитет и хуманистичке науке у прошлости и данас

ОВАЈ ПРИЛОГ ваља схватити првенствено као проход кроз назначено проблематско подручје које је и пространо а и омеђено. Проход, дакако, није ни бескористан ни незаинтересован, већ је својеврсно трагање у многим смеровима, чиме се покушава овладати хоризонтом који више потиче на размишљање него на једносмерно, из једне статичне тачке, свладавање проблема. Постављено питање тако се показује динамичним, док изнета гледишта дају јаснију перспективу која отвара видике у много смерова.

Постављени проблем, дакле, ваља најпре размотрити као могућност да се његови чланови (универзитет — хуманистичке науке) уопште ставе у међузависан однос. У нашем свету увек је најспорнији критеријум за избор везника „и"; због тога се у вези коју дајемо појављује више динамичних аспеката и због тога се опредељујемо за приступ који само оно начело сматра испуњеним које се реализује у појави. Повезивање обају чланова утемељено је, најпре, у самој генези универзитета који је такав посао већ у XII веку, односно, тек онда кад је обим студија проширио на степен universitas litterarum. Филозофски факултет је у том оквиру имао истакнуто место; његова специфичност која се огледа у диференцијацији на septem artes liberales и у разгранатом степенастом студију (baccalaureus, magister и doctor) видна је у читавој историји како у његовом статусу тако и у функцији.

Та средишња улога факултета који се per definitionem бави хуманистичким наукама постала је очитијом у тренутку кад је човек средњег века прихватио науку о двојакој истини. Деоба научних сазнања на secundum rationem и secundum fidem донела је хуманистичким областима преимућство над теолошким, правним или медицинским факултетом; каснији развитак, који је усмеравао пре свега хуманизам, све је више изједначавао квалитет универзитета с развијеношћу хуманистичких (филозофских) студија. Та чињеница условила је и настанак универзитета на територији данашње Југославије: почетак и језгро увек је био филозофски факултет (Београд 1863, Загреб 1662. и Љубљана 1704).

Наведене чињенице омогућавају следећи закључак: у области хуманистичких наука човек долази до неких сазнања до којих у другим областима није могуће доћи. Садржај тих сазнања је, ако пођемо од етимологије речи хуманистички, повезан с положајем човека као генеричког и социјалног бића па се, према томе, дотиче оних подручја која обично називамо културом и историјом. То значи, другим речима, да се хуманистичке науке баве неким битним и фундаменталним питањима која су инхерентна свим нивоима човекове праксе, а управо због тога не само књижевна него и централна да би се могло схватити све оно што је човек својим радом створио у току историјског постојања. Та чињеница била је увек присутна и у делима класика марксизма који су изнели, за нашу тему неколико врло релевантних, ставова.

Класици марксизма су, пре свега, свесни да су културне делатности које чине садржај хуманистичких наука релативно самостално подручје. Такозвана духовна надградња није аутоматски рефлекс економског положаја; људи, у датим околностима, сами стварају своју историју, економски фактор само се јавља као најзначајнији. За културу, дакле, економика није једини активни узрочник јер су духовне делатности човека условљене међусобним деловањем и субјективног и објективног фактора. Концепције о култури по својој су природи друкчије од политичких и социјалних. В. И. Лењин децидирано изјављује да је политички могуће победити у року од неколико недеља, док је за победу културе због саме њене природе „потребан дужи рок и на такав дужи рок треба се припремити, одмерити свој рад и испољити највећу устрајност, доследност и систематичност". Степени историјске делатности у тој концепцији иду следећим редоследом: политички, социјални и културни ниво што, пренесено у нашу стварност, значи да се након народноослободилачког рата и социјалистичког самоуправљања који су политичке и социјалне димензије проблема тек сада налазимо у жижи културне револуције.

Свесни историјског тренутка у којем смо се нашли не бисмо смели да сметнемо с ума два значајна коректива који из баштине класика марксизма непосредно улазе и у наша теоријска разматрања и у практична решења. Карл Маркс је (у „Уводу у критику политичке економије") записао касније често понављану реченицу о грчком епу и грчкој уметности; истицао је да није проблем у томе да схватимо њихову условљеност друштвеним контекстом, јер потешкоће настају кад знамо да нам грчка уметност и грчки еп још увек „пружају уметничко уживање и што у извесном погледу важе као норма и недостижни узор".

У вези с наведеном реченицом није за ову згоду актуелан проблем садашњости у историјској прошлости већ мисао да целокупна културна традиција човечанства делује у савременом човеку што значи да је реч о континууму који увек може да се актуализује, па га стога треба тематизовати и на нивоу критичке (научне) рефлексије. Лењиново мишљење је у том контексту радикално па управо зато и праксеолошки јасно. Говорећи о потреби нове (пролетерске) културе, он чврсто верује да ју је могуће градити „искључиво с тачним познавањем културе коју је створио читав развитак човечанства", а томе додаје и појам о „прерађивању" што је, несумњиво, питање актуализације оних традицијских вредности које су носиоци историјског напретка.

Други коректив је, за разлику од генетско-историјског, индивидуалне (онтолошке) природе. Маркс (у „Економско-филозофским рукописима") констатује да најлепша музика не значи ништа уху које није музикално; музика у том случају није предмет појединца с немузикалним ухом, док „мој предмет

НАСТАВАК НА 10. СТРАНИ

Др Андреј МИТРОВИЋ

УМЕТНОСТ КАО ДЕЛО ИСТОРИЈЕ

Нафта и Сетембрини о „Пијети" с Рајне — додири историјске науке и историје ликовних уметности

У „ЧАРОБНОМ БРЕГУ" Томаса Мана двојица носилаца великог и страсног идеолошког диспута међу болесницима у неком санаторијуму под алпским врховима, Лео Нафта и Лодовико Сетембрини, заговорници два сасвим опречна разумевања света, схватања живота и погледа на државу, споре се такође и око уметничке вредности једне готичке скулптуре из XIV века. У ствари, та „Пијета" је и Нафти и Сетембринију пружала само прилику да поново изнесу основе својих сукобљених погледа на свет и послужила им је тек као полазна тачка да заметну још једну расправу о много ширим, међу њима спорним, идеолошким питањима.

ЕМИЛ НОЛДЕ: ГРАФИКА

Лео Нафта велича кип Богородице над мртвим Христом као „анонимно и заједничко" дело епохе „у правом смислу песимистичко-аскетског" укуса, дело које је „рукотворина" света „који има душу и смисла за израз", који тражи поштовање правила да је „стварна само унутрашња лепота религиозног израза" и у којем је дошло до „свесне еманципације духа" од природе. „Презирање те природности изражено је побожно, али без икакве скрушености", развијао је овај „идеолог" своје гледиште, па је тврдио и да у уметничким делима треба да је само реч „о духовној лепоти, а не о лепоти меса, која је глупа". Лодовико Сетембрини је, томе насупрот, кудио скулптуру „због нетачности у размерама и облицима тела, због њихове неистинитости", у чему је препознавао „злу вољу", јер „занемаривање природе и њеног проучавања значи удаљавање од човека". И „снажним речима" је уздизао „грчко-римско наследство, класицизам, облик, лепоту, разум и смерну природну ведрину, који су једино позвани да унапреде човекову ствар".

Нису потребне неке нарочите анализе да би се видело да Нафтине теорије о напуштању природе немају ништа заједничко са одговарајућом тезом у тада савременим авангардним покретима, јер он теоретише на основу система ставова који су створени ван уметности, пориче могућност и потребу слободе трагања у уметничком стваралаштву, најпре тиме што оспорава вредност личности уметника и заговара кодекс правила хришћанског садржаја и догматске суштине. Још мање су потребна нека рашчлањавања када је реч о ставовима Сетембринија. Овај „идеолог" пориче сваку могућност уметности да гради само свој свет облика и боја, а тиме такође да могу и покушати да човеку понуде нешто суштински другојачије од онога што се иначе може видети голим оком у друштвеној и природној околини. Насупрот авангардним тежњама које нису хтеле да поштују никакве границе или боље: које су све биле у хтењу да се отварају нове могућности и нови простори уз стално прекорачивање сваке постигнуте границе, Сетембрини је заступао међе одређене речју „природа" по схватању тога појма половином XIX века. Просто, он заговара идеале класике толико драге либерализму претходног раздобља.

НАСТАВАК НА 10. СТРАНИ

МАЛИ ЕСЕЈ

ЛЕПО УКРАШЕНА ЛУДНИЦА

СУВРЕМЕНА СЕ ДРУШТВА налазе пред дилемом како осмислити свијет људског бића, како успоставити космизацију животног околиша („кућа и свемир нису два супротстављена простора" — Г. Башлар), јер човјек своје обитавалиште доживљава и као стварност и као сањарење; оно испуња оба облика његова живота — и тјелесни и духовни. Одузимање слободног простора човјеку, у бити је затирање клице људске слободе. Зато свијет никад и није живио у царству тзв. благостања технолошке цивилизације, иако је у овом периоду човјечанство доживјело свој највећи прогрес. Свијет, заправо, све више живи у лијепо украшеној лудници; у сјени викторијанске илузије да ће слијепа вјера у технику људе учинити све бољим.

Тенденција материјалног и духовног загађења свијета глобалног је карактера, стога и напор да се оно спријечи мора бити ствар укупног човјечанства, без разлике на географско-политичке, културно-религиозне и повијесно-филозофске аспекте. Границе раста наше цивилизације по садашњем концепту, упозоравају нас на могућу апокалиптику, бубњајући као тибетански бубњеви сачињени од људске коже. Зато, екологија у свјетским размјерима постаје савремени поглед на свијет, она почиње добијати и своје јасно филозофско обиљежје.

Био би својеврсни харакиризам у овако заданом простору истраживати почетке умјетничког опирања урбанизацији и технизацији људског друштва. Повратак природи („le retour à la nature"), можда, почиње бити филозофска идеја с појавом Ж. Ж. Русоа који говораше — „Можемо бити добри људи, а да нисмо учењаци" — сматрајући да је знанствени прогрес у бити губитак природне људскости. У нашој савременици значајну је улогу одиграла списатељица Р. Карсон са својим дјелом „Нијемо прољеће". Упитајмо се: гдје се у југославенским књижевностима проблематизира питање демографске експанзије, неконтролиране урбанизације, вишеструкога загађења човјекова околиша, економски и други поремећаји, несигурност запошљавања, одбацивање традиционалних вриједности, итд. Нигдје (!) — изузмемо ли постхумни роман „Година ножева" Војислава Кузмановића. Остала наша књижевност као да се догађа у аркадијској амбијенталности.

Ликовна умјетност, иначе несклона сентиментализму, у предности је у праћењу еколошке проблематике — с платна су махом нестали пасторални пејсажи. Споменут ћу двије свјетске ликовне манифестације, које су покушале успоставити суоднос — „од природе к умјетности — од умјетности к природи" (Б. ди Кастело): изложба Краљевске академије за умјетност у Лондону (1976), и Бијенале '78 у Венецији. Дјела су приказивала потиштеног човјека у суморној средини, инвазију асфалта, компјуторизацију и махнито дивљање кемије и технологије; наглашену подвојеност човјекове природе и његове техничко-урбанизиране средине. У том контексту, од наших ликовњака, ваљало би споменути загребачку „Бијафру", која је као средство своје умјетности изабрала ружно, ружно које је испунило нашу свакидашњицу. Или би се ваљало вратити „Погледу на врт" В. Ливија, првој слици која се ослободила људског лика као средишњег.

Требало би још споменути и архитектуру и филм, и умјетничку фотографију, и глазбу. У нашим просторима далеко смо од тог да имамо филм као што је, рецимо, „Дерсу Узала" или „Зелено сунце", а још даље од реализације визионарских био-кућа нашијенца Андрије Мутњаковића, мада смо прва земља на свијету која је здрави људски околиш гарантирала Уставом. Али, сањар, тј. умјетник надграђује „своју школьку", и послије учвршћивања зидова, зато би и машту нашег умјетника требала узбудити изнимна ситуација свјетске еколошке проблематике.

Томислав Маријан БИЛОСНИЋ

СОЦИОЛОШКА ПРОЈЕКЦИЈА ИСТОРИЈЕ ПОЗОРИШТА

Жан Дивињо: „Социологија позоришта", БИГЗ, Београд, 1978.

ДРУШТВЕНИ карактер позоришта свакако је доминантно својство те уметности. Позоришни чин не настаје и не исцрпљује се само у фази припрема, него, напротив, тај чин настаје у тренутку кад дође, први пут, до његовог споја с гледаоцима и нестаје — престанком тог споја. Зато се за позориште, уосталом не без разлога, говори како је жива уметност, како њене стваралоце у највећој мери прати неизвесност, зависна од непредвидљивих збивања до којих може доћи у тренуцима извођења, односно при споју с гледаоцима, чије реаговање зависи од читавог низа најразличитијих околности.

Другим речима, судбина позоришта у највећој мери зависи од кретања у друштву, мада та кретања и не морају имати адекватне рефлексе на ову уметност. Али, током свог дугог развоја позориште, а то ће рећи и драмска литература, доживљавали су низ веома значајних метаморфоза, па се свако проучавање односа позоришта и друштва, сасвим природно, мора претворити у историографско разматрање и проучавање најкарактеристичнијих периода и етапа у којима су се на различите начине прожимали позоришни уметнички израз и друштвене кретње и промене. Та неминовност сустигла је и разматрања Жана Дивињоа, иначе веома суптилна у оквиру једног несумњиво знаачког третмана, што их је 1973. објавио под насловом „Колективне сенке (Социологија позоришта)" која су се сада нашла пред нашим читаоцима, у преводу Бранка и Јелене Јелић.

Истражујући друштвену позоришну праксу, Дивињо на почетку својих разматрања поставља два суштинска питања, свестан да тиме не обухвата до краја све проблеме који се намећу у проматрању односа позоришта и друштва. Њега најпре интересује каква веза постоји између једног одређеног типа сценског простора с једне стране, и друштвеног и појединачног искуства групе друштава из једног раздобља односно „цивилизације", с друге стране. На то питање Дивиљо надовезује и друго: како се писац, гледаоци и глумац суочавају с тим местом драмске радње које нису сами изабрали и чије преображавање обично не зависи од њих?

И да би своја испитивања концентрисао на основни проблем, Дивињо најпре утврђује не само смисао, него и циљ драмског приказивања, указујући и подвлачећи разлику између драмске и друштвене ситуације: прва мора приказивати акцију не би ли тако преузела њен симболични карактер, док друга до живљује непрестану еволуцију и води стварању нових ситуација. И на тој различности Дивињо успоставља границу између позоришта и друштвеног живота, као сублимацију стварних сукоба. Он сматра да је драмска свечаност — одложена, прекинута, спречена друштвена свечаност у којој се „дата ситуација затвара у једну контемплацију, у **низ слика за око**, који као и сваки брижљиво припремљен спектакл, представља тамницу, (свет у коме је човек заточен) пошто он у њему **говори** своју акцију остајући при том пасиван, и симболом дефинише оно што се у стварним друштвеним ритуалима остварује у виду промена". — Омеђивши тако позоришну и друштвену ситуацију, Дивињо је апстраховао поједине савремене позоришне покушаје и појаве, рекло би се, свесно превидевши неке експерименте који, почев од хепенинга преко тзв. физичког театра, затим „сиромашног позоришта" итд. настоје да превазиђу класичне границе и опиру се назорима према којима представа постоји једино гледања ради, једино као спектакл, са већ класичним релацијама сцена — гледаоци, и обратно.

Третирајући позоришне ситуације само као призоре и спектакл, Дивињо, хтео или не, мора да сужава улогу гледалаца само на позиције пасивних посматрача који, на овај или онај начин, саучествују с драмским јунацима и збивањима. Стога он сасвим запоставља појам катарзе, исто као што се не осврће на ритуално порекло позоришта. Дивињоу се такође, могу упутити и сасвим одређене примедбе у погледу историчности његовог приступа разматрању релација између позоришта и друштва, исто као и на статичност проматрања самих позоришних појава.

Наиме, не занимајући се за игре и ритуал, Дивињо као да запоставља и све манифестације пучког позоришта све до нашег доба. Није потребно подсећати колики је значај тих манифестација управо кад је реч о сферама изван западне цивилизације. Тако се подручје истраживања Жана Дивињоа сасвим непотребно ограничава и лишава неких драгоцених искустава која могу бити од значаја не само при разјашњавању самог настанка позоришта, него и других појава током његовог дугог развојног пута.

Исто тако, може се учинити неупутним одустајање од стриктно примењеног хронолошког принципа у посматрању и анализи континуитета позоришног развоја. Наиме, Дивињо најпре разматра позоришну ситуацију у Европи од XII до XVII в., да би се, потом, вратио античком грчком позоришту. Такав поступак он мотивише сличношћу између епохе сјајног периода античког грчког позоришта и раздобља ренесансе, кад је у друштву дошло до готово идентичних кризних процеса. Наравно, може се, али и не мора, прихватити тај прекид у хронолошком излагању, иначе редовно заснованом на пажљиво одабраним примерима, карактеристичним како за драмску литературу, тако и за сам позоришни израз.

Ако посматрамо укупну Дивињову слику развоја позоришта, онда можемо утврдити како је његова анализа савремене позоришне праксе део једне целине у којој је приказан развој позоришта почев од XVIII века, дакле, реч је о раздобљу доминације грађанског театра и тзв. италијанске сцене. Чини се да је то и најкомплетнији део ове изузетно занимљиве и инструктивне књиге. Не можемо а да не укажемо на поглавље „Позориште у коме се није одиграла револуција, револуција која није створила сопствено позориште". Реч је о француској грађанској револуцији, када су дошле до изражаја народне светковине — спектакли које је „народ сам себи приређивао" и њих, не без разлога, Дивињо пореди са светковинама старог друштва из XV или XVI в. Али, како је сама револуција „представљала једну непосредно присутну театрализацију" будући да се политика тад била претворила у спектакл, у чисту естетику, „да би убедила и привукла људске групе које је желела да уједини у једну націју, тај симбол који је делимично оваплоћавао свеколико друштво", то се за време револуције ни један нови драмски облик није могао јавити, нити су се уметници ослободили стега затвореног простора сцене-кутије. — Можда у тој истини треба тражити и одговоре на питања о судбини позоришта и за време других револуција?

Продужујући своја испитивања, Дивињо, дабоме, долази и до наших дана, до појава савременог позоришта. И управо му појаве савременог позоришта омогућују да успостави неке од кључних закључака о драми и позоришту и да констатује, аргументовано и смишљено, како се динамизам сваког драмског стваралаштва по својој природи нимало не разликује од друштвеног динамизма, „који помоћу непрестане револуције нарушава постојеће стање". И то је непрестана појава, која позоришту даје универзално значење и непредвидљиву моћ мењања гледаочевог односа према свету.

Изгледа нам да ће се у не тако далекој будућности неки други аутори, можда и сам Дивињо, латити посла да успоставе социолошку слику савременог позоришног тренутка која, уверени смо, мора бити веома комплексна, с обзиром на непобитну чињеницу да се позориште за последњих двадесетак година, како је то и Дивињо установио, брже мењало него ли што је то био случај раније за сто година, па и више! Наравно, социологија позоришта нашег времена незамислива је без сучељавања позоришта са другим феноменима данашњице, пре свега са тзв. медијумима масовних комуникација (радио и, нарочито, телевизија), без установљавања шта и колико извођачке уметности (глума, игра уопште) на радију и малим екранима узимајући од позоришта и, опет, колико му враћају? — У том смислу биће драгоцена истраживања Умберта Ека и, нарочито, Жака Казнева, аутора и у нас преведене „Социологије радија и телевизије".

Па ипак, иако подробно не анализује савремену позоришну праксу и њена богата искуства, драгоцен је напор Жана Дивињоа: његова социолошка пројекција историје позоришта, прегледна и јасна, изложена у оквирима једне периодизације која је, упркос свему, прихватљива (наравно, из аспекта западноевропског позоришта!) и заснована на изванредно одабраним примерима, увек из врхунских драмских дела појединих епоха, омогућује један особени увид у трагове прошлих театарских збивања с намером да се они, колико је то уопште могућно, прикажу интегрално, односно са сагледавањем не само позоришних манифестација, него и њихових рефлакса на публику. У том смислу од неоцењиве је користи Дивињоово разматрање тема, проблема и преокупација модерног позоришта, односно театарских појава у време наглог развоја и доминације крупне индустрије, механизације, брзе урбанизације и проспеитета у сферама све компликованијих капиталистичких економских односа, дакле промена које су наметнуле знатно бржи животни ритам и, уопште, динамизовале читав друштвени развој. С том појавом у тесној су вези различити покуша ји идеологизирања позоришта у име ових или оних модерних теорија, који често, нису ништа друго до баратања позориштем са жељом да се остваре одређени циљеви или доказују поједине тезе о развоју друштва. Тачан је његов закључак према којем су „идеологија и митови посебна одлика модерног позоришта: они истовремено сведоче о напору да се позориште користи као инструмент способан да делује на разнородне групе индустријских друштава и о покушају да се да кохерентна и свеобухватна слика људске личности."

Од посебног значаја су Дивињова разматрања питања судбине драмског јунака и смисла његове егзистенције у разним епохама, све до наше, заправо до ситуације у којој „драмски јунак не зна више у ком свету живи". Тако Дивињо долази до потврде да се и данас позориште мора заснивати на извесним условностима и претпоставкама (то није и не мора бити илузија!) и да само тако може деловати на гледаоце који прихватају те условности. Једино у таквој ситуацији — „позориште није само позориште, него је и много више од тога", како истиче Дивињо. Нема сумње, читава ова књига допринеће позоришту да буде више од себе самог! Зато што смо у то уверени, поздрављамо објављивање Дивињоове „Социологије позоришта", свесни да она не разрешава сва питања нашег савременог позоришног тренутка, нити да се у њену историјску пројекцију може уклопити наша позоришна прошлост. Управо та околност требало би подстицајно и инспиративно да делују на наше стваралоце, не бисмо ли и ми дошли до сличних студија о сопственом позоришту.

Рашко В. ЈОВАНОВИЋ

Велики градитељ

На глас о смрти Е. Кардеља

ПАО ЈЕ стуб,
Грађевина се потресла
Али се одржала.
Велики архитекта
Знаачки је поставио
Све њене осе и координате.

Грађевина се одржала
И наставила да живи
С капима његове крви
У свом крвотоку.

Самоуправљање је бесмртно.

Марксову комуну и Лењинов
Октобар
Надградио је новим спратовима
Стварања и сна,
У чијим се сунчаним ћелијама,
Као бисери у морској шкољци,
Зачињу и обликују
Зрнца комунизма.

Насмијан и замишљен истодобно,
Маштао је заједно с нама
О све ширим и ширим
просторима
Слободе и људске среће,
О напретку
Којему никада краја досећи.

Вјерујући у снагу народа
Који гради,
И сам је постао градитељ
историје.

Занесен у великој игри
С протицањем времена,
Као од шале је проницао
У сплетене и тајновите
Путеве повијести,
Откривао набоје полова
Чији судари као муње
Пале вјечни пламен живота.

Како је тежак тај опроштај,
То нијемо посртање
Са сузама унутра окренутим!

Живио је
Да би и мртав
Са нама наставио.

Пуниша ПЕРОВИЋ

НЕПОСТОЈАНИ ЗАКОНИ ФИЛМА

„Теорија филма", приредио Душан Стојановић, Нолит, Београд, 1979.

Теорија филма" професора др Душана Стојановића дело је стрпљиве, методичне и дуготрајне а и, очигледно, заљубљене ангажованости у једној материји, колико привлачној толико и непостојаној. То дело је известан путоказ у шуми разноликих чињеница, састављених у хронологију филмског постојања и размишљања и ослоњену на постојање и деловање светских теоретичара, естетичара и стваралаца. Квалитет ове књиге је и у томе што она не проповеда категорички став према свему што разматра, него допушта да се кроз њу рефлектују и суочавају разна сазнања и појмови.

Филм у својој бити, постању и значењу је нешто посебно што, кад је реч о човеку који жели да се с њим упозна као читалац, рецимо, теорије, доноси збуњујуће утиске уколико то не би било направљено онаквом поделом материје и структуром какву има, срећом, Стојановићева књига. Иако се ни у њој, као ни ма где у свету ни данас, ни сутра не може говорити о нечем сасвим дефинитивном, ипак читалац добија битну окосницу драматичног и динамичног пута кроз који је филм прошао и стиче слику његовог естетског, социолошког и митолошког преламања. Филм, као ни једна друга уметност, у неупоредиво краћем периоду свог живота, преживљава невероватне заокрете, негирајући често себе, стварајући из већ створеног нешто сасвим супротно, изазивајући сопствене несугласице у појмовима и стварајући око себе полемичке раздоре, а при свему томе остајући наизглед сваком дохватљива и свакодневна, па ипак, неухватљива уметност. Док су код других уметности извесни чвршћи судови и оцене појединих стваралачких циклуса кроз векове остајали готово аксиоматски прихватљиви, дотле је филм, у једном недовршеном столећу његовог опстанка, донео кроз себе, и у запажањима његових истраживача, версатилан низ разних циклуса, тумачених у разним схватањима, од естетски и друштвено неминовних до помодарских и парадно техничких разметљивих.

Настанак филма могао би да се осети као истовременост потребе индустријализованих маса за лаком забавом која нуди заборав за свакодневне тегобе у загушљивим фабричким просторијама, као можда трик једне класе, али и као нешто што чини људску потребу да се кроз покретну динамичну слику која ће тек касније да понуди смех, исмеје владајућа класа. Ако би овакво схватање обрта било усвојено, а оно се намеће из хронологије догађаја, ми видимо већ један од првих, невероватних обрта које чини филм у односу на друштво. Првобитно циркуска забава, која одвлачи радне масе од битних егзистенцијалних размишљања, филм постаје, у рукама једног Чаплина, деценију или две касније, неслућено средство са обратним дејством: поставши од циркусијаде биоскоп, то јест, седма уметност, он прелази у руке уметника који сада тим истим оружјем туку по неправдама социјалног система. Чаплин је рекао о свом филмском смеху: гледалац у биоскопу неће се никада смејати ако бедни сиромашак падне, док га јуре жандармі. Гледалац се идентификује са оним човеком на екрану који му је ближи и приснији. Гледалац ће се, међутим, грохотом смејати ако тресне на под дебели полицајац који гони сиромашка, а још више ако се оклизне на кору од банане и падне тешки банкар у скупоценом оделу.

Кроз та размишљања оцртава се, у малом, социолошка вредност филма који кроз разнолике осцилације, и уметничке као и техничке облике, одржава перманентни дијалог с публиком све до дана данашњег. Његове револуционарне преокрете у естетском поимању живе слике треба гледати кроз таласања друштвених промена. У књизи др Стојановића значајан део илустровања револуционарних токова кинематографије дат је кроз опус Ејзенштејна и рашчлањавање сензационалних открића совјетских твораца филмова с краја двадесетих и почетка тридесетих година, о монтажи која новим језиком приповеда, дајући привидно исецкан али асоцијативно јасан редослед збивања.

Та осећајна покретљивост у ауторима, из времена кад су прва открића техничких могућности филма наговестила његове друге, неслућене иновације, показује колико је ова уметност заправо везана за столеће покренуто из чаура техничким напретком, друштвеним променама ко је су непосредно везане с њим, и колико је и само ово, недовршено столеће, пуно великих политичких покрета и преокрета, добило одраз у кинематографији. Идентификујући, спонтано, долазак филма с доласком доба машина и „модерним временима" стичемо и тумачења његових естеских, суштинских и оптичких поимања ситуација у појединим периодима овог века. При томе филм, чији је то век, условљено, може да се посматра с паралеле осталих уметности као што су поезија са својим надреализмом, сликарство с кубизмом, и многим другим трендовима која су, неоспорно, много бржа него у ранијим столећима.

Техника, којој Рене Клер придаје изузетан значај, неоспорно је изазов за промене у физиономији филмског дела, нарочито у последњих тридесет година. То што се не каже децидирано, али што провејава као резултанта општег размишљања коју нуди књига др Стојановића, и што је драгоцено, јесте и раскид с фетишистичким појмовима седме уметности у оном смислу који је подстакао Ренеа Клера да каже у својим опсервацијама екс катедра, да је добар део новог у филму за последње две деценије донела филмска техника. Говорећи о (рецимо) појму интимистичког филма, или о периоду памфлет-филма, реторичког експеримента у виду политичке расправе или „филма истине", треба да имамо на уму и иновације које су постале дражесна и драгоцена играчка аутора. Клер каже: „Када сам 1954. снимио моје ‚Велике маневре' морао сам, по канонима тадашње технике, да употребим изузетно јаке рефлекторе да би колор био онакав какав се тражи не само у салонском него и у интимном амбијенту, у кревету. Све је блештаво, плакатско и иреално у односу на гледаочеву визуру. Данас (Клер то каже 1972. године) суперосетљивом филмском траком можете да снимате интимну сцену у стану без иједне сијалице, и све то допире до гледаоца интимно, присно и јасно, тако да је само техника омогућила један нови вид филма, као што је и ‚зум' омогућио да продремо у свет назван ‚Истина'. Али, не заваравајмо се, све је то режирано..."

Непостојаност закона филмске уметности у оценама естетике, или додирљивости са онима којима је она намењена, осећа се у пролазности и чак гротескности извесних судова изречених у зреме када су поједини периоди оваплоћивали извесна дела. Многи филмови француског новог таласа, на пример, и „филмови истине" прегажени су временом, тако да њихов значај за данашњу публику остаје минималан, сем ако се не предочи, добрим приручником, њихова историјска вредност. Појмови монтаже вибрирају из године у годину, и довољно је само да поменемо филмове прављене пре десетак година, рецимо у Енглеској, у групи Ричарда Лестера и његових следбеника, па да схватимо колико је однос према монтажи промењен. У то време могао је аутор да нагомила хрпу снимљеног материјала. а тек у монтажи, на столу за сечење, настала би права режија филма, заједно с његовом интонацијом.

Данас се монтажа враћа у појму функције подређене визијама ко је трају онолико колико је то потребно у самом животу, и сведоци смо нечега што је урадио, рецимо, Ернано Олми у „Дрвету за кломпе" где се разливеност и дужина визије, идентификована с трајањем нечег на исти начин доживљеног у стварности, претвара у драматургију једног новог филма истине. У таквом подухвату не води се рачуна ни о законима трајања филма ни о некој устаљеној, рецептуалној драматургији него као да сам сценарио израста из земље, људи, правог семена животворних функција.

Ових неколико опсервација о филму, поводом и око теорије др Стојановића, и текстова разних аутора и филмских теоретичара које је у овој књизи прикупио и класификовао, доказују колико је инспиративна таква књига која, са свим у материју уграђеним несталностима, ипак упућује не само стручњака него и сваког заинтересованог читаоца у проблеме филма.

Војин ВИТЕЗИЦА

У ОВОМ БРОЈУ СЛИКЕ, ГРАФИКЕ И ВИЊЕТЕ ЕМИЛА НОЛДЕА

Март

(Осећање које имам сваког марта то је: жути оквир смрти, насупрот снажној грани процветалог дрена. И само то дрво ствара ми се као савршена прегледност трајања.

Март ми долази и у недоба и често. Кроз прстен загубљеног сунца трипут очи проводим.)

БУДИ МЕ ЦЕЛЕ НОЋИ звук.
Царство пакленог мира.
Прелазим мост,
Угушиће ме руже
Затиснуте у уста.

Јединствена слика пролећа: пупољака лук.
Исконске траве! Недодирна
Четинара кост.
То крв моја лута иза зидова, кружна;
Оптерећена црвеним бисерима,
По пределима разасута.

Јелена СТОЈАНОВИЋ

КРИТИКА

УМЕТНИЧКО СТВАРАЊЕ ПОД ЗНАКОМ УМА

Галвано Дела Волпе: „Историја укуса", БИГЗ, Београд, 1979.

УКУС се обично сучељава са талентом или „генијем", при чему ово сучељавање одговара односу критике и стваралаштва, па и суочавању класике с романтиком. Отуда се намеће питање: какав је суштински однос између та два естетска фактора?

Од Кантовог времена до данас, грађанска естетика осцилује између супротних одговора на постављено питање. Схватајући укус као способност суђења, а генијалност као моћ стварања, сам Кант био је склон час да их разликује, час да их поистовети. После њега, у самој Италији, Бенедето Кроче је недвосмислено изједначио та два појма: „Укус и геније, дакле, у суштини су идентични", писао је он у својој „Естетици". Његов земљак Лионело Вентури дословно прихвата изложену једначину: „Модерна естетика" — тврди он — „коначно је изједначила укус и генија." Али, све и да су талент и укус истоветни по својој природи, италијански естетичар Било Дорфлес налази да се они у садашњем часу историје разилазе више но икад у прошлости. Кроче и Вентури нису ближи истини него Дорфлес. Јер, како би рекао Галвано Дела Волпе, Крочеова идентификација укуса и талента је исто оно „нејасно *(мистичко)* јединство супротности", до којег доводи Крочеов „еклектички напор" да се измире кантијанство и хегелијанство. По свој прилици, Дела Волпе мисли да је *стварно, дијалектичко* јединство укуса и талента назрео Лесинг, кад је објавио да је „сваки геније рођени критичар".

Данас, међутим, описане осцилације обелодањују немоћ грађанске естетике да реши „чворни" проблем односа између талента и укуса. Ако је то тако, онда би се тражено решење могло помолити на противуположеној страни, заправо на обзорју марксистичке визије уметности.

У свом информативном напису „Савремена марксистичка естетика у Италији", тај видокруг је оцртао Армандо Плебе, професор Универзитета у Торину. На оцртаном хоризонту истичу се четири фигуре: Антонио Банфи (1886 — 1957), Умберто Барбаро (1902 — 1959), Галвано Дела Волпе (1895 — 1968) и сам Плебе. Док је први развио општа начела марксистичке естетике, Барбаро их је применио на кинематографију, а Плебе на музику; што се Дела Волпеа тиче, он се старао да на истим принципима утемељи критику књижевности. Тако је Дела Волпе покушао да реши проблем метафоре, бранећи тезу да однос између песничко-књижевног предмета и стварног објекта не уређује фантазија него интелект; уз то, како нас обавештава Плебе, он је доказивао лажност сваког раздвајања поезије и праксе.

Пошто се срео с проблемом укуса*, Дела Волпе је потражио његово марксистичко решење не у теорији већ у историји; то показује, уосталом, сам наслов његове књиге. Али, у неку руку, садржина књиге изневерава очекивање које побуђује наслов. Ово дело, наиме, не садржи повест *укуса*, него повест разних *идеја* о укусу, од Аристотелове поетике до Брехтове драматургије. У Дела Волпеовом, иначе доста замршеном, излагању (у преводу Весне Килибарде), та историја открива да је Хорацијев „умерени естетички рационализам" претходио „рађању модерног књижевног укуса"; онда, да су Кастелветро и други ренесансни хуманисти успели да трагичку катарзу објасне у рационалистичком осветљењу; затим, да је „рационалистички укус" доктора Џонсона био „у суштини неформалистички и неапстрактан", јер је водио рачуна „о правима осећања и имагинације"; и тако даље. Најзад, осудивши „псеудоаристотелизам" Кребијона и осталих, италијански марксист закључује да је историја укуса обележила кривуљу од Аристотела до Гетеа, Манцонија и Брехта; та кривуља била је линија којом се пробијала „истиноликост и дакле рационалност-интелектуалност као критеријум уметности".

Дела Волпеова „Историја укуса" оставља утолико јачи утисак парадокса, што много мање приказује сама схватања о *укусу*, неголи схватања о књижевном и драмском *делу;* другим речима, она знатно мање задире у начин суђења него у начин стварања. Судећи по њој, Гете је с великим афинитетом разматрао „Манцонијеву песничку *праксу*" (подвукао Дела Волпе), а она га је навела на мисао да се „оно што узбуђује налази пре у материји него у њеном излагању" (Гете, 1821). Пошто је историју укуса довео до садашњице, аутор је опазио да „отприлике од 1830. до наших дана" траје „владавина епигона", то јест „епигона романтизма и рационализма у свим земљама".

По италијанском марксисти, та хиљадугодишња борба рационалистичке и романтичне естетике била би окончана „драмском теоријом Бертолта Брехта". На крају, талент и укус дошли би до своје дијалектичке синтезе чији би архитект био — ум. За италијанског естетичара, таква синтеза врхунила би у Брехтовој драматургији у којој, према изјави њеног творца, епика није естетска форма него друштвена категорија. Како каже Брехт, он је у свом епском позоришту хтео поново да испривоведа драмску „причу", разорену у романтизму и антитеатру. То сценско приповедање имало би да оспособи посматраче за рационално-критичку мисао, а самим тим и за промену приказаног света. Тако би ум спајао талент глумца и писца са укусом гледалаца. Дела Волпе сматра да Брехтово позориште синтетизује Дидроову естетику и драматургију Станиславског.

Унутар „Историје укуса", читава ова синтеза није конструисана теоријским путем, него је изведена из историјског тока књижевних и позоришних идеја. Сама историја је „прокритиковала" ове последње, подстичући мислиоце на међусобну полемику у којој се ангажује и Дела Волпе. Армандо Плебе истиче да естетика тога марксиста „почиње управо критиком естетичког ирационализма Бамбатиста Викоа". Дела Волпе се спорио са Викоом, као што се његов претходник Грамши спорио с Крочеом. Овакви спорови подсећају на пословицу: „Кажи ми ко ти је *противник*, па ћу рећи ко си ти." Заиста, Дела Волпеова снага дала би се мерити величином његовог главног противника, за кога Кроче тврди да је десет година пре Баумгартена „открио естетичку науку".

Побијајући Викоову поставку о „фантастичним универзалијама", италијански марксист доказује да су „песничке карактере" Ореста и Одисеја обликовале „дискурзивне (интелектуалне) универзалије, произашле управо из уопштавања по родовима аристотеловског типа". Па ипак, Дела Волпе не „сахрањује" фантазију; напротив, он оживљава Аристотелову мисао о „нераскидивости фантазије од интелекта". Он је свој двобој са Викоом и романтизмом водио на тлу књижевне поетике, а поготово на подручју схватања драме. Док тражи идејне савезнике у Дидроу и Бомаршеу, који су место савремене драме видели „на пола пута између трагедије и комедије", он не изгледа сагласан с Пискаторовим покушајем да се „модернизује" commedia dell' arte, те да се тако успостави превласт глуме и режије над драмским текстом. Током ове своје борбе, Дела Волпе је бранио једну уметност под знаком ума.

Његова одбрана ослањала се не само на естетичке поставке Аристотела или Гетеа, већ и на неке кључне марксистичке тезе, као што је Грамшијева тврдња да „не постоји људска делатност из које се може искључити свако учешће интелекта". Настојећи да из историје извуче известан трајнији принцип укуса и вредности, Дела Волпе се позвао на једну Марксову идеју коју, по њему, није довољно разумео ниједан марксистички критичар осим Грамшија. Сходно тој идеји, грчка скулптура и епика задржавају трајну драж, иако су настале у једној пролазној епохи. Закључујући да иста идеја доводи у питање историјски материјализам, многи тумачи уверавају да она додељује уметности *изузетан* (трансисторијски) положај. У ствари, ништа од свега тога! У „Основама критике политичке економије", Маркс је констатовао да *трајност* припада како појединим остварењима уметности, тако и неким одређењима *материјалне производње.* С обзиром на ова друга, он је приметио: „Нека одређења биће заједничка и најновијој и најстаријој епохи." Уметност, дакле, не би била никакав загонетан изузетак. Чини се да ни Дела Волпе није увидео реперкусије ове примедбе на разматрану Марксову идеју.

Заузврат, он је уочио да је трајност уметничког дела укотвљена у његовој умности. Но, у читавој драми „историје укуса", ум би био један протагонист који, рекло би се, наступа под маском. Чим се покаже његово аутентично лице, одмах се види да то није аналитички разум (Verstand, како су га називали немачки филозофи). То је нешто што је знатно више налик на синтетички ум (Vernunft). Унутар књижевне и уметничке творевине, такав ум делује као њена унутарња логика која структурише садржину. По Дела Волпеу, ова логика омогућује одређеном поетском лику или призору да буде вероватан, без обзира на његову емпиријску могућност или немогућност. На тај начин, скицирана логика додиривала би се с фантастиком.

Констатујући поменути додир, Дела Волпе се приближује неким другим марксистима, рецимо — Максу Рафаелу који је, у својој „Теорији духовног стварања", дефинисао *ум* као „моћ да се у *фантазији* антиципира једно савлађивање које практички није било остварено". Попут Дела Волпеа, Рафаел је такође видео уметност под знаком ума: он је писао да су у њој „ум и чулност стопљени у јединство". Све у свему, садејство чулности и фантазије под вођством ума било би заједнички корен укуса и „генија". Пошто је својом сондажом историје открио тај корен, Дела Волпе је дијалектички реафирмисао и развио следећу Лесингову тезу: „Онај ко правилно *расуђује* у стању је да *измишља*, а ко жели да измишља мора бити способан да расуђује."

Радојица ТАУТОВИЋ

* Та интересовања се настављају: у часопису „Културни радник" (1978, бр. 5) преведен је одломак из књиге Левина Л. Шикинга „Социологија формирања књижевног укуса".

ФИЛОЗОФИЈА КЊИЖЕВНОСТИ И ЊЕН ПРЕДМЕТ

Миливој Солар: „Увод у филозофију књижевности", ТЕКА, Загреб, 1979.

НАЈНОВИЈА КЊИГА Миливоја Солара, коју чине десет повезаних есеја, разматра проблем књижевности из једног специфичног аспекта. Полазећи од општих проблема ово дјело се постепено упушта у анализу посебних проблема који су везани за савремени појам књижевности. Есеј „Хегелов појам књижевности" чини централно мјесто, пробни камен, у односу на који се жели сагледати „напредак" у рјешавању најосновнијих проблема литературе. Та полемика с Хегелом, може се рећи, присутна је у свим кључним мјестима ове књиге.

Поред ових уопштених напомена може се рећи да је „Увод у филозофију књижевности" дјело чији је основни циљ да покаже оправданост, а с тим у вези потребу и дјелотворност једне филозофије књижевности. Из тог разлога потребно је одмах на почетку, барем начелно, дати неко одређење овом појму који у традицији рефлексије о књижевности нема неко строго дефинисано значење. У дјелу Миливоја Солара овај појам се не употребљава у смислу филозофирања о књижевности чији је циљ да покаже оправданост једног (или неколико) приступа књижевности који се могу назвати: филозофска интерпретација књижевног дјела. То није ни заснивање неке нове дисциплине која би се бавила књижевношћу на један нов и непознат начин. У ком смислу онда схватити овај појам? Оно што, између осталог, преостаје јесте да се филозофија схвати у смислу једне опште критичке свијести која, када је ријеч о књижевности, може поћи од знања да питање, шта је књижевност — остаје, у битном, увијек у предворју, тј. да се оно појављује како на почетку тако и на крају — на крају можда још озбиљније — истраживања које се подузима на подручју науке о књижевности, али, не само ње, већ и цјелокупног мишљења које се озбиљно бави књижевношћу.

Потреба за једном филозофијом књижевности није, дакле, потреба за изграђивањем једне систематске филозофије чији би предмет била искључиво књижевност, већ је то потреба чији је циљ улажење у саму науку о књижевности, тј. стварање једне рефлексивне свијести саме науке о књижевности, а исто тако и свега онога што се збиљски односи на саму књижевност.

Из потребе да се питање о томе шта је књижевност поставља и на крају истраживања које подузима наука о књижевности, настаје нека врста дихотомије између науке о књижевности и филозофије књижевности. Но, то не доводи до узајамног искључивања, штавише, филозофија књижевности отвара могућности новог истраживања, даје подстицај за можда дубље продирање у тајну књижевности, тиме што указује на неке проблеме који су у вези с књижевношћу и науком која се њоме бави. Из тог разлога филозофија књижевности може скренути пажњу на погрешан пут науке о књижевности у неким њеним ограницима. Дихотомија је, дакле, само привид, јер филозофија књижевности је у супротности с науком о књижевности само онда ако се схвати у смислу у којем је, рецимо, схвата Хајдегер, који сматра да је филозофија књижевности — наравно у његовој властитој интерпретацији — аутентично знање о књижевности, за разлику од науке о књижевности. Но филозофија књижевности управо може и почети с питањем шта је то аутентично знање о књижевности. У том смислу она може бити плодна критика свега онога што се сматра знањем о књижевности.

Проблем знања о књижевности је двозначан: ми можемо с правом питати шта знамо о књижевности питајући, при том, шта је то што *треба* да знамо о књижевности у смислу да сва знања којима располажемо нису подједнако релевантна за саму суштину књижевности. Ово питање, пак, рађа један нов и озбиљан проблем, проблем конституисања самог појма књижевности. Питање које се у вези с тим поставља јесте: да ли постоји неко непосредно искуство књижевности које се може узети као полазна тачка за размишљање о њој. Овај проблем почетка одражава се тако и на претходно постављено питање. Свака област која се бави књижевношћу полази од неког свог одређења из којег оправдава релевантност знања која она пружа.

Опште прихваћен критеријум на основу којег би се могло утврдити која су знања битна, а која нису, претпоставља неку универзалну науку о књижевности која би сва та знања сврстала по важности у један кохерентан систем. Пошто таква наука не постоји — бар за сада — то питање о томе шта је битно знање за књижевност остаје отворено. Оно што се са сигурношћу може тврдити јесте да квантитет знања с којима данас располажемо на пољу науке о књижевности није примјерен квалитету. Квантитативни раст чини да се проблеми све више појављују. Дејство је, дакле, супротно: умјесто да се проблеми рјешавају они се све више отварају, стављајући тако у сумњу цјелокупно знање о књижевности. Ова сумња се може изразити у питању: колико је оно што се научно може обрадити уопште битно, тј. колико се оно тиче саме суштине књижевности? Проблем постаје озбиљнији утолико што се та знања понекад и директно супротстављају и тиме чине оправданом сумњу која се тиче могућности једне јединствене науке о књижевности, али исто тако и крајњег смисла једне такве науке. Општи проблеми књижевности који су овде назначени тичу се, дакле, у првом реду, саме науке о књижевности. То значи да се филозофија књижевности конституише на темељу постојања саме науке о књижевности.

Проблеми које отвара филозофија књижевности јесу, према томе, проблеми саме науке о књижевности, или конкретније, то су проблеми књижевности као такве. Илустрације ради поменућемо, сем већ наведених општих проблема, и

(НАСТАВАК НА 4 СТРАНИ)

Бошко ДОШЕНОВИЋ

КРИТИКА

ОДЈЕЦИ ЗАЈЕДНИЧКЕ СУДБИНЕ

Исак Башевис Сингер: „Роб", БИГЗ, Београд, 1979.

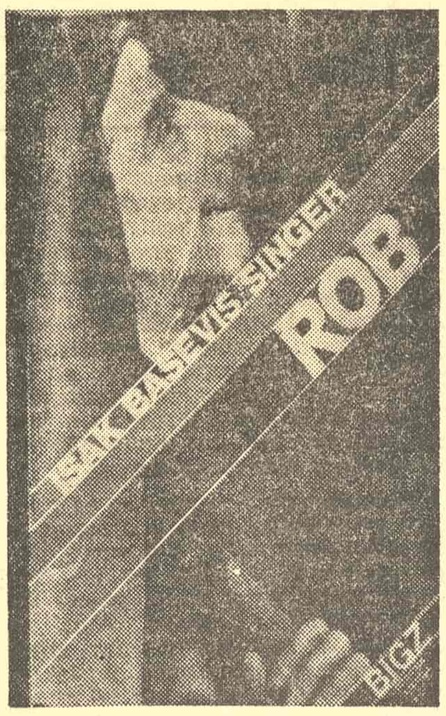
СИНГЕРА и његов књижевни опус прати већ класична судбина бројних писаца, сада нобеловаца, за које се свет заинтересовао тек по добијању ове, у новије време често и оспоравране награде. Комуникативност његових дела у великој мери је била умањена тиме што пише на јидишу, али та баријера као да је сада постала сасвим безначајна.

Тако се, поред низа приповедака објављених по листовима и часописима, из којих се тек дала наслутити атмосфера, једноставан стил и невелик круг опсесивних сингеровских тема (а након што је овај писац прошле јесени објавио у Америци свој нови роман „Шоша"), појавио у нас недавно „Роб", у течном и надахнутом преводу Андрије Гросбергера.

Привидна једноставност фабуле у „Робу" и начин на који је она испричана веома лако могу да доведу до поједностављеног интерпретирања. Дубоко умне и разорне дилеме које се тичу свега — од смисла људског постојања и сумњи у избавитељску моћ било које религије, преко титанске борбе да се схвате и разлуче добро и зло, до исконске потребе да се искаже и објасни историјска судбина и суштина јеврејског народа — уплетене су у трагичну, сентименталну приповест о љубави између Јакова, ученог и надасве поштеног Јевреја, и сеоске девојке, хришћанке Ванде.

Сама по себи, ова љубавна историја била би обична једна од безброј каквих има посвуда, да јој трагично обележје не дају време у коме се узалуд настојала остварити (Пољска у 17. веку, у доба стравичних поколења Јевреја које су извршили козаци Богдана Хмељницког) и свеопшта, а у првом реду верска затуцаност из које као да није било излаза. Људски разум показује Сингер, био је немоћан пред закучастом реторичношћу верских књига, сумњивим предсказањима учених кабалиста, мрежама црквених претњи и забрана, пред силама зла и мрака којима су, у својој неукости и беспомоћности, чак и ретки школовани људи приписивали натприродну моћ. Тренуци правих спознаја, појединачни и краткорајни, били су тек просветљења после којих је тама била још гушћа, а безизлаз очигледнији.

„Роб" је књига коју, попут сваког вредног дела, можемо читати на више начина: као трагичну љубавну приповест, као филозофско-етичко-религиозну расправу, као историјски роман. У сваком од тих читања Сингер испољава друге квалитете: у првом, лирску трепе равост, поетичност у којој се сједињују природно лепо и људски нагон за љубављу, метафоричност чије корене ваља тражити у „Песми над песмама"; друго, пак, читање, а оно може да буде најбогатије и свакако је најтеже, подразумева упуштање у суштински дијалог са Сингеровим погледом на свет, као и крајњим конзеквенцама таквог погледа. Роман се, при томе, отвара као религиозни трактат и, истодобно, трактат о религији, а потом као полемика са основним поставкама у књигама на којима се темељи јеврејска вера. Истоветне сумње раздиру сиротог Јакова, човека коме у хаосу никаква вера нити исправност, доброта и чистота душе, не могу помоћи да проживи у миру с другима, а још мање са самим собом, и Сингера, који у добу неупоредиво цивилизованијем и мирнијем, покушава да теоријски разложи суштину религиозних уверења и људске потребе за њима чак и онда кад она постоје једино да би се кршила и изиграла.



Сингер је само један у низу писаца који су покушавали да објасне зло, а његов одговор превасходно је антрополошког карактера. Зло је, наиме, створено да би човек имао слободу избора, каже писац на неколико кључних места, а с тих извора вуку корене све етичке дилеме с каквима се човек, будући да је зло камен кушње, мора сукобити. Зло је у природи и у људима, па дакле, и у богу ако их је он створио, закључује Сингер, те се све његове религиозне варијације (ако су уопште религиозне, што за вредност ове литературе није од релевантног значаја) завршавају, у најмању руку, богохулно.

Свет фантастичног, чудесног и невероватног, чини добар део Сингеровог литерарног света. Чудеса он просто констатује, мирно, хладнокрвно, као свевидећи каратор, или их приписује паганској магији својих јунака, избегавајући упорно свако дистанцирање, сваки коментар, било каква објашњења. Фантастика једноставно израња из митских представа сујеверних јунака, из поштовања паганских обреда и њиховог модификовања у условима хришћанства, из необјашњиве загонетке живљења и умирања, из специфичне националне митологије, из усмених предања каква не могу уништити никакве писане историје. Она егзистира упоредо са објективним светом и преплиће се с постојећим феноменима у органску целину — ништа је не дели од реалности и ништа је не спречава да постане њен природни, неодвојив део. Стога би било погрешно изванредне фантастичне пасаже читати у контексту који би имао искључиво религиозни карактер: сва невероватна збивања у овој књизи имају дубоко корен и у животу, а не само у вери. И њихова функција јесте у томе да уобличе пуноћу и безмерну комплексност живота, да буду једно од његових огледала, макар и искривљених и померених — јер не дају само равне површине, по Сингеру, праву и потпуну слику живота и човека, већ се та слика склапа из мноштва, често и наопаких детаља.

Сингеров роман за нашег читаоца може да буде занимљив и као својеврстан дијалог с Кошевим романом „У потрази за месијом". Одјеци судбине пољских Јевреја утичу на животни пут Сабетаја Цевија описан у Кошевом роману, а повест о Цевијевом месијанству немало се одразила на животни пут његових следбеника у Пољској, о чему опет, на свој начин, ванредно говори Сингер. Из различитих углова и с различитим искуствима, али у исто време и с истом озбиљношћу, творе писци који немају много заједничког, јединствену слику једног времена и универзалну слику човека у њему.

Двосмислен је исход Сингерове приповести и стога је роман у целини могућно и двојако тумачити: у некоме остаје горчина јер добро не тријумфује у оној мери какву оптимисти очекују као достојну награду, док друге, мада прилично безразложно, завршетак може да испуни задовољством: љубав је победила после смрти. Но, нама се чини да су оба та осећања површна и сувишна. Сингерова повест, укључно с њеним трагично-срећним крајем ако је такво што могућно, није никакав пледоаје за посмртну срећу или надокнаду на другоме свету — то је повест о људима који час добијају, час губе, да би на крају, у борби са смрћу, увек били на губитку. С народима, пак, ствар стоји другачије.

Љиљана ШОП

Понекад

ПОНЕКАД БЛУДИМ беспутицом
међ осињцима ветрова и крвичјим рововима
међ дрвећем што листа и рађа сваке друге године
међу опалим крилима сова
и не знам на коју да се окренем страну,
по којем знаку да одредим исток!

Понекад залутам међу хрбате змијске,
међ пепео догореле ватре и стопе дивљих звери,
међу воде узмућене копитама и сагњилом сламом,
међу цветове надимљене псовком,
и не знам на коју да се окренем страну,
по којем знаку да одредим југ!

ЗЛАТНА ПАРИЦА

Са стрњишта на стрњиште
преостала зрна по скупљеној жетви
ја пабирчих.

Гумно са осјем растурих
стопалима од вршидбе откованим...

Уздах ми окреташе груди
огољени чекрк ветрењаче,
зрно по зрно самлех.

Умесих погачу.
Поваздан је ломим,
дробим је —

златну парицу тражим.

БАЈКА

Отварасмо плод махуне
тражећи семенку животворну.
Порушисмо све међе
и троскот исплевисмо срповима сунчевине
вратило тајном напојисмо.
Камен тежак попут несреће
пред почетак грома усправисмо.
Пољубисмо се.

Семенка прсну, олиста клица.

(Превела с македонског
Цвета Котевска

Светлана Христов — ЈОЦИЋ

Филозофија књижевности...

НАСТАВАК С 3. СТРАНЕ

неке посебне који се односе на данашње стање науке о књижевности. То је прије свега разматрање идеје која књижевност схвата као комуникацију. Проблем који се ту јавља јесте: да ли је битно *шта* се помоћу књижевности комуницира, или је битно *како* се њоме нешто комуницира. Прихватање прве алтернативе има значаја и за само постојање књижевности, јер, ако је битно оно *шта*, тада ће наука једнога дана моћи изрећи оно битно књижевности, тј. наука ће то *шта* моћи комуницирати. Резултат би био сличан Хегеловом, јер, полазећи од претпоставке да је умјетност (а књижевност посебно) само један од начина сазнања Апсолута, то њена функција припада прошлости из разлога што филозофија помоћу појма адекватније изражава Апсолут и тиме само знање које пружа умјетност чини излишним.

Следећи проблем јесте проблем односа науке о књижевности према традиционалној естетици. Иако се овој директно супротставља, наука о књижевности преузима од ње појам књижевности као умјетности. Појам „умјетност" је тако почетак мишљења о књижевности, а да тај почетак није строго одређен и дефинисан, већ је преузет из преднаучног искуства. На основу тога се може закључити да овај појам може, у науци о књижевности, бити различито тумачен, у зависности од потребе. Но оно што је битно јесте да тај појам функционише као нешто суштинско у одређењу онога специфичног у књижевности; то специфично јесте вриједност. Проблем се јавља кад наука о књижевности избацује проблем вриједности из домена свог интересовања, сматрајући да он не задовољава критеријуме научног истраживања. Ако је то тако онда и појам умјетности губи своју функцију па и њега треба избацити. Из овога се може закључити да је проблем вриједности пробни камен сваке науке о књижевности, што је свакако, услед горе реченог, озбиљан парадокс.

Сличан статус у науци о књижевности има и појам „смисао". Он је замијењен појмом „структура" који се на пољу саме науке о књижевности може различито тумачити. С друге стране, апсолутизација појма структуре „води тако до редукције књижевно-знанствене проблематике". Надређеност појма структуре појму смисла може се прихватити једино уз претпоставку да је у темељу књижевног дјела неки „програм", тј. „ако је свако умјетничко дјело резултат избора датих елемената и резултат њихова срећивања у становиту математичку прорачунљиву комбинацију". Из овог разлога појам структуре не може рећи ништа о вриједности књижевног дјела, тј. о његовом смислу.

Наука о књижевности полази од чињенице да књижевност (и умјетност) постоји, не питајући се зашто она постоји. То питање се одбацује а да се при том не мисли да ли оно има неку важност за саму суштину књижевности. Питања као ово и њему слична, која не спадају у домен науке о књижевности, не *мора*, у строгом смислу ријечи, да поставља ни филозофија књижевности, али, она их *може* поставити с циљем да покаже да постоје питања која нису ирелевантна за проучавање књижевности, а која ипак остају изван сфере интересовања науке о књижевности.

Ако се пође од чињенице да наука о књижевности није јединствена у томе шта јесте њен предмет и шта је њена метода, то не значи да она нема неки свој циљ који је заједнички свим њеним огранцима. Но, да ли то значи да ово „лутање води до коначног оформљења једне јединствене науке о књижевности чији би резултати чинили један кохерентнији систем знања", јесте питање које се, са доста већ наведених разлога, може поставити, без обзира на чињеницу да ова „лутања" јесу карактеристика свих наука у стадијуму њиховог конституисања.

На крају може се изрећи похвалан суд о овој Соларовој књизи. Она је у потпуности оправдала свој наслов, мада то није био нимало лак задатак.

Бошко ДОШЕНОВИЋ

Јарчевом улицом

ЈАРЧЕВОМ улицом
гле пролазе

љубитељи
љубавници

људи жабе
људи удови

јагње које једе
младе лавове

онај који мумла
онај који муца

носилац капа
носилац штапа

жена поморанџа
жена сјај

велико штене
мали пас

на димном ћилиму
паша

у гвозденој носиљци
злотвор

велико ја
мало ја

из слепе улице
тужни син

врећа ћумура
канта уља

џепни ђаволак
последњи изум

последњи изум
последње јаје

лук и вода
лед и ватра

татамама
братисестра

злочинило
доброчинило

онај који носи
зидину на леђима

онај који носи
нулу око врата

продавачица
птичијег млека

трговац
мишијим руном

апокалиптички
скакавац
апокалиптички
магарац

мртва муња
будући гром

вода без голубице
док мирује

опште масло
док се цеди

Новица ТАДИЋ

ДНЕВНИК

Поглед у пролазу

Књиге у Кнез-Михаиловој улици

У ЧИТАОНИЦИ Културног центра Београда првих дана овог месеца, у доба кад се време дели и пролеће се испољује из зиме, било је изложено око хиљаду књига које су објављене прошле године. Циљ изложбе је, дакле, био да се покаже део издавачке делатности, њени успони и падови, програми и акције, опредељења и томе слично. При отварању ове изложбе примећено је да је постигнут знатан напредак у издавању дела марксистичке литературе, књига из самоуправне праксе, а да је већина наслова ипак посвећена белетристици. Изложба је, на жалост, била ограничена на београдске издаваче, њих 39, а запажено је да је књига најскупља кад лежи у магацину, и да је она, чему се радујемо, све присутнија у животу Београђана.

Ова је изложба, или, како су је назвали новинари, мини-сајам књига, имала пред собом јасне циљеве; неке смо већ напред истакли, али друго је питање, колико су они и остварени. Сва је прилика да нису. Ову трдњу изричемо на основу утиска, јер смо, пролазећи крај овог центра, места изложбе, приметили да јој недостају посетиоци. Истина, можда смо и ми крај изложбе пролазили у невреме: око десет пре и око четири сата после подне, и у то време посетилаца на изложби издавачких подухвата Београда није било.

С друге стране, шетајући Кнез Михаиловом улицом, чијом се будућношћу увелико баве архитекти и ини, чекајући долазак те најављене будућности, уместо да је већ данас почињу уобличавати, онако како су пре две-три године замишљени њени основни садржаји пролазећи, дакле, том улицом запазили смо у Антикваријату „Просвете" гужву. И тако сваког дана, ова специјализована књижара је препуна посетилаца, евентуалних купаца књига, још од њеног отварања.

Не бисмо сада разјашњавали све разлоге незаинтересованости за разгледање књига на једној репрезентативној изложби, односно заинтересованости потенцијалних купаца за свакодневни улазак у Антикварријат. Они свакако постоје, као што постоји и њихово разјашњење.

Намера нам је само да укажемо на још неколико успутних запажања која имају свој основ како у уређењу Кнез Михаилове улице, и у томе како би она требало да изгледа у будућности, тако и у проблему продаје књиге, и посебно продаје књиге преко књижарске мреже, о чему се годинама говори и пише. О овом проблему, колико ми знамо, одржано је у последње три године неколико саветовања на градском, републичком и савезном нивоу.

У овој улици постоје три књижаре: поменута књижара у којој је смештен и Антикваријат, књижара САНУ и још једна „Просветина" књижара. И то би вероватно било довољно, три књижаре у једној улици, да у њима није увек живо, на неки начин лепо и достојанствено, што опет само показује да међу нама има довољно љубитеља књиге, и чињеницу да књигу треба другачије продавати него фломастер, писаћу машину, дигитрон, тепих, штоф, лустер и слично.

Све нам ово даље говори да би, као прво, садржаји Кнез Михаилове улице већ данас могли да буду битно другачији, и друго да би стална акција на ширењу књиге могла постати још шира, свеобухватнија, присутнија. Посетиоци „Просветиног" Антикваријата и недостатак посетилаца на изложби издавачке делатности у протеклој години у Културном центру то очигледно и потврђују.

А већ кад би издавачи изнели део онога што су наобјављивали током последњих година на Кнез Михаилову улицу, у пролећна или јесења предвечерја, сигурни смо да би се за неколико дана делимично ослободили лагера чија вредност код неких достиже и милијарду. Тако би се огроман рад књижевника, запослених у издаваштву, штампарија, фабрикама хартије, уобличен у књигу и у њен садржај, пресе лио из важних непроветрених магацина у домове људи. Ко, уосталом има право да књигу држи под бравом? (Ј. В.)

Бранко В. РАДИЧЕВИЋ

Посвета

ОСЕТИШ У ВАЗДУХУ, укусу воде, лишћа,
слаткоћи воћа, изненадним сенкама
које падају на лице као меке дечје шаке,
у људима који пролазе, одмахују руком
и улазе у фабрике, кафане и школе,
у велике и мале куће, сачекују децу
на раскршћима улица где стрелице показују:
Београд — 140 километара, Краљево, Чачак, Баточина,
Лапово, Смедерево, Ниш ... тамо негде, невидљив,
иза хоризонта, налази се бели свет,
а овде људско срце и под земљом куца...

Осетиш у распореду облака који застиру небо,
у ветру који нанесе мирисе и слане капи
кише, као да су пљуснуле из девојачких очију,
у положају дрвећа, како расте,
на коју се страну нагиње,
само овде дрво личи на човека,
кад, замишљен, застане насред трга или шваде,
или се загледа, непомичан, у магличасту даљину...

Осетиш у крчевинама, нагорелим,
у клупама, полеглим поред уских стаза
које путују као у бескрај око Шумарица,
одлазе и враћају се, као да их неко чека,
као да најљудскије знају како је неутешна
и погубна самоћа младог гроба,
у свакој влати, воштаним и живим цветовима,
у немоћном стиху који нариче али не може
да потресе као истина...
осетиш — Крагујевац стреса смрт
и са твојих нејаких плећа...

Не бих се усудио ни камен да померим
са места на којем је тако мирно стајао,
камоли да га не вратим, истог часа,
ако сам га случајно, нехатом својим,
подигао, све је живо и мртво, мења облик,
и после свега што се догоди: људи, људи,
пролазе људи, живи људи, као сам живот — живи,
довикујем град, молим га да застане, одлази
несагледив, од дубина, претаман, од смрти,
са дубоком бразготином преко лица,
са живом раном у грудима, гази време,
мртав град, живи град, смрт гледа право у очи,
толико дуго, док је не стресе и с твојих
нејаких леђа.

Шумарице,
7. фебруар 1979.

КАКО ТО: СТО ЖИВОТА ЗА ЈЕДАН

Расте и своди се, пуно сјаја,
небо и крај непрегледан.
Упутисмо се тамо, до краја,
на том путу сто за један.

Срезан ужас, пакао ума,
стреса као ветар ледан.
Гину људи, густо, шума,
на том путу сто за један.

Најлепши брате, оче бледи,
од очију ненагледан.
Сад смрт твоје лице следи
на том путу сто за један.

Најдражи сине, најбољи, људи.
А смрт иста. У сат и дан.
Тако ужасно се суди
на том путу сто за један.

И сви, док се ближе крају,
загледани у тај бездан,
и мртви би да сазнају:
ко то беше стозајединац?

КАКО СЕ ПРИВИДЕЛА СРБИЈА

С уларом око врата,
вуку је преко ања.
Србија, сестре и брата,
мајке, оца и сина.

О, како мучи слика:
леш вуку два теоца.
Сунце изнад стеника:
глава закланог оца.

Улар затеже, трза.
Србија, света глава,
паде на моја прса.

И све што није мрло,
што још у мајци спава,
ухвати се за грло.

КАКО СЕ ПУЦА У ГЛАВУ

Искораче из строја.
Углављују пушке
између рамена и образа.

Хладан кундак
притисне хладну кост.

Раме је коска.
Прст, на обарачу, кост.

Једно око прошупљи.
Исцури светлост.
Друго око,
које нишани,
окошта.

Тамо, на другој страни,
стоји човек.

Како је лепа
на раменима глава.

На команду
притисну обарач.
И срце своје претворе у кост.

Глава
брата Јована,
истог часа,
паде, лепо,
својој земљи
на раме.

Стоје на ногама коскама
и рукама коскама
у недоглед разбацују кости.

КАКО ЈЕ БАК БРИНУО ЗА СВОЈЕ РОДИТЕЉЕ

Од мене до вас — тама.
Драги тата и мама.
Пуцају пушке, помама.
Драги тата и мама.

А после ће камама.
Драги тата и мама.
По нама, у јамама.
Драги тата и мама.

Шта ће бити са вама.
Драги тата и мама.
Иде болест са кишама.
Драги тата и мама.

И оскудица са зимама.
Драги тата и мама.
У вас брашна ни драма.
Драги тата и мама.

Без одеће, у дроњама.
Драги тата и мама.
Хладно: мислим о вама.
Драги тата и мама.

Нећу тако: са сузама.
Драги тата и мама.
Ни с горчином на уснама.
Драги тата и мама.

На зиду, смеши се из рама,
драги тата и мама,
ваша слика с венчања.
Драги тата и мама.

Тако: осмехните се нама.
Драги тата и мама.
Последњи поздрав татама и мамама.
Драги тата и мама.

Али тата, али мама,
нећу тако, са сузама...

Јао, мама...

КАКО СЕ ШУЉАО СТРАХ

А он — не наче век.
Већ га приводе реци.
Још стоји плав и мек.
Пре него смрт га баци.

У раширене очи
увлачи се лане страха.
И одмах се укочи,
ужаснуто, без даха.

На грани клати се лист.
Пада кад срце стане
на лице, невин, чист.

И док смрт кости крца,
из очију се искраде лане
и скрије у наша срца.

КАКО СЕ СМРТИ ГЛЕДАЛО У ОЧИ

Нема вазнесења.
Пуцањ игла врти.
Ни небеског знамења
на оштрељима смрти.

Видик, тако се стиско:
прсти што грло даве.
Од вриска — небо сниско:
горе главе!

У плотун који смрви
Иза црнога врза
запљускало од крви.

И мртав би у страву.
Подиже се и трза:
горе главу!

КАКО ПРОСИЈАВА СВЕТЛОСТ

Овде све расте; ћути; расте.
Пободи кост, она клија.
Земља ће пребело да засија
у видике шаренкасте,
сред овог рашћа, усред трава,
кад се забели од њиних глава.

Овде се спава; тише; спава.
И свак нешто друго сања.
Од снова зелена је трава
прекрила хумке и укопања.
О каква ће то бити јава
кад се заплави од њиних глава.

Овде се слути; стани; слути.
Од чуда, таме, непребола.
И најдубље, тамно, ћути.
Трзај — и кост би опет бола.
И небо ће да исијава
кад се зацрни од њиних глава.

Овде се живи; слушај; живи.
Притајено ко камен, биље.
И дише као усев на њиви.
И мирише на ковиље.
И твоју главу обасјава
силна светлост њихових глава.

ОВЕ песме Бранка Б. Радичевића су из његове рукописне збирке „Текла река Лепеница" намењене за извођење на „Великом школском часу" у Крагујевцу, 21. октобра 1979.

ЉУДИ И ДЕЛА

Дело, човек и његов језик

Научник који бира оно што је најтеже

ПРЕСЕК лингвистичког рада проф. Радосава Бошковића — „Одабрани чланци и расправе", на преко 490 страница — дело је научника и професора настало у распону од неколико деценија. То је дело човека који је сав свој живот посветио науци, коме је била туђа идеја било каквог менаџерства властитога дела, који је бежао од публицитета. Можда се тиме и може објаснити што се ова књига (објављена у Титограду, 1978) појављује тек сада.

Проф. Бошковић је сву своју снагу, огромно знање и таленат сконцентрисао само на рад. Из тога би, по логици ствари, морала произаћи и признања. А она су несумњиво и дошла, независно од тога колико их је сам Бошковић желео. Име његово поодавно је познато целом славистичком свету, и шире од тога.

Нема сумње да је у савременој славистици тешко наћи човека и учењака који је онако дубоко понирао у таму непознатог, често у таму столећа, а онако сигурно извлачио на светлост дана научна решења, за многе и за дуго — готово нерешивих проблема.

Сам избор лингвистичке области којом ће се бавити показује човека који бира оно што је најтеже — упоредну граматику словенских језика. Она је у време кад проф. Бошковић почиње свој научни рад један од највећих изазова за лингвисту. Он је тај изазов прихватио и показао већ својом докторском дисертацијом: „Развитак суфикса у јужнословенској језичкој заједници", да је и по знању, по таленту, по способности за анализу и синтезу у стању да се носи с највећим проблемима савремене славистике. Уз то, да је израстао у оригиналног и великог стваоца.

Његово дело и његов језик изузетна су појава. Дело — по способности да се и за најтежи проблем нађе најкраћи пут до решења, да се елегантно и прецизно дискусија доведе до краја. Од првих корака у науци до последњих радова, нема осцилација, нема падова. Све је чврсто уграђено у кохерентни систем научнога стварања.

Проф. Бошковић се никада, ни у једној области лингвистике, којом се бави, не задовољава простом дескрипцијом. У скупу дијалектолошких радова, што их је објавио, дескрипција му је само основа која отвара могућности за дубинска истраживања појединих језичких феномена или ширих проблема. Исто тако, ни јубиларни, ни некролошки прилози нису само то. Увек се настоји пронаћи оно најмање видљиво, да се искаже и нађе права мера, увек је присутан научни приступ — и делима и њиховим стваоцима.

Сваки текст проф. Бошковића проткан је изванредно богатим језичким материјалом, пре свега из словенских језика, али и из балтичких, санскрта, грчког и др. Но тај материјал има строго оперативну функцију. Нити га је превише, нити премало. Наводи се да у крајњој линији илуструје доказе, да се његовом анализом дође до најоптималнијих решења. Никада није сам себи циљ. Тако је у радовима из упоредне граматике, тако у дијалектолошким радовима, а такође и у радовима из ономастике.

Значај дела проф. Бошковића многострук је. Између осталог и *по моћи речи* којима се властита научна мисао обликује. И ово дело и та *снага речи — научна и људска* — неопозиво траже да се о њима проговори. Да се ода признање једноме изузетноме напору, али и ономе што то дело значи за даљи развој научне мисли у области лингвистике. То дело заслужује да се о њему говори и према томе *шта даје*, према томе *на који је начин конституисано*. И најзад, *којим језичким средствима је обликовано*.

Основне особине језика проф. Бошковића су готово математичка тачност и прецизност. Тешко је у нашој лингвистичкој пракси наћи примера да је у неком тексту све онако релевантно, или готово све релевантно. У коме је редунданција сведена само на ону меру, што је у самој природи језика и која се никако и не може избећи.

Проф. Бошковић је до те мере везан за науку којом се бави, па се стиче утисак да је сав од ње, те науке, да је цела његова личност уткана у њу. Из његових текстова произлази да научна информација што је даје није монолог, да је непрекидни дијалог. Научник разговара са собом, али разговара и са свим другима који су потенцијално заинтересовани да из дубина непознатог извлаче познато.

У текстовима проф. Бошковића веома много је питања у буквалном смислу. Међутим, питања су постављена тако сугестивно да прималац информације на исти начин „улази у игру" анализе. Циљ у оба случаја је тражење најцелисходнијих решења. И решења долазе, логична до крајности, веома често неочекивана. Врло је тешко наћи неко решење које би се бар мало могло померити с темеља на којима је постављено и на којима је изграђено.

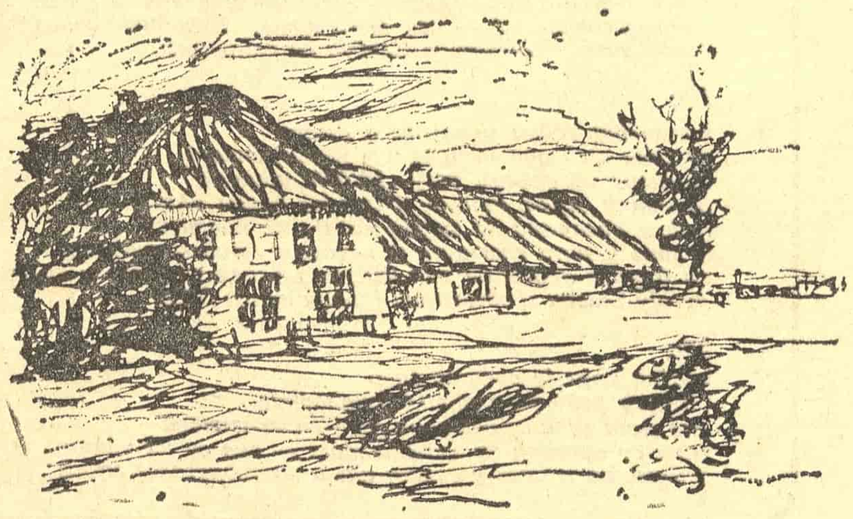
У науци о језику и стилистици заступају се често мишљења да је научна литература особена по неутралном стилу. И сумње нема, научни стил у већини случајева и јесте привидно неутралан Језик проф. Бошковића овакав закључак демантује у великом скупу примера, нпр.:

„Нико није ћарио ко је Вука исправљао" (што се аутентичности граће тиче)

„И добри Даничић неки пут задрема."

Или да наведемо ону, већ чувену паралелу Вука и Даничића.

„Фразом речено: Вук је сав здрава памет, пракса, узус, — он је сав од народа, сав из народа; Даничић је, пре свега, — ерудиција, школа, знање — он је сав од лингвистичке анализе, сав од науке."



Из ово неколико примера могу се извући неки закључци: језик проф. Бошковића битно одступа од устаљених модела научног језика у лингвистици.

Прво, није лишен емотивности.

Друго, има известан степен метафоричности, својеврсне и одговарајуће научном стилу.

Треће, његов језик има високу концентрацију модалности, што није страно научном језику. Но у текстовима проф. Бошковића је посебно наглашена, готово манир.

Уза све то, овај језик је особен по томе што, на малом простору, уз крајњу економију употребе језичких средстава, даје велику количину научне информације.

У науци о језику, о стилу се тврди да је поезија „модалитет концентрације сугестивног језика, исто као што математика представља најсажетији и најмање редундантан облик који наука може имати" (Соломон Маркус: „Математичка поетика", Београд, 1974).

Ако бисмо пошли од ових теоријских ставова у одређивању Бошковићева језика, онда би тај језик био негде на средини између песничког и математичког језика. По својој сугестивности, наравно, пре свега сугестивном снагом научних чињеница, одговара песничком језику; по економичности — тежи математичком моделу.

На крају ваља још једном подвући: свака студија и сваки научни прилог проф. Бошковића чврст је и кохерентан систем. Научна мисао његова од првих написаних реченица до најновијих радова јединствено делује. Сваки редак је набијен информацијом, новом, свежом. Засићеност и густина информације готово да нема премца у лингвистичким текстовима. И језик његов је стамен, пун неке непоновљиве снаге, дубоко изражајан. Сав је у функцији науке. Међутим, наука није поништила личност. Свугде је присутан човек, свој, оригиналан, снажан. Проф. Бошковић никако и никада не дозвољава да га норма аутоматизира, обезличи. Остаје, дакле, увек присутан и научник и човек, а свугде се намеће утисак: наука и човек су срасли у чврсту и органску везу релација. Друкчије и не може бити кад се човек са оваквом страшћу преда науци и посвети јој сваки атом свога бића.

Душан ЈОВИЋ

ЛИРИКА У ПРЕВОДУ

Андре Пјејр де Мандијарг

ВАРЉИВА ЛЕПОТА

ОВЕ НОЋИ месеца и снега
Ти си суморнија него обично
Тако и језерце иза бреза
Површина воде мртве као од олова
Још црња је и тежа под небом бледим.

Ти у њему видиш само једно друго огледало
Коме одлазиш сама и нага
Да се прекаљујеш пред својом сликом.

Толико је хладно да птице долазе
Да умру на твом прозору
И ти их гледаш како умиру
Не хотећи им отворити твоје усне
Које их привлаче из њихове шуме.

Исто тако топле као неко гнездо
Твоје усне приљубљене уз стакло
Као мамац су за пољубац
Сувише брзо ишчезао.

КЋЕРИ МОРСКЕ ПЕНЕ

Једног од оних дана бледих и сивих
Као површина овлажене креде
За време новембарских осека морских
Које шумећи одвлаче далеко ивице воде
Један човек неспокојан посматрао је небо
црно
Између исечака глинених површина облака
Док су испод свода мрачног пролетале
Једрилице гусака дивљих на путу ка Југу.

Силазити треба још мало између осулина
Ићи стазом скупљача бродских олупина
С друге стране гомила стена по којима нога
клизи
Прећи наслаге шљунка где мрцине труну
На радост рачића зелених после високе плиме
Оивичена блоковима стена ко зна кад
набаченим
Тамо се налази плажа скривена
Усамљена између других те обале суморне.

И ми видесмо тамо једнога јутра с краја
јесени
Три девојке изронише из мора како играју
Бледе и с крунама од траве морске на глави
Наге као креда остављена води да је наједа.

Њихове косе таласале су се на раменима
уским
Као што морске алге плове над вртачама мора
Њихови трбуси равни покретали су исушене
комаде песка
Са морском пеном ружичастом и црвеном.

Најлепша носила је други ђердан златни
Док све три одавале су језиву леденост смрти.

Северац оштри тукао је те три девојке наге
Со је светлуцала на брадавицама мајушних
им дојки
Под ногама њиховим чуло се како вода пљуска
Монотона Смрт је настањена била у њиховим
очима сјајним.

Ледене кћери расле су у удубљењима обалског
стења
У неколико напуштених гнезда орлова
океанских
Храниле су се сировим шкољкама и алгама
Ловљеним за време осеке мора
Јод је једино текао у венама им бледим.

Кад ветар разбије магле јутарње
И развеје их као велове по рубовима неба
Кад северни вихори кострешe леденим
иглицама
Рибарске мреже које се суше разапете
на кочевима
Кћери гребена морских излазе из својих
пећина
У ковитлацу снежног перја и паперја.

Уз крике галебова и док их засипа морска
пена
Кћери вода морских играју испред стена.

СТУПЊЕВИ ОГЊА

Душо, да ли си огањ?

У блиставом освитку јутра
Терет земље гуши те.

Млади пламен цилитнуо се вртоглаво
У гордој борби противу материје
Људска пут уморна је и тешка.

Сан танани непријатељ је
Који разлабављене удове спаја.

Толико ланаца масивних
Храна јела смртоносних
Месо мртвих животиња.

Грожђе покварено
Вино.

Биће ухрањено
Камен у пустињи камена.

Подвргнут укусу падања
Да ли ћеш се увек снижавати
Суморни бреже шљункасти
Песку прашино хладна?

Или да ћеш бити ослобођен сањаш ти
Да будеш пепео лаки под дахом поднева
Да будеш прах цветни на ветру дана?

И да ли ћеш наћи вулкан
У који те треба бацити
Не би ли био преображен?

АНДРЕ ПЈЕЈР ДЕ МАНДИЈАРГ (André Pieyre de Mandiargues), француски песник, рођен је у Паризу 1909. године.

Почео је да пише веома рано и, како сам каже, под утицајем француских песника с краја 16. века, нарочито Теодора Агрипе д'Обињеа, затим песника из времена Шекспира, немачких романтичара, Колрица, Лотреамона и надреалиста, али током времена ослободио се тих утицаја. Његово поетско дело збир је барокних, фантастичних и еротских тема и мотива, местимично са елементима грубости и апсурда. Он сам каже: „Поезија, као и читава уметност, неодвојива је од чудесног. Она се налази само у емотивном." Мандијарг је реалиста у имагинарном, песник необичног у свакидашњем.

Данас је један од најбољих живих француских лиричара. Цењен је и као ликовни критичар и писац многих есеја о уметности.

Песме изабрао, превео и белешку написао
Никола Трајковић

ЗАПИСИ И КОМЕНТАРИ

НЕКРИТИКА У АКЦИЈИ

Писмо о природи некритике и неким њеним манифестацијама

ДОК се у нашој средини, од најнижих до највиших форума, у свакој прилици (и неприлици, још чешће), мудро и красно зборило о положају и судбини критике, истовремено је, у нашим књижевносвакодневним просторима, стасавала једна врло снажна и све извеснија *некритика*. Тако је сад наш тзв. књижевни живот богатији за једну већ сасвим одомаћену некритику. Како смо до тога дошли (у пис. и ус. разговорима) да бринемо за критику (а не нпр. за литературу), тако се сад питамо како се, кад и на рачун чега појавила таква и толика некритика?

Тешкоће дефинисања тек су пред нама, а њене последице подавно су ту. Стога је еволуција некритике њена ствар, али њено „револуционарно" бујање у овом часу ипак наша ствар. Отуда ћемо ми (за нашу ствар) погледати мало, за ову прилику, најосновније видове Њеног испољавања: *хвалоспев и дисквалификацију*. (Наравно, текућа питања остављамо за крај.)

Хвалоспевише се, драги мој, свему и свачему, краткорочно и дугорочно, у високом и приученом стилу (може и без стила — стил тражи време а ми живимо све...), дискретно и дискурзивно, дилетантски и академијски (често без већих разлика); дакле, неуморно и непрестано. Хвалоспеваца је више него певаца. (Разуме се, прве награђују а друге кољу.) Можемо да останемо без кафе, без најновије књиге Јовице Аћина која стаје свега преко тридесет хиљада старих, без ложња (иду топлији дани), без едиције „Орфеј" (нема више Мишића и Орфеји нам више нису потребни), без прве књиге у Нолиту, „Просвети", „Раду", „Народној књизи" итд.; можемо, дакле, без свега да останемо, али без хвалоспеваца не можемо (изгледа) и да хоћемо. Они су свуда, они су, драги мој, ваздух, а ми овде добро знамо како је ваздух код нас...

...Загађени су нам листови и листићи, часописи и часописићи, готово све врви од некритичности и произвољности. Тако (рецимо у сваком другом гласилу) пола текста (најмање) одише таквим запажањима да ти се коса диже на глави. Сваки други је Рембо, а сваки трећи Бодлер. Марошевић, рецимо, Рембо, а Чучак, нпр. Бодлер!

Зато ми, за разлику од толиког света, и немамо *званично* слабих књига (с јавне стране); са стварне стране, корова је све више. Панегиричка ревност најчешће је у служби услужног писања о књижевним тј. уредничким величинама. Уфотељене величине постају временом екстра уфотељене величине те с тога њихова књижевна вредност добија балкански, па белосветски значај. Тако је само код нас могуће да су неки наши прозни писци утицали на Фокнера, а да је један уредник утицао својим књ. делом на Французе, Американце, Енглезе итд. О узвратном утицају не може бити говора: како кад наш Дис није знао француски?!

Дисквалификација је, драги мој, панегирик с негативним предзнаком. Да се одмах разумемо: мисли се овде на дисквалификацију која није руковођена критичким већ криминалним интересовањем. Томе додајемо само чињеницу да је код нас криминал (као Дунав) у сталном порасту. Толико.

Некритика често има своје трибине, трибине и своје некритичаре. Недавно смо били сведоци како су обе „Политике" описале једно дивотно вече које би се могло крстити као *некритика у акцији*. Наравно, чаробно вече се иначе звало бира(ј)мо дело дана, недеље, године, чега не већ... То је некритика усменог типа. Да се подсетимо: вече је прошло, а некритичар вечерњи је и даље на многим страницама од „Младости" до НИН-а и обрнуто. Предности ус. типа некритике над оном пис. типа нису ни тако занемарљиве као што се мисли. Она остаје у ваздуху, у најгорем случају она пронађе неко дебело и наивно ухо. Може се без последица рећи да се некритика ус. типа управља према ветру, а њена пис. варијанта према будућности. Пис. нек. (да не буде забуне: писмена некритика) има амбицију да буде дуговечна и меродавна и апсолутна и једина итд.

Некритика у акцији врло чест је гост разних жирија. То питање потежемо с тога што се осећа све очигледнији несклад и диспропорција између броја лауреата и броја стварних књижевних делатника. Првих је све више а других... Шта би рекао Милан Богдановић о недавном награђивању „Миланом Богдановићем"? Аутор ових редова није приметио да је код нас у последњој деценији нека од награда случајно укинута. Но исти се на самом крају овог текста пита како то да код нас у новије доба више нико (или готово нико) не води рачуна о профилу награде и предмету награђивања. Одмах ћемо бити конкретнији и ствар ће бити јаснија за најширу ћутећу публику. На пример, један наш запажени књижевноисторијски радник и значајни есејиста, ни крив ни дужан, зарадио је високо признање за рад у области — публицистике!

С тим би да завршимо!

Миљурко ВУКАДИНОВИЋ

СЈАЈНА ПРИЧА О КОЊСКОМ ЖИВОТУ

Сусрети и односи између дела и читаоца

ПИСАЦ ОВИХ РЕЧЕНИЦА позајмио је у београдској библиотеци „Борђе Јовановић" књигу Мирослава Јосића Вишњића „Дванаест годова" с намером да о њој пише критички приказ. Међутим, књига коју сам позајмио била је пре тога код једног читаоца који је своје коментаре, утисак и критику исписивао на њеним страницама, неизбрисивом црном хемијском оловком. Критичар с маргина Јосић-Вишњићеве књиге је непотписан, дакле непознат, па се његово мишљење може схватити као заједничко и народно. Дакле, уместо класичне критике о којој се и иначе критички говори, ево једна специјална.

На крају прве приповетке Мирослава Јосића Вишњића цртан је знак питања.

На страни 37, у причи „Оглас", подвучено је име Онаниј и изнад њега ћирилицом написано „Дркацијa".

У причи „Наследник" стриц Јеврем носи реклу. На страни 51 стоји примедба: „Рекла је женска блуза, а не мушка!"

Приповеци „Уметник на армоники" прецртан је наслов и написано „хармоници". На страни 53, крај реченице о крштењу у општини стоји примедба: „Општина нема крст за крштење, будало!" На страни 60 поправљена је реч која означава спремање јела од јаја. Подвучен је облик „пекла" и дописано „пржила, будало!" На крају ове приповетке пише: „Прва прича да ваља... величанствено!"

На крају приче „Годишња доба" стоје следеће речи: „Ето, лепо, поетично. И дете је ту, и Јелена и — Едем, а Едем значи оток!? —"

На крају приче „Шкљоц" записано је: „Иде!"

У приповеци „Резање под језик" подвучене су ове реченице: „У школи сам једино волео историју. Била је веома кратка: почињала је 1941. а завршила се 1945. године." На крају приче записано је: „Речник, стил и остало — све чиста студентска бајезгарија."

На крају приче „Имаш стрица" критичар-читалац бележи својеручно: „Е па, овај стриц је стварно филозоф — искуствено мудар. Паметан стриц!"

На крају приче „Ноћни уметници" записано је: „Ето лудости! — Прича одлична."

На крају приче „Шуга, права љубав" стоји констатација: „Сјајна прича о коњском животу."

Проза „Исти", страна 137: подвучена је погрешка у имену Канта и дописано: немачки идеалистички филозоф — ствар по себи и за себе —." На крају прозе записано: „Изванредно! Боговско причање!"

На крају приче „Сведоци" пише: „Силно, крвава прича!"

На последњој страни, испред Садржаја, написан је последњи коментар: „На крају испаде веома добра књига али о настранима. Само једно лице — Доја Цанибула достојан да постоји у литератури из три разлога: узео женску... борио се да стекне за децу, жену и себе."

Ове напомене из књиге, чији је број инвентара у поменутој библиотеци 62391, нису пренесене овде због слагања или неслагања са анонимним критичарем-читаоцем, већ ради наслућивања неких дубљих односа између дела и читаоца, оног читаоца из чијих се кратких ставова назире његов лик.

Драган ЛАКИЋЕВИЋ

Ожалошћена породица у продавници клавира

Једно вече уз телевизор

20h:

ОРФЕЈ ИЗЛАЗИ из метроа
ескалатор га споро носи преко Стикса
довољно споро да се обазре на рекламу: врло
јефтино палим писма фотографије и чачкалице — гријем срце
заинтересованима! — иза њега празне Еуридикине штикле
бесконачне степенице и Кербер са слијепцем

21h:

патетични водич у ријечи и слици
држећи гледаоце за руке и у неизвјесности
показује на сваком тргу „1000000 кошуља"
балерину жуља ципела и скреће према парку
штаке ослоњене на клупу надају се повратку
болова у ноге власнику и његовом личном повратку
на другом програму као фигуре на шах турниру у лудници
лутају главни и одговорни јунаци нашег доба

22h:

човјек који је сувише знао
стоји у реду за плаћање школарине
око њега гура се све већи број склеротичара
уски су прозори за женска лица — оне су на улици
у крзнима и босе у свакој шаци по уздрхталог мужа
постер видовите Ванге рекламира „Дежурне очи"
— неопходне за сваког хроничара!

23,15h:
на крају програма
спикер хистерично узвикује
НАЂЕН КЛАВИР У ПУСТИЊИ!
кад су га откопали археолози
нашли су под њим гомилу конзерви
и костур Орфеја умотан у падобранско крило!

ујак плаче што га више никад неће чути
како се надвикује са аутомобилима и дјецом
а ујна поред свих напора многобројних муштерија
још увијек не умије да свира и блажено се
смијеши на прагу бутика и старости

личи Еуридики на прагу хада
али ујак не спушта поглед с неба
продати инструменти и уплашени музичари
бјеже из града завијају вукови у снијегу
и ватрогасне сирене: ауу! ауу!
фау-1 и фау-2 одвише ниско
лете на Лондон!

Рајко ЛУКАЧ

ЗАПИСИ И КОМЕНТАРИ

АРХИТЕКТУРА, И ЈОШ УВЕК ЗИМА

Хроника најновијих збивања у хаосу и успесима архитектонских и урбанистичких подухвата

ВРЕМЕ од друге половине октобра 1978. године до друге половине фебруара 1979. чине четири месеца, довољна за пројектовање неке школе или стамбене зграде, за организацију неког стручног скупа или изградњу темеља вицеспратнице. Тек кад се заврши неки пројекат, стручни скуп или зграда, постаје јасно да је град у коме живимо материјално или духовно обогаћен, али, често, и осиромашен, опустошен. Укратко, покушаћу да саопштим шта се све значајније догађало у Београду и око Београда, за последња четири месеца, на подручју архитектуре и њених домашаја.

● Октобарска награда Београда за 1978. годину, у области архитектуре, није мимоишла тројицу истакнутих архитеката — Александра Стјепановића, Божидара Јанковића и Бранислава Карадића. Додељена им је, чини се, за све оно што су доследно, у својевросној стваралачкој радионици, направили у последњих петнаестак година. Осмогодишња школа у блоку 22 у Новом Београду само је један од објеката у који су уложили бескрајно много љубави.

● У Мексико, крајем октобра 1978. године, на XIII светски конгрес уније архитеката стигло је и двадесетак београдских архитеката. Из целог света, много више, чак 6.000, а из Југославије око 110. Петодневни рад конгреса Југословени нису ни могли да прате, јер то није било у програму наших туристичких организација. Писац ових редова провео је два дана међу знаним и незнаним приврженицима архитектуре, и био је знатно срећнији од оних који су стигли у Мексико, конгреса ради, али и без шансе, или воље, да га посете. Конгрес је расправљао о односу архитектуре и економског, технолошког, социолошког, хуманог и националног развоја. О усвојеној Повељи из Мачу Пикчуа биће једном другом приликом више речи.

● На XVI међународни сајам намештаја, опреме и декорације у Београду стигло је много знаних и незнаних. Додељена су признања Југословенске ревије за практичност, лепоту и културу становања „Наш дом" из Марибора, једанаести пут, у оквиру конкурса „Југословенски намештај" и „Златна шкриња". За изведбу модуларног система „Јавор" најзначајнију награду је примио проф. Нико Краљ. Жири организатора, односно Београдског сајма, одлучио је да награду „Златни кључ" добије петнаестак аутора, за различите пројекте, разумљиво. Нису изостала ни признања жирија УЛУПУДС-а и Дизајн-центра из Београда. Наизглед, било је превише награда и признања. Али, морате ми веровати, силне просторе Сајма заузели су баш они који нису ни очекивали награде. За многе од њих Сајам је вашариште у које се долази без много памети, хтења и укуса.

● Три изложбе у Београду и једна у Љубљани привукле су посебну пажњу. Архитекта Милош Перовић представио се, најзад, и пред Београђанима, с компјутерским атласом Београда а, први пут, и својим виђењем градске зоне у оквиру будућег Савског амфитеатра. Улица сусрета, дело из последњег стваралачког циклуса овог изузетно надареног архитекте, експеримент је са новим интерпретацијама традиционалних урбаних подсистема.

Архитекта Милош Перовић један је од дванаест селектора за Изложбу југословенске архитектуре осме деценије. Покровитељ ове изложбе, чији је краћи наслов АРХИТЕКТУРА 77, има кратицу АІСА. У ствари, све конце држи наша секција Међународног удружења ликовних критичара, или АІСА. Идејни зачетник ове изложбе је арх. Зоран Маневић. У просторијама СИТЈ приређена је недавно предпремијерна изложба шездесетак истакнутих југословенских архитеката. Без селектора из Македоније, Црне Горе и Косова, без икаквих критеријума, што је најгоре, ова ће се изложба памтити по лошој увертири и наивности идеје. Веровало се у почетку да ће то бити ретроспектива награђених дела с „Борбиних" конкурса. Данас, тужно звучи податак да је прикупљено више од 70% „предвиђеног" материјала. Можда ће се оних преосталих 30% скрпити на гомилу — нешто брже.

Пред многе Београђане, неочекивано и шокантно, стигла је изложба модерне америчке архитектуре. У најскромнијем делу павиљона „Цвијета Зузорић" сместила се невелика ретроспектива америчке архитектуре овог века. Путем бриљантно снимљених колор-фотографија, на неконвенционалном формату, дошле су пред нас и поруке Франк Лојд Рајта, Бертранда Голдберга, Пјер Луиђи Нервија, Валтера Гропијуса, Пол Рудолфа, Томаса Џеферсона, Емери Рота, Паола Солерија, Виктора Ландија, Ричарда Неутре, Рафаела Соријана, Ле Корбизјеа, Луиса Кана, Хозе Луис Серта, Лудвиг Мис ван дер Роа, Филипа Џонсона, Алвара Алтоа и двадесетак других великана са свих меридијана света. Ни ова изложба, с феноменално опремљеним каталогом, није наишла на пажњу Друштва архитеката Београда. Мимо нас пролазе лепоте комуницирања. Од њих бежимо стерилно се увлачећи у сопствене скромне љуштуре.

И, најзад, доајен југословенских сценографа Миомир Денић отишао је до Љубљане да би у просторима Љубљанске опере, посредством Словенског гледалишног музеја и Музеја позоришне уметности СР Србије, приредио своју ретроспективну изложбу. Мада по професији није архитекта, више од многих „правих" архитеката Миомир Денић разуме простор и инсценације живота у њему.

● Почетком јануара ове године, посредством телевизије, гледаоци широм Европе могли су да прате гала-концерт из нове дворане у Сава-центру. Пројектант овог велелепног здања, које је донекле пореметило претходно створену урбану равнотежу, управо пројектује и гради хотел „Интерконтинентал". О архитекти Стојану Максимовићу и његовим сарадницима довољно се зна. С нестрпљењем се очекује завршетак градње целог комплекса. Можда ће то постати и место у које ће се улазити — без позивница!

● Нови управни одбор архитектонске секције УЛУПУДС-а својим радом и ангажовањем засенио је све претходне саставе. Створени су и врло детаљно образложени критеријуми за пријем нових чланова, формирају се ауторски картони, припрема се годишња изложба радова чланова архитектонске секције, усваја се Правилник о уметничким оригиналима у архитектури, организује се серија предавања. Архитекти Александар Радојевић, Мирјана Лукић, Дубравка Дугоња, Зоран Јаковљевић и други учинили су већ много. Дозволили су, на жалост, и један груб превид. Не знам колико су могли да утичу на додељивање признања поводом Улупудсовог славља — — двадвадесет пет година постојања. Међу осамдесет и више награђених нема архитеката Момчила Белобрка и Михајла Митровића. Овај последњи, из године у годину, у ствари, можда најозбиљније представља секцију архитектуре на Мајским изложбама и Октобарским салонима. Нека раније признања овом аутору могла су се и обновити, у правом тренутку.

● Кафана „Липов лад" и њен пројектант арх. Драган Вучић муку муче у последње време. О том невеликом објекту написано је у високотиражним листовима више него о свим београдским центрима месних заједница заједно. Пројектанта мало хвале, мало грде. Наша писанија постају све деликатнија и неодговорнија!

● Радио Београд, односно његов програм 202, слуша се недељом предвече с посебном пажњом. Млад, интелигентан и виспрен момак, арх. Александар Црквењаков, зове у госте београдске архитекте и уметнике и с њима ћаска о Београду, какав је био до јуче, какав је данас, и какав ће бити ускоро. У двочасовном програму, најчешће, негде између 18—20 часова, уз музику и разговор воли се Београд. Нису му баш сви саговорници вични разговору, али и то је део нашег живота. Но, о животу Београда на крају прошлог века и почетку овог, млади архитекта — водитељ зна да прича и као шерет и као озбиљан историчар.

● Владимир Бибић није неко о коме се прича. Стиже до Београда, из белог света, сваке године, једанпут, двапут. Лута он светом и бележи на филмској траци судбине многих народа. У просторе Архитектонског факултета у Београду дошао је с филмом о архитектури и животу градитеља Јужног Јемена. Овај бриљантан филм снимљен је посредством Уједињених нација. Време је, најзад, да и ми оставимо упечатљивије трагове о нашем народном градитељству и архитектури која расте са нама. Камере се не носе само на места — пресецања врпце!

● Друга књига о синтези, у издању „Замка културе" из Врњачке Бање, зборник је реферата, саопштења и дискусија с три симпозијума о синтези. Разговарало се последњих година, у Врњачкој Бањи, о синтези и њеним записима са страшћу и уверењем да њу, другарицу синтезу, ове више откривамо и у нашим приликама. Дуг би био списак оних који су дали или узели за синтезу и од синтезе свој удео. Београђана је било највише. Архитекти Алексеј Бркић, Иван Антић, Дарко Вентурини, Богдан Богдановић, Вјенцеслав Рихтер, Урош Мартиновић, Давор Салопек, Синиша Вуковић, уз више других архитеката, затим социолога, вајара, сликара, биолога, економиста, историчара уметности, дали су значајан допринос још једној идеји, стрепњи и нади човечанства, у целини. Тврди се, синтеза је „заједничка брига и задаћа човечанства". Још једна брига више, ни само вијетнамска ни само кинеска.

● Часопис „Урбанизам Београда" управо слави 10 година излажења. Нема он традицију једне непромењиве „Изградње", одавно нарушени континуитет „Архитектуре и урбанизма", озбиљност ДГА, усмереност „Индустријског обликовања" и „Уметности", или информативност ИТ. Није ни скроман, површан и празан као Билтен Савеза архитеката Србије. Јубиларни педесети број донео је и тридесетак сјајних, феноменалних фотографија Миодрага Јовановића, из новије архиве Културног центра Београда. Наравно, фотографије су направљене у Београду, на његовим улицама, ћошковима, уз фасаде и вишеспратнице. Десетак аутора, на педесет и више страница, говоре о реконструкцији и судбини града у коме живе.

● Београдски архитекти имају довољно разлога да учествују на два управо расписана конкурса. Сарајевски „Шипад" расписао је општи југословенски анонимни конкурс за дизајн намештаја од масивног дрвета домаћих врста уз могућу употребу фурнирних плоча. Укупан фонд за награде и откупе износи чак 1.000.000 динара, нето или бруто није баш јасно. Траже се дизајнерска решења за опреме свих стамбених простора, али и појединачна решења за столице, фотеље, лежаје. Није забележен у југословенској пракси сличан конкурс.

Објављивање једног другог конкурса пратило је неуобичајено интересовање. Скупштина општине Нови Сад расписала је конкурс за урбанистичко програмско решење стамбене зоне „Мишелук" у Новом Саду, Жири, у коме је чак 27 чланова, доделиће награде у износима које је за сада тешко израчунати. Обезбеђен је наградни, врло импозантан фонд. Тема конкурса је несвакидашња, врло сложена и провокативна, очигледно омогућава прихватање најавангарднијих решења. Треба веровати да ће Београђани, архитекти са дубљим цепом и пројектне организације без много „лепих" послова, навалити, па шта буде. У урбанизму, овом нашем, има понекад ствари и ван уобичајеног хаоса!

● Београдске институције, радне организације и удружења налазе доста разлога за организације различитих саветовања. Било их је и у протеклом периоду. Савез архитеката Србије одлучио се да расправља о самоуправном приступу архитектури. Случај без преседана. Југословенски институт за урбанизам и становање и Југословенски грађевински центар потрудили су се да плодну 1978. годину заврше репрезентативним скуповима. За уласке у места догађања треба плаћати. Исти људи круже, углавном, од места до места, од мора до Београда, и тако у недоглед. Универзални стручњаци свугде су драги гости.

● Радна организација за пројектовање и инжењеринг „Београдбиро" из Младеновца, уз асистенцију Савеза архитеката Србије, расписала је општи југословенски анонимни конкурс за идејна архитектонска решења индивидуалних стамбених зграда и кућа за одмор. Резултати су ових дана саопштени. Из записника о раду оцењивачког суда или жирија наводим следећи цитат: „Сагледавајући на крају свога рада резултате конкурса оцењивачки суд је мишљења да је конкурс оправдао очекивања и поред тога што у свим категоријама нису додељене предвиђене награде. Конкурсни резултати пружају расписивачу довољан број прихватљивих решења, од којих се квалитетом посебно издвајају радови у категоерији 'кућа за одмор'. У осталим категоријама нема изузетно успелих и оригиналних решења, а нарочито у категоријама I и III (била је још само категорија II, примедба И. М.!) где нису могле бити додељене награде већ само одређени број откупа." Речи „оправдао очекивања" и „нису могле" немају трајнију везу, очигледно!

На конкурс је стигло 89 елабората од 66 различитих аутора, како се то наводи у записнику. Мада се према конкурсним условима расписивач *обавезао* да у свакој категорији откупи најмање три рада, догодило се — како се и иначе ради. Жири је штедео најављени новац. Да се не би рекло како је превише цицијашио и како је био строг, жири је давао награде и откупе онима чије радове неки други жири, с више професионализма, не би ни гледао.

● На крају, нешто више о петом београдском Салону архитектуре 78. који је припремио и савесно организовао Музеј примењене уметности, уз значајну помоћ Самоуправне интересне заједнице Салона. Према подацима из каталога, у просторима Културног центра Београда била су изложена 72 вредна остварења београдских, и не само београдских архитеката. Наравно, подаци из каталога и не морају бити тачни, било је то очигледно и у овој прилици. Неки „укаталожени" објекти нису се ни појавили на изложби. Главни аниматор Салона, арх. Петар Петровић, био је свестан чињенице да је немогуће у садашњем тренутку београдске архитектуре урадити све како треба и како се жели. У Самоуправној заједници Салона има 39 чланица, али нема више великих београдских радних организација, да о они ма ван Београда и не говоримо. Жири предвођен академиком Богданом Богдановићем доделио је, сем главне награде, чак осам специјалних признања. Главној награди највише су се обрадовали аутори М. Цвијић, В. Букић и С. Милићевић, чији је рад, одмаралиште „Лепенски вир" у Д. Милановцу, жири видео преко два-три лепа колор-фотоса, дотурена у последњи час, без података и свег оног што су морали други поштоватељи пропозиција да ураде.

● О стању у београдској архитектури, проблемима иза и испред Салона, највише се сазнало на јединој пратећој манифестацији, најављеној као вече критике. Пет београдских критичара и хроничара архитектуре, међу њима и писац ових редова, на неочекивано леп позив организатора, више су говорили о ономе шта би још требало урадити него о ономе шта је урађено у оквирима професионалног умећа. Очигледно, Салон је преболео многе недаће. Већина изложених радова, по начину презентације, имала је висок ниво. Каталог је био бољи него икада, по информативности и концепцији ништа му се не може замерити. Но, није први пут да из штампарије БИГЗ многи фотоси изађу неоштри и тамни. Распоред цртежа и фотоса у каталогу није прославио дизајнера. Уводни текст арх. Ранка Радовића наишао је на жестоку, педантну критику арх. Милорада Јевтића. До полемике није дошло, избегао ју је или одгодио, вешто и доследно, арх. Ранко Радовић.

Остаје утисак да ће се нешто мењати већ на следећем Салону. Главна награда, која је овог пута изостала, мора се додељивати делу које је истовремено видео цео састав жирија. Без детаљног увида у локацију, све пројекте и ентеријере немогуће је утврдити редослед вредности. Шта да се ради са добрим, а једнострано функционалним радом у коме је конструкција ван рационалног концепта? Шта рећи о пројектима водовода, канализације или грејања када се тек накнадно осети да су небрижљиво урађени? Кров може да буде леп на фотографијама и цртежима, али и сасвим ружан у амбијенту.

У оквиру једног разговора могле су се чути и све гласније замерке оних архитеката који се не баве писањем. Међу присутнима скоро редовно нећете наћи оне који често стижу до ТВ екрана и у ТВ дневник, рецимо.

Ивица МЛАЂЕНОВИЋ

МУЗИКА

Музичка модерна

Концерти као споменици прошлости или део свакодневних духовних потреба

ДА ЛИ ЈЕ оно што нам је Београд понудио ових фебруарско-мартовских дана по разноразним концертним салама оно највише што смо могли да добијемо у потрази за добрим звуком, остаје још увијек оно чудно питање на које мало тко зна одговорити. Али у једном су сви ипак сложни: ако се пажљиво прегледају програми, проспекти концерата, имена умјетника и композитора убрзо ћемо увидјети да све то не само да није довољно за један културни центар какав је наш главни град, већ није ни приближно најосновнијем ступњу обичне информације о музици.

Овако оштра оцјена постаје врло блага ако пођемо од чињенице да се већ годинама не мијења један провјерено лош систем органи зирања концерата, оријентације програма, репертоара, извођача у истим, једноличним салама. У масу просјечног убацити ту и тамо неко познато име, и ето формуле за одржавање једне концертне сезоне. Њен вањски сјај тамни, међутим, пред сазнањем да један центар као што је Београд, и поред свакодневних огласа концертних агенција по новинама, не упознаје нашег радозналог слушаоца ни са десетим дијелом цјелокупне музичке литературе. Непрекидно искоришћавање само једног уског и ограниченог раздобља музичких творевина, највише 19. вијека и стваралаштво барока, ствара сваком неупућенијем слику статичности у овој од памтивијека врло важној умјетности, наводи нас на помисао како се ту ништа не дешава већ годинама, и више подсјећа на неки нужни споменик прошлости него на саставни дио свакодневних духовних потреба.

Најзабринутији постајемо кад схватимо да је иницијатива за промјену најмања баш код најмлађих кадрова који би по некој својој историјској логици требало да буду пресудни по свјежини и ослобођености свих терета прошлости. Оно што смо већ безброј пута понављали још увијек звучи сасвим ново: млади пребрзо прихваћају схеме; старе изненадно и у неповрат.

Због свега овога морамо признати да је улога коју врши Студентски културни центар у Београду још увијек једини примјер установе која се свим својим снагама труди да унесе неке нове димензије, нове витамине у отужну музичку свакодневицу. Но, музичка редакција Центра не може ни да сања о некој својој учесталијој активности, спријечена, већ свима добро познатим, материјалним потешкоћама: уредник Мирослав Савић објашњава да се сваке године води тешка битка како би се обезбједила најосновнија средства за одржавање концерата. Не треба посебно наглашавати како то изгледа кад једна од највиталнијих музичких редакција у граду мора да расподјели за цијелу годину оно што је некој другој сали у Београду сасвим довољно за организацију једног обичног концерта.

И поред свих ових проблема, циклус „Музичка модерна" открива нама све боље и боље композиције и способне извођаче. И посљедњи концерт у СКЦ-у доноси нам неке фине домете домаћег авангарднијег стваралаштва. На првом мјесту споменут ћемо младе композиторе Мирослава Лазарова и Владимира Тошића. „Меланж" за удараљке, Тошића, његово је најуспјелије дјело и занимљиво је првенствено по својој специфичној боји и начину отварања нових димензија и простора изражавања тикана, гонгова и осталих удараљки, од оних најтамнијих до оних нових „бескрајно далеких" по звуку.

Међу младим извођачима, који су се већ испробали на дјелима 20. вијека, Нада Колунџија свакако да заузима прво мјесто по изузетно савјесном и вредном приступу оним дјелима која званична педагогија још увијек и не сања да стави на репертоар. Ова млада умјетница је на посљедњем концерту из циклуса нових бечких класичара, такође у организацији СКЦ-а, забриљирала извођењем Шенбергових клавирских композиција. (Нека чудна упорност нас тјера да поново напоменемо како је већини наших музичара све то још увијек авангардни, незанимљив и готово „неозбиљни" хир.)

И док се наше мање сале упркос својим добрим програмима боре за неки свој не само материјални опстанак, већ и за виши и озбиљнији положај у чудесној, ненаписаној хијерархији третмана „правих" концертних сала, и оних других, „експерименталних", дотле стари провјерени Коларац, без обзира који се програм слуша под његовим окриљем, заузима неприкосновено мјесто најелитнијег храма умјетности, или, ако баш хоћете, оног мјеста без чијег имена је незамислива биографија једног озбиљнијег умјетника.

То је нека чудна традиција коју сви поштују: људи су спремнији да повјерују Бетовену на Коларцу него у хали „Пинки", нпр. Зато је и одговорност оне прве знатно већа: ставимо ли на његов редовни програм неко новије и модерније дјело, ми ћемо га одмах признати и као озбиљно и као умјетничко. Коларац то не ради, и на тај начин допушта да се већ цијела колона опћепризнатих дјела налази још увијек у илегалности.

Тек понекад из ризнице његових стандардних концерата можемо да издвојимо понеки, и то понајпре за хваљујући неком одличном солисти. Тако биљежимо и један од посљедњих концерата Београдске филхармоније са солистом Еугеном Инђићем, пијанистом, Американцем југословенског поријекла. Многобројна публика је врло топло прихватила овог темпераментног младог умјетника који је у ријетко код нас изведеном клавирском концерту бр. 3 Сергеја Рахмањинова, приказао заиста једно несвакидашње техничко умијеће.

Из ових свијетлих и бриљантних тонова, Коларац зна убрзо да поприми и неке знатно тужије тонове: посљедњи концерт пијанисте Владимира Крпана је онај примјер концерта који треба брзо заборавити. Друга је прича о томе да ли се велики Коларац за такве и сличне прилике може замијенити неком мањом, исто тако „озбиљном" и званичном салом, коју би било лакше напунити публиком, и свакако би пријатније дјеловала на извођача. Само онај који је концертрирао пред празним столицама зна колико такав један призор дјелује „инспиративно". Но и поред тих очигледних проблема празне сале, Владимир Крпан је имао и тешки окршај с неким својим извођачким проблемима који су нас ометали у праћењу линије музичког ткива, а више нам скретали пажњу на то да ли ће он успјети извести сваки технички детаљ.

Поприлично несвакидашње кад је у питању један зрео и већ оформљен пијаниста с дугогодишњом каријером иза себе. Бетовенова „Апасионата" и све четири Шопенове Баладе пролетјеле су поред нас као неке чудне замућене творевине у којима се, осим оних најспоријих дијелова, уједно и најједноставнијих (који су се одликовали једном, на моменту, изразитом музикалношћу, али често и на ивици да упадну у слиједњавост), није ништа разумјело. Нејасност нота, пасажа, мелодија, цијелих музичких мисли, појачана је и неким незамисливим техничким поступцима, као што је потпуно неконтролисано педализирање које је имало, рекли бисмо, функцију прикривања свега што је технички било мало теже за извођење. Ни слободан избор за „бис" са Шопеновим минијатурама није поправио утисак: напустили смо концертну дворану потпуно увјерени да смо присуствовали неком несвакидашњем неспоразуму између умјетничке замисли и њене реализације.

Ксенија ЗЕЧЕВИЋ

ПОЗОРИШТЕ

Суровости животне реалности

Двије премијере у Атељеу 212

ПОКАЗАЛО се да Александар Петровић није случајно изабрао за свој позоришни деби Булгаковљеву новелу „Псеће срце". Његов афинитет према том писцу био је познат одранije, али је, на први поглед, тешко било повјеровати да се од новеле каква је „Псеће срце" може направити несвакидашњи позоришни спектакл. Но, ту као да је помогла Петровићева не мала „филмска" имагинација и његов смисао за визуализацију драматичних контраста и способност откривања и истицања симболичних значења фантастичних појава и обрта у Булгаковљевој слици послереволуционарног руског амбијента. Тако је у његовој адаптацији Булгаковљева проза над грађена али писац и његов став нису изневерени. Петровићу је пошло за руком да средствима позоришног спектакла створи сценску метафору која, додуше, нема идентично и с приповетком саобразно вођен ток, али се значењем не одваја од оригинала.

У „Псећем срцу" Булгаков на особен начин приказује друштвене појаве из првих година совјетске власти. То је време сукоба новог и старог, сукоба који се манифестује како у свакодневном животу, тако, па још и више, у свести људи. У таквој, промјенама испуњеној ситуацији око личности професора Филипа Филиповича, хирурга који се бави подмлађивањем људи пресађујући жлезде, окупљају се различити појединци, веома карактеристични и издиференцирани по својим жељама, намерама, образовању и сл. Пресадивши једном псу људске жлезде, Филип Филипович, заједно са асистентом Борменталом и осталима, постаје сведоком једне чудне метаморфозе: наједном се ствара пас-човек, који готово да се и не разликује од осталих људи. Тако се човек с псећим срцем упушта у животну борбу, и будући без порекла и правих пријатеља доживљава слом који га одводи у самоубиство. Симболика те приче у Петровићевој верзији (у Булгаковљевој новели човеку с псећим срцем хируршком интервенцијом враћају првобитно обличје сами његови творци!) несумњиво добија у драматуршко-функционалном смислу и ефекту, али је зато Булгаковљева иновативно формирана метафора можда изгубила понешто у оштрости приказа животне истине.

У представи је дошла до изражаја хуманистички интонирана Булгаковљева слика односа међу људима, затим апсурдност бирократског механизма власти а било је и много других сатиричних искрица на рачун људи који иако немају псеће срце својим понашањем нису ништа друго до роботи — на овој или оној страни, свеједно. Наиме, такав је др Борментал, сав подређен медицинској каријери и захтевима хирурга Филипа Филиповича, а сличан му је и Швондер, као ситни шраф у механизму новог друштвеног система.

Извођење „Псећег срца" у режији Александра Петровића протекло је у знаку великих глумачких остварења. Најприје треба издвојити изузетно надахнутог тумача главне улоге — Филипа Филиповича — Зорана Радмиловића који је успео да нам овај лик представи са потребном дозом загонетности и чудаштва, али и с доследно изграђеним отменим манирима, који су на невидљив начин откривали дискретан и у суштини лажан шарм буржоазије, односно припадника „бивше класе" у временима послије револуције. Било је у Радмиловићевој глуми и потребне дистанце од свега што се збива, и одговарајућег надменог става, али и спонтаних реакција у односу према осталима. И гласом, и гестовима, и свеукупним својим изгледом, Зоран Радмиловић деловао је у свим појавама сугестивно и неприкосновено. Једна улога коју ћемо дуго памтити!

Бора Тодоровић у двоструној улози Клима Чугункина и Шарова (Полиграфа Полиграфовича) показао је велику физичку и мимичку спретност и вештину да специфичним ставом, геговима и изразом отелотвори човеколиког пса. При том, умео је да изнађе и развије потребан иронични тон који није био лишен и извесних трагичних акцената.

Остали интерпрети ове успеле представе — Чедомир Петровић као др Борментал, Филиповичев асистент и верни пратилац и Гордана Марић у улози Зине — са укусом и правом мером оживели су личности из професорове најближе околине. Петровић је доследно и скоро

праволинијски градио свој лик-карикатуру, док је Марићева суздржано али упечатљиво изаткала своју епизоду.

Не треба мимоићи ни остале извођаче, нарочито Љубишу Бачића (Швондер), Миодрага Андрића („Француз"), Жижу Стојановић (Дарја), Миру Бањац (Калиопа Скорцов), Бранка Вујовића (пуковник милиције) и Бубу Голубовић (члан кућног савета). Сви су они, у оквирима својих епизода, допринели живописности представе која је, рецимо и то, увек имала потребну динамичност како што се глумачке игре тиче, тако и у погледу смењивања филмски конципованих и реализованих секвенци, односно призора.

Изврсна сценографија Владислава Лалицког омогућила је да представа има у свему аутентичну атмосферу. Костими Дивне Јовановић јасно су карактерисали и диференцирали личности. О визуелним ефектима и пласираној музике (аранжман Војислава Костића) бринуо се редитељ, користивши богато филмско искуство.

„Псеће срце", фантастична драмска игра према мотивима истоимене новеле Михаила Булгакова, у режији Александра Петровића, пуном лепотом и истинитошћу сценске игре претварала се у заносну фантастику која је недвосмислено откривала суровости животне реалности.

*

Гордана Марић укључила се својом монолошком продукцијом „Неухватљив систем глуме" у данас толико актуалну глумачку монодрамску трку. Готово да не прође ни дан а да се на некој од регуларних или импровизованих београдских позорница не прикаже и нека нова монодрама, настала, обично, према мотивима неке вредне или мање вредне прозне творевине. Ситуација је јасна: глумачке амбиције да изводе монодраме усмерене су како тежњи ка даљој афирмацији, тако и преам скорашњем земунском Фестивалу, док позоришта у томе налазе исплатљиву рачуницу, јер су трошкови таквих представа знатно мањи од редовних. Но, било како било, сведоци смо праве глумачке „помаме" за монодрамама у којој се не преза ни од чега и посеже за свачим — и за оним што је погодно за сценско казивање, али и за оним што апсолутно томе не одговара.

У својој продукцији Марићева је више демонстрирала глумачку интелигенцију, а мање талент и духовитост. Желела је гледаоцима да прикаже како се, током школовања, постаје глумац, па је зато, час озбиљно, час пародирајући, приказала све етапе наставе. Некад је њена продукција звучала чак и као подсмех властитом позиву, некад је прерастала у иронично слику наших текућих позоришних прилика и тада је, рекли бисмо, добијала прави смисао.

Али, не треба заборавити да је Марићева за све време своје монолошке продукције успевала да задржи пажњу гледалаца, понекад да их ангажује и изазове различитим питањима, непосредно упућеним појединцима. Да је сцена била другачије формирана не сумњамо да би ово извођење у подруму Атељеа 212 деловало још непосредније а тако и убедљивије, док би читава продукција имала право кабаретско обележје. Овако, остало се негде на половини пута, али ни то није резултат за потцењивање.

Р. В. ЈОВАНОВИЋ

ПРИЗОР ИЗ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ НОВЕЛЕ „ПСЕЋЕ СРЦЕ" МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Катакомбе

ЈЕДАН СМЕЂИ крик
Затим нежна трстика
која се исповеда себи самој
А онда гавран:
црна купола у рукама
црни трн.

Затим ће све прекрити снег
Њему цело моје биће стреми,
биће снежна краљица.

А дворска луда, шта ћу с њом?

Тај снег, снег, снег,
рукавице од лака и шал од платине
Играћемо се заборављених игара —

игра игра, где је почела
где ће да потоне
— сићушно језеро које плеше.

Играћемо се снега
и снежних преокупација.
Изнутра: мрачни и топли
А споља: деца.
Из давних времена.

ДОДИРИ

Угасли тон, водоскок
превазиђена скала
Наге су власи
Могу се додирнути
и: поводљиве су,
као двосмерне клавијатуре
Једна типка у правцу
једног прста
(мали залутали горостас)
А друга је збуњена
(присећа се и трза се:
сјај у трави, сјај у воштаним леденицама
— да ли се сећамо?)
И ова збуњена песма
која пулсира као ампутирани поскок
овална је (акт из петог века) —
пронаћи ће те, она је топла,
подсетиће те, она је смирена,
мирна, плашљива
— и додирнуће те.

Сигурно, као дневна штампа.

Мубера ПАШИЋ

ЕМЕ МЕК ДОНАЛД И РОЏЕР МУР

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

СЛИКАРСКИ ИЗАЗОВ

Парадоксална спрега традиционалног и футуристичке визије „интегралног човека"

ПРОВОКАТИВНА, обавештена и многоструко ангажована личност Драгоша Калајића ових дана је опет у центру пажње: серијом ТВ емисија о судбини савремене уметности и изложбом слика у Галерији Културног центра Београда.

Задржаћемо се, овом приликом, само на изложби.

Калајић је изложио циклус од четрнаест слика насталих за последње две године, под заједничким називом „Северњача". Већ сам наслов упућује на симболички карактер овог циклуса, на Калајићеву тежњу да сликом превазиђе једноставни визибилистички карактер дела и одреди му функцију дубљих понирања у смисао сликарског чина. Ако се сетимо ранијих Калајићевих слика и његових теоријских ставова, унаазд деценију и по, уочићемо само делимичне промене у његовом концепту: он ни данас не верује у слику као естетички предмет, као јединствени, затворени естетички систем феномена којима се исказују у завршној, дефинитивној форми одређени садржаји стваралачке свести. Слика је за њега средство а не циљ, упркос чињеници што је дефинише као систем знакова и односа елемената облика, боје, простора; она је нека врста „дидактичне табле погледа на свет који заступа".

У предговору каталога, одговарајући на питања критичара Душана Ђокића, Калајић је експлицирао и свој поглед на свет и своје схватање функције и карактера уметности. Из одговора се види да се он данас у нечему разликује од својих почетних позиција које је заступао првих година седме деценије. Тада је био свесни, супериорни еклектичар који је и туђа искуства и туђе резултате (не само на уметничком плану) схватао само као „велики речник" из којег узима поједине речи за дефиницију својих ставова, своје игре или својих подвала.

Данас он хоће да буде визионар, мисао будућности, откривалац нових (и јединих) истина. И стваралац „истинске уметности". А то могу само они који „иду насупрот струје декаденције... који устрајавају на вертикалном путу ка интегралном човеку, одбијајући да се поклоне модерним симулакрима људскости, карикатурама човека, идолима изопачења". Овај став подразумева у исто време и верност „темељним вредностима европске или индоевропске културе".

Ова парадоксална спрега традиционалног и по Калајићу футуристичке визије „интегралног човека" у његовој сликарској пракси остварује се као симбиоза попартистичких постулата и симболичког реквизитарија преузетог из неких других цивилизацијских слојева. Зато симбол на Калајићевој слици има „додату" функцију: он је у основи рационална категорија ослоњена на познавање њеног првобитног значаја, посредна и вештачка. Симбол није у органском јединству са структуром слике, није део њеног бића и њене судбине. Алегоричност је такође условна и наметнута.

Калајић верује у лепу уметност, али лепоту овде не треба схватити као иманентно својство слике, супстанцијални карактер свих њених слојева. Лепота је својство појавног света, предмета или људске фигуре, у пози, цртама лица, покрету, ставу. Слика је због тога значењски једнодимензионална и у материјализацији неуверљива. Она не осваја наше унутрашње просторе немирима који дотичу само дно бића, не наводи нас на контемплацију, не тражи наше саучесништво кроз постављање питања, онда нуди готове одговоре. Укратко, Калајићева слика је превасходно илустрација његових идеја и погледа на свет, не њихов дубински израз и њихов завршни, стваралачки облик.

И идеолошко-филозофска основа Калајићеве слике није чврста: његов човек будућности је велики усамљеник, истина горд и достојанствен у пустоши своје усамљености, он је изолован у бескрајним планетарним просторима, хладан и савршен до апсурда, а требало би да буде „знак интуитивног 'препознавања' вертикалне повезаности човека и суштине животног свемира".

Но Калајићева слика добија на значају када се посматра у чврстој вези са његовим вербалним исказима: тада она постаје део једне осмишљене (без обзира колико прихватљиве) акције, једног система мишљења, често инспиративног, чак и у случајевима кад изазива отпоре и неспоразуме. Калајић има става, он провоцира, сугерише, намеће, брани своја гледишта, изазива контраставове, полемике, са узбуђењем или са иронијом. И као таквог га треба прихватити.

Срето БОШЊАК

ТЕЛЕВИЗИЈА

ОГЛЕДАЛО ЗА БУДУЋНОСТ

Емисије о култури на ТВ

РЕДАКЦИЈА културног програма Телевизије Београд (уредник Зора Кораћ) прихватила се врло амбициозног задатка да нам у циклусу „Огледало XX века", у 12 наставака (четвртком на II каналу), дâ пресек уметности XX века. У том циљу њене екипе боравиле су у готово свим значајнијим светским центрима, музејима и галеријама, успевши да сниме оспежан материјал о ономе што данас обухватамо термином модерна уметност, као и казивања најпозванијих личности — стваралаца, критичара, директора музеја и галерија... Пратећи ову серију, међутим, уверавамо се да, на жалост, високи ниво реализације не доводи нужно и до значајног целовитог резултата.

Замишљено као ауторска серија, „Огледало...", наиме, пати од конфузије и претенциозности. Аутор серије Драгош Калајић полази од становишта да је уметност корелат друштвене стварности, али одмах затим указује да ова уметност није уметност овог века, те према томе не може бити његово огледало. Функцију огледала би, стога, требало да преузме серија која ће то објаснити, како би се будућим нараштајима ставило до знања да је човечанство XX века било свесно своје друштвене стварности, без обзира што се то у њеном огледалу — уметности — не види.

Калајићево је основно откриће — способност уметности да предскаже друштвена гибања. Садржаје је, међутим, само Калајић позван да тумачи. Ти садржаји су, углавном, смрт и агонија што, нужно, имплицира наилажење периода кризе цивилизације. Како смо ми неспособни да их откријемо, јер тобоже постоји завера да нам се то не омогући, ту је, ето, „Огледало XX века" да их да у „новом" и „правом" кључу.

*

Телевизија Загреб приказала нам је у протеклих седам недеља (недељом на II каналу) документарну серију јапанске производње „Наслеђе за будућност" која је снимана у сарадњи са Унескоом у више градова и земаља света.

Аутори ове серије полазе од тезе да, без обзира на географску лоцираност, у развитку сваке цивилизације постоје интегришући елементи који указују на то да су у њој уграђена и она достигнућа просторно и временски дислоцираних цивилизација, за која је тешко поверовати да су плод директног преузимања с обзиром на могућност сусретања односних цивилизација. На основу тога аутори закључују да су ти елементи последица прасадржаја утеловљених у неком ранијем — посредном — сусрету тих цивилизација (или њихових извориштa). Трагајући за тим кључним интегришућим елементима и проналазећи их, аутори указују да су раздобља изненадног процвата појединих цивилизација резултат усвајања латентних садржаја кумулираних у елементима с различитих извориштa и њихово довођење у међусобни однос.

Увођење својеврсних генетских кодова у разматрању културолошких феномена свакако је занимљиво као прилаз, али га је тешко научно верификовати. Без обзира на то, на сву проблематичност тих „наследних особина" које се преносе спајањем и које, потенцијално, остају за будућност да би се у тамо неком далеком времену поново појавиле у истом или еволутивно развијенијем облику, „Наслеђе за будућност" заслужује сву пажњу због изузетно богате колекције релевантних показатеља о цивилизацијама које су значиле датум у развитку човечанства.

*

Низ изузетних документарних емисија наставља серија „Латинска Америка — јуче, данас, сутра" коју припрема Телевизија Загреб (уредница Миљон Михаљевић) и која се емитује петком у касним вечерњим сатима на I каналу. Ово извансеријско остварење карактерише врсни журнализам, комплексност у сагледавању и осветљавању економских, социјалних и политичких феномена и њихових узрока, богатство и модерност израза. Текст Моме Пудара, дугогодишњег извештача из овог поднебља, занимљив и као независна структура, врхунски је домет у овом жанру. У комбинацији са сликовним садржајем његова вредност још више долази до изражаја: он није објашњавајућа компонента слике — он је њена паралелна, недељива стварност. Аналогно томе ни слика више није илустративна компонента већ дефинишући организам текста. Ово дијалектичко прожимање слике и текста даје као резултат изванредно функционалан, снажан и сугестиван спој узајамно обогаћених компоненти и, у крајњој инстанци, комплетан и заокружен телевизијски резултат.

Владимир В. ПРЕДИЋ

ФИЛМ

ЛИМУНАДЕ ОД ПРАВОГ ЛИМУНА И ШЕЋЕРА

Џемс Бонд и бајке за одрасле

ЈЕДНА категорија филма које се гнушају преозбиљни естетичари, а којој мање ортодоксни социолози оправдавају место на екранима света, непреоушна у својим варијацијама од постанка филма, обузима добрим делом и нашу биоскопску публику. Управо је на многе југословенске екране стигао Џемс Бонд, у десетом филму рађеном по романима Јана Флеминга. Овог пута то је спектакуларни окршај у коме учествују, сарађујући по налогу својих министарстава, енглески обавештајац и совјетска обавештајка... Као у бајци, обоје су лепи, вешти, софистицирани и електронским апаратима за шифре снабдевени.

„Шпијун кога сам волела", изданак чудне технологије, литературе акционог авантуристичког стила, преточене у пенушаво филмско пиће, само је један део велике књиге савремених бајки које жедно упија публика света. То јесу лимунаде, али су прављене од правог лимуна и шећера. Оне су по правилу скупе, спектакуларне, имају своја правила игре која њихова драматургија претвара у разгранате симболе светла и таме. Тренуци добра и зла, повољне и катастрофалне ситуације главних јунака, смењују се као лајт-шоу, а данашња публика која се давно одмакла од улоге чедног и наивног учесника, та ђаволски проницљива публика која је школована на тананим и загонетним, суптилним и компликованим филмовима великих аутора од Годара и Мала до Бергмана и Мазурског, гледа и гута ту једноставну стрип-једначину с једном непознатом. Та непозната, то „х" није више садржано у питању „ко је убица?", или „да ли ће главни јунак преживети". Публика не стрепи за живот и будућност смелих јунака, она, кроз филм, тражи, у томе „х", начин на који ће је пустоловине забавити. Важан је поступак, а не резултат који је и онако познат или се претпоставља.

Стога, при прављењу спектакуларно акционих филмова, њихови сценаристи и редитељи морају да имају на уму да ни један трик не може да се понови и да сваки нови производ мора да буде снабдевен неким новим начином обртања ситуација, и бар једним или два техничка изума који ће чудесно да функционишу. У модерној бајци за одрасле, која мора да постане звучни зид између гледаоца и спољног, свакидашњег света, много шта је могућно, али до граница преко којих би се све претворило у неприхватљиви, обеспамећени свет лудорије без поенте, Данашњи гледалац, за кога је установљено да прати (према неким мерилима утврђеним и у нас, помоћу анкета) готово 75 одсто од оне супернорне филмске продукције из света, направљене су уметничким амбицијама и за фестивалски престиж, воли да се забавља и да сања свој дневни сан. Воли да у модерној бајци види лепу совјетску обавештајку у загрљају лепог енглеског шпијуна, и мада зна да ће се тај шармантни цар извући из свих невоља и замки, жели да види *како* ће им то успети.

Хероизам и снага сакупљени у човеку компјутеризованог доба, концентрисани на екрану у особи какав је био Брус Ли, или Џемс Бонд у варијантама његових интерпретатора, или неко други, уливају наду за преживљавање атомског и суперсоничног замајца човечанства, и у еколошком смислу доносе оптимизам као противтежу мрачним претпоставкама о катаклизми загушења или рата.

Стога Кунг-Фу бајке, бондовске бајке па и Траволтине музичке бајке изгледају као потребан импулс одраслом човечанству.

В. ВИТЕЗИЦА

Вода

Мирује плаво око земље
и мирује даровима својим
док кључа живот у звучној бонаци
што у страсном ритму љуби очи наше.
Очи пођи плава снага мора,
зуби пене светле се уз осмех
усана таласа што цветају
док сишу белу кишу сунца...

А кад ветар облачи небо невино,
отима им дарежљива недра сунца,
тад зацвиле таласи у беснилу глади
као гладни пси у зимској ноћи;
зајаучу рањиво као да носе у себи
плач деце сиромашних лука;
завриште у страху од облака
као да Сунце прву битку бије...
А море заборавља, у страху и младости,
да је оно скуп суза Сунца,
суза радосница што оживе Земља —
једно од његових девет чеда,
у давном времену васионских чуда.

Море се таласа, пенуша, збори,
као да је пробуђена у њему
ћуд планинских река, јек кањона,
дивља страст вукова, крик орла...
Жица мора носи поруку света:
бубљеви Африке зову човека,
а гори га дамар Њујорка,
пијанство живота карневала Рио...
Грми дивљина индијске џунгле,
уздише Земља жедном Сахаром,
али лечи музика Андалузије,
Напуља...

Сви ти звуци и дрхтаји живота
растачу се жицом мора
и кад ноћ скреше дугин спектар воде,
јер месечева усна љуби море.
Ко очима да не љуби море?!
То огледало неба њиме обојено,
нашим небом — оком васионе;
два сафирна капка Земље — очи живота,
два блажена штита беле школске дана,
чије је срце трепет те праисконске воде,
воде мора — дна дана с ткањем дуге.

Велимир БОГДАНОВИЋ

ПОКРЕТАЧИ КУЛТУРЕ

НАСТАВАК С 1. СТРАНЕ

може да буде само афирмација једне од мојих особина", што ће рећи да „моја особина постоји само као субјективна способност". Смисао који човек у нечему открива у линеарном је сразмеру с одговарајућим субјективним чулом јер тек „упоредо са предметно развијеним богатством људског бића делимично се обликује и делимично настаје богатство субјективне *човекове* способности осећања". Та премиса поставља проблем о томе на који начин је немузикално ухо могуће променити у музикално или, уопштено речено, како је могуће подићи ниво субјективне способности за естетска осећања. Лењин је некултурност звао болешћу која „не може да се излечи ни с каквим ратним победама и ни с каквим политичким преображењима", док је у борбу с поменутом болешћу послао, како он каже, раднике у просвети.

Њихова улога је од посебног друштвеног значаја и због тога он од њих тражи много стваралачке умешности, велико знање и инстинктивну тактичност: „Страна нам је мисао о проповедању некаквог јединственог система или решења задатка с неколико наредби." Питања уметности и културе „најмање су прикладна за механичко изравнавање, нивелисање, за превласт већине над мањином. У том домену је, несумњиво, потребно оставити велики простор за личну побуду, индивидуалне склоности, за мисао и фантазију, за облик и садржај. О томе, дакако, нема сумње, али све то упућује само на једну чињеницу која се састоји од сазнања да литерарни део партијске ствари пролетријата не може да се шаблонски поистовећује с другим подручјима која се тичу пролетерске партије" („Партијска организација и партијска литература").

У овом тренутку чашег прохода кроз тему треба да уведемо хуманистички школованог радника у културу и просвету коме првенствено припадају неки посве конкретни теоријски и практични задаци. За њихово схватање треба направити кратак екскурс у историјско и семантичко развијање појма образован, школован човек или интелектуалац. Латински етимон intellegentia био је девербативна изведеница од појма intellego, што је сложеница са lego и првобитно значи *бирати између (више ствари)*. Појам је још у класично доба од конкретне представе померен у апстрактну, у средњем веку је умекшао коренски самогласник (intelligens, intelligentia) и крајем XVIII века прешао у облику intelligent, Intelligenz, Intellekt на немачко језичко подручје с којег се, нарочито након мартовске и јулске револуције, пренео у све европске средине и у другој половини прошлог века постао један од најзначајнијих покретача културе и цивилизације.

У то време појам интелигенције детерминисан је следећим особинама: академско образовање, професионална делатност, интелектуална продуктивност, политичка активност, етичка формираност и изграђен (филозофски) поглед на свет. Већ крајем XVIII века А. — Н. К. Кондорсе говорио је о људској интелигенцији као мотору историје и тиме прокламовао оптимизам у друштвеном напретку који доносе образовани људи. О. Конт је појам интелигенције повезао с појмом друштва (sociabilité), што све говори о просветитељској концепцији о образованом појединцу чији је основни задатак да развија хумано друштво. Моћ таквог човека извире из тога што образовање доноси увид у суштину, тај увид се гомила као знање, а њиме се човечанство интелектуално и емоционално испуњава. Испуњавање те врсте води постепеној промени социјалних структура; деловање снажних интелектуалаца је, наиме, упориште за критичку свест и напредне идеје које се путем образовања претварају у друштвену моћ и тиме постају покретач социјално-политичких промена и извор демократизације.

Просветитељско везивање интелектуалца с појмом друштвеног напретка добило је нове аспекте у делу Ј. Г. Хердера, Г. В. Ф. Хегела и Х. Тена. Квалитативно нова у њиховим делима је премиса о образованом човеку који треба да својим деловањем подстиче појединце на то да постану независни субјекти који у слободној активности остварују дубљи смисао историје. Интелектуалац који, према старом схватању, ствари разуме, у новој фази добија задатак да продуби увид у суштину код појединаца и у друштву. Та теза која је, несумњиво, одевена у капиталистичко руво отворила је питање такозваног „четвртог сталежа" који постаје предмет интереса и посебног рада. Сама та чињеница наметнула је социјално разматрање појма интелектуалца које се, доиста, појавило већ осамдесетих година XIX века. Питање је било нарочито актуелно у западноевропским социјалним срединама где су се појавили гласови који су желели да поткопају улогу интелектуалца у радничком покрету, док је понегде долазило чак до смањивања чланства у социјалнодемократској странци из редова образованих људи. Интелигенција је схваћена или као посебна друштвена класа или као подврста грађанске класе, у чему су били јединствени и немачки (односно аустријски) социјални демократи, руски левичари и француски синдикалисти (уп. радове К. Каутског, П. Лафарга или А. И. Стронина).

Крај трвењима и нејасноћама учинио је тек В. И. Лењин. Он је заступао тезу да интелектуалци нису посебна друштвена класа, поделио их је у три групе (радничку, малограђанску и грађанску), а за припадност поменутим групама више није прихватао механичке, генетске или биолошке критеријуме него одредницу: *бити за ствар пролетријата или против ње*. Тиме је учињен начелан обрт у одговарајућој теорији који је Лењин поткрепио још неким премисама. Истакао је теоријску улогу интелектуалца у радничком покрету који је, ако се задовољи само економским циљевима, у опасности за себе. Без класно свесне снаге теоријски школованог и образованог кадра раднички покрет је непотпун; пролетријату је потребна политички и теоријски изграђена окосница револуционарне интелигенције. Другим речима то значи да је превасходна улога интелектуалца у формирању критичке свести. Његова делатност је управо напорно и поштено обликовање такве свести којом се отклања конфузна и фолклорна свест у друштву које се тиме ослобађа и уздиже до самосвести.

Поменуте тезе можемо да сретнемо и у савременој југословенској публицистици што, дакако, доказује да то подручје још није доживело радикалну научну и друштвено релевантну рефлексију. Превладава старо гледање на културу као на изоловану категорију која је доступна само стваралацима и истакнутим појединцима. Традиционални и институционални, етатистички, догматски и канонизовани облици и вредновања културе нашли су се, ипак, у прогепу између стереотипног, наслеђеног и новог самоуправног конституисања и зрачења. У том процесу сукобљавају се и прожимају многобројни фактори, од идејно позитивних настојања до назадњачких искључивости, од материјалне могућности до духовне заосталости и лењости, од идеалистичких становишта и вулгарних тумачења до политичког и друштвеног активитета. У једном таквом међупростору пољуљани су критеријуми вредновања што доводи до сваштарења у финансирању и до, што је још горе, преувеличавања ефемерних појава. Вредно остварење и вредни рад неретко се стидљиво помињу или чак прећуткују, док споредне вредности тутње у јавности као доминантне. За општи друштвени план вреди да су самоуправни односи још често слабо издиференцирани, на нивоу културе сусрећемо се пречесто са елементарно неразвијеним људским односима који су за XX век истински анахронизам. У таквој атмосфери долази до генерализација, потцењивања, секташтва, а све је то и плодно тле где се убацују и различити догматски и националистички рецидиви.

У хуманистичким наукама, пре свега у историји књижевности и у литерарној критици, долази до неспоразума и зато јер један део теорије уметности и претежни део прагматистичке политике не схвата да стварање уметничких дела није ни нека астрална работа, нити да тај чин још мање може да буде инструментализован. Између апсолута самодостатности и вулгарне апликације налази се простор у коме уметност једино може да живи, а то је простор о коме су многи истакнути савременици изрекли неколико суштинских мисли Е. Јонеско је, на пример, у једном интервјуу врло експлицитно подвукао: „Књижевност не може одговорити на суштинска питања савременог човека. Она их само поставља... Трудим се да кажем какав ми се свет приказује... Уметничко дело не вреди ништа ако не иде даље од привремених истина или опсесија историје, ако не пристаје уз извесну дубоку универзалност." Још децидиранији је М. Крлежа који каже: „Да би ваљано вршио свој занат, писац мора имати могућност да буде у неку руку дисидент, па чак и дефетист, у односу на државу и институције, на націју и ауторитете. Негација је његов фамилијарни облик прихваћања свијета. Само онај тко радикално схвати и прихвати управо ту истину може истински помоћи писцу, односно умјетности..."

Уметност изриче неке истине које ниједна друга људска делатност не може да изрекне, а изриче их на начин који је, опет, својствен само њој. Те истине су, у правилу, фундаментална сазнања о човековом постојању у историји што, другим речима, значи да се и хуманистичке науке баве превасходно оним културолошким и историјским проблемима који су од примарне важности за човека уопште. Постоје научне аргументације у прилог уметности као основне компоненте образовања. Амерички психолог Ц. Хјустон већ је за децу у најранијој развојној фази установио да су без уметничког васпитног програма аутоматски одсечена од већине путева који би им омогућили да схвате свет. Мозгу такве деце систематски се наноси штета и они се у много чему не образују (пре свега недостаје им кохерентан ток сећања, идеја, контекста, метафора и информација). Сличну мисао, проширену на човечанство у целини, већ је 1802. године изнео А. Л. Шлецер кад је (у уводу у издање „Несторове хронике") записао: „Још се *ниједан народ* у свету није ослободио варварства *математиком; природа* не може да промени свој ток па су стога Грци и Римљани, Италијани, Французи, Енглези и Немци постали културни помоћу *лепих уметности и наука*, уз помоћ *писаца* и *песника*."

Култура као најеминентнији израз хуманистичких настојања јесте, према опште прихваћеном мишљењу, укупност напора, делатности, настојања у подручју мишљења, маште, интуиције итд., помоћу којих појединац или социјална група или читав народ сагледава, вреднује и оправдава своје постојање и свој напредак. Из тога произлази да у вези с духовном културом (Маркс је назива „духовном производњом") можемо и морамо да разликујемо у оквиру одређеног националног идентитета и такозвани културни ентитет који представљају заједно својеврсно дијалектичко јединство. Први појам може да коинцидира с другим аутоматски, али се то, ипак, ретко догађа. Једном културном ентитету може, наиме, да кореспондира више засебних националних идентитета (националитета); због тога и говоримо о европској култури западног или источног круга, док је посебна целина која повезује врло широке географске ареале и исламска култура. У Југославији морамо поред несумњивих културних идентитета свих народа и народности, ипак, узети у обзир и настајање заједничког (југословенског) ентитета, што нас упућује на постојање двају нивоа — на ниво различитости и ниво заједништва. Управо на том подручју можемо да пратимо занимљиве процесе универзализације културе што је, дакако, развој с резултатима у далекој будућности. Цивилизација се на нашем тлу развијала из конвергентног деловања географије, историје и етноса, али је увек тежила ка превазилажењу детерминизама свесном вољом и стваралачком делатношћу човека што је и омогућавало да се остварује и као култура.

Питања која су у овом прилогу дотакнута су уголико тежа јер брз развој науке и технологије доноси драматичне промене у садашњем економском и политичком животу. У таквом развитку економске и друштвене вредности остају, мање или више, конзервативно-статичке и заостају за новонасталом стварношћу света. Стручњацима који се баве тим проблемима постаје све јасније да човечанству треба нова, што значи хуманистичка, политичка, економска и самоуправна концепција која би требало да буде подједнако развијена и у теорији и у пракси. Веома је важно знати како да се производи, дели и распоређује материјално и духовно благо, али још је важније увек имати на уму да је целовит развој човечанства предуслов за индивидуалну и колективну срећу.

Развитак људске заједнице зависи од физиолошких, психолошких, економских, политичких и еколошких фактора, али је квалитет тих процеса условљен квалитетом индивидуалне и колективне свести људи који су бит или суштина сваког интегралног друштвеног процеса. Људи су, истовремено, и диајалектичка спона између духовне, умске, и физичке енергије. Што је виши степен индивидуалне и друштвене свести у духовној и менталној енергији виша је и свест о природним законима и бољи је начин њихове употребе. Те тенденције се, очито, односе на свест која би требало да креира будућност и која би била у стању да је и усмерава. Што је веће учешће човековог стваралачког рада у структури целокупног активног радног потенцијала тим је виши степен квалитета одређене цивилизације. Уметничка и научнохуманистичка настојања спадају у такозвани „универзални рад", како га је схватао и означио већ Маркс. Тај рад, у складу са околностима у којима живимо, може да буде само мултидисциплинаран, а његов задатак налази се у развијању познавања људске природе и, посебно, у подстицању стваралачких енергија које би градиле сутрашњи свет етике и космичке (планетарне) свести. Хуманистички развијена човекова свест јесте, дакле, творац знања које обогаћује човека, друштво и цивилизацију. Познат је, наиме, парадокс да нижи степен индивидуалне и колективне свести повећава количину производње и употребу знања које су и за људе и за друштво негативне.

На том задатку могу се, пре свега, ангажовати оне универзитетске институције које се баве хуманистичким наукама. Управо културолошки и просветни кадар треба да буде носилац новог ангажовања, а то су, како ствари стоје, још само pia desideria. Извор неспремности и недаће које то подручје прате није у личностима, већ у начину на који је организован рад. Рад је био (и поред многобројних реформи претежно још увек јесте) организован на хелиоцентричном принципу или, што је исто, на принципу структуре атома.

То значи да се, зависно од појединих хуманистичких дисциплина све окреће око једног жаришта које се једино до краја може конституисати као тотална активност. Хелиоцентрични систем је стање које се суштински састоји у овом: један центар конституише себе, одређује се и одржава као једино могуће средиште и као извор кретања; он подноси равноправност с другим таквим центрима изван свог директног домена, али не прихвата и не познаје равноправност унутар свог сопственог круга. Таква структура била би идеално решење кад би научни радник могао да прихвати судбину објекта и кад развитак науке не би већ одавно напустио деветнаестовековне позитивистичке премисе.

Наука и научни радник теже ослобађању и конституисању себе самих као слободе. То значи да је судар између двају научних радника неминован, али је једино онда плодоносан и стваралачки кад је то сукоб двеју слобода. Наука је, дакле, борба и организација, а то двоје захтева вишу усредсређеност или другу структуру. Наш научни рад још се увек превише креће у знаку индивидуалних покушаја који не могу да буду дугог даха и далеког домета. Разгранатост савремених хуманистичких наука је толика да се до резултата може доћи само ако се озбиљни индивидуални подухвати усмеравају према заједничким циљевима концираним у потпуној равноправности и слободи.

Руso је (10. августа 1755) у писму Волтеру писао да су извор нереда и зла у људском друштву заблуде које наносе, узев у целини, више штете него незнање. На подручју хуманистичких наука сусрећемо се с мало знања, с нешто више незнања, а најбројније су још увек заблуде. Искуства опште теорије и праксе која су нарочито у последње време заживела и у неким друштвено-политичким програмским опредељењима споро се преливају у праксу. Премало смо свесни да је процес еволуције човека непрекидно претварање појединчеве стваралачке енергије у виши степен свести, свести у знање и знања у акцију. Односи који владају између потенцијалне креативне енергије, степена свести и квалитета знања одређују квалитет човекове политички-економске и самоуправљачке делатности, а, истовремено, и вредност човековог живота.

Због тога још данас у свету вреди једна максима: добар универзитет не сачињавају само квалитетне природне, техничке или медицинске науке, већ, пре свега, разгранате и развијене хуманистичке области истраживања и праксе. Хуманистичке области од којих зависи степен културе су, метафорички речено, оно везивно ткиво које конституише одређен организам, даје му облик и омогућује његово сврсисходно функционисање

Др Јоже ПОГАЧНИК

УМЕТНОСТ КАО ДЕЛО ИСТОРИЈЕ

НАСТАВАК С 1. СТРАНЕ

Уосталом и Гаетан Деспарвје, „слободни мислилац", тј. либерал, и учесник једног сличног диспута под стакнутог сликама Е. Делакроа у Капели анђела Цркве светог Сулпиција, такође у „Побуни анђела" Анатола Франса заступа идеју да је „уметност представљање природе".

И Нафта и Сетембрини у ствари уносе у уметност своје концепције политичког карактера, први складно свом пројекту будућег друштва и државе без слободе, други складно свом уверењу да будућност треба да буде остварена према идеалима класичног либерализма. Први пропагира реакционарну, други конзервативну групу ставова, и један и други траже сагласно својим политичким уверењима претпоставке функције и суштине уметности. Обојица се ослањају на примере из прошлости, при чему Нафта велича хришћанску, а Сетембрини racionalистичку традицију. Пошавши од Нафтиних речи, мислима се одлази до низа скулптура из времена врхунца католичанства, а од Сетембринијевих ставова до низа скулптура створених у време либералног национализма.

Овим наведени Манов роман о раздобљу светских ратова, износи од свог писца уочену још једну карактеристичну црту историје тога времена, наиме да су уметности не расцепљив део његових великих друштвено-политичких конфронтација. Пажљивије рашчлањено, из расправе Нафте и Сетембринија произлази да је једно ликовно уметничко дело могући објект спорења сударених политичких фронтова, да је, такође, тема ужих разумевања и тумачења од стране постојећих идеолошких токова и да оно, најзад, у себи садржи општије или посебније погледе и схватања своје епохе. Из сва три наведена разлога се тиме поставља опште питање о уметности као делу историје.

Наведени пример с Мановим „Чаробним брегом" овде је узет као својеврсна илустрација ради упечатљивијег обележавања једног простора могућих међудисциплинарних проучавања од стране историјске науке и од стране историје ликовних уметности, важних кад се жели изградити целовит поглед на неко раздобље.

Наиме, уметности су увек чињеница неког друштва у одређеном историјском раздобљу. Уметничка дела су саставница културе неког датог историјског часа, а некад имају и сасвим одређен шири друштвени или политички значај, у извесним случајевима су објект спора различитих политичких тенденција, некада опет су и настала из тежњи да се допринесе бици коју воде одређене друштвене снаге или политичке групе. У уметности се уплићу и упијају велике идеје и колективна психолошка стања датог раздобља, оно што се поједностављено назива „колективним духом епохе". То је лако уочљиво у временима владавине догматских система, али је исти случај, мада није тако очевидно, кад је реч о времену већих друштвених слобода. Та које, сами уметници живе, доживљавају и унутар себе преживљавају историју својих дана, деле својим животима оно што дани собом доносе и односе, некада страдају, чак и губе животе.

Посебно треба уочити да не ретко уметничка дела вољом сликара или скулптора садрже у себи јасна и непосредно изнесена идеолошка опредељења, па и сасвим одређена политичка хтења, некада вољно постају средства политичке борбе У њима се могу наћи славља одређених традиција ширег значаја или појединих историјских личности, такође и обликовања великих историјских митова, међу овима најчешће оних политичког карактера.

Укратко, уметности вишеструко припадају једном историјском одсеку поред све своје надвременске тежње да открију и обликују лепо и поред неоспорне многозначности њихових најбољих плодова. Другојачије речено, у уметничким делима се поред естетских срећу кад скривенији кад лако уочљиви историјски садржаји различите каквоће и врсте. Отуда својим врхунским делима досежу лепо које надживљава епоху, чија естетика иначе пропада, али која увек носи обележје те своје епохе.

Као предмет међудисциплинског истраживања, уметности су важне већ самим тим што су посебно и значајно подручје у оквиру целине историје неког периода, што на њих утичу шира и ужа историјска кретања у другим подручјима и што се оне својим делима, па и полазним концепцијама, много пута посредно или непосредно ангажују у постављању и решавању друштвено-политичких проблема, односно у идеолошким, чак и у политичким борбама.

На крају треба нагласити да изложено подразумева да би било сувише уско, чак и нетачно, узети уметности као прост одраз неке епохе. Ми делимо мишљење да оне нису одраз, огледало или нешто то ме слично епохе, него су део епохе и врста њеног израза, пошто су нарочита, значајна и по правилу пространа област човековог стваралаштва, тиме и друштвеног живота, односно историје. Ово значи да су од свога времена нераздвојне као активни део његовог садржаја и да су, упоредо, учесник обликовања његовог историјског изгледа. При томе оне су разноликим међусобним утицајима, дакле и условношћу, преплетене с другим саставницама историјског времена, дају му свој допринос, али и израстају из њега уплићу се у неке друге области времена, али су и саме област у коју се уплићу многи други посебнији и општији токови. — (Одломци из истраживачког дневника рађеног при изради монографије „Трагање за ангажованом ликовном уметношћу раздобља светских ратова")

Др Андреј МИТРОВИЋ

15 ДАНА

Криза естетике?

ОД 17. ДО 20. СЕПТЕМБРА ове године у Кракову ће се одржати Међународна конференција за естетику с темом „Криза естетике?". Организатор је Универзитет у Кракову, а председник организационог комитета је Марија Голашевска која је дошла на катедру за естетику овог универзитета након смрти Романа Ингардена.

Организациони комитет је предвидео следеће теме: „Естетика двадесетог века", „Променљивост или постојаност естетичких теорија", „Перспективе и тешкоће ванумет-ничких чињеница — естетика природе, естетика догађаја, индустријска естетика", „Да ли је могућа естетика без аксиолошких принципа", „Научне теорије које инспиришу уметничко стварање", „Естетика и филозофија антропологије", „Посебне науке и естетика", „Оно што не знамо о естетичким вредностима", „Уметност и естетика у постуметничко доба — футурологија у естетици", „Криза естетике или криза мишљења", „Естетика и нова уметност — нова уметност и естетика", „Нове естетичке категорије према програму антиуметности", „Дијалектика револуције — дијалектика уметности", „Естетика: филозофија уметности или филозофија уметничке критике", „Класични проблеми естетике — појам реализма", „Да ли је естетика неопходна уметности", „Естетика без уметности".

Ове теме су, у ствари, предлози за разговор, док само назив конференције обавезује. Многи наши естетичари позвани су да учествују у раду ове међународне манифестације. (В. Р.)

Прилика за младе песнике

СВИ МЛАДИ ПЕСНИЦИ, до 27 година старости, могу се са својим радовима јавити на два конкурса, конкурс „Горановог пролећа" и конкурс Југословенског фестивала поезије младих у Врбасу.

„Гораново пролеће" ће трајати од 21. марта до 6. јуна. Организатори су, као што је познато, Савез културно-уметничких друштава „Иван Горан Ковачић" и РК ССО Хрватске. На „Горановом пролећу" биће проглашен најбољи млади песник али поред тога, већ трећу годину на овом фестивалу установљен је конкурс за поезију младих песника. Првонагађеном ће Фестивал објавити збирку песама, а двадесеторици другонагађених песме ће бити објављене у Зборнику „Горановог пролећа".

С друге стране, из Врбаса, Фестивал југословенске поезије младих тражи по две песме, откуцане у десет примерака, потписане шифром и свим што уз то иде. Песме треба послати до 15. априла на Дом културе у Врбасу, а до 10. маја Фестивал ће обавестити оне који су награђени: само учешћем у раду овогодишњег песницима популарног фестивала, и објављивањем песама у фестивалском зборнику, или пак новчаним наградама. Жири ће такође доделити и посебне награде песницима чији су стихови инспирисани револуционарном борбом СКЈ и ССО Југославије. (Ј. В.)

Нови књижевно-преводилачки лист

У СКОПЉУ се недавно, у издању Друштва књижевних преводилаца Македоније, појавио први број новог месечника „Огледало", листа који је себи поставио за циљ да континуирано и стручно прати појаве из области преводне литературе и благовремено информише о збивањима у савременој светској књижевности, уметности и култури уопште.

Разноликост и занимљивост написа којима је први број испуњен обећавају да ће „Огледало" постати истинско огледало садашњег тренутка наше преводилачке теорије и праксе. Уједно, лист има и једну другу, не мање значајну мисију: да буде сведочанство о високом домету савремене македонске културе и њеној све снажнијој афирмацији у свету. Овако широко постављени задаци условили су извесну хетерогеност прилога објављених у првом броју, што само може да повећа интересовање књижевне јавности. На уводном месту стоји информативан текст „Тријумф македонске књижевности", а штампани су и француски препев песме Славка Јаневског „Мост", као и осврт на збирку стихова Владе Урошевића (објављену у Паризу) из пера Пјера Гамараа. У „Огледалу" су такође нашли места нови преводи на македонски стихова Виктора Игоа, Жерара де Нервала, Мигвела де Унамуна, Ресула Шабанија и Ивана Горана Ковачића, као и прозе Рјуносуке Акутагаве. Теоријско-преводилачку тематику обрађује текст Светозара Игњачевића „Транслативна и креативна компонента у превођењу". Такође су дати прикази македонских превода „Антологије француске поезије" и Текеријевог романа „Вашар таштине". У рубрици „Преводилачки портрет" вођен је разговор са Вером Христовом. Објављени су и информативни текстови о преводилачким симпозијумима у Лешоку, Новом Месту, Београду и Москви, као и писма из Варшаве и Прага.

Ако се томе дода мноштво краћих вести из свих области културе, закључак је јасан: „Огледало" несумњиво значи обогаћење наше културе. Зато, агилној редакцији (на челу са Илијом Корубином) све честитке и жеље да истрају. (С. М. И.)

Заоставштина аутора „Наоружане визије"

ОВОГОДИШЊИ јануарски број часописа „Америчка књижевност" („American Literature") доноси рецензију постхумно објављене књиге заосталих есеја и критика С. Е. Хајмана: „Критичарева заоставština: есеји и критике Стенлија Едгара Хајмана" („The Critic's Credentials: Essays and Reviews by Stanley Edgard Hyman", 1978.) Књигу је за штампу приредила ауторова супруга — Фиби Петингел. Дело сачињава тридесет и девет огледа и критика написаних у последњој деценији пишчевог живота, тј. до 1970, кад је умро у педесетпрвој години.

Са изузетком неколико есеја изразито теоријске природе — у њима се Хајман бави теоријом критике — књига је, у ствари, збирка критичких осврта писаних најразличитијим поводима. Круг тема које покривају изузетно је широк — Хајман се са сигурношћу и лакоћом креће подручјима америчке, европске и јапанске књижевности — а његову критичарску пажњу привлаче нарочито: Чехов, Твен, Набоков, Барт, Кавабата.

У овој, најновијој, књизи, Хајман је још увек заокупљен темама и проблемима своје књиге „Наоружана визија" („The Armed Vision"). Анализа савремених, репрезентативних критичарских метода, развијених на англо-саксонском књижевном подручју: традиционалне критике Елиота, психолошке критике Мод Бодкин, интерпретативне Ричардса и симболичке критике Кенета Берка којој је интимно највише био наклоњен, навела га је на закључак, експлицираи у „Наоружаној визији", а присутан и у најновијем делу, да је будућност критике, иако је и сам од почетка био свестан да концепт који развија има особине и недостижност платонског архетипа, у дијалектичкој, интегралној методи — плуралистичкој и мултидисциплинарној. Предложени филозофски оквир ове методе јесте марксизам. Друштвена улога писца је значајна — његова једина друштвена обавеза је да говори истину.

Новина у односу на претходна схватања је Хајманов став којим се инсистира на томе да је у критичком суђењу уметничког дела битан најпре чисто естетски моменат (овде је Хајман следбеник представника Нове критике), док су интелектуална и етичка размаграња другостепена у критичарској анализи.

Критике сабране у последњој књизи, по речима рецензента Волтера Сатона, писане су зналачки, убедљиво, али носе и тон ауторитарности. Крутости суђења и стила нестаје у оним (ређим) освртима на делу која су писца интимније заинтересовала, а где је сусрет с личношћу и духом писца био узбудљивији и инспиративнији. Књига, иако лабаве грађе, ипак показује нужну кохерентност обезбеђену јединством и доследношћу јасног и чврсто изграђеног критичарског става — савременог и хуманистичког у основи — става који је одраз Хајманове оданости литератури као уметности и занату, али и као извору сазнања и вредности.

Представљање дела овог знаменитог књижевног критичара нашој читалачкој публици завређивало би напора, тим пре што оно ни до сада није наишло на одјек који заслужује. (Ј. М.)

ЗАПИС у Смедереву

ГРАДСКА народна библиотека у Смедереву неколико последњих година успешно организује књижевне вечери у оквиру своје Књижевне трибине. Сваког месеца на овој Трибини се смедеревској књижевној публици представи по једна нова књига уз присуство аутора, познатих књижевних критичара и глумаца. Ова делатност Градске народне библиотеке је утолико вреднија што су гостовања позоришта у Смедереву ретка, што Галерија Музеја ретко отвара нове изложбе, што Књижевни клуб још није испливао из организационих и других тешкоћа. Књижевне веречи су добро посећене, јер Смедерево има школовану књижевну публику, за шта треба захвалити десетогодишњем успешном раду Фестивала поезије „Смедеревска песничка јесен".

Недавно, 22. фебруара, на Књижевној трибини биле су представљене књиге прво кола библиотеке ЗАПИС (новоосноване Заједнице писаца). Представљању ЗАПИС-ових књига у сали Музеја у Смедереву присуствовали су Алек Марјано, Богдан Шеклер, Растко Закић и Васка Марјановић. Посетиоци ове књижевне вечери су с великим интересовањем саслушали госте из Београда и сложили се да акцију ЗАПИС-а треба подржати и учествовати у њој. (М. А.)

ПРИЧА „КЊИЖЕВНИХ НОВИНА"

ТРОЈЕ БЕЗ ПОВРАТКА

Гордана КОКОЉЕВИЋ

Дете

ДЕВЕТОГОДИШЊИ ДЕЧАК се вратио из школе кући. Откључао је врата својим кључем, ушао унутра и бацио ташну на под. Било је једанаест часова. Био је уморан и несрећан. Добио је две јединице тог дана.

Стан је био празан. Кораци су одзвањали по паркету. Родитељи су долазили с посла око четири. У ходнику је стајало огледало у коме дечак виде своје бледо лице и рашчупану косу. Заглади је руком. Онда намршти нос. Стан је био скоро реновиран. Мирисао је на ново, ништа друго.

Дечак уђе у салон. Прошета по тепиху и стаде насред собе. Није знао шта да ради. У овој соби су родитељи примали госте. Гости су ноћу остајали касно и церекали се. Родитељи су поподне седели на софи и читали новине. Стално су о нечему разговарали. Мама је аранжирала цвеће у углу и качила слике. Он је обично проводио време у својој соби. Отац је имао бар с лепим флашама. То није смело да се отвара. Било је у салону и неких чудних кутија из иностранства. Свашта је могло да се гледа. Ипак био је то прилично забрањен простор. Обично су говорили: „Иди играј се" и „Како је у школи?" Миловали су га по глави у пролазу.

Дечак се загледа у најближу фотељу. Била је дебела и жута. Изгледала је као да ће сваког часа оживети. Завесе су шушкале. Пас од керамике кезио је зубе. Дечак седе на под. Осећао се непријатно. Погледа у плафон бео и раван. Имао је утисак као да неко може изненада ући у собу, неко непознат. Присили себе да се окрене. Није било никога. Ствари у соби су се примириле, чекале су. Дете уздахну.

Изађе из салона. Протеже руке. Све је било тихо. Свеже лакирана врата спаваће собе била су затворена. Притисну кваку. Врата се сама отворише. Унутра је био полумрак због спуштених ролетни. На десном зиду уздизали су се озбиљни плакари. Широк кревет је био неразмештен. Мајчине ствари свуда разбацане по поду. Мирисало је на маму. Бочице парфема су светлеле у углу. Превуче прстом дуж ивице стола. Било је тихо у свету одраслих. Урамљена дедина слика гледала је строго, висок оковратник и бркови, ситне округле очи као дугмад. Он заљуља сто и слика паде. Испусти туп звук. Деда је сад гледао у плафон.

Паде му на памет да завири под кревет. Није било ничега осим мало прашине, мала доста мрачно. Али никакве очи нису гледале из таме. Дечак загњури главу у постељу. Протима је миловао синтетичко ћебе. Жмурео је и осећао се као да спава. Дуго је остао у том положају.

Онда је устао, отишао у кухињу, отворио фрижидер, направио сендвич. Завио га је у папир и понео са собом. Решио је да не сачека родитеље. Изашао је из стана — се више не врати.

Чист и моћан

КРОЈАЧ МУ ЈЕ РЕКАО да обрати пажњу како седи у новом оделу. Сетио се тога док се облачио. У панталоне је увукао елегантан каиш. Одело је било беж боје, дворедно копчање, узан ревер. Онда су дошле на ред светле летње ципеле, нове, још увек чистих ђонова. Последњи пут се очешљао, откопчао једно дугме на кошуљи, ставио новчаник у унутрашњи џеп и изашао. За њим је остао резак мирис тоалетне воде и уредна соба.

На излазним вратима је за тренутак застао. Пажљиво је ставио наочаре за сунце и тихо крочио на улицу.

Било је подне летњег дана. Много лепих девојака је пролазило поред њега. Гледао их је кроз зелена полароид стакла. Био је добро расположен. Док је чекао на прелазу људи су га загледали. Осећао се чист и моћан.

Застао је испред једне књижаре. У излогу је видео своју силуету као из неког часописа или филма. Пожеле да има шешир. Сад би могао да га поправи.

Није срео никог познатог, а већ је стигао до свог омиљеног ресторана. Полако је ушао у башту. Изабра слободан сто у средини, повуче ногавице и седе. Запали цигарету. Дежмекаст келнер приђе столу. Он наручи вотку.

Полако је пушио. Пријала му је живост пролазника. Башта је била готово пуна. Келнери су носили брда сладоледа. Две девојке су седеле за суседним столом. Учинише му се згодне. Брбљале су. По столњаку су разбацале ташне и разне ситнице. Пиле су кока колу. Једна је била лепша, црвенокоса, модерно обучена. Имала је средње велике округле груди, на босим ногама сандале. Осети да не може да одвоји поглед од њених груди. Цела је била некако пристала. Осети жељу да је додирне. Девојке се зацеркаше. Он испи мало вотке. Сада су гледале у њега. Црвенокоса је изгледала равнодушна.

Уђоше три нове, дугих ногу, добро искићене. Био је то онај тип које траже познанства Бучно седоше. Знао је да су га приметиле, али нису биле тако лепе као црвонокоса. Гледао је њене прсте на ногама како се мрдају, мали прсти на узаном стопалу. Осети да га жуљају ципеле.

Размишљао је како би било да седи преко пута њега. Изгледала је тако као да би сваког часа могла рећи нешто неочекивано и као да не зна да има груди као воће. Њена другарица му се осмехнула. Имао је утисак да нема ништа против да им приђе. Ипак је само седео и гледао некуд преко њихових глава. Седео је тако и кад су позвале келнера и док је црвенокоса скупљала своје ствари и кад је одгурнула столицу и кад су пошле ка излазу. Није га ниједном погледала. Видео је још само црвену косу како нестаје. Седео је и даље прекрштених ногу. У широким беж панталонама спавала је његова мушкост.

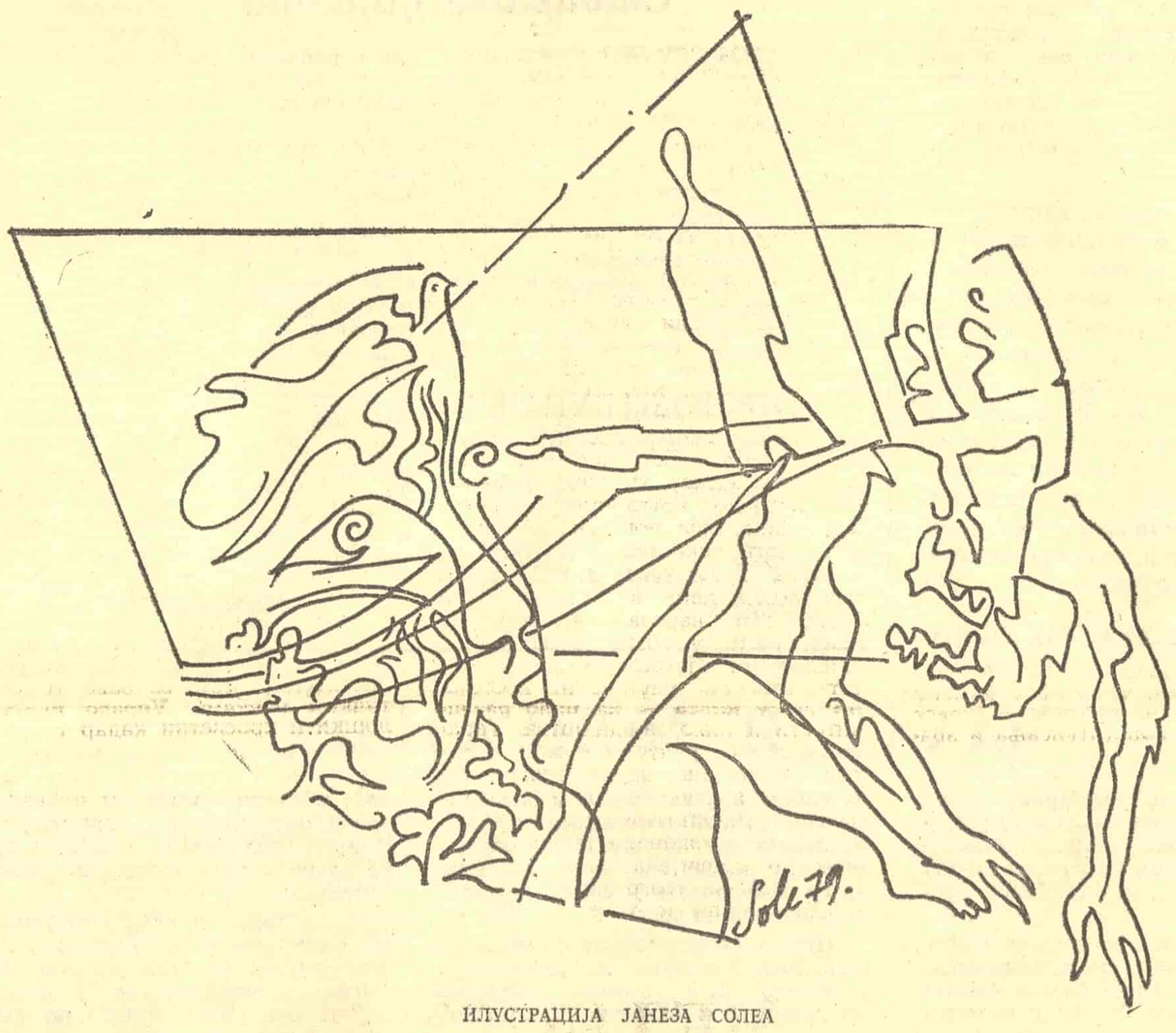
Лепо лице

БИЛО ЈЕ РАНО ПОПОДНЕ кад је почела да се спрема за вечерњи излазак. Окупала се, опрала косу и истрљала дебелим пешкиром. Обукла је кућну хаљину и затворила се у своју собу, одвојену дугим ходником од родитељске, собу с персијским ћилимом и бабиним намештајем. Села је на расклиман табурет и почела да маже нокте на ногама. Јарко црвени лак деловао је као згрушена крв на уском белом стопалу. По леђима су јој падале смеђе локне. Била је лепа.

Затим је на лице утрљала крем. Из огледала је посматрала једна иста таква девојка. Насмешила се и бели зуби су се зацаклили на хладној површини. Иза њиних леђа бабин сат је почео да откуцава неко погрешно време. Црне гране голог дрвећа лепо су се могле видети кроз прозор и небо које тамни. Из једне провидне боце стави парфем на врат. Седела је тако у сумраку скоро сасвим готова. Окруживале су је по соби разбацане књиге с доста прашине на корицама. Углови су били мрачни. А девојка из огледала је на месту где је требало да буду очи имала тамне рупе.

Саже се и упали лампу. Шаре на тепиху оживеше, а дрвеће се више није видело. Погледа у телефон и схвати да он ниједном није зазвонио. Човек који је требало да је изведе није се јавио. Осети огромно разочарање. Тишина, потпуна тишина, нико је није звао. Помисли на сва она дивна места где свира музика и где је могла ићи, на клубове, ресторане, вожњу колима. Помисли на људе који се негде далеко проводе. Осети да нешто пропушта и да то нешто неповратно измиче. Коме показати своје лепо лице?

Једним замахом песнице разби огледало. Сада је соба постала изломљена. Ствари заузеше своја права места, а сат откуца исправно време. Намештај се радовао. Виде само делове себе, једно око, косу, врат, калеидоскоп оштре врхове стакла. Из исечене руке капала је крв. Неко у суседству поче да свира неколико истих тонова. Био је то тужан, очајан звук.



ИЛУСТРАЦИЈА ЈАНЕЗА СОЛЕА

КОНФЕКЦИЈСКИ СВЕТ

НЕКАДА су ткаље и обућари певали док раде свој посао, ко би данас отпевао толике вагоне одеће и обуће за размножени, помодни свет! Фабричка песма је једнолична, али бескрајна трака, која стриже синтетичке овце, одолева неумереним корисницима потрошачке грознице.

Конфекцијска куварица мења наследне гурманске укусе, а деца већ верују да конзерве пуњених паприка расту у баштама. Куће се монтирају, намештај склапа, бела техника прикључује на двотарифну струју: без ње смо ближи пећинским прецима него модерним роботима, с уграђеним умним регулатором и душевним термостатом.

У медицини нас чекају рендген, флуорографија, цистоскопија, електрофореза, ултразвук. Пошто су нам пребројана крвна зрнца, лекари прелазе на ланчани преглед: зените, кажите А, антибиотик сваких шест часова, следећи! Лечење зуба је убрзано серијским вађењем, вилице се подешавају према изливеним протезама.

На гинеколошкој траци су подеоци: абортус, царски рез, непредвиђене четворке, предсказани синови. Из породилишта дете се експедује право у јаслице, из јаслица у вртић, потом га чекају дневни боравак, усмерено школовање, где компјутер одређује стручни пол, да би педагошки инкубатор произвео правнике, електроничаре, тржишне инспекторе, космонауте и људе-жабе. Званично је прописана дужина живота, а из пене цифара статистика је створила просечног човека. Становништво је изанкетирано, ученици истестирани, летовалишта категорисана, време испрогнозирано, а на одмор се иде у пакетима.

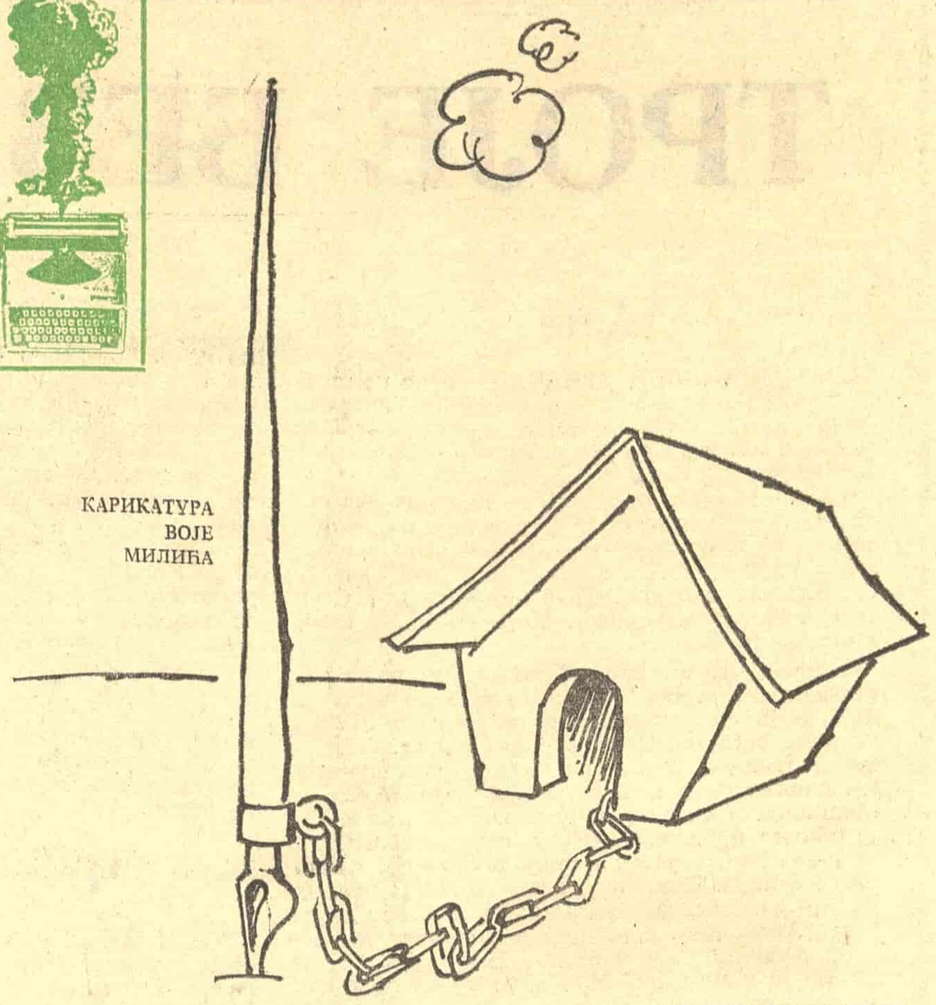
Психоанализа је прописала снове и тарифни сановник, а манипулација осећањима није поштедела ни љубав. Нордијски народи су спровели извозну конфекцију секса, сексуална револуција тече по нееротичној технологији, шунд и порнографија поштују индустријске и пореске норме забаве и ужитка. Једино љубомора остаје ствар надахнућа, особито кад потеже ножеве и пиштоље различитог калибра.

Пошто се конфекција шири као епидемија, уједначено су несаломљиви филмски детективи, каубоји и родољубиви диверзанти, љубавне драме краси обавезни хепиенд, а по провереним шаблонима праве се експериментални, црни и цртани филмови. Књижевност замењују бестселери, стрипови и комерцијално стравичне приче, песници се служе речником рима и калупима за производњу метафора, док се врхунски бофл производи у серијама оригиналних бесмислица.

Идејна конфекција у модерном свету захтева старинску побожност, не обзирући се на типску модернизацију богоштовља; ни анатеме више не спадају у поповску занатску радиност него се лиферују као роба широке потрошње. Говорници који праве конфекцијску каријеру држе се утврђених формула, термина, парола и редоследа, одступајући за длаку само ка основу уговорених поруџбина. Проналазачки дар мора се претходно усагласити с прописно регистрованим потребама и финансијским могућностима.

У програмираној будућности аутомати ће се бавити сликањем и компоновањем музике, преудешени метрономи диригovањем, компјутери писањем књига, док телевизија припрема водитељску заморчад, а наука — бића из епрувете. Конфекцијски хумор већ је запљуснуо загађене обале океана и река, смех је снимљен на траке и ужива потпуну самосталност: ни хемијско брашно из електричног млина није више потребно као повод за конфекцијско церекање.

Миле СТАНКОВИЋ



КАРИКАТУРА ВОЈЕ МИЛИЋА

Стварање дијалога

КРОЗ ЗВУЧНО
сито
гласа
цедим
текућину
речи
од шкарта
справљам
колач за вечеру
гладној празнини
од готових производа
корен
за другу
мисао.

ПРОБЛЕМ КУПАЊЕ

Градски водовод је
у
опасности
вода је
пуна
риба
у мом бојлеру се
прућакају
као у рибњаку
уопште не смем
да се купам
како
зар да се туширам
бареном
рибом?

НЕКО ЈЕ БАШИО

Синоћ сам
у мојој соби
нашао
пешкир
пун
празнине
целу ноћ
сам
размишљао
ко
се
то
предао.

Милан МРДАЋ

„ХАМЛЕТ" У ДАЈЦЕСТ ИЗДАЊУ

„РИЈЕЧИ, ријечи, ријечи... Остало је ћутање..."

Милан КОВАЧЕВИЋ

Човек-буба

Последњи снимак Кафкиног пејзажа

ТЕБЕ ПРЕТВОРИШЕ у бубу. Пузиш по љуштури света тражећи пукотину да уђеш и слушаш страшну буку која допире изнутра. Видиш Кафкиног Кукца што ка ђубришту лежи док поред њега трче проститутке и службеници. Пожури док су отворена врата кроз која управо сада изађоше песници и мудраци или она кроз која изнеше мртве и спустише у таму. Пожури! Можда су већ досад сви људи претворени у бубе па прилепљени за лишће грејају се на сунцу. Прогризи зид што дели те од света, пљувачком га раствори јер никад га нећеш препузати. Таман се успужеш на његов највиши део кад те укочен палац одбаци у таму или неко у игри отпири у ништавило.

Огледало

Угледао је само издужено тело баш као да је на место где није било главе падала сенка смрти. Веома се зачуди ко би то могао да га убије јер сви из његове улице дочекивали су га са цвећем кад се враћао с представа у којима је увек глумио жртву и радовали се што га виде живог. И тада се сети да би га изван правила позоришне игре могао убити злочинац који му је скоро сваке вечери у једној крвавој сцени пуцао у главу, а после представе одлазио у кафану и плачући причао о свом несрећном животу.

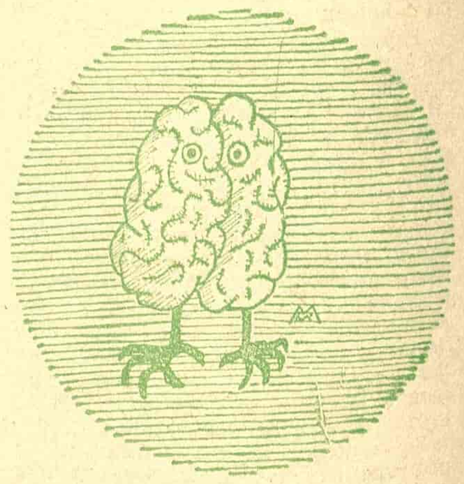
На следећој представи он пре сцене смрти сачека иза кулиса свога вечног убицу и провери има ли метка у у његовом малом пиштољу па тек тада закорачи на позорницу.

Глумци и гледаоци веома се обрадоваше кад се на даскама појави грбаво тело жртве. А кад на позорници заплеса убица, публика поче да пљешће и кад се угаси светло, он се уплаши да ће га убити ножем и поче да бежи. За њим је трчао редитељ и гледаоци из првих редова. Сустигоше га код тешке позоришне капије и вратише на сцену да своју улогу одигра до краја. Чак ни његовом смрћу представа се није завршавала. Још је било предвиђено да га гробари закопају у земљу и лепа млада глумица на гроб постави цвеће.

Грех наивног сликара

Он повуче и црну линију која одмах склупча се. Тако се цртеж искриви и на почетку задебља. Ни свирала не би могла да га исправи и увуче у уста старца слепога. Није крив сликар што змија може од свачега да настане. Што је танка и што се кроз пукотине света провлачи. Што се отров у њеној глави скупља. За онога који је види и окрене јој леђа. Ваљда зато да кроз њих као отровна стрела пролети. Разбежа се народ и у куће затвори. Док змија сликара не изуједа. Док је на штапу кроз село не пронесе. Док неко каменом цртеж не разбије.

Милинко ТОРОМАН



МИЋА МИЛОРАДОВИЋ: ВИЊЕТА

Хеленима гост

ОДИСЕЈ

ТИ ПРВИ показа
васколиком сутра
тројански коњи
јашу се
изнутра

АХИЛ

Јуначе највећи
код толико твојих одлика
већина је чула
само за твоју једину
(и то случајну)
слабост

Ал утеши се
понеко и у данашњем свету
(мада је то догађај редак)
упита
и за твоју другу пету

ПЛАТОНОВА

Уверавам те песниче
песма се сама написала
употребивши једино
твоју руку
и главу луду

То је још Платон доказао
говорећи
о Ијоновим песмама

ДИОГЕНУ

Тражећи по дану
човека фењером
ти си бар потврђивао
своју извесност

Ми тражимо и фењер

АРХИМЕД

Лако је теби било
Архимеде
да и тиране заустављаш
штапом и умом

Ондашњи тирани
нису знали
најбоља одбрана је
прогласити престоницом
срце поданика

Витомир ТЕОФИЛОВИЋ

МЛАДА И ПОПУЛАРНА

МЛАДА, лепа и популарна песма станује на двадесетом спрату, у луксузном солитеру, сама. У сопственом и комфорном апартману са 150 квадратних метара стамбеног простора.

У културном је и политичком центру лепог велеграда. Сиротица, често извожећи своја брза и удобна кола на широке булеваре велеграда заборавља да за собом затвори гаражу која тако остављена пружа пролазницима мучну слику: запуштена, у нереду, као да би требало да се сама очисти и среди, док јој се власница не врати.

Према, увек дотерана по последњој моди, мирише на најскупље парфеме. Делује веома импозантно, окићена и закићена свим и свачим, великим арсеналом индивидуалних и друштвених признања и одликовања. Таква се виђа и среће на улицама и булеварима лепог велеграда.

Јури песма широким булеварима, савремена звезда без сјаја. Угашен вулкан, без лаве, без снаге, без топлине и привлачности. Разлива се бујица, без тока и корита, по папирима и папирима који трпе све и свашта, као и лепу и младу песму, популарну песму из комфорног апартмана, у луксузном солитеру, на двадесетом спрату.

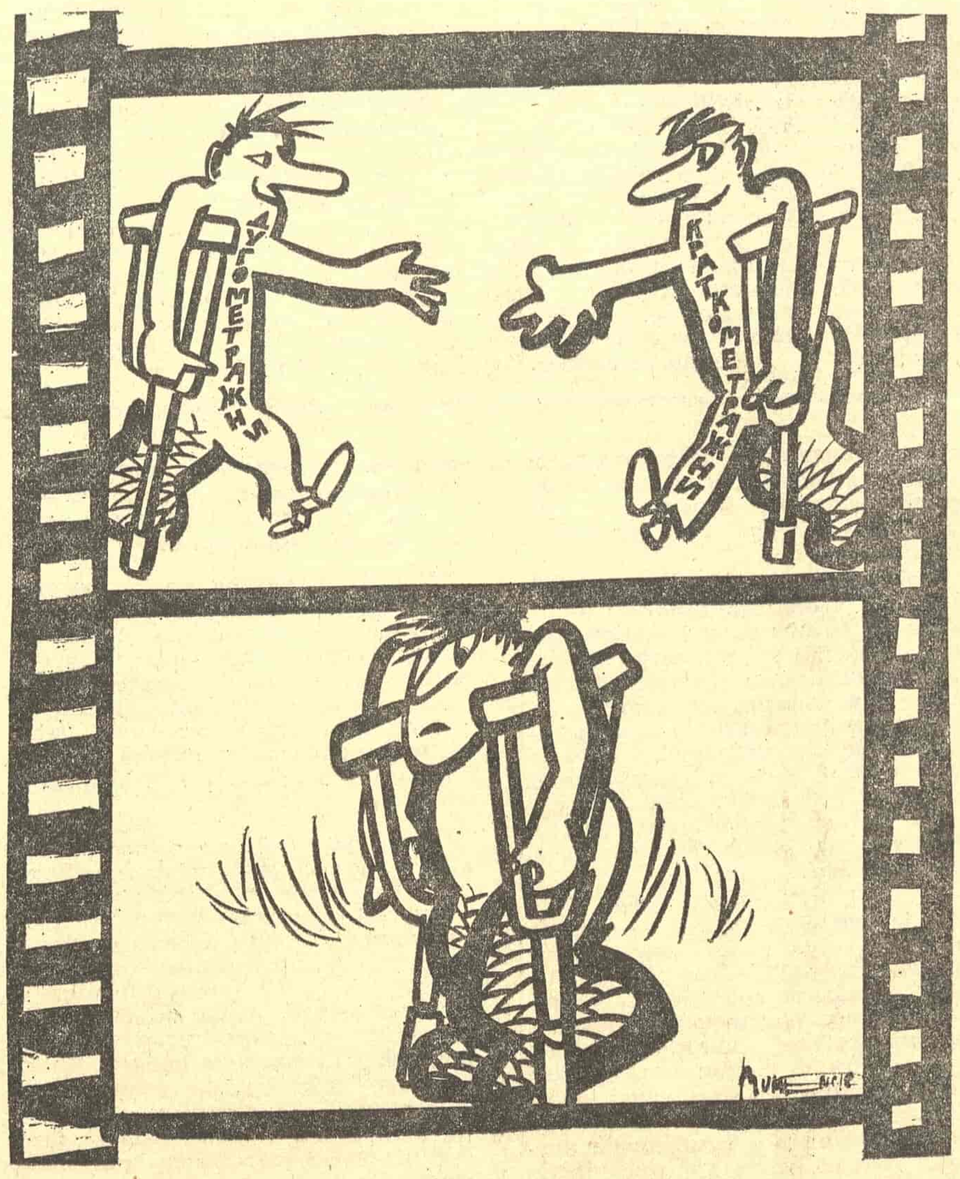
Популарна песма на папиру, писмена, а неписмена, култура без културе, жив живот без живота, школа без школе. Има све, хоће јој се — може јој се, час је на мору у својој јахти, час на обали мора у својој вили, час је у лимузини на широким булеварима велеграда, час у луксузном солитеру, у своме удобном апартману. Не ради ништа, а има све.

Лепо и популарно би то све било од лепе и популарне песме да у њеној најближој близини ке живе и људи мученици и патеници, неки без посла, неки без стана, неки без игде ичега свога. Лепа, млада и популарна песма све то види и чује, и опет се тако понаша, неукусно, у лепом велеграду.

Песма пати од висине, више сама него тужна и ружна. Лепа и популарна песма, без памети, без мужа, без деце и породице, у изобиљу живи и живи.

Поука: Лички од себе не виде себе.

Хазим КУЛОВИЋ



КАРИКАТУРА ДРАГАНА РУМЕНЧИЋА

МОРЕ РЕЧИ

НА ПОЧЕТКУ је реч
Била већа од човека
Онда је настало
Море речи
И човек је
Постао већи

Немак МИРНИ

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

Лист за књижевност, уметност и друштвена питања ■ Уређивачки одбор: Срето Бошњак, Драгомир Брајковић (оперативни уредник), Јанко Вујиновић (новинар сарадник) Петар Живадиновић Александар Јовановић Велимир Лукић Ратко Нешковић Слободан Новаковић Петар Пијановић Радојица Гаутовић Љиљана Шоп (секретар уредништва) Божидар Шујица ■ Техничко уметничка опрема: Драгомир Димитријевић ■ Главни и одговорни уредник: М. И. Бандић ■ Издавачки савет: Александар Вучо Драгомир Брајковић Миљурко Вукадиновић др Драгутин Гостушки (председник) др Владимир Јовичић др Радослав Јосимовић Томислав Кетин Есад Мекули др Сава Пенчић Петар Рајшић ■ Лист излази два пут месечно суботом ■ Цена 5 динара ■ Годишња претплата 100 полугодишња 50 динара, за иностранство двоструко ■ Лист издаје НИП „Књижевне новине" Београд, Француска 7 ■ За издавача Божо Вићевић директор ● Телефон уредништва: 627-286 ● Текући рачун: 60801-603-15143 ■ Рукописи се не враћају ■ Штампа „ГЛАС", Београд, Влајковићева 8 ● Телефон: 340-551.