ТРАДИЦИЈА И САВРЕМЕНОСТ

Саопштења поднета на Симпозијуму
„Сопоћанска виђења“
26. јуна 1981. у Новом Пазару

ТРАДИЦИЈА И САВРЕМЕНОСТ

ТРАДИЦИЈА И САВРЕМЕНОСТ

Ћамил Сијарић
Спасавање од заборава (5)

Предраг Палавестра
Традиција културе и чин песничког језика (9)

Света Лукић
Континуитети и синтезе у српској поезији и култури (13)

Марко Недић
Увести у разматрање алтернативне традиције (17)

Слободан Ракитић
Белешке о традицији и поезији (22)

Војислав Максимовић
Критички о књижевној критици (29)

Тиодор Росић
Савремена поезија и традиционални облици културе (36)

Јовица Аћин
Сан о пореклу књижевности (41)

Драган Недељковић
Парадокси савремене књижевне критике или о кризи критичке свести данас и овде (43)

Драгољуб Јекнић
Неке назнаке (52)

Бранко Јокић
Традиција, традиционализам (57)

Љиљана Шоп
Где нема прошлости, нема ни изазова да се нешто настави (61)

Енвер Халиловић
Неки аспекти традиције и савремености (65)

ЛИКОВНИ ТРЕНУТАК ДАНАС

Душан Ђокић
Елементи техницизма и симултаних визија у савременој слици „фигуративног“ типа (75)

Братислав Љубишић
Млади и тренутак савремене уметности (80)

Милош Арсић
Општи преглед ликовног догађаја у Војводини — осма деценија (85)

Драгослав Ђорђевић
Нове појаве у фигурацији седамдесетих година (92)

Ћамил Сијарић

СПАСАВАЊЕ ОД ЗАБОРАВА

Тема наших разговора је традиција и данашњи тренутак у нашој ликовној умјетности и књижевности. Боље мјесто за разговоре о традицији није се могло изабрати од Новог Пазара — у којем смо, и од ријеке Рашке — на којој смо; ту смо, тако рећи, под стрехом великих средњовековних грађевина: ту изнад нас — Ђурђевих ступова, горе мало уз Рашку — Сопоћана, и даље мало низ Рашку — Студенице. Да ли из овога што сам рекао можемо да се присјетимо гдје смо? Не можемо! Требала би нам крилца — да их раширимо и одлетимо у ту далеку, у ту давну, у ту славну нашу прошлост. Шта бисмо тамо видјели? Видјели бисмо древни град Рас. А то ће рећи, први српски град и прву српску престоницу! Рас на грчком — а грчки је и био, евентуално значи град, но било са тим како било, тек из тога града на ријеци Рашки, из тога Раса, почео је цио немањићки средњи вијек. Почела је прва српска држава.

Рашка. Почела је прва српска црква — независна, аутокефална. Ту је први пут на главу једног Србина положена краљевска круна; био је то млађи син Немањин, Стефан Првовенчани. Ту је први пут наш човек узео перо и мастило и написао пјесму; био је то Сава — за државу државотворац, за цркву Св. Сава, за литературу — писац; замислите: чак из Свете Горе он доноси Немањине кости — то јест очево мртво тијело, да на њему већ одавно у гробу охлађеном, измири завађену браћу око престола — Вукана и Стефана. Ту доље низ Рашку једно мјесто, гдје је међу браћом постигао „полу мир“, зове се и данас Полумир! Можемо замислити колико је било дирљиво полагање руку двојице синова на посмртне остатке свога оца и њихова заклетва да престају са ратовањем за престо. Било је то у Дежеви, ту пред Новим Пазаром, и да није било тога мира, тешко је замислити да би држава Рашка у том далеком средњем вијеку била она какву је знамо: самостална. Независна. Са седам својих окруњених глава — пет краљевском и двије царском круном.

Говорим о овоме — што је вама већ познато — да бих подсјетио на мјесто у којем смо, на Стари Рас, и традицију, ону литерарну и ону ликовну, која од тог Раса и почиње. Почиње чак и школа. Не мислим на манастирску, него на профану школу. Овдје је — то јест ту недалеко у град Брвеник, доведена једна Јелена. Довели су је из раја на земљи, из јужне Француске, у Брвеник, који је у јесен и прољеће у магли, у облацима и кишама, а зими под снијегом, и удали је за краља Уроша. Та француска одива, из краљевске фамилије Анжу, узела је те учила дјевојке свему ономе што се и иначе учи у основним школама — и бива, буквално, прва учитељица у тој старој Рашкој држави. Занимљиво је да данас — ниједна школа у Србији не носи име те прве учитељице! Хоћу један тренутак да се задржим код те Јелене. Све док та Јелена није дошла за Уроша, Рашка држава била је окренута ка Истоку; тако да је краљ Радослав, који је био грчки зет, на свој — први код Срба ковани новац — ставио грчки текст, према ономе: одакле си? — одакле ми и жена! Ка тазбини се окретао и бугарски зет, краљ Владислав — и тек ће трећи брат, краљ Урош, окренути државу ка Западу, то јест и он ка тазбини, ка Анжујцима. То је учинио под утицајем своје жене, те Јелене, те прве учитељице код Срба. Запад је тада био исцјепкан на градове-државе, док је Рашка била у правом смислу држава, а за Душана чак и царство, и то једно од највећих у Европи.

Да се вратим теми наших разговора, то јест књижевној и ликовној традицији из те давне Рашке земље. Хоћу да пођем од претпоставке да сте сви видјели Сопоћане, ко није, на губитку је! Живописали су их, наравно, грчки живописци: Урош их је позвао да му у гробној цркви, у којој ће му почивати кости кад умре, исликају свеце, и исплатио их вјероватно оним „кривотвореним" новцем, који је ковао по угледу на млетачки — због чега ће му Данте одредити мјесто у паклу. Тим грчким сликарима помагали су наши људи; у почетку су, вјероватно, мијешали боју, а послије и сликали. Били су то Лазовићи, из села Корита, тамо с друге стране Пештери, гдје њихови потомци и данас живе. Иза њих је остало пуно радова, а последњи су им иконе и иконостас у цркви Савина — када им се, а то је половина прошлог вијека, и губи траг. Са тим Лазовићима и почела је наша Рашка ликовна школа.

Биће да је тај наш човјек — из тог средњег вијека — био склон вјештинама. Ту је, недалеко, село Штитаре, у којем су искивали штитове. Затим село Ђерекари, у којем су гајили соколове и учили их да лове; „ђерекар" на грчком иначе значи соколари. Хоћу узгред да кажем да је Ђурађ Бранковић свом будућем зету Мурату Другом на дар по-

слао управо те соколове из Ђерекара, затим цијелеп пештерских волова — оних које је закрдио сам краљ Радослав, који је исто толико био и сточар колико и краљ, и чак вјештији сточар него владар; затим је Ђурађ будућем зету послао на дар већ давно ишчезло говече „тур“, по којем се данас ту једна гора зове Туријак; да не помињем ергелу коња, буљук овнова и све друго што је један владар послао на дар другом владару. Ово сам набројао због тога да се подсјетимо што се све гајило у овом крају, и каквог је соја и пасмине било. Не знам откуд, али у мени влада увјерење да је у тим старим временима све у овом крају било од соја: и човјек, и његов коњ, и његов хат, и његов соко; ово је, знам, романтичарски, али нека је — јер без романтизма у прошлост се нема куд! Овдје сам претјерао само за толико — што многи нису имали ни коња, ни вола, ни сокола!

Ту се говорило о ликовној умјетности и традицији. О књижевности и традицији. И о томе шта је то, уопште, традиција. За мене је традиција моја торба у којој носим све што знам и све што осјећам из тих јучерашњих, прекјучерашњих, данашњих, и прадавних времена, али ми та торба не виси о рамену, него о некаквом клину у мени. Сви ми нешто такво носимо у себи, и никад не знамо што то носимо. Зато писац и јесте један хазардер кад се лаћа мотива из прошлости, он је тада у опасности да залута у глуху шуму коју сам малоприје поменуо — у шуму Туријак, и да се у њој изгуби; за писца је добро кад се изгуби, тада, ваљда, најбоље и пише. Писац пише из страха, из несвјесног страха у себи, из инстинкта за одржавање врсте. Некад сам прочитао, али не знам јесам ли и запамтио, отприлике овакву фразу: „Писац је дијете које у глухој ноћи, у тамној шуми, пјева да не би свисло од страха!“ Шта је, да се упитамо, за то дијете, за тог писца, традиција. То су прошла времена. А сва та прошла времена су низ спојених судова, заједно са овим нашим, данашњим временом и писац кад обрађује та прошла времена, у исти мах тангира и своје вријеме; због тога се и не може говорити о савременим и несавременим темама и мотивима, јер литература је увијек свевременска! Она, буквално, прати пролазност нас људи и ствари око нас; зато мислим, кад не бисмо имали моћ да заборављамо, сва би литература била један ламент над нама самима. Зато што одлазимо!... Што ништа вјечно не траје! Чујте једну кратку причицу; надовезује се на ово што сам рекао о пролазности. Путује путник, пошао некуд. Кад покрај пута њива. Оре је орач. Али у рало није упрегао волове и коње, него човјека. Путник, застане, гледа то, па ће ономе што умјесто коња вуче рало: „Што си дозволио да те тај упрегне, мјесто коња, ти ниси коњ него човјек“. А овај ће њему: „Хајд ти куд си наумио, и ово ће про-

ћи“. Послије извјесног времена путник се враћа и види друкчију слику: сад је орач онај што је прије вукао рало, а у рало упрегао два коња. Па ће путник: „Видиш како је то добро; сад ниси коњ него човјек“. А овај ће њему: „Хајд' ти куд си наумио, и ово ће проћи“. Из тога што је у временима долазило и пролазило, историчари су нам оставили факта: године те и те, имена та и та, прилике такве и такве — једном ријечју: побили су миљоказе и означили пут којим смо прошли, даље од тога историчари не могу, јер немају факта — и за њих је све друго тама времена и његова празнина; е управо у ту таму времена, у ту празнину улази писац и испуњава је свијетом својих ликова; он, у неку руку, изнова ствара свијет... У том смислу свијет и постоји такав каквим су га умјетност и литература створили; за другачији, нека кажем, живи свијет из прошлости, ми и не знамо. Јер, оно што није записано, као да никад није ни постојало! Пада, дакле, у заборав. Зато литература и јест спасавање од заборава. Она је то и кад пишемо о мотивима из давних времена, она је то — у истој мјери — и кад пишемо о мотивима из данашњег времена.

Могу ли, на крају, овако нешто да кажем: с гледишта историјског, ми за собом имамо славна времена, међутим, — с гледишта литерарног ми за собом имамо, за мало те не, мртва времена! Књижевно непокривена. Стога улазити у традицију значи описивати се — значи: надњијети се над та прошла времена, наравно са висине и етике овог нашег данашњег времена.

Предраг Палавестра

ТРАДИЦИЈА КУЛТУРЕ И ЧИН ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА

У досадашњем разговору, као и у тезама које су биле раније изречене као границе оквирне теме о односу традиције и савремености, наметнуло се неколико питања о којима би вредело говорити. Упркос искушењима, ја бих се ипак задржао на једном општем, свеобједињавајућем проблему, који би се условно могао назвати: Традиција културе и дух песничког језика. Одмах ћу покушати да отклоним и неке могуће терминолошке неспоразуме. Говорећи овде о традицији, узимам као полазну претпоставку ону општепознату дефиницију Т. С. Елиота, који је тврдио да „традиција обухвата осећање историје и да је неопходна свакоме ко хоће да буде песник и после своје двадесете године"; и даље, да се традиција, са оним што је прошло у прошлости, али и садашње у прошлости, нипошто не може наследити, већ само може стећи, и то великим трудом.

У овом разговору, појам традиције ја ћу употребљавати првенствено у таквом значењу. Таква традиција потребна је свакоме, нарочито такозваним „младим" културама; „младим" не у смислу плитких корена него у смислу кратких културних опредељења, у смислу дисконтинуитета. Иако наша култура нипошто није млада (а то видимо управо лицем ових сопоћанских фресака), ми смо изразите жртве културног дисконтинуитета. Само за последњих сто педесет или две стотине година ми смо променили неколико коренито различитих културних опредељења. Променили смо оријентално-феудалну културу, променили смо патријархално-задружну културу, променили смо сеоску и прото-урбану паланачку културу, затим грађевинско-волунтаристичку културу, карактеристичну за развој капитализма од првобитне акумулације до високоразвијеног капиталистичког друштва; имали смо револуционарну бољшевичку културу, етатистичку културу бирократског типа и сада имамо самоуправну социјалистичку културу.

Све заједно, те различите и често крваво антагонистичке културе, затечене и преплетене на нашем тлу, у духу нашег народа, имале су у себи не само историјске садржаје, већ и одређена духовна зрачења, која су се неизбежно одржавала у духу и стилу уметничког стваралаштва. Друкчије речено, из нестабилне и нејединствене историјске и друштвене ситуације, из дисконтинуитета, ми смо неминовно морали изаћи без културнога континуитета, што је оставило трага и у оквирима песничкога језика и тзв. језика културе. Ми смо увек све почињали испочетка, увек до темеља рушећи куће наших предака; мењали смо наслеђени језик и простор за нове нараштаје, увек правили прекопавајући и поравнавајући гробља наших дедова. Пре неких тридесетак година, када сам био на самом почетку књижевног рада, имао сам прилике да чујем једног угледног критичара који је тврдио да историја наше књижевности почиње 1945. године, што значи да револуционарни талас може да обрише целокупну хиљадугодишњу традицију једног језика и једне књижевности. Таквих примера било је у нашем столећу на стотине, и ја ћу вас само узгредно подсетити на отпоре „западњачкој" струји „Српског књижевног гласника", и непосредно затим, на отпоре тих „западњака", на челу са Скерлићем, према модернистичкој уметности и авангардним тоновима у поезији Владислава Петковића Диса и младе књижевне генерације.

Примери дисконтинуитета могу се наћи у сликарству, у архитектури, у музици, али се задржавам на примеру књижевности, јер она представља област мојих најужих истраживања. У шаренилу књижевне авангарде после првог светског рата, у брујању и шумним гласовима дадаизма, зенитизма, хипнизма, експресионизма, надреализма, социјалне уметности, ларпурлартизма и свега осталог што се наметнуло као тзв. доминантна струја књижевног стила двадесетих година, остала је пригушена најјача матица у развоју песничког језика српске књижевности — традиција мисаоног лиризма, која се као невидљива нит вуче још од средњег века до наших дана. Та традиција, потиснута у страну пред бучном навалом јаких гласова и нових митологија, понекад се сматра неком врстом секундарног стила у историји српског и југословенског песништва, мада је, у ствари, традиција мисаоног лиризма изразит и јак беочуг духовног и песничког континуитета у општем историјском дисконтинуитету.

Неспоразумевање унутрашње духовне традиције, неразумевање сопствене културе, имало је, природно, трагичне и далекосежне последице. Изгубило се осећање духовнога јединства, осећање историјских токова и континуитета, осећање самопоуздања и самосвести националне културе; без тога се није ни могло развити оно што има-

ју велике и срећне културе — ширина духовних видика, толерантност у мишљењу, сигурност у опредељењу и отворена перспектива према будућности. Само онај народ који може да препозна себе и да у прошлости пронађе ослонце садашњости, само такав народ може да прерасте историјско време, да превазиђе прагматизам свакидашњице и да често мучно, немушто и несмислено животарење из дана у дан претвори у отворену пројекцију будућности. У дисконтинуитету су развијене све три велике и трагичне црте нашег карактера: несигурност, непросвећеност и незасићеност у готово свим областима духовне и материјалне културе. Расправљати сада о тим стварима, значило би отворити једну сасвим нову тему, што би нас могло одвести изван разговора на задату тему о традицији. Довољно је само рећи да наша књижевност даје мноштво примера трагичних видова и последица културног дисконтинуитета и да би сигурно било веома плодно ако бисмо покушали да нашу књижевност од реализма на овамо једном протумачимо у томе кључу.

Тада би смо видели да у истраживању токова традиције и културног континуитета можда идемо по погрешном трагу и да нас спољашњи дисконтинуитети понекад заслепљују и заглушују, и тако спречавају да „од дрвећа видимо шуму" да иза оног што се намеће и шепури у првом плану откријемо пригушене и запретане стваралачке моћи песничког језика, скривене и потиснуте унутрашње токове и дубоке континуитете традиције у оном невидљивом слоју који може да одржи ланац духовног континуитета културе непрекинутим, чак и онда када је, споља гледано, сав разломљен и испрекидан. Другим речима, треба видети да се дисконтинуитети, са свим својим и најтрагичнијим последицама, можда не јављају само у горњим, површинским слојевима, заталасаним и узбурканим различитим историјским, друштвеним или економским променама, а да се испод те узнемирене површине, као река понорница, у ствари ипак одржавају и повезују неки још неиспитани и неспознани духовни и културни континуитети.

Шира агрополошка испитивања у свим слојевима и свим областима духовне и материјалне културе на балканском подручју, па, рецимо, управо на овом тлу старога Раса, морала би дати податке о извесном континуитету који се одржао још од праисторијске и палеобалканских култура до наших дана, како у оном што је видљиво и опипљиво, као што су канелуре или други украси на грнчарији, тако и у оном што је невидљиво: у митским представама, фолклорној традицији, архетипским сликама и симболима, у предањима, легендама, незнано откуд наслеђеним предрасудама, страховима или слутњама наталоженим у колективној подсвести народа и отуд пренетим у слојеве песничког језика.

Тај језик је, по свему судећи, правни „живи палимпсест“ како би рекао Лаза Костић, и зато се управо песнички језик, књижевног дела, јавља као израз традиционалне културе једног народа који живи и одржава се у невидљивим унутрашњим духовним континуитетима. Ако песнички језик то јесте, онда се преко њега може допрети до оних унутрашњих слојева у култури једног народа који га одржавају духовно и стваралачки свежим и способним за дијалог садашњег и прошлог времена. Рекао бих да је управо на то мислио Михаил Бахтин када је, развијајући своју дијалектичку теорију језика, тврдио да се у језику, као на палимпсесту сусрећу и прожимају различите тековине традиционалне културе и да песнички језик, у ствари, омогућује дијалог култура тзв. великог времена и мноштва пролазних етапа историјског континуитета. У „великом времену“ нема ничега што је изгубљено; у њему се откривају и растварају далека значења и расцветавају невиђени и неслућени контексти и смислови; у њему ће, како вели Бахтин, „сваки смисао имати своје празнике поновнога рођења“. Песнички језик, као средство и облик дијалога у коме се откривају прожимања и таложења различитих видова наизглед дисконтинуиране културе, треба, дакле, разумети као носиоца и чувара традиције; песнички језик је битан конструктивни чинилац духовне свести и важан ослонац моралног интегритета сваког народа.

Света Лукић

КОНТИНУИТЕТИ И СИНТЕЗЕ У СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ И КУЛТУРИ

Питање континуитета

На модернијем крилу послератне српске поезије питање традиције се поставило упоредо са питањем дефинисања сопствене позиције. У анкети „Прилике" објављеној у децембру прве године излажења часописа „Дело", писао сам овако, уверен да не изражавам неко усамљено лично расположење:

„Ми само покушавамо да се подредимо есенцијалним детерминантама свога времена. Трудићемо се у постављању на линију онога што је урађено у добрим, плодним часовима наших последњих сто година; и да појмимо донекле и допринесемо даљем трасирању наше културе, па нека то буде макар само подупирање потребног расположења и опште спремности".

Затим се усредсређујем на две групе основних задатака и образлажем их.

1. Зрелост културе (и поједине културне сфере) у једној средини, у једном друштву, огледа се и у систему генералних претпоставки које се подразумевају, ако не као релативно дефинитивне, оно барем као отворени проблеми, и које су неизбежан услов напредовања у конкретности. Код нас је таквих претпоставки мало, а још мања је њихова кохеренција, јер се неке међу њима неоправдано, логички погрешно „подразумевају". Сведоци смо знатног несклада: на једном крају историјскоматеријалистички принципи, који се недијалектички протежу на целу супраструктуру онакви какви су затечени, неразвијени, упрошћени примесама политичке терминологије и схватања, а на другом крају накалемљена и историјским материјализмом привидно заштићена еклектика старих концепција.

Овако стање упућује на начелне дискусије. Њих као метод не смемо да одбацујемо уиме „конкретног". Чисте конкретности и индуктивизма нема. Основне перспективе, почетне тачке и крајње линије увек постоје, мање или више експлицитно и уређено. Њих садржи и она најкоренитија, иманентна уметничка критика. Друга је ствар што

принципијелне расправе нису саме себи циљ: поготову је друга ствар како ће се оне водити у пракси. Најбоље је да то буде поводом конкретне а карактеристичне појаве, али није ни то једини пут.

2. Друго лице зрелости једне културе јесте извесна целина и континуитет њене историје. Неодложна је дужност критичка актуелизација наше културне историје. Не ради се о вампирским националистичким разлозима. Успостављање континуитета, као плод објективног односа, треба да покаже у првом реду то да се нисмо родили јуче, нпр. 1804, иако смо сад непремостиво друкчији него у средњем веку, и да овај наш терен држе неки (и велики) корени. У погледу непосредне одређености данашњице прошлошћу, суштински нема разлике између нас и нација са стварнијим континуитетима у култури. Психолошки као да је овде реч о самосвести заједнице. Обраћање историји пре свега би нашу средину охрабрило да и у култури пробије бране према свету коме имамо шта своје да покажемо, прошло и садашње.

Прве синтезе и биланси

У време ових — и сличних — покушаја да се формулише улога традиције и континуитета у поезији, књижевности и култури, наша средина је тек била на самом почетку тог синтетичког процеса. Више година после ослобођења, проблематика националних култура била је код нас засењена револуционарним заносом, па се није могла добро ни уочити а некмоли постављати и расправљати. Осим тога, политички централизам ту проблематику покрива, чак директно прикрива. И то је у ствари главно. Није малу улогу одиграла, у свим социјалистичким земљама, фамозна Стаљинова дефиниција, теоријски на жалост досад непревазиђена у марксистичкој литератури; она категорију нације сумарно и круто одређује набрајањем неколико елемената: јединствене територије, заједничког економског живота, језика, културе, менталитета, не упуштајући се у међусобне односе тих елемената, у њихово сударање, укрштање и преплитање, који и чине реални живот нације. У првој послератној деценији, а и касније, млађи људи слободнијих погледа недовољно су познавали књижевну и културну историју наших народа. Само време их је одвраћало од тога посла, јер је то било време тзв. хоризонталних детерминаната, одређивања „свега постојећег“ садашњицом, актуелним тренутком.

Од онда се доста изменило и у југословенском друштву и у култури. На терену проучавања, коментарисања и презентирања српске поезије, објављен је низ нових и занимљивих парцијалних студија, есеја, монографија, анто-

логија Ђорђа Сп. Радојичића и Младена Лесковца, Ђорђа Трифуновића, Милорада Панића Сурепа, Димитрија Богдановића, Боривоја Маринковића, Предрага Палавестре.

У сваком случају, већ је почетком шездесетих година обављен овај припремни рад који претходи већим синтезама. Али и целокупни контекст — друштвени, научни и културни — омогућио је настанак дела која шире захватају историју српског песништва и на њу бацају нову светлост. У својој значајној Антологији српског песништва (XVIII — XX век), објављеној 1964. године, Миодраг Павловић је померио почетак те историје за неколико векова уназад, у дубину средњег века. Приређујући две тематске антологије (српске родољубиве и љубавне поезије) Зоран Гавриловић је тај потез прихватио и уважавао га је и онда кад није ишао тако далеко као Павловић. Увећао се број приљежних и инвентивних испитивача вредности традиције, односно критичког успостављања историјских континуитета на терену поезије као значајног домета српске националне културе.

Миодраг Павловић је предочио даље шансе за критичко оцењивање наше културне историје и, на основу њега, за модерно трезвено заснивање националне културе и националног идентитета уопште. Велике и старије културе, које су тај посао углавном већ одавно обавиле су мање критичне у потврђивању своје историјске самосвести путем афирмисања традиције, уздизања културне прошлости, итд. Народи какви су југословенски могли би да открију извесна преимућства у томе што су историјски закаснили са тим послом. Један услов само мора да се испуни: мора се преовладати сопствени инфериоризам.

Најбољи домашаји српске културе, посебно они који су постигнути у данашње време и који су постали познати и признати у свету, уливају озбиљне наде. Али још су многе тешкоће на путу. Готово сваки напор осветљавања културне историје добио је неки „реп". Рекло би се да се, аутоматски, свако бављење традицијом проглашава за традиционализам; у даљем раду те механике стиже се до изналажења и истицања националистичких црта у свим радовима посвећеним културној прошлости.

Та врста идеолошке дисквалификације најенергичније се мора сузбијати. Пре свега, национализам, односно разне национализме могућно је наћи — и они имају већи утицај — у другим областима нашег друштвеног живота, и то у оним које су далеко релевантније за сам ток кретања југословенског друштва. То је основни коректив који ваља имати на уму.

Али можда није на одмет — баш због примедаба које се и данас чују — подвући неке посебне закључке који се намећу у области поезије, књижевности, па и културе у целини. Успостављање нормалне традиције, модерно критичко потврђивање континуитета данас је реалност. Управо зато се јасније виде и евентуалне националистичке крајности, као и начин да се оне избегну, односно исправе. Први одсудни коректив јесу, разуме се, јединствени друштвени темељи и јединствене основне детерминанте развоја Југославије. Није сада реч о томе јесу ли оне и колико добре; свиђале се или не свиђале, оне делују и изазивају у основи сличне последице на целом простору Југославије.

Следећи коректив открива се у специфичности културне прошлости југословенских и других балканских народа, значи, у историјској вертикали наше културне традиције. Довољан ће бити један пример да то потврди. Бугари, Македонци, Срби, па и Албанци дан данас својатају, сваки за себе неке (не све, разуме се) културне вредности које су настале у средњем веку на терену данашње Македоније. Глобално узев, сви су у праву — а у ствари нико није у праву. И пошто ниједан од ових народа није био у стању да благовремено и силом — као што су чинили јачи и већи — те културне тековине освоји искључиво за себе, могућан је данас нормалнији приступ тим тековинама, тачније речено, питању коме, како и колико су оне припадале. Једини озбиљан резултат тог испитивања води нас савременом, ширем културном заједништву: југословенском, затим јужнословенском, такође балканском, а изнад свега социјалистичком и хуманистичком...

И то није више само коректив, већ историјска перспектива за даље оцењивање културне традиције и културне историје братских и суседних народа, и као перспектива за међусобно приближавање њихових култура. Будућност понекад може бити заклоњена нормалном експанзијом младих нација, до које је више пута — па и у драстичним видовима — долазило током последњих деценија. Али она није тиме обезвређена. Напротив, данас се оваква историјска перспектива чини конкретнијом него икада.

До те перспективе долази се данас благодарећи бољем познавању и дубљем проучавању културне традиције. Али је можда још тачније рећи да за напредак у овом смислу много дугујемо реалистичкијем сагледању ситуације.

Марко Недић

УВЕСТИ У РАЗМАТРАЊЕ АЛТЕРНАТИВНЕ ТРАДИЦИЈЕ

Након излагања Предрага Палавестре, у којем су обухваћене, просторно, временски и проблемски, многе књижевне и културне појаве и, чини ми се сада, постављене на веома занимљив начин, тешко је наставити истим тоном и ритмом. Зато ћу своје излагање радије усредсредити на оквирну тему овог скупа посвећену стваралаштву данас и књижевној критици, са само повременим освртима на ужу тему, на тему односа према традицији.

Мислим да се стање данашње књижевне критике с правом може посматрати у непосредној вези са општим културним и стваралачким потенцијалом времена и друштва у целини, а посебно са његовим репродуковањем на плану књижевности. У непосредној вези са одређенијим сагледавањем једног броја проблема наше књижевности и стваралаштва, у првом реду од очувања промене функције књижевности у једном времену, а самим тим промене функције књижевне критике, јесте и питање данашње функције књижевне критике, њеног облика и методологије, њене могућности вредновања и старих књижевних дела, њеног односа према традицији итд.

Очигледно је одавно, а сада је већ и банално то помињати, да се књижевна критика налази у кризи. (Повремено се, додуше, говори и да је стваралаштво такође у кризи, али са све мање разлога). Другим речима, критика је у перманентној кризи, односно у сталном развоју и сталном доказивању свог постојања и сврхе; у нужној кризи су и све духовне дисциплине које на известан начин зависе не само од свог предмета већ и од његове непосредније везе са осталим ентитетима стварности. Колико критика, толико је то и идеологија, односно морал, односно целокупна духовна надградња. Услов њиховог постојања и јесте стално оспоравање претходног облика и претходног степена развоја. Ни критика, дакле, није ту никакав изузетак, и не треба тако често над њом ламентирати, али зато често треба идентификовати стање у којем се она актуелно налази, а овакви разговори су и права прилика за то.

Много значајнији ми изгледа актуелни однос књижевне критике према делу и њена могућност да на одређени начин артикулише своје ставове о њему.

Од посебног значаја у овом низу јесте и питање функције књижевности, односно промене њене функције током књижевне историје. Реч је исто тако и о промени функције књижевне критике као, условно речено, изведене духовне и практичне дисциплине, изведене не само из бића књижевног дела и аутора већ исто тако из друштвеног бића одређеног времена, јер је веза књижевне критике према различитим видовима духовне и друштвене надградње на први поглед израженија од везе књижевног дела према њима, мада је ова друга много постојанија. Ове везе су се у различитим облицима репродуковале и у историји наше књижевности у своме времену, у односу на претходно време, сликовито мењала, уз непрестано мењање функције самог књижевног дела. Нужна промена функције књижевности у своме времену, у односу на претходно време једна је од битних облика развоја књижевности, један од доказа њене виталности, трајања и значаја за човека. Од својеврсне еволуције функције књижевности — од гноселошке до онтолошке, од педагошко-дидактичке до, рецимо, социјалне или естетске, или до њене полуфункционалности, коју књижевна дела показују данас у синтези многих ранијих функција, у многоме зависи и функција књижевне критике, а самим тим и њен однос према књижевној савремености и књижевној традицији.

Од задатака књижевности, како су то говорили наши старији критичари, односно од доживљаја, од рецепције књижевног дела, зависио је на известан начин и овај појам у историји књижевности који се назива књижевним животом. Промена функције огледала се у неким књижевно историјским тренуцима као прави духовни и стваралачки заокрет, као што је било у времену романтизма, или, у нашим оквирима, после првог светског рата и после 1950. године. У другим, пак, тренуцима те промене су биле спонтане, без великих ломова и без програмских или манифестационих речи и гестова. Само радикалном променом своје функције наша књижевност је у одређеним тренуцима свога развоја могла себи да изборі постојаније место у књижевном животу своје средине, а тиме и у оквирима националне књижевне историје. То се у многоме може односити и на остале врсте уметности, поготову што су промене у њима текле понекад паралелно са променама у књижевности. Чак и онда када није остварила велике уметничке вредности, када је само доказивала своју измењену и проширену природу, она је доприносила духовном

развоју епохе, средине, друштва, у којима је настајала. То су на одређен начин осећали и наше стваралаштво и наша књижевна критика, која је често ишла упоредо са стваралаштвом и, зависно од критичареве индивидуалности, од његове спремности да своју приватну или друштвену личност подреди законима књижевне еволуције, наша књижевна критика је остваривала свој еволутивни ток, који је у новије време често симултано ишао са токовима наше поезије и прозе.

Синхронизована еволуција књижевности и књижевне критике, показала се не само постојећом, него и неопходном, управо у тренуцима радикалних заокрета и наше књижевности. Модерна српска књижевност после првог светског рата, на пример, сигурно не би онолико значила за развој тадашње, а у извесном смислу и доцније књижевности, да није поред неких писаца и песника који су устајали у њену одбрану, имала и свог ауторитативног тумача у, овде већ поменутој личности Милана Богдановића. Иако је припадао старој књижевној школи која је од књижевности захтевала не само естетску него и неке друге битне функције, што је одређеније показао у својој критичкој фази после другог светског рата, овај критичар је тада изванредно осетио да се нови књижевни облици, да би адекватно својој вредности деловали у своме времену и на књижевност и на друштво у целини, морају подржати одређеним критичким аргументима, да морају бити фаворизовани у односу на дела класичног реалистичког проседеа, управо због новина које уносе у националну књижевност и у однос савремене књижевности према књижевној прошлости и традицији. Другим речима, савремени књижевни тренутак исто толико одређује и свет књижевне критике о властитој функцији у своме добу и могућностима свог превазилажења и развоја, колико и свест и самих стваралаца о нужној промени функције књижевног дела у односу на претходну књижевну епоху и на успостављање новог дијалога са њоме.

Две могућности развоја критике

Књижевност данас свакако нема више ону моћ обухватања и изражавања највећег дела културних потреба човека свога времена какву је имала у претходним периодима, али она задржава привилегије да о тим потребама говори из самог њиховог средишта, из перспективе човекове судбине, подразумевајући истовремено сву сложеност и противречност данашње човекове личности, времена у којем она живи и самог књижевног дела. Знатно реализо-

вана моћ данашње књижевности утицала је на одређен начин и на књижевну критику. Али критика је, због своје природе, промене функције данашње књижевности, односно умножавање њених функција, схватила и као могућност властите обнове и умножавања властитих поступака у тумачењу дела. Зато се књижевна критика налази данас пред разноликим могућностима развоја својих поступака. За ову прилику биће издвојене две од тих могућности.

Прва је следећа: ни критика, као ни књижевност, нема потребу да говорећи о делу говори истовремено и о свим видовима духовног и друштвеног живота које једно дело подразумева. Оно што критика у том погледу може данас учинити јесте да сагледа тзв. диференцију специфику једног књижевног дела, да издвоји његову доминантну црту и да је тако издвојену посматра и тумачи у складу са њеним местом према целини дела и према другим слојевима књижевног организма. Другим речима, ако је у једном књижевном делу доминантан фабулативни слој и ако аутор вредности своје творевине заснива на њему, онда је критика обавезна да свој говор посвети управо том слоју и да у њему пронађе евентуалне књижевне вредности. Ако се основне вредности или особине одређеног дела налазе у иновацијама на плану језика и композиције, односно структуре, критика ће одговарати својој природи ако своје тумачење посвети тим елементима књижевног дела. Ако се, пак, књижевно дело полемички или дијалошки односи према културној, друштвеној или књижевној традицији, или их пак апологетски фаворизује, критичар би се сигурно оглушио о један од основних захтева свога позива ако би избегао да говори о овим чињеницама, односно ако се и он не би критички односио према њима. Но, ова могућност одговарала би, пре свега, делима у којима се једна особина заиста издваја као кључна особина текста.

Друга могућност књижевне критике огледа се у сагледавању и тумачењу видљивих или скривених веза и односа који се указују међу разноликим унутрашњим слојевима дела. У том случају критика ће покушати да дело обухвати у тоталу и да размотри све значајнује односе из којих произилази његова вишезначеност или његова књижевна вредност. Данашњи критичар, ако хоће да одговори на кључно питање свога постојања — да ли одређено књижевно дело одговара принципима књижевне такође и друштвене еволуције, или иде против њих, да ли проблематизује или канонизује књижевну традицију или пак води равноправан и релевантан стваралачки разговор са њом, омогућујући јој тако да потврђује своје присуство у садашњем и будућем времену — такав критичар не може избећи ни стилистичке, ни тематске, ни структуралне, ни социолошке анализе. Он ће увек бити спреман за њихову,

понекад и упоредну примену, ако то захтева природа посматраног дела. Његова критика у том случају никако неће бити еклектичка, она ће бити плуралистичка у једном свеобухватнијем, синтетичком књижевном значењу. Тек у таквом односу она ће моћи да бар наговести сву сложеност посматраног књижевног дела и да се тако изабори и за свој специфичан статус у оквиру књижевности, из којег ће водити равноправан дијалог и са делом, и са аутором, и са потребама и захтевима времена у којем је дело настало, и са књижевном савременошћу и са књижевном прошлошћу. Прихватајући као своје полазиште стваралачку свест дела и синтезу разноликих појмова и видова живота и језика који се у њему сусрећу, али не остајући само на њима већ их доводећи у адекватну везу са основним духовним структурама времена у којему су настали, критика ће природно превазићи своју стару функцију, а своју свест о сложености новог књижевног дела представиће и као своју сложеност стварности у чијим оквирима настају и дело и његово тумачење.

Кроз ове две могућности књижевне критике, односно кроз ове две могућности њене функције, отвара се и могућност за ближе и прецизније сагледавање многих односа у којима постоји књижевно дело, па тако и његов однос према традицији. За први разговор о традицији потребно је, међутим, најпре формулисати појам књижевне традиције, идентификовати га са појмом књижевне вредности уопште или са појмом одређене врсте књижевне вредности. Другим речима, потребно је успоставити јединствену перспективу из које се посматра традиција, односно увести у разматрање већи број традиција, тзв. алтернативне традиције, традиције које нису јединствене и једнозначне за све појаве савремене књижевности и књижевне критике. Из такве перспективе биће лакше водити и разговор о односу савременог књижевног стваралаштва према традицији. Ово излагање само је један од могућих увода за такав разговор.

Слободан Ракитић

БЕЛЕШКЕ О ТРАДИЦИЈИ И ПОЕЗИЈИ

Различити облици традиције испољавају се у савременој европској па самим тим и у српској поезији. Говорећи о „историјском ходу традиције“ Коста Акселос разликује неколико етапа у развоју европске цивилизације, неколико етапа традиције. Прву етапу чини грчка и римска традиција, другу јеврејска и хришћанске (овде он има у виду јудејске, православне, католичке и протестантске облике традиције), трећу исламска и, најзад, западњачка, то јест европска традиција.

Византијска традиција подразумева или, прецизније речено, садржи у себи грчку, хришћанску традицију и Оријент, дакле „логос, откровење и мрачну страст“, како каже Акселос. Српска средњовековна традиција синтетизује грчку, словенску, византијску и православну традицију. За поједине фазе у развоју српске средњовековне уметности, било да је реч о књижевности или сликарству, карактеристична је и различита доминација или степен присутности одређених традиција које смо поменули. Тако је, на пример, за сопоћанско сликарство, и то за онај његов врхунски део, карактеристичнија хеленистичка него византијска уметност. Хеленистичко наслеђе највише је изражено у лепоти облика сопоћанских монументалних и достојанствених људских фигура.

Основна претпоставка у овом прожимању и укрштању различитих традиција јесте континуитет. Континуитет је она златна нит која успоставља јединство облика унутар традиције. У развоју српске културе и српског народа, у његовом „историјском ходу“, тај континуитет је често кидан и нарушаван, што је оставило велике пукотине и пра-

знине не само у развоју српске културе него и у самој свести српског националног бића.

Српски песници између два рата нису имали, како то каже Јован Христић, „смисла за историју". Прецизније речено, ако као пример имамо у виду поезију Милоша Црњанског или Растка Петровића, онда у њиховом песништву налазимо само гађење, одбацивање или негирање свега оног што је историја. „Шта историја, шта Каледонија", патетични и често цитирани стих Растка Петровића, можда најбоље одређује однос једног дела те песничке генерације према историји и традицији. Наравно да је појам традиције далеко шири и сложенији од појма историје, барем кад је у питању однос који песништво има према овим кључним појмовима. Ако је историја оквир, традицију видим као садржај који испуњава тај оквир.

У *Лирици Итаке* Милош Црњански изграђује принципе негативне естетике и такозваног „негативног патриотизма", одбацујући велмошки сјај српског средњег века. Ма колико у томе било и извесне песничке позе, Црњанскова поезија је значила својеврсну стваралачку побуну, нов песнички језик и нову осећајност, што је, уосталом, како то често бива, далеко више говорило о самом Црњанском и његовом добу а много мање о средњем веку и Душану Силном. Алегоријски облик казивања у оваквим случајевима има заједничку улогу. Но, без обзира на такав однос Растка Петровића и Милоша Црњанског према историји и традицији, можемо рећи да се он показао као најстваралачкији, и да се њихова поезија на прави начин уклапа у токове српске песничке традиције. Премда је Црњански изјавио да је сам себи предак, његова поезија је аутентичан израз и овог тла и овог поднебља.

За разлику од Црњанског из *Видовданских песама* и Растка Петровића из *Откровења*, сасвим друкчији однос, и свакако суштинскији, према историји, па према томе и према традицији, имају неки други песници, како они између два светска рата, тако и они после другог светског рата.

Историјско искуство је у самој основи српског песништва, у готово свим књижевним епохама. И као што су Дучић, Ракић, Пандуровић, Дис, Црњански, Настасијевић, Растко Петровић, Вељко Петровић и други имали своју песничку традицију, тако су и многи послератни песници изградили принципе својих поетика који су се најчешће заснивали на неким историјским претпоставкама. Ниједна појава у песништву не може се посматрати сама за себе већ у склопу других појава и њихове међусобне зависности и повезаности.

Код Станислава Винавера, на пример, Византија се јавља као „сјај и блесак", али и као суштина и духовно опредељење. То се нарочито очитује у недовршеном спеву *Не-*

мања. Укратко, кад је реч о српским песницима двадесетог века, онда се може говорити о једном виду средњовековног наслеђа, у најразличитијим видовима, било да је у питању песничка форма, идеја, садржај, језик, лексика. Или пак само „сјај и блесак".

Сасвим специфичан однос према традицији има и један од најзначајнијих песника српског језика, Момчило Настасијевић, који је настојао да у свом песништву успостави унутрашње везе између древне српске лексике и најмодернијих токова европског песништва. Чини се да је Настасијевић своју поезију градио опирући се нашем епском духу и десетерачкој дикцији, остваривши изразито аутентичну и модерну поезију. У својим херметичним песмама Настасијевић је трагао за непресушним врелима српске лексике и семантике, настојећи да из самог корена песничке материје обелодани матерњу мелодију. Мало је песника који су схватили вредност, лепоту и значај нашег фолклора; Настасијевић је из њега извукао највише што се може: чисто језичко и мелодијско злато. Његов духовни напор је изразито трагалачки и надасве нов. И, што је свакако најважније, плодоносан. У његовом стваралачком напору дух традиције указао се као чисто откровење. Бити *толико* у традицији а бити истовремено *толико* нов могао је само песник Настасијевићевог кова.

Византија, као источник којег се дотиче жеђ нашег духа, у коме се најзад огледа наше биће, јесте и знак наше судбине. „Има ли горчег датума од године пада Цариграда којим се ликвидира најстарија и временски најдужа европска цивилизација и у исти мах званично завршава средњи век у историји Запада и настаје нова ера! Тим датумом почиње и напор наше културе и наше поезије...", каже Миодраг Павловић у предговору своје *Антологије српског песништва*, дефинишући у једној реченици сву трагичност дисконтинуитета развоја српске културе. Проблем је, ма колико на први поглед изгледао књижевно-историјски, сасвим егзистенцијалне природе, са далекосежним и судбоносним последицама како на српску културу тако и на српско национално биће.

Само летимичан поглед на послератне српске песнике и на њихов однос према историји и традицији показаће нам доста занимљиву слику; мали је број песника који се мање-више нису дотакли средњег века. Средњовековна српска традиција снажно пулсира у неким сегментима савременог српског песништва.

Десанка Максимовић, Десимир Благојевић, Васко Попа, Миодраг Павловић, Светислав Мандић, Бранко Миљковић, Јован Христић, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић, Матија Бећковић, Бранислав Петровић, Алек Вукадино-

вић, Милутин Петровић, Милан Комненић, као и неколицина млађих српских песника, имају изразито развијено осећање за историју, ма колико код њих тај однос према историји и средњем веку био друкчији и, дакако, самосвојнији него што је био, на пример, код Црњанског и Ракића, с друге стране. Помињемо овде неколико песника јер је њихова поезија имала одређеног утицаја у формирању неких послератних токова у српском песништву. Тек у једној таквој паралели, ма колико она била шематизована, могућно је пратити и успоставити оне значајне и кључне континуитете у српском песништву, извесне унутрашње везе између појединих дела, као и духовна опредељења неких српских песника. Антологија Миодрага Павловића, на пример, дала нам је први пут српско песништво у континуитету од Растка Немањића до Бранка Миљковића, од 13. до 20. века. Антологија Зорана Глушчевића *(У време несигурно)* и Богдана А. Поповића *(Поезија и традиција)*, које су и тематски везане за средњи век и историју, најбоље показују неке тенденције у послератном српском песништву.

У савременој српској поезији (тачније у једном њеном делу) манифестује се неколико традиција о којима овде говоримо: грчка, словенска, византијска и, наравно, српска средњовековна традиција. У том преношењу разних облика традиције најважније је да се оствари потпуно јединство и времена и простора и самих историјских суштина. Без тог јединства, без тог „осећања за јединство духовне традиције", како је то формулисао Предраг Палавестра у свом излагању овде, и нема великих духовних открића нити правих уметничких остварења. У том смислу ја не разумем страх пред традицијом који се јавља код неких наших савременика, у чијем неуротичном односу према традицији има нечега крајње догматског. Од традиције се, ипак, не може побећи. А ништа лакше него одбацити је сасвим, чини се. Одбацити традицију значи што и одбацити сопствено лице.

Како је традиција „корен готово сваког људског стања или чина", ја је у том својству и видим као битну претпоставку и у савременом српском песништву. Наравно, песници се ослањају, пре свега, на сопствену традицију. И када трагају за неким другим облицима традиције, било да су византијски, грчки, словенски, исламски, јапански или кинески, песници заправо трагају за сопственом традицијом. Јер бити без ње значи бити без сопственог бића; значи бити у празнини. У том смислу ја традицију видим као откровење, с једне, али и као идентитет, с друге стране. У

српској поезији једно од најзначајнијих места има косовска традиција.

Својеврсне облике традиције налазимо у неким делима савременог српског песништва у којима долази до укрштања различитих традиција, до њиховог мешања и прожимања. Тако се ствара јединство које видимо као први услов модерног певања и мишљења или, како би рекао Света Лукић, модерне верзије песништва. Јер ако се традиција само понавља, она изумире, гаси се. Пуко понављање традиције води у анахронизам, имитацију, смрт естетског (поетског). Зато традицију прво треба освојити, како каже Т. С. Елиот, а потом стваралачки обнављати и доћи до новог облика. Јер је готово свако песничко откровење пре свега трагање за аутентичним ритмом и обликом. А свака традиција поред садржаја има и свој ритам и свој облик.

Српска поезија садржи нешто од онога што се може означити као дух самог овог простора, или *дух поднебља*. Тако је византијска традиција веома присутна код Бојића, Винавера, Модрага Павловића, Ивана В. Лалића. Неке од својих најлепших песама Јован Христић је написао на основама хеленске традиције, одакле заправо све и почиње. Друге пак песнике одликује западноевропска традиција, углавном англосаксонска и француска. Код неколицине српских песника карактеристично је укрштање различитих традиција, као рецимо код Миодрага Павловића, у чијем разуђеном песничком делу се сучељавају и синтетизују облици грчке, словенске, византијске и западноевропске традиције. У том смислу постоје и различите фазе у развоју Павловићевог песништва. Књигу *Млеко искони* карактерише грчка традиција, *Велику Скитију и Нову Скитију* словенска, византијска и српска средњовековна традиција; библијским мотивима и хришћанским учењем о добру и злу, о земаљском и загробном животу инспирисане су песме у књизи *Светли и тамни празници; Певање на виру* посвећено је цивилизацији Лепенског вира итд.; код Павловића значајно место има косовска традиција, као један од доминантних токова српске духовне традиције.

Наравно, има и других традиција у савременом српском песништву. Руска поезија с почетка 20. века извршила је снажан утицај на неколицину српских песника. У песништву Милоша Црњанског присутна је јапанска и кинеска традиција. Корени његовог суматраизма налазе се првенствено у просторима ових традиција.

У последњем периоду, чини нам се, мало је књига у којима је дошло до тако савршене синтезе песничког и историјског, као што је у књизи песама Десанке Максимовић *Тражим помиловање*. Иако на махове дубоко лична, што

је природа сваке лирике, ова књига се уздигла до судбинског и дубоко људског; као да ју је, у огромном болу и љубави, писао читав српски народ. Тако се поетски простори књиге *Тражим помиловање* простиру од чисто националних симбола до универзалне равни певања и мишљења. Можда нигде појам историје и традиције у песништву није био на већем искушењу него у овој књизи. И, можда, нигде тај проблем није тако успешно решен као у збирци *Тражим помиловање* Десанке Максимовић. Имајући то у виду ми смо књигу *Тражим помиловање* и издвојили као један од најдрагоценијих датума у српском песништву после другог светског рата. И као што се стрпљивом испирачу златног песка изненада укаже златни грумен пред очима, тако се и нама књига *Тражим помиловање* указала у овом добу као најдража молитва.

У циклусу *Утва златокрила,* у збирци „Ватра и ништа", Бранко Миљковић је остварио изразито самосвојан однос према неким сегментима наше традиције. Вертикална традиција Бранка Миљковића нарочито је карактеристична за песму „Слуга Милутин", у којој је традиција (у овом случају историја) тек само као наговештај осенчила песников аутентичан и модеран пев. Па ако се Миљковићево песништво и темељи на неким класичним претпоставкама и учењима, његова модерност није била никада доведена у питање. Песма „Слуга Милутин", коју доносимо у целини, подједнако је и класична и модерна:

Последњу светлост саблати прате и биље...
Употребљив само у сну, свет нас вара!
Варницом нежном низ црно ковиље
Дожељен предео обузе превара.
Што је дубоко нит лети нит тоне,
Нит варкањем варке богојавно плане,
Да ноћ која их наизуст зна троне
Поткупљивим сребром мудрости преране.
Горка причест слуха у себи вас крије,
Чемерни лабуди излишности бритке.
Усамљеност је нискост. Госпо моја, бије
Свако у свом мраку изгубљене битке.
А кад зид лобања све време опчини
Нико неће знати је л рано ил' касно
За љубав за пут ил' смрт док сунце јасно
Кува одбеглу горчину у висини.

И у поезији Стевана Раичковића једно од њених основних и најособенијих својстава јесте, као и код Миљковића, наглашена тежња „ка синтези класичног и модерног песничког израза“. Ову прецизну формулацију песничког поступка Стевана Раичковића и његове поезије уопште дао је Никола Милошевић. Ова песникова „тежња ка синтези класичног и модерног песничког израза“, која је нарочито карактеристична за Раичковићеву књигу сонета *Камена успаванка,* изражава такође један вид његовог односа према неким токовима песничке традиције.

Поставља се веома важно питање, кад је реч о поменутој „синтези класичног и модерног песничког израза“, која је мера једног а која другог, не само у Раичковићевом песништву него у савременој поезији и уметности уопште? Чини нам се да је тај веома сложени проблем, који смо узели као веома битну карактеристику Раичковићевог стваралачког поступка, један од кључних проблема савремене уметности. Од тог односа класичног и модерног и зависи не само уметничка заснованост и аутентичност и уверљивост једне уметничке творевине као што је песништво.

Личност која ствара, песник или било који други уметник, подложан је промени. Она се „троши“ и самим тим преображава, готово чилећи пред јачим и стварнијим животом свога дела. Временско се претвара у вечно. Тежња ка промени је једно од основних стања људског духа. Уколико бисмо промене духа везали за појам модерног, а статичност за појам класичног, дошли бисмо можда до јасније представе у којој размери су једно према другом у савременој уметности. Имајући у виду њихову узајамну повезаност, долазимо, на известан начин, и до веома вашних претпоставки о односу између традиције и савремености. Личност која ствара, било да је песник, сликар или музичар, „троши“ се на рачун сопственог дела, у које се претапа. Традиција тој промени даје облик. Личност се „троши“ у самој промени, али традиција свему томе даје свој смер и своје искуство, своју дубоку свест.

Војислав Максимовић

КРИТИЧКИ О КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ

Иако се често чине покушаји да се умјетничка, а тиме и књижевна критика ближе одреде, свједоци смо да и данас нисмо у стању да тврдо станемо иза неке дефиниције која би била јединствено прихваћена, нити да примимо неко мишљење у које не бисмо сумњали. Свакако, у оваквом несигурном и необичном положају књижевне критике има нечег парадоксалног. Наиме, било би сасвим природно да једна оваква часта писана форма, као што је књижевна критика, и сама буде формално одређена, јасно теоријски профилисана и, у вредносном смислу, потврђена као неопходност. Пошто, у своме основном позиву, има изрицање судова о неком књижевном дјелу и одређивање његове бити, управо не би требало да баш она буде ослобођена од непосредног и суштинског дефинисања.

Па ипак, не само што није добила јединствено дефинисање у теоријско књижевним расправама, него се књижевна критика никако не може да трси оних мишљења која и даље упорно оспоравају и саму потребу њеног постојања. У измјени овакве њене позиције не могу јој помоћи ни усамљени глорификатори, јер углавном долазе из редова оних који и сами упражњавају књижевну критику као есенцијални и неопходни облик писања, у коме се — према њима — најсуптилније испољава суштинска сврха умјетности. Они неће да књижевну критику ипак одијеле од самог стваралачког поступка, од оног никада довољно спознатог човјековог феномена који се једино испољава у умјетности.

Посматрана у склопу вишестраних видова критичког и просуђивачког односа према разним облицима умног и умјетничког испољавања, књижевна критика природно заузима скромно и ограничено мјесто. Као пратилац литерарног стварања, она је непрестано присиљена да доказује своју неопходност, да се бори за јачу присутност у самом стваралачком чину. Основни карактер критике подразумијева и наглашен степен изрицања непосредних судова. А сваки облик суђења нужно садржи моралне

елементе. Они су, заправо, утемељени у сам поступак којим се оцењује сваки облик стваралаштва, па и књижевност.

Кад год се суди о књижевној критици, а нарочито изван везе са конкретним дјелима на које се односи, онда се готово редовно помишља на ту моралну страну која сваком вредновању умјетничког дјела даје јако обиљежје. Осим јасно изречене мисли о књижевним дјелима, критичар је често приморан да се брани и децидним саопштавањем својих естетских и моралних погледа и ставова. Чак и онда када располаже јасно испољеним чињеницама, критичар није чешће у стању да увјери сумњичаве у исправност свога гледања. И то помаже да се, понекад створи утисак о испразности критичарског посла, о бесплодности његовог мисаоног полазишта. Само права виспреност и моћ исправног закључивања о умјетничким вриједностима конкретног дјела оправдавају критичареве оцјењивачке напоре. А ти су напори знатно крупнији него што то обично и наслућују равнодушни читаоци есејистичких текстова, који никако неће да напусте онај овјештали захтјев да књижевна критика треба да у себи садржи и обимну информативност.

На основу многобројних досадашњих примјера њеног тумачења, створена је поједностављена и већ традиционална ознака критичарског понашања пред литерарном творевином: испољавање основне импресије, проналажење главних мисаоних темеља, утврђивање мотивске увјерљивости коју неко дјело доноси, као и назначавање његовог естетског утемељења. Да би остварио чак и овај уобичајени и наизглед једноставни захтјев који се поставља пред његов текст, критичар мора да посједује натпросјечну обавијештеност и формиран лични приступ. Уз још низ других особина, тежиће да оствари пуно залагање неког књижевног дјела и да постигне спознавање његове суштине.

Мада је тешко примити разне приговоре који се лако и непрестано упућују и самом критичарском чину, мора се признати да неки њени битни елементи, већ самим својим смислом и улогом, доводе књижевну критику у подређену, па и у нелагодну позицију. Ништа ипак не може измијенити чињеницу да књижевна критика није у стању да, правим стваралачким снагама и импулсима, непосредно учествује у самом умјетничком поступку. Она долази касније и са закашњењем, као судија и оцјењивач, долази готово као објективни или субјективни посматрач. А таква позиција саме критике не може ничим унапријед осигурати да се у критичара безрезервно поуздамо, да му вјерујемо на ријеч или евентуално на основу позивања на неко „освједочено“ поштење. Да бисмо критичара прихва-

тили без уобичајене сумње, иза њега мора да стоји голем опус, силан глас који се већ провјерио на конкретним примјерима умног и непристрасног просуђивања, и да је то његово критичарско суђење постало неодвојиво од општег литерарног стварања.

Ниједном критичару није лако да стекне такав глас и повјерење. Ако — на разне начине — избори снажну и утицајну друштвену позицију, она му ипак неће моћи да осигура и трајну исправност његовог мишљења. Многи примјери управо потврђују друкчију судбину таквих критичара пред немилосрдним и непристрасним потомцима. Мишљења таквих „моћних" критичара обично нису била утемељена на правим критичким мјерилима, већ су била подупрта ванкњижевним силама. Чим су те силе спласнуле или потпуно пресахле, нестао је вјештачки створен ауторитет, па је ревалоризација таквих критичарских мјерења била неопходна. Њу обављају млађи нараштаји, држећи се својих принципа, при чему — у првом реду — имају у виду хитно потирање неких неправичних текстова, управо оних критичара који су били лоша појава у прошлости.

Критичарска етичност је тако непрестано на тешкој проби и на испитивању. То се неминовно поставља у свакој генерацији, па и у овој садашњој. Критичар мора да буде свјестан управо овог моралног вида свога писања. Ако моралност буде доведена у сумњу, изгубљене су не само његове критичарске, него и људске позиције. Њему се тада не може вјеровати. Као што је било у свакоме времену, ни данашњи критичари не могу бити имуни од људских слабости и од естетских застрањивања. Мада се то мора подразумијевати, то ипак доводи у непрестану сумњу критичарски позив, ствара непрестану невјерицу у сврсисходност критике, јер лоши примјери обично бацају у сјенку поштене намјере. То су константне појаве, тако да не вјерујем да ће оне икада бити потпуно превазиђене и искоријењене. На штету литературе, књижевнокритички посао је за неке добар заклон за каријеризам, за ниподаштавање стварних вриједности, па и за низ других некоректних или чак непоштених гестова, који обично немају везе са стварним књижевним напором. Када ово кажем, онда не мислим на изрицање општих судова о нечијем дјелу, него на необразложено негирање и обезвређивање доброг стваралаштва или пак књижевности уопште.

Нормално, треба одбацити све оно што штети угледу књижевне критике, без обзира да ли оно има етичко или неко неприхватљиво идејно полазиште. И у овом залагању за моралност у критици не треба бити искључив нити догматичан. Као што свако књижевно дјело треба видјети

у свој његовој сложености, као духовну творевину насталу у засебном умјетничком стању, тако је и књижевну критику нужно сагледати и прихватити као доста сложен и врло одговоран поступак, у коме су неминовна и разноврсна застрањивања.

Може изгледати и пренаглашено ово моје предуго расправљање око утврђивања особености критичарских мјерила. Пошто се критика у првом смислу испољава изрицањем судова о књижевном дјелу, њеним мјерилима треба посветити и посебну пажњу. Чини ми се да је свако спорење око потребе саме књижевне критике увијек започињало расправљањем о критичким мјерилима које је конкретни критичар примјењивао. Уз општа сазнавања смисла књижевности и захтјева поетике и естетике, мјерила су се нужно ослањала и на критичарева индивидуална схватања.

Давно су напуштена једнострана негирања књижевне критике, а и лака одбацивања саме њене сврхе. Она је

које неко тенденциозно подводи под појам — *баштина*. У последње вријеме се осећају знатни напори да се културној прошлости приђе са непристрасних а тиме и марксистичких позиција, да се уочи цјелокупност друштвених односа у којима је наше насљеђе стварно. Сада смо знатно више обавијештени о нашој прошлости, али неке до сада изречене оцјене ипак нису ослобођене псеудоисторијских наслага и националистичких тенденција. То је нарочито штетно у вишенационалним срединама, јер свака тежња да се дâ примат културној прошлости једног народа, без уочавања објективних условљености и историјске повезаности, може да изазове негативне посљедице и реаговања.

Ако критика не би користила умјетничком стварању, онда је беспредметно и њено постојање. Сврсисходност књижевне критике, у суштини, не би требало и сада доказивати. Као стваралачки чин, она је ипак одавно потврдила своју неопходност, макар и у пратилачким облицима и у маргиналним исказима. Тешко је јасније рећи колики је њен практични допринос самом умјетничком поступку, јер се тај допринос више наслућује посредно, у неком контексту. Критика је, у неким најскромнијим видовима, само елементарна информација о некој врсти умјетничког стварања, па је чак и тада њена корисност знатна. У бољим и ефектнијим случајевима, она може бити усмјеривач и онај нужни коректор и граничник између стварних вриједности и кича. Ако се изражава у овом другом виду и ако уз то има и естетски довољан ниво, онда она испољава̂ и моћ која је нужна за усмјеравање према правим вриједностима. Када се, пак, не темељи на естетичности, њена снага (произишла из специфичне позиције у стваралаштву) може да има негативне, па чак и погубне посљедице.

Књижевност се не може ни замислити без друштвене основе на којој настаје, развија се и испољава своју битну функцију. Друштво и политика, као његов неминован израз, дају не само тематску фундираност и идејну усмјереност литератури, него и траже од књижевног израза да то конкретно стање обликује и отјелотвори у писаној форми. Иако понекад може изгледати и неприхватљиво, за мене не постоји питање несклада између друштвеног стања и његове умјетничке транспозиције. Аутентична литература, поред осталог, треба да одражава и истинска стања, на онај за њу једино могући начин који захтијева умјетничку истину. Чим је у неком политичком систему омогућена пуна слобода умјетничког испољавања, обавезе литературе су тиме повећане. Ова међусобна зависност

је неопходна и увијек присутна. Све ово треба да има на уму и критичар ако жели да расправља и о идејности неке литерарне творевине.

Није лако прецизирати путеве данашње критике, јер је њена слојевитост и естетска разноврсност врло наглашена. Токови књижевне критике су условљени одређеним друштвеним, идејним и умјетничким захтјевима. Ако издвојимо оне паушалне и бескрвне оцјене које налазимо у појединим критичким текстовима, а које и не можемо сматрати критиком, онда долазимо до увјерења о све јачој естетској утемељености критичког мишљења данас. Озбиљни захтјеви који се постављају књижевној критици, у завидном броју случајева, добивају и одговарајући одјек. Све је мање приземних тражења која би доводила у подређен положај и саму суштину критичких судова.

Ако будуће токове књижевне критике није могуће јасније најавити, у једном треба бити сигуран: свако стваралаштво ће увијек тражити и нужну критичку оцјену. Без те оцјене би могао завладати прави естетски хаос и несналажење у вредновању. Књижевна критика мора тежити да њени резултати буду што ефектнији. Колико ће у томе успјети, зависиће од низа објективних фактора који је и иначе одређује.

Мислим да се нашем савременом књижевном стваралаштву сувише сумњиво приступа. Ако имамао на уму књижевноисторијски прилаз, који нужно води и извјесном компарирању, онда долазимо до закључка да садашњи литерарни рад значи несумњив напредак према ономе што нам је оставила наша прошлост. Знатно је смањена она ранија погубна дистанца која нас је дијелила од свјетских домета. Као што смо у политичком смислу постали врло значајан и незаобилазан чинилац, тако смо и у умјетничком раду дали у новом времену вриједан допринос општој духовној ризници. Све то треба да стално одражава и наша књижевна критика, како не би изгледала несавремена, стерилна и излишна.

А да би избјегла таква негативна обиљежја, да би била што ближа предмету оцјењивања, да би могла бити стваралачка, књижевна критика мора да испуни више суштинских тражења, од којих сам неке већ назначио и у овом огледу. Она мора правовремено реаговати на главне књижевне појаве, мора бити утемељена на данашњим мисаоним нормама, мора носити основне моралне захтјеве. Ако је у правом смислу била критика књижевности, она је у своме бићу управо испунила неке од главних захтјева који се пред њу постављају.

Већ и све ово до сада речено говори да су доста бројни аспекти из којих се може посматрати суштина књижевне

критике. Сасвим особену тему, на примјер, могла би представљати ефикасност књижевне критике у вези са потребом за естетским и друштвеним вредновањем књижевности. Пошто се у овој прилици задовољавам само назнакама, треба рећи да су питања књижевне критике у цјелини трајно актуелна и да њих није могуће (а није ни потребно) свестрано обухватати. Темељећи се на основним марксистичким полазиштима, а имајући у виду њен битни предмет оцјењивања — књижевност, књижевна критика ће стално пролазити кроз тјеснаце, али ће и стално носити племениту намјеру да буде тумач и просудитељ дјелима које у писаном облику ствара људска мисао.

Иако будућност књижевне критике не може нико доводити у праву сумњу, стара и већ беспредметна спорења око њене саме суштине остаће и даље стална пратилачка појава. Критика ће указивати на величине и минорese, правећи понекад случајне или неминовне омашке, али само своје постојање ипак неће доводити у питање, да би била одбачена и превазиђена неким другим облицима посредовања између пишчеве мисли и дјела у коме је та мисао остварена, између умјетничке творевине и онога коме је она непосредно намијењена, то јест она ће бити копча између стваралаца и читача.

Тиодор Росић

САВРЕМЕНА ПОЕЗИЈА И ТРАДИЦИОНАЛНИ ОБЛИЦИ КУЛТУРЕ

Иако поезија није магија, нити религија, односно филозофија, историја или наука — она се засигурно укључује у „систем додатних ограничења наметнутих природном понашању људског бића“ (Јурај М. Лотман). Поезија се, међутим, не јавља мимо датих традиционалних облика културе. Она се у њих укључује пре свега својим „материјалом“, односно језиком. Ако је „природни језик“ према Лотману првостепени, језик поезије је „надградња првостепеног“, односно „другостепени моделативни ситем“. Ако су језик као систем знакова, говор као индивидуална реализација језика, друштвено условљени и поезија је такође друштвено условљена.

Ниједан песник није самоникао и не јавља се мимо цивилизацијског искуства. Човек живи у вечно различитој садашњости, али садашњост која је неодвојиви део прошлости, део традиције, односно преношење различитих облика људских искустава, сазнања, норми. Само по себи се подразумева да човек, по природи ствари, никада не усваја целину људског искуства. Опет, ма колико друштво „желело“ да култивише сваког појединца, ма колико настојало да, мање-више, задржи непромењене одговарајуће обичаје, норме понашања и томе слично, увек се јављају одговарајући елементи који теже деструкцији традиције, културног наслеђа, увек је присутна колизија између тежње да се очува оно што је створено и да се превазиђе створено.

Сасвим је разумљиво што традицију морамо посматрати у светлу садашњости, односно садашњост у светлу традиције. Ниједна се књижевна појава не јавља мимо културног, односно, књижевног наслеђа, нити књижевно наслеђе можемо посматрати друкчије осим и са становишта садашњости. У крилу било које нове књижевне појаве, ма колико она била радикална, ма колико превазилазила традиционалне књижевне облике увек су присутне тенденције да се управо дата појава наметне као образац, као традиција. С друге стране, смењивање традиционал-

них облика казивања није праволинијско. Стари и нови облици се преплићу, прожимају.

Ако једно песничко дело представља одговарајући модел света одређен пре свега језиком, и ако дело постоји у језику, не сме се олако језичкој димензији песничког дела давати аутономност по којој би било независно од религијских, митолошких, социјалних, научних или каквих других супстрата. И савремена се поезија, дакле — условно одређена као поезија овог тренутка, јер у недостатку историјске дистанце постоји готово немогућност синтезе постојећих облика казивања — не јавља мимо традиционалних облика културе, односно језика, науке, филозофије, историје, религије, митологије, књижевног и уметничког наслеђа. Ма колико у појединим етапама религија тежила да асимилује и усмерава све видове испољавања људског духа, па и поезију, управо су поједини видови поезије из религије традиционално преузимали неке од значењских конституената песничког текста. Не мали број дела, која у сталном историјском процесу просуђивања одолевају заборављу, проистекао је управо из датих стваралачки премиса. Не морамо се сложити са ставовима Пола Клодела да вера у бога омогућује *похвалу,* односно да религија доноси *радост* и *смисао* који су за песника „од непроцењиве вредности", да, напокон, доноси *драму* заснованну на борби добра и зла, сила светла и мрака, али не смемо превидети чињеницу да у оквиру савременог песничког исказа међу бројним његовим видовима и религијски исказ има значајно место.

Не само на значењском већ и на синтаксичком нивоу једног вида казивања у савременој српској поезији присутан је религијски супстрат. То се, пре свега, односи на поезију која је стварана седамдесетих година и која се јавља као реакција на модернизам и интимизам средине педесетих година. Синтаксичка структура датих облика казивања блиска је синтаксичкој структури исказа неких облика старе књижевности, што је на лексичком плану, природно, праћено употребом термина који припадају категорији спиритуалног. Али, да не буде забуне: поезија седамдесетих година на значајном плану није завршила у религиозном мистицизму. Опет, модернизам који се шездесетих година институционализовао, јавио се не само као реакција на књижевност социјалистичког реализма већ је био антипод сентиментализму с почетка педесетих година, и, што је врло значајно, проистекао је из обнове или асимилације појединих облика казивања, али, пре свега, надреализма. Управо је један ток поезије песника оку-

пљених око књижевног часописа „Младост“ значио превазилажење традиционалистичких начина казивања (сентиментализам) и успостављање односа са традицијом „неправедно запостављене прошлости“ (Зоран Мишић). Њихов авангардизам заснива се и на настојању да се савременом песничком исказу омогући функционисање и у европском контексту. Зато, никога не треба да чуди што се управо у петој деценији осећа снажни утицај Анри Мишоа и Т. С. Елиота, а у шестој Валерија и Хелдерлина. Кад смо већ код шесте деценије између шаролоких утицаја намеће се, пре свега, утицај егзистенцијалистичке филозофије. Управо у крилу егзистенцијализма развијаће се пое-

слу и успостављање алогичних „песничких“ инструкција. Ако се, на пример, лудизам, или вид поезије који је Бранко Миљковић одредио сасвим исправно као „цакизам“, јављају као деструкција традиционалног и артикулисаног песничког казивања, на такав начин се већ успоставља традиција деструкције која себе неоправдано, а у томе је мотивисана од мандаринске критике, жели да представи јединим песничким обрасцем.

Тражење нових изражајних могућности и критички однос према српској традицији, својствени су и најновијим тенденцијама македонске поезије. У том погледу је врло илустративан манифест „На корак од говора“. Он је најав евентуалних путева најмлађег македонског песништва.

Имајући у виду опасност да се синхрони пресек текућег стваралаштва не сведе на набрајање појединих стваралачких опредељења која могу да буду више изузетак него одреднице одговарајуће синтезе, ваља истаћи да се у савременом песништву, између осталог, укрштају традиција хуманистичког погледа на свет, затим деструкција традиционалне хуманистичке визије човека и, напокон, деструкција било какве визије човека и бављења предметима и појавама свакодневне стварности. Последњи вид поезије сасвим извесно стреми алогичности, суженом комуникативном пољу. Слаба је утеха да поезија као игра замени све оне сложене поруке и значења поезије једног Дантеа, Зајца, Грегора Стрнише, Алека Вукадиновића, Слободана Ракитића, Данијела Драгојевића итд.

Поезија мора да изналази нове путеве и сасвим је разумљива и оправдана тенденција да се песничка метафора превазиђе. Међутим, стваралачке иновације треба да се заснивају на надградњи првостепеног моделативног система, а никако на свођењу сложене синтаксичке структуре често на једну монему, нити алогичним комбинацијама таквих монема, што, у крајњем случају, води одсуству било каквог смисла. Ако су се према Жмегачу неки видови савремене књижевности одрекли способности да „зароне у човеков индивидуални живот“ и, неадекватно названа, „конкретна“, односно визуелна поезија се оглашава стерилношћу „која никога не иритира“ (В. Жмегач). Није прилика да се „конкретна“ поезија прогласи „псеудопесништвиом“ (А. Шољан), иако се готово сасвим можемо сложити са једном таквом одредницом, поготову ако се има у виду језичка димензија песничке структуре. У том случају се „конкретна“ поезија јавља ни мање ни више до као „паралелна“ поезија.

После готово петнаестогодишњег експериментисања лудизам, поезија парадокса и томе сл, већ су се наметнули као традиционални облици казивања и, као такви, они ну-

жно морају да буду смењени новим. Тим пре што је разарање традиционалне песничке структуре, специфична употреба песничког језика итд, веома сузила комуникативно поље савремене поезије, што је условљено не само литерарним, већ и ванлитерарним чиниоцима. Имајући у виду управо ове чињенице, поезија би морала да поврати неке од естетских, етичких, социјалних функција које традиционално, из епохе у епоху, добија и губи. Управо, видовима поезије који проистичу из испразне игре, парадоксално или не, у „тренутку" кад су постали песнички стандард, предстоји замена артикулисаним облицима казивања, наравно, уколико поезија жели и даље да остане у Платоновој идеалној *Држави*. Песници имају реч.

Јовица Аћин

САН О ПОРЕКЛУ КЊИЖЕВНОСТИ

Према J. L. Borgesu

Научивши да штије, прва књига коју је прочитао занела га је као да је последња у историји света. За нас би можда било да му је до руку дошло случајно. За њега, пак, то није могло бити другачије; била је једина, а он њен последњи читалац. И одлучио је да јој посвети сав свој живот. Упркос загонетном уверењу да би незадовољан са свим оним што би било ко други могао да му каже или напише о њој, најпре је устрајно трагао за свим што је у вези са њом, макар за једним ретком, за гласом или једном једином речи у којој би књига била непосредно поменута или бар далеком јеком назначена. Његовој радости није било краја када је непобитно утврдио да о књизи ништа, баш ништа ни на који начин није речено. Тако је и откриће о том одсуству ишло у прилог његовој одлуци.

Ноћу или дању, није било тренутка да је није читао, прочитавао, мислио или сањао о њој. Водио је дневник и ноћник читања, непрекидно писао уз њу глосе и дидаскалије, коментарисао је, истраживао, објашњавао, пастишизирао је и пародирао, подражавао, интерпретирао, критиковао, огледао се, поредио је споља и изнутра. Подухватио се и огромног посла да само на основу књиге заснује једну строго научну теорију књижевности. У успех свог животног подухвата није губио наду када је себи морао да призна да је његова књига доиста несрећно и захвално штиво. Како год обрнуо дело, сваки пут се суочавао са све новијим и непознатијим лицем у тексту. Наочиглед му је књига бивала другачија, попут песка и ветра.

Била је његов живот. У том животу постојала је само књига и остало. Због ње се лишио остатка. Из ње закључивао о свему што је могуће: о прошлим и будућим догађајима, местима стварним и измишљеним, о језицима мртвим, живим или још нерођеним. Створио је свет из књиге; читајући је и пишући по њој, књига је била једина критика тог стварања. Само о једном је критика ћутала, а да он

Драган Недељковић

ПАРАДОКСИ САВРЕМЕНЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ ИЛИ О КРИЗИ КРИТИЧКЕ СВЕСТИ ДАНАС И ОВДЕ

Тема *Критика и стваралаштво* има много димензија; ако се још укрсти с темом *Традиција и савременост*, постаје несводљива на синхронијска разматрања, јер се компликује дијахронијом, која се намеће као неизбежна. Изложио бих нека од својих размишљања о парадоксима савремене критике, о кризи критичке свести у нас и о проблему начина у књижевној критици.

Користећи се оруђима модерне науке о књижевности, принуђена да се служи и тековинама других хуманистичких знаности, данашња критика покадшто занемарује своју посредничку улогу између дела и публике. Дешава се да су одмах херметични и дело у тумачење дела, тако да ни образовани читалац није увек у стању да се пробије до естетичког и вредносног суда. Савремена критика се нашла у парадоксалном положају. Да не би заостајала за модерном науком и њеним методологијама, она преузима њихову терминологију и појмовни апарат. Међутим, проблем методологије у књижевној критици, као и у науци у књижевности уопште, није једноставан. У тежњи за научношћу, тешко достижном и често оспораваном, књижевни стручњаци су покушавали да уједначе терминологију, не би ли је учинили знатно прецизнијом него што је. Други су, ипак, говорили о „драгоценој неуједначености" која је у самој природи језика уметничке литературе; јер уједначени језик у књижевности налик је на преводилачки строј у модерној лингвистици — осиромашује и упрошћава сложену природу уметничког текста, који је вишечлан. На Светском конгресу за упоредну књижевност у Утрехту, на коме је договорено да се ради на заједничком речнику књижевних термина, под руководством професора Робера Ескарпија из Бордоа, највећи аплауз је добио почивши Марсел Батајон кад је рекао да би уклањање многозначности књижевних термина било и немогуће и непожељно. Напротив, неуједначеност терминологије јесте вечити изазов науци о књижевности, доказ да се контекст у коме

књижевност настаје и траје непрестано мења.

Негде се, ипак, треба зауставити, нека мера се мора наћи, извесни појмовни апарат је неопходно утврдити. Тачно је да униформисаност не одговара природи књижевности и уметности, али и претерано инсистирање на специјалистичкој терминологији, одвећ специфичној, а често и помодној, може да искомпликује путеве до дела. Што су питања сложенија тим више треба тежити једноставности. Не заборавимо речи Риварола, које истиче и Зденко Шкреб у *Студију књижевности:* ако граматика треба да олакша учење језика, онда полуга не би смела бити тежа од терета! Другим речима: не сме тумачење дела бити теже, сложеније, нејасније него само дело. Може се данас говорити о правом терору терминологије над књижевношћу и читаоцем, коме су склоне особито извесне књижевне секте у чији херметични језик није лако ући. Новинска критика, пре свега, и уопште критика намењена читалачком мноштву, добро ће поступати ако негује јасност као основну своју врлину, што ће рећи: посебност да преведе и дело и достигнућа наука на што приступачнији језик. Једна реч, овде потребна, реч вулгаризација, стекла је у нас искључиво негативно значење; у Француза она означава популаризацију, ширење знања, просветитељско деловање, којих се критика не би смела одрицати, особито новинска, као ни она у другим мас-медијима. Ту јасну, просветитељску критику, премда она често поједностављује ствари, и баш зато, треба ценити са сличних разлога са којих градимо и чувамо мостове. Реке се могу и препливати и пребродити; провалије се могу и прелетети. Дневна критика је као пешачки мост, намењен свима, који спаја обале уметности и рецепције. Поготову у заосталој средини каква је наша, у којој још много треба радити на изграђивању укуса и ширењу, још преуског, „хоризонта очекивања", значај посвећивања у тајне уметности и просвећивања заосталих и припростих — огроман је. Ако је разина књижевне публике у мноштву отприлике онаква какав је просек наше музичке публике, онда је стање у нас, а мислим превасходно на Србију, готово очајно. Ништа боље није ни у сфери ликовних уметности. Стога је положај критике, као посреднице између стваралаштва и консумената, врло деликатан, сложен и значајан.

Охрабрујућа чињеница је да имамо на располагању знатну теоријско-методолошку литературу: преводи се у нас много и у том погледу ми не заостајемо ни за већим културама. Та охрабрујућа чињеница колико обогаћује критику и критичара толико, као свако богатство, и оптерећује. Како кроз шуму туђих мисли доћи до сопствених

начела? Како избећи или савладати кризу критичке свести, до које долази услед разноврсних притисака? А притисака увек има на претек. Видимо да чак и богатство притиска, јер — како каже Проповједник — „ко умножава знање умножава муку". Шта тек да се каже о притисцима друге, управо супротне врсте, то јест сиромаштва духовног и културног, којег је у нас много, и о притисцима идеолошких догми и шематизма толико присутних и данас готово у свим друштвима, па и нашем? То није ништа ново, тако је од памтивека; али како да не будемо тужни што стање није битно измењено и што живимо у веку који карактерише насиље на свим странама и у разноликим облицима? Прави писци су знали да се бране од притисака. Сетимо се како се домишљато снашао Сервантес у земљи ломача инквизиције, пред притисцима религијских догми: „Где је истина — ту је и Бог, јер истина је вид божанског". И створио је себи простор за слободно стваралаштво.

Код нас је, срећом, владавина догматизма соц-реалистичког типа била сасвим кратка века. Књижевном стваралаштву, критици и студију књижевности нису наметнута сва она ограничења с којима су суочени и писци, и критичари, и историчари у ортодоксним социјализмима. У нас нема повлашћених метода; готово сви правци истраживања су отворени и слободни, у уметничком стваралаштву слободе експериментисања су велике, рекло би се неограничене. Преводи се све за шта има интересовања и ствара се, у једном смислу, слободно. Намена уметности није глорификација режима, мада и ово друштво, као и сва друштва, природно прижељкује књижевност и уметност са стабилизационом функцијом (Адорнов израз), то јест ону што не ремети систем норми дотичног друштва, како је то, уосталом, било већ при првој појави књижевности у првобитној заједници.

Оно што и у нас теже пролази, а што сви социјализми фатално одбацују, то је права, критички или негативно усмерена социјална или моралистичка литература, она што се не уклапа у систем. Социјализам, рекао бих, не обожава, то јест не подноси социјалну књижевност, ону која му је толико помогла да разруши капиталистички свет и домогне се власти. Тешко би било порећи да смо ту у домену извесног конформизма, а сви конформизми и све цензуре су држали да „уметничко дело не сме хтети промену и да оно мора бити пледоаје „за статус кво" (опет сам се послужио Адорном). Кад су у питању најосетљивији, односно најбитнији проблеми, као да је пожељна неутрализација уметности. Та неутрализација је друштвена цена, како каже Адорно, врло висока друштвена цена за естетску.

аутономију, за она права на неизмерна експериментисања о којима је нешто речено, а која су више привид слободе него пуна слобода стварања; јер најдруштвеније у уметности — опет се слажемо са Адорном — јесте управо њено кретање п р о т и в друштва, „одбијање емпиријског реалитета". Заиста ми је блиска идеја да су „уметничка дела а приори друштвено крива, премда свако оно што заслужује име уметничког дела настоји да испашта своју кривицу..." Социјализми нису изменили — а како би и могли! — тај положај уметности.

*

Зло се зачиње кад се многобројна историјска искуства заменаре, кад људи уобразе да свет од њих почиње, па наивно траже оно што је давно пронађено. Замислимо да се математичари трсе да изнађу неке формуле увелико знане и примењиване. У домену друштвених наука, особито у историји књижевности, коју кроје доктринари игноришући историјске чињенице, често се управо тако поступа. Најфаталније је кад се силује историја у плановима и програмима књижевности за школу; они су толико пресудни за формирање свести да им се никад не може придати претерани значај. Највише се прочита до двадесете, двадесетпете године; то је узраст кад се изграђује личност и кад књижевност и уметност још могу пресудније деловати. Зар можемо бити равнодушни пред питањем: у ком правцу утичу књижевност и уметност? Да ли ослобађају личност од предрасуда или је оптерећују догмама, конвенцијама и шемама?

Књижевност у школи је притиснута политичким прагматизмом. Премда је њен разлог постављања превазилажење шема и конвенција, она се утерује у шеме и конвенције према политичким потребама овог историјског тренутка. Култура и наука уопште, а књижевност и уметност нарочито, не подносе границе, а у нашим школама влада административно-територијални принцип парцелисања књижевности. Познато је колике су штете од парцелисања и затварања тржишта у вештачке границе; много кобније и трајније су последице парцелисања и затварања књижевности. Суочени смо са шематизмом и административном самовољом без преседана. Зар не представља апсурд чињеница да је наша књижевност била јединственија кад су наши народи живели у пет држава: две наше и три туђе. Упркос границама, књижевност је схватана као заједнички трезор универзалних вредности.

Да је тако било у антици и у средњем веку, да су велике цивилизације настајале захваљујући осећању јединства, које није оспоравало ни индивидуалне, ни локалне, ни народне особености — не треба ни доказивати. У једним зе-

мљама ренесанса, у другим романтизам наглашавали су национални карактер песничке уметности, али је нису, ипак, до те мере испарцелисали. Буржоазија је, напротив, прокрчила пут „светској књижевности". Данас је, на жалост, неопходно подсећати на општезнане ставове Маркса и Енгелса, изложене у *Комунистичком манифесту,* године 1848:

„Експлоатацијом светског тржишта буржоазија је учинила космополитском како производњу тако и потрошњу свих земаља. На велику жалост реакционара, она је испод ногу индустрије извукла национално тло. (...) На место старе локалне и националне самодовољности и учауречености ступа свестрани саобраћај, свестрана узајамна зависност нација. И то како у материјалној, тако и у духовној производњи. Духовни производи појединих нација постају опште добро. Национална ограниченост и једностраност постаје све више немогућа, а из многих националних локалних књижевности ствара се светска књижевност".

Разједињитељи наше књижевности (и не само ње), што уносе у културу, у уметност, у све области, ситно-групни интерес, као врховно мерило, жигосали би писце *Комунистичког манифеста,* само да смеју, као утописте или унитаристе на светском плану. Заборавља се интернационално и свечовечанско, а национално служи као параван за егоизам, у суштини, неодговорних олигарха, који никад не би играли значајну улогу да није партикуларизма; тако и извесни писци никад не би дошли до одређених повластица да се и у књижевности не примењује административно-територијално начело.

За разлику од космополитског карактера буржоазије 19. века, чије прогресивно историјско деловање истичу Маркс и Енгелс, разграђивачи наше књижевности и културе вуку уназад, у апсурд; за њих се, зацело, могу применити речи из *Манифеста* које се односе на „реакционаре", „самодовољне", „самозадовољне" и „учауурене". Па и ако су писци *Комунистичког манифеста* за извесну свест — социјалистичку, хуманистичку и демократску свакако не — сањари и утописти, зар је утопист и Гете који је, такође, лансирао идеју *Велтлитературе?* Могуће је набројати низове писаца претходних епоха који су размишљали на сличан начин као Гете или Маркс и Енгелс.

Присетимо се ратних, партизанских година: тада ником није падало на ум да парцелише књижевност. Била је јединствена у својим ослободилачким и хуманим тежњама. А што се тиче класичне књижевности, покрет је ослушкивао све и узимао из ње оно што му је тада било потребно. У

тим бурним временима служио се целом југословенском и светском књижевношћу слободарске, хуманистичке и револуционарне садржине, не помишљајући на националне или државно-административне границе. Добро би било да неко напише студију: О рецепцији класичне књижевности у НОБ и револуцији. Несумњиво би се показало колико садашња пракса, која највише погађа школске програме и цео васпитно-образовни систем, одудара од интернационалистичког и свејугословенског духа револуције. Само тај дух, слободан и широк, био је у стању да напаја идеализмом и да привлачи најбоље, насупрот уском партикуларистичком духу који може производити само изопачења, егоизме, моралну и политичку беду. Ако погледамо НОЛИТ-ове серије, на којима су се васпитавала поколења предратних револуционара, и упоредимо њихов интернационалистички широки дух са садашњим административно-територијалним деобама културног и књижевног блага, можемо само да паднемо у очајање пред апсурдима или да извесне појаве схватимо као гротеску. Заиста је трагикомично посматрати неке писце малих средина и малог формата који се гурају међу „класике", међу школске писце.

Школи се намеће наопак принцип противан бити књижевности. Књижевност се цепа и тако поцепана утерује се у границе које нису њене. Одбацује се језички принцип, темељ јединства великог дела наше литературе; јер и поред различитих историјских судбина наших народа и појединих региона, јединство српско-хрватског језика је завидно. Ми радо и недалековидо истичемо међусобне разлике, и језичке разлике, на пример између варијаната у српскохрватском језику; а те разлике су, у сваком случају, знатно мање од оних у оквирима великих језика (немачког, италијанског или француског нпр.); но док други наглашавају јединство, у нас се инсистира на разликама.

Узгред рецимо и ово: премда језичка уметност, књижевност није тотално зависна од језика. Ова се језиком служи као средством, не робујући му. Језик представља и снагу и уклетост писца, али ни језик није неприкосновена и непремостива међа. Зар нису толики језици изумрли, а дела створена на тим, сад мртвим, језицима и даље живе у безброј превода, јер су постала општечовечанска баштина. Она су за све у толикој мери суштаствена да ником не смета што су поникла на неком туђем тлу. Другим речима, та у сваком погледу (географском, историјском, језичком) далека дела парадоксално су нам ближа и неопходнија него не мали број завичајних творевина. За једног Хрвата, нпр,. зацело је небитно да зна дела, рецимо, тамо неког Фрање Јермека, а врло важно је да угради у своју културу асирско-вавилонског Гилгамеша, јеврејско-хришћанску

гово порекло боји његово дело, али је писао на француском, па је у исти мах у неколико литература присутан као домаћи писац. Шта тек да се каже о књижевности ен-Библију, Шекспира и сличне универзалне вредности. Или ако допустите фамилијарни тон: ја као Србин пореклом из Војводине зацело могу проћи неокрњена угледа не прочитавши покрајинске писце (нећемо им наводити имена јер су заиста малог значаја и јер људе није лепо, незгодним поређењима, доводити у смешан положај), али би срамота била да нисам читао Дантеа и Сервантеса и да присно не знам велике српске и југословенске писце. И тако даље. Поразна је већ и сама чињеница да смо принуђени на размишљање у овом стилу, да објашњавамо нешто што се у просвећеном свету по себи разуме.

Додајмо још једну баналност, у нас, на жалост, неопходну, чак „смелу": да двојна, тројна (и више него то) припадност појединих дела, писаца, књижевних феномена јесте честа појава, природна и неизбежна не само у нас. Једним језиком могу да говоре, и на своју срећу говоре више народа, а како је језик средство и уметности речи и свеколике цивилизације, извесни писци су подједнако присутни у књижевностима, култури и свести в и ш е народа — и то не као туђи, не ни као суседни, већ баш као своји, домаћи, национални. И тим боље за те писце! Тим боље и за културу! Само инфериорни и глупи праве од тога нерешиве проблеме и уображавају да су на оригиналном путу; а бесмислено је и потезати, а камоли ломити копља, око ствари давно решених, по неумољивом суду историје. Постоје толики убедљиви модели. Ком просвећеном Европљанину би уопште пало на памет да поставља питање: чији су писци Русо или Гете? Русо је Швајцарац, Женевљанин, али његово присуство у историји Француске толико је значајно да би се безумником сматрао онај ко би помислио да Русоа треба посматрати само као швајцарског а не и превасходно француског писца. Русо је, не као страни аутор, и у франкофонским програмима Белгије и Канаде. Аналоган случај у нас је Његош. Као што се без Швајцарца Русоа не може тумачити ни француска историја, а посебно велика француска револуција, тако се без црногорског владике Његоша не може замислити српска књижевност, српска национална мисао и српска ослободилачка борба. Тиме Његош, као песник и мислилац, само добива. И уколико му је зрачење шире у југословенском, словенском и балканском свету, утолико боље за песника Црне Горе и за свеколику националну културу. Слични примери се могу низати у бескрај. Гете је немачки песник, али ништа мање својим га сматрају Аустријанци и Швајцарци. Уосталом, Гете је, као и Русо, несумњиво е в р о п с к и писац у пуном смислу те речи. Камо среће да и ми

имамо што више таквих!... Верхарен је Фламанац, и то његово порекло боји његово дело, али је писао на француском, па је у исти мах у неколико литература присутан као домаћи писац. Шта тек да се каже о књижевности енглеског језика, у којој су вишеструке припадности честа и природна појава. Нема смисла наводити, као пример, Шекспира, који је у толикој мери светски да је у програмима школа на свим континентима, заиста не као Енглез, већ као Шекспир! Ко би се упињао да доказује да је Е. А. По само амерички песник, а Џојс искључиво ирски романописац? То се, дакако, зна и помене само узгред, али нико томе не придаје искључиву важност нити другима забрањује да те писце сматрају својим. *Парцелисање књижевности, по административно-територијалном принципу, погодује једино минорним писцима који само на тај начин стичу, признајемо, смешну шансу да се нађу у школским програмима, међу класицима.* Али уколико такво стање минорнима погодује, утолико је на штету књижевне уметности и културе у целини. Школа треба да формира слободну и целовиту личност, а не да отуђује једне од ругих, цепајући свест и пунећи је стварима небитним, на штету хуманитета и осећања заједништва. Цепање свести у интересу је наметљиве мањине, којој је стало само до власти и привилегија. Та мањина свој уски егоистички интерес покушава да прикаже као интерес нације, па чак и неке радничке класе. То су историјски познате игре; национал-шовинистичка буржоазија нас је у прошлости довољно њима забављала, увек на штету наших народа и хуманитета уопште.

Заједништво југословенских нарида није само пука жеља и сан идеалиста; оно је неотклоњива историјска стварност. Нема смисла да набрајамо маркантне појаве, од свесловенских апостола Ћирила и Методија, па до наших дана, које указују на недељивост наше културе. Узимамо само најближи нам пример, Иву Андрића, који је колико босански, толико српски, српскохрватски и југословенски писац. Он је и балкански, рекао бих чак евро-азијски, знатно у већој мери него Кадаре, већој мери и него изванредни Казанцакис, који је превише Грк, мада као Грк лакше долази до симболичког језика и слика свима лако схватљивих. Андрић је „изнад метежа" цивилизација, објективни сликар евро-азијских судара и неизбежних прожимања сукобљених сила.

Национална припадност писца се подразумева — њу није потребно претерано наглашавати. Она се природно и неизбежно огледа у делу. Нема писца без изразитог индивидуалитета, којим се и разликује од свих других писаца, али и уклапа у одређени историјски, цивилизацијски и национални оквир. Сами писци, својом оригиналношћу, га-

рантују да се извесне особености, па и оне националне, не могу изгубити; али они гарантују и нешто битније, узвишеније, због чега књижевност има ненадокнадиву вредност за људски род: дух заједништва, дух хуманитета, који се огледа у људској судбини представљеној у уметности речи.

Не заборавимо никад уметност и њену високу намену! Зашто нека дела толико трају и вековима зраче, иако су временски далека, језички туђа, историјски или географски из неког другог, једва знаног света? Зато што је у њима сажета нека универзална лепота кроз коју зборн универзална судбина. Ту близу су Сопоћани, споменик средњовековног хришћанства, око којега и због којега смо се овде окупили. Изгубљена је, у многим свестима, веза са средњим веком, са хришћанством византијског кова, можда и са хришћанством уопште, а Сопоћанима се свеједно диви модерни човек, сасвим новог погледа на свет; диви им се и атеист, и Муслиман, и западњак, не само Србин чији је извор и корен ту. Сопоћане је спасла и обновила, после вековних страдања тог споменика, комунистичка држава, а за своју баштину га прогласиле Уједињене нације савременог света. Чиме су се они то наметнули нашем времену? Којим то још живим, још савременим језиком говоре древне фреске и стари споменици уопште? То је свевременски језик лепоте и универзални говор људске судбине, који је изнад једне епохе и једне средине, изнад нација и вера. Лепота, ако је права, објективно постоји, и само као таква и јесте кадра да приређује у различитим људима увек нове објективне естетске доживљаје и увек друкчија естетска чувства у најразличитијим срединама и временима. И као што је сопоћански мајстор, упркос толиким раздаљинама, нама много ближе него нека данашња мазала, па чак и него неки прави сликари, тако су у већој мери интимно наши велики песници и овог језика и других језика, без обзира из ког су доба и којег завичаја, него ли они завичајни нам писци који на савременом нашем језику тек нешто муцају, а гурају се међу велике. Нека се они гурају, нека — уз помоћ Хоростратa повести — провађују, обијају, калаузима отварају двери историје књижевности — они у њој не могу опстати као значајни стваоци.

Драгољуб Јекнић

НЕКЕ НАЗНАКЕ

Ја сам овде дошао више да бих слушао него говорио. Али нешто треба казати. И ја, одмах на почетку, морам рећи да ме тема о традицији ничим посебно не узбуђује. Традиција је за мене биће, ж и в о, биће већ остварених вриједности. Друго је традиционализам. Мада смо ми дужни да истражујемо и једно и друго. Нешто из онога што јесте традиција могуће је већ сада, као што ће бити и у будућности, премјестити у традиционализам, а у традиционалистичком свакако има ствари које треба вредновати као традицију.

Све ово што је овдје већ речено за мене је традиција и традиционалистичко. Већ према својој вриједности. Све што је до овог тренутка објављено — такође. Другачије није могуће, бар за мене, живјети, стварати, сналазити се у времену и простору.

Неколико запажања, која ћу сада изнјети, односе се на критику. То су нека питања из домена, рекло би се, савремености, но зашто не и традиције. Јер савременост ствара и традицију и традиционално, као што и традиција ствара савременост.

Чини ми се, дакле, да смо ми данас у ситуацији да о критици, као стваралачком чину, говоримо крећући се хоризонталним и вертикалним релацијама које посједује. Када је у питању вертикална релација, подразумијевам неколико степени стручности или специјализације критике. Свакако, на најнижем степену нашла би се критика са најмање стручности, специјализована да тако кажем за све, а то значи ритика без метода и ситема, онај вид критичког, назовимо га ипак — мишљења, који није у стању, или неће, да просуђује о књижевним дјелима непристрасно, који

се понаша навијачки, који открива вриједности и тамо гдје их очито нема и сл. Овај вид критике је приземан и зато најдаље сеже по хоризонтали. Изнад њега разликујем слој критике са више критичког искуства и критичке свијести, специјализованији слој критике, потом слојеве који се завршавају крајњим — слојем који је толико специјализован да је разумљив врло уском кругу људи, што не значи да такве критичке слојеве треба анатемисати, што, напротив, значи да имамо људе који, разумијевајући нову критику (или Нову критику) која се пише на Западу, а на Истоку је зачета још у доба октобарске револуције и ОПОЈАЗ-а, настоје да и на нашем књижевном терену покрену аналитичко-процјенитељске способности људи, када су у питању књижевна, и не само књижевна, дјела, мало напријед, у чему неки успијевају више, неки мање.

Сва књижевна дјела која се код нас производе, праве, стварају нису, међутим, у равноправној ситуацији. Неки писци имају срећу да се њиховим остварењима баве критичари и аналитичари од првостепене важности, други не. Једна књижевна дјела развлаче критичари хоризонталне критичарске удесности, друга узносе они други, неријетко, при том, дижући нека од тих дјела и на висине с којих касније падају, а те падове њихови творци доживљавају доста мучно. Ја овдје не желим да се тим бавим, али има пјесника које су критичари, свакако они врхунски код нас, прецијенили, и сада је тим пјесницима тешко. Има, с друге стране, пјесника који никако нису ваљано процијењени, чије све збирке пјесама не знају ни антологичари који би први бар то морали знати.

Врло је, рецимо, занимљиво да, колико се мени чини, једна талентована група београдских пјесника, мојих вршњака, откако их знам стоје на истом мјесту, оном које су заузели већ првим својим пјесничким књигама. То су Милидраговић, Комненић, Ракитић, Вукадиновић и још неки. Редослијед пјесничких вриједности већ деценијама, на разним странама, у свим нашим, рекао бих, националним литературама, стоји окамењено, ништа се не помјера, све је као у бусијама. А да ли је то стварно тако, да ли је могуће да се дугим низовима година ништа не мијења, и да ли је тако свуда, управо су питања на која критика мора да одговори, и она ће свакако на та питања и одговорити, али када? За сада ја не видим вид критике који р а д и на том послу, видим само вид критике који се з а о ш т р а в а у смислу специјализоване области, у смислу стручности за одређене литерарно-језичке и друге проблеме.

У вези с тим, чини се да могу рећи да се код нас пише много критичких текстова који мени личе на уравниловке по предузећима. За мене лично такви су критичари и такви текстови најопаснији и најштетнији. Потпуно су безо-

пасна она силна хоризонтално прострта критичка мишљења масонско-клановске оријентације и специфичности, али ми се зато опасним чине они критичари који се труде да критички мисле, који у томе у извјесној мјери и успијевају, али њихове напоре не крунише анатема неког пјесничког дјела или, пак, откриће пјесника и његове књиге, откриће иза кога конкретни критичар стоји свим средствима којима може да располаже. Наша критика, и то је њен битни недостатак, углавном то не чини, а у низу случајева већ сад се види, када је то чинила, да је промашила. Највише, међутим, чему се ја лично дивим и јесу критички Скерлићеви и Богдановићеви промашаји, али ови о којима мало прије рекох немају ничега налик тој Скерлићевој и Богдановићевој критичкој кичмености. Стваоци на које се односе ријечи о промашајима критичара мојих савременика, и данас мисле да су открића, мада је јасно да међу добитницима Змајеве награде, коју узимам као једно од највиших признања једном пјеснику, нису сви ни осредњи пјесници, а критика је све одреда већ на мноштву мјеста уписала у генијалне. То, уосталом, није баш ни најбитније и ја, кроз ово, хоћу да кажем друго, то да наша критика нема моћи да одређује лауреате за, рецимо, Змајеву награду; она већ оловоричене, у последњих десетак година, прихвата као такве, умјесто да их је сама довела до признања. Најзад, можда много шта у вези с тим припада и произлази из неких других ствари, дијаметралних критици и стваралаштву.

Моћ критике такође је посебно и актуелно питање. Ма шта ми говорили, та моћ је највећа у Београду, затим у Загребу, потом Сарајеву и даље. Један средњошколски професор књижевности у Сарајеву каже: „Немојте, молим вас! Тај није пјесник. Ја редовно читам НИН и Политику. Никад га тамо нисам срео ни видио." Овим је много речено. Један текст о пјесничкој збирци у НИН-у значи много више него текст у сарајевском „Ослобођењу" или титоградској „Побједи", и НИН, свакако, није зато крив. Тај текст значи много више и онда када је написан и мање аналитичкије, и мање критичкије и непоштеније. А неријетко се, када је ријеч о приказивању књига, на примјер, из Сарајева у београдској штампи, нађу и текстови о књигама за које нећу рећи да су књижевно посве лоше, али морам рећи да су, у односу на књижевну суштину неких других које у тој штампи никада не буду приказане, одиста у другом, трећем плану. Да се у тим текстовима то и каже, било би све у реду, али се тамо о њима, тим књигама, говори, ко зна из којих и чијих побуда, као о врсним умјетничким, литерарним остварењима. Читалац потом, чак и у самом Сарајеву, тражи те књиге, интересује се за тог писца и, разумије се, појма нема да су у истом периоду и у

истој библиотеци објављене књиге од много већег значаја за културну и књижевну савременост у којој живимо. Он, читалац, дакле бива двоструко обманут. Аутори тих текстова су, истина, углавном из средине у којој је књига коју приказују и објављена. А да ме не би неко погрешно схватио када о овоме говорим, не мислим на књиге, на пример, Ћамила Сијарића, Касима Прохића, Риста Трифковића, Изета Сарајлића.

Свим овим хоћу да кажем како, ето, неријетко, критика која има моћ постаје немоћна властитом кривицом, како се сама свађује у немоћ, како дозвољава себи да процјењујући непроцјењује, да судећи суди неаргументовано и лоше.

Постоји још, међутим, један специфичан центар у коме се окупља критичка моћ, и то најопаснији. То су уредништва књижевних часописа и листова. Некада читава редакција, а некада појединци — главни уредници или уредници рубрика критике, формирају тај центар и служе се његовом снагом. Они воде врло јединствену политику. Раде једноставно. Наручују позитивне критике на дјела аутора који су им по нечему блиски, негативне на дјела оних других, одбијају критичке текстове о трећима. Најчешће је ово прво. Тако се стварају књижевна имена и презимена. Тако неки ваљани пјесници никако не могу постати пјесници о којима се чита. Тако имамо све саме бројеве часописа са значајним књижевним остварењима, а јасно је да ми данас немамо толико умних књижевних снага које би могле написати триста шездесет за овај народ вриједних, онолико колико они кажу, вриједних пјесничких и прозних дјела.

Овај центар књижевне и критичке моћи је у успону. Он, поред тога, прије ти и једним другим, никако не новим, изумом — тематским бројевима часописа. Ако се тако настави — једнога дана ћемо постати сви специјалисти и стручњаци, и литературе, оне мени лично најдраже, текуће, часописне, која се рађа, живи и умире, која има боју аутентичног живота и живљења и књижевности саме и људског бића, неће бити. Изузетак су, ипак, тематски бројеви „Савременика", које сви знамо, који су у служби, да тако кажем, управо текућој литератури.

На разним странама посљедњих година читамо о часописима ово и оно, да требају бити овакви и онакви, једном ријечју — свашта. Нико да каже да су часописи оно што једино и могу бити — мјера нашег савременог књижевног живота и стварања. Баш такви какви јесу посве оправдавају своје постојање. Они, то заборављају, нису *књиге*. Они су живи мостови пружени према евентуалним будућим књигама.

Могло би овдје да се говори даље о антологичарима као критичарима и центрима моћи, о критици у области литературе за дјецу, гдје је стање и најгоре, гдје је безначелност критике и критичког чина готово систем.

Свакако, то се зна, критика таква, критика без става, и моралног става понајприје, без начела, без елемената суђења шта једно дјело јесте, не може да егзистира. А код нас управо таквом критиком почашћени смо из дана у дан у изобиљу. И она је, да закључим, таква критика, крива што овом тренутку као дјела становите умјетничке вриједности егзистира дјела без умјетничке вриједности, неизразита, на страницама многих наших листова и часописа, док неке пјесничке и друге књиге чекају и даље да буду откривене у вриједносном смислу.

Бранко Јокић

ТРАДИЦИЈА, ТРАДИЦИОНАЛИЗАМ

Савремена црногорска поезија и пјесничка традиција

Постоје различити аспекти (не)стваралачког односа према традицији. И онда када се према њој има критички став, када је јасно раздвајамо од митоманије и романтичарско-националних егзалтација, када тачно знамо њену материјалну вриједност (а умјетности нема ако нема те вриједности), као и приликом разних употријебних сумирања и историјског контектста.

Када је ријеч о савременом тренутку црногорске књижевности, нарочито поезије, посебно је занимљиво сагледати њена ужа естетско-умјетничка искуства у спонама традиционалног и савременог. У посве најужем оквиру а који пружа широке могућности за уопштавања: однос те поезије према својим најдиректнијим изворштима — Његошу и епској поетској традицији. Ово из разлога што је ријеч о дјелу које својим вриједностима јесте стално инспиративно откриће и подстицај за пјеснике (не само црногорске), што оно живи и данас као пјесничка синтеза искуства једног народног генија и, с друге стране, што се на овакав (макар то био и информативан начин) могу пратити неки токови савременог цргногорског пјесништва, његова нова гранања или јачања појединих смјерова у не малој поливалентности израза, трагања и освајања нових поетских простора и образаца. Коначно, у овој су поезији неке тенденције везане за ову тему много одређеније и јасније него у другим нашим литературама.

Значајно је за једну поезију, за једно стваралаштво и националну умјетност, да има традицију. Кад је ријеч о црногорској културној баштини која се директно наставља у савременој умјетности, осим литературе, то је посебно изражено у сликарству: оно не би данас било оно што јесте да за собом нема, ту скорије, једног Милуновића, Лубарду, Вушковића или Стијовића, или — још раније, Зоњића, да, уосталом, на црногорском тлу нијесу настајала (и данас постоје) значајна ликовна остварења из много ранијих периода. А, познато је, укупно духовно насљеђе јед-

ног народа, итекако утиче на формирање савремене свијести о властитој историји, систематизује искуства, свједочи о самопостојању и националном бићу...

Пјесничка традиција (овдје је ријеч о њој) постоји у Црној Гори тако дуго да је данас веома тешко утврдити њене било какве прве зачетке и облике. Она је утицала на то да поезија буде широко прихваћена и да има много аутора, да постане масовна, обимна, народна. Јер — она је управо била једна од битних спона у формирању свијести о идентитету, она је највише одржавала управо овог човјека. Његош и епска народна пјесма тек су позније утемељења савременој црногорској поезији.

Покушајмо, међутим, да најприје успоставимо критички контакт из угла разматрања савременог црногорског пјесништва према том њеном узору, према њеном најзначајанијем инспиративном мотиву.

Данас се тај емоционални однос, који је и најевидентнији, изражава (како то примјећује Света Лукић у књизи „Модерна верзија“) у самој чињеници што Његош „важи“ као велики пјесник, што у приступу његовој поезији има оне врсте величања за које се не изводе докази до краја а који би тачно указали шта је то у тој поезији што је свевремено и што успоставља контакт с данашњошћу, што успоставља нужан континуитет у једном националном пјесништву.

Ако бисмо, полазећи од могуће тачности такве констатације, извршили нешто критичкији увид у савремено црногорско пјесништво и, у ужем поетском одређењу, довели га у везу са Његошевим дјелом, при првој анализи би се показало како су доста површне констатације текуће критике да свака генерација, малтене сваки пјесник — све до најмлађих, да свака пјесничка збирка, успоставља „тијесну везу са Његошем.“

Зашто?

Његош је заиста показао како се изван неке животне стварности не може досегнути до „значајних“ (апстрактно-филозофских) умовања а да она имају ону врсту симболике (поетске) која би говорила о свевремености и општељудском, о тзв. универзалном. Пјесници који се данас обраћају оном његовом свијету, најчешће традицију виде као приказ историјског и факторгафског, више реконструишу догађаје, описујући знамења, бојеве и личности, из зарђалих корица посежу ханџаре и пушке, проливају крв, помињу огањ, зло и муку, помињу „горштачку љубав“... Одзвањају њихове пјесме звуком народне, једнозвучне су кад се „дотакну“ ове „теме“ а мање успостављају контакт са битним елементима уже умјетничке природе Његошевог дјела.

Да покушамо да, ове доста „смјеле“ и „јеретичке“ тврдње, макар једном примјерујемо. Узимамо (по ко зна који пут) тзв. љубавну поезију: међу чврстим „симболима“, међу камењем, огњем, тамама, лелецима и нарицањима, скоро и да нестаје ова врста поезије. Може бити да је то и због „оптерећености суровом стварношћу живљења“ те се чекају за то погоднија времена, или из традиционалистичког схватања моралних и етичких норми, тек — ова је „тема“, нарочито кад је ријеч о еротско-љубавном, табу — више чак него и у вријеме средњовјековне инквизације! Подсјетимо ли се у каквим је приликама живио Његош, човјек који је био — владика, па онда његовог „Сна Вука Мандушића“ или „Ноћи скупље вијека“ тих снажних слика и сублимације еротског и спиритуалног, оне његове нежне жене-богиње пред којом се ноћ у вјечност претвара, визуалних сугестија које се претварају у наш љубавни тренутак, онда се посве природно трага за тим обрисима и у савременом пјесништву. Или и више од тога. А тамо: „срамежљивост“, неодређеност и „алегоричност“...

Или, узмимо једно друго значајно обиљежје савремене црногорске поезије. Њену тзв. завичајност.

Наше поезије су иначе пуне разних завичаја, пуне израза „враћања дугова завичајима“. Пуно је завичајних пјесништва... Али, кад је тај завичај већ одређен као конкретан (ако то у поетском смислу може бити) простор, када препознајемо поједине регионе и дешифрујемо разне топониме, када се већ прихватимо те „географско-просторне“ теорије и такве естетске анализе, када из тих релација докопамо оно велико — „универзално“ и за умјетничку подлогу те поезије нађемо да су то наше ливаде, воде, међе и горе, и откријемо да је једино могуће да се баш ту искобеља та универзална мисао и поглед на свијет који нико сем нас нема — онда смо дужни да посве јасно одговоримо на питање: Шта све то стварно за поезију, за поетску мисао, значи?

Није без значаја да при упознавању цјеловитијег опуса једног писца морамо познавати и тло на којем је поникао и формирао прве, а понекад и једине, контуре погледа на свијет и људску стварност. Али, при томе је нужно да се каже како тај сегмент који се назире у том дјелу успоставља (и то може) комуникацију између своје укупне умјетничке садржине и вриједности са читаоцем и слушаоцем. Ако је то обиљежје садржано у језику писца, а то се искуство намеће кад је ријеч о савременој црногорској поезији, какав је случај код даровитијих пјесника — у страсном

трагању не за старинском лексиком и архаиком него за оним језиком и дијалекатским говором којим се обликује поетско заумље. Њим се фактури пјесме даје смиреност и постиже природан поетски ритам — онда је заиста нађена ваљана спона да се евоцира искуство завичаја, његове истине и мудрости, с једне, и да се поетизацијом тог изворног исказа одрази општији начин мишљења, с друге стране... Тада, умјесто низања старинских патинизираних ријечи заиста имамо њихову поетско-функционалну употребљивост. Дијалекатски говор одражава баш то биће завичајног човјека, његову свијест — управо због стваралачког изналажења именовања ванвременске и ванпросторне стварности.

Подоста је млађих црногорских пјесника који су таквим односом захватили и епски замах живота (Јањушевић, Брајковић, Бошковић, Јововић, Вешовић и др.) и то баш у оном најзгуснутијем драмском интензитету. И ту би било неке највредније референце поетске традиције — Његоша и епске народне поезије — у црногорској поезији данас, у ужем естетско-умјетничком значењу. Такво стваралачко „употребљавање“ традиције, завичаја, дијалекта — поред свега другог за поезију и стваралаштво такође значајног — увијек рађа нову поетску мисао, освјежава и подмлађује свако пјесништво. Ту негдје и разлучујемо појмове: традиција, традиционално — традиционализам, традиционалистичко... Аутентичност нашег времена и имитаторство!

Љиљана Шоп

ГДЕ НЕМА ПРОШЛОСТИ, НЕМА НИ ИЗАЗОВА ДА СЕ НЕШТО НАСТАВИ

Не могу се отргнути утиска да се на тему „Традиција и савремена књижевност“ не може рећи више готово ништа ново, оригинално, превратничко. Размишљамо ли о овом вазда присутном, провокативном и незаобилазном односу између већ створеног и оног што тек постаје, или ће једном бити у настајању, сусрећемо се са феноменима почетка и континуитета, са мишљењем које има своје историјске димензије и свој неумитни ход у времену, а нема озбиљнијег мислиоца или стваралаца, у свету и код нас, који се имплицитно-експлицитно нужно није морао одређивати према овом никад до краја дефинисаном процесу.

Изазов је тако велик да се одговори и опредељивања, нарочито када се чине први, почетнички кораци у том правцу, најчешће крећу у искључивим крајностима запенушаног негирања или некритичког афирмисања онога што несигурно крстимо традицијом. Знана нам је њена бесконачност, а наша омеђеност, њена постојаност наспрам наше несигурности, и то је, за почетак, довољно да јој се дивимо или се на њу, ту нашу силовиту и многолику прошлост, у нашем случају књижевну, гневно бацимо каменом.

Крајности су, чини се, реакција утемељена само на осећањима. Тренутак када проговара темперамент, када доминирају предрасуде, и када из жучности (не)прихватања провејава добрим делом и непознавање онога што под амбивалентним појмом традиције подразумевамо, и сваковрсно полузнање које је катка̀д погубније од незнања, па, често, и једно некритично, из друге или треће руке преузето, читањима непроверавано тобожње виђење традиције усвојено са свим заблудама и квазиоценама које су нам претходници, сапутници појединих периода који се нама указују као књижевна историја, оставила у аманет.

Наша књижевна традиција једним делом сеже, макар то звучало на први поглед и нелогично, у просторе пре наше писмености. По оној древној, библијској, да у почетку беше реч (а не слово). Колико смо, међутим, изузев у ускостручним забранама и научним атарима успели да спознамо смисао, дубину и вредност наше народне књижевности, али тако да немамо папагајску свест о лепоти језичких народних умотворина којима се дивио чак и један Гете (чини се да нам је Гете тим дивљењем за које сазнамо још у основној школи више одмогао него помогао да схватимо аутономну вредност народних песама у чему, дабоме, нема Гетеове већ само наше кривице)? Колико се, изузев у тренуцима креативне способности појединаца, изузев кад пишемо научне студије или правимо специфичне антологије, том априорном тврдњом да је наша народна књижевност наше непроцењиво благо заиста користимо?

Друга константна величина наше старе литературе јесте средњовековна књижевност. Мислимо како је познајемо и опет је великодушно препуштамо стручњацима за далеки (само што нам се не омакне и мрачни!) средњи век. Проучавамо је млако, академски, опрезно, фрагментарно или никако. Кроз слух и прсте нам промичу имена писаца и дела, фразе о оригиналности биографија, о Јефимији као жени — писцу, канонској форми средњовековних списа, и да нема опет појединачних, блиставих узлета (или понирања) у дубинске слојеве неких средњовековних текстова и могућност њиховог савременог интересовања, и ова би оаза у просторима књижевне баштине била препуштена, ако не забораву, а оно свакако механичком понављању овештalих полуистина.

Што нам је књижевна баштина временски ближа то неспоразуми бивају већи. Више праваца, токова, лукова, линија, или како се већ све не довијамо да богатство и граничење литературе назовемо, ствара све сложенију литерарну мапу на којој укрштања, утицаји, индивидуални помаци, обнављање угаслих струја, трагање за иновантним приступима и онеобичавајућим поступцима постају уочљиви, али и теже пријемчиви за класификовање и систематизацију, теже сводиви под заједничке називнике, и то управо у време када наука о књижевности — као ни у једном периоду до сада — настоји да прати, објашњава, интерпретира, вреднује и теоријски идентификује књижевне феномене.

Књижевност, наравно, живи и испред, и мимо покушаја да буде тумачена или вреднована. Али, чак и када фасцинира својим новинама, она не постоји изван традиције у најширем смислу, било у сагласју с њом, с једним њеним

делом, било у опозицији према неком њеном делу или току.

*

Један летимичан поглед на нашу савремену прозу рецимо, у свем њеном превирању и индивидуалним нијансама, показаће нам како у вредносном смислу најмаркантније линије поседују дубоке корене у већ освојеним и изграђеним прозним просторима, и како су ванредни домети остварени у првом реду онде где је традиција одређеног прозног типа била најбогатија. Романсијерство у варијантама критичког реализма, осавремењеног на различите начине, видове лирске прозе, модерни облици романа са историјском тематиком и универзализовањем историјских искустава (да поменемо само ова три вида) осведочило је своју виталност и подарила нам прозу какву пишу Бошко Петровић, Ерих Кош, Младен Марков, Александар Тишма, Ћамил Сијарић, Борислав Пекић, Милован Данојлић, Слободан Селенић — да поменем само њих без претензија да списак буде исцрпен.

Тек кад сам дуже време практично, примењено да тако кажем, од дела до дела вредновала нашу савремену прозу, желећи да при томе ниједан тип прозе, поступак, стил, генерацију итд. не фаворизујем, схватила сам — осврнувши се на збир сопствених оцена — да заправо афирмишем, дакле, и ценим као вредност оно што се ни генерацијски, ни по мом суштинском схватању како би требало да изгледа добра модерна прозна литература, заправо не би очекивало да заговарам. На питање зашто је то тако, одговор могу да потражим једино у чињеници да ни данас, упућени на хитра и директна комуницирања са савременом светском књижевношћу свих поднебља, и у великој мери подложни утицајима, од природних до оних који су тек хир једне пролазне моде, не стварамо добру књижевност тамо где нисмо имали сопствену традицију. Тамо где нема прошлости, нема ни импулса, ни изазова да се нешто настави, и, ако је могућно, надмаши, нема потребе за преиспитивањем или осавремењивањем онога што траје у нашој свести као познат звук из времена прошлог.

Тзв. проза на савремене теме, она која има амбиција да фиксира препознатљиву стварност и формално је одене у модеран израз, веома често фабрикује промашаје. Разлога за то свакако има више: од недостатка талента, преко омасовљавања једне конфекцијске, стандардне писмености, до оног који сматрам објективним: ухватити одиста,

и тематски, и језички, и на сваки други начин *ово, своје време,* значи, у много чему, опстојати без нечег што претходи.

Можда је најуочљивији пример успостављања новог односа са нашом књижевном традицијом, пример тако рећи опипљив, материјалан, онај када се традиција других и друкчијих култура преноси у наше литерарне просторе па, уз сву вештину и умешност појединих писаца, зазвучи лажно, извештачено, код оних који је преводе на домаће моделе механички и формално, а засветли неочекиваном лепотом тамо где се користе исти елементи прожети нашим, аутентичним, одвајкада знаним моделима (нпр. нашом митологијом, фолклором и сл.). Мислим, говорећи ово, на неке поступке коришћене у прозним творевинама новијег времена који су, изазвавши узгред и много лажних бура али и потребних теоријских дијалога, дали каткад успешна, али још чешће исхитрена, неоригинална књижевна чеда, која су њихови аутори узалуд привидно одевали у домаће костиме и шеткали по препознатљивим сценама наших паланки.

Није лако с традицијом, али немогуће је без ње. Како са књижевношћу сада ствари стоје, чини ми се да ће још дуго, ако не и увек, важити једна (опет традиционална) крилатица парафразирана отприлике на следећи начин: *традиција је мртва, живела традиција!*

Енвер Халиловић

НЕКИ АСПЕКТИ ТРАДИЦИЈЕ И САВРЕМЕНОСТИ

Приступ питању односа традиције и савремености захтијева особено разматрање и појмовно одређивање и традиције и савремености онда када се традиција и савременост раздвајају међусобним супротстављањем. Међутим, како је савременост вазда традицијска а традиција савремена то тема традиција и савременост, уствари, поставља на други начин питање односа садашњости и прошлости. Изједначавање савремености и садашњости, с једне стране, и традиције и прошлости, с друге стране, омогућава нам боље сагледавање и традиције и савремености из призме односа прошлог и савременог. Однос прошлог и савременог је однос традиције и савремености. Тај однос је однос међусобног заснивања. Да је савременост заснована на традицији то је лако прихватљиво, али црв сумње нагриза тврдњу о овој другој заснованости — заснованости традиције на савремености. Наиме, да савременост настаје из традиције то је сасвим разумљиво будући да је неоспоран почетни став сваког рационалног промишљања било каквог настајања да нешто не настаје из ничега, тј. да ex nihilo nihil fuit. Чињеница да савременост већ самим тим што јесте, *нешто*, тј. што је савременост она није *ништа* те је морала постати из *нечега*. На тој идеји темељи се став континуитета повијести. Стална надградња традиције савременошћу омогућује и говор о савремености традиције, тј. говори о заснованости традиције на савремености. Традиција без свог појављивања постојања у садашњости не постоји. Таква традиција је чиста прошлост, тј. билосност, односно, прошлост која је била па прошла и више нити је има нити ће је бити. О таквој традицији нема смисла говорити. Таква традиција просто је contradictio in andjekto.

Може се говорити само о традицији која на одређен начин постоји у савремености, тј. традиција је пројект из сувременог у прошлост. Ми можемо говорити само о оној традицији која данас са нама живи на неки начин а не о оној традицији чије се постојање изводи из занемаривања и постављања у непостојеће оног што је постојеће, о оној традицији која некако на неки начин данас не постоји, уколико не желимо остати у оквирима вулгарне метафизике. Савременост је стално постојање традиције, стално људско самостварање. Већ сам глагол именице настајање, из кога је она направљена, говори о процесуалности и недовршености оног о чијем је настајању реч. Све је стално настајање, а настајање је стално постојање. Постојање као настајање је слободно настављање. Традицијско је повијесно. Свака генерација слободно врши изградњу оног што је наслиједила од претходне. Маркс у том смислу и пише да у хисторијском слиједу генерација „свака експлоатише материјале, капитале, производне снаге, дакле, под сасвим измијењеним приликама, с једне стране, продужава наслијеђену дјелатност и, с друге стране, сасвим промијењеном дјелатношћу мења старе прилике".

Традиција је она савременост која је на неки начин постојала прије њеног садашњег облика. Тако је традиција стално мијењање облика савременог. То стално преобликовање, настајање квалитативно различитих облика, у повијести филозофије показује се кроз међусобни однос филозофија у филозофији. Као што је традиција пројект савремености и савременост је традиција само уколико је остварење традиције. Традиција је сада још неостварена савременост, а савременост је традиција која ће тек настати. Појам традиције у односу на савременост има смисао могућности. Но, то што је она могућност не значи да је она ништа мање стварна од саме садашњости, као стварност; могућност је само просто прва стварност. Традицијско неке савремености је оно како саму себе види савременост. Стога што савремено није просто механичко преношење традиције, већ изградња на њему „новог" ниједна генерација не сме да не почиње стварање ab novo-него свака генерација ствара „ново" на „туђем" „старом". Маркс је у том смислу говорио да се хисторијске епохе не разликују по томе шта производе него по томе како производе. Савремено је реконструисање традицијског. Оно је нова изградња старог. Квантитет квалитета који настаје овисан је не само од тога из чега настаје то ново него и од тога ко прави то ново. Укидање грађанског друштва је нужност начина постојања самог тог друштва, али начин и тренутак његовог рушења и преуређења овиси не само од њега већ и од социјалне и друштвене структуре, њене спремности и карактера, која врши ту промјену — то рушење.

Према традицији као могућој савремености може бити различит однос и гледано кроз повијест он је био различит. Но, поред те разноликости ипак су оквирна два односа нових покољења према традицији: однос са више наглашеним елементом побуне против традиције и други са више наглашеним елементима афирмације традиције. Срећа је друштва што тај однос нових покољења према традицији никада није био само једно од тих двоје. Лешек Колаковски сасвим разложно каже: „Прво, да се нова покољења нису непрекидно бунила против наслеђене традиције, ми бисмо још и данас живели по пећинама; друго, кад би побуна против наслеђене традиције једног дана постала свеопшта, ми бисмо се опет нашли у пећинама."[1])

Побуна против традиције је услов њеног развијања. Пренаглашена афирмација традиције специфицирана нпр. на националну традицију, на национално наслијеђе, води незаустављено у национализам.

Нације које не виде и негативне стране свог повијесног хода и не освијешћују се тим увидом и спознајом увијек иду највише себи на штету. Бјежање у прошло израз је тренутне немоћи и неспособности за савремени тренутак и настојање да се кроз тај својеврсни традиционализам поново мобилише и ојача. Нова генерација ако од традиције своје нације прави култ осуђује себе на стагнирање.

Ако она не изграђује своју савременост, тј. ако не мијења своју традицију, просто ју насљеђује, онда она од ње (традиције) прави култ. Једнострано виђење традиције, виђење у њој само оног што је вриједно поштовања и пуког продужавања чини ту нову генерацију пасивном. Она сама себи одузима постојање одузимајући себи слободу односа према традицији; у новим приликама она не настоји промијенити насљеђе. Тако се она животињски односи према својој средини својим прилагођавањем. Таква генерација, таква нација, не стоји на задатку свог времена; она не уноси никакве новине у насљеђе, сходно измјењеним приликама. Таква генерација нема савременост, тј. она је неповијесна јер је прекид на ланцу сталног стварања. Остајање на вриједностима традиције изражава тромост те генерације, добровољно самолишавање свог рационално практичног постојања.

Међутим, исто тако и друштво, нова генерација, друга нација, уколико се ниподаштавајуће односи према традицији, према култури и вриједностима друге нације, такође, себе осуђује на уништење. Такво друштво, такви појединци, такве нове генерације, такве нације, развијају теорију

о својој потпуној особености. Они искључују оно што конструише нормални искуствени свијет интерсубјективности. Тако они онемогућују и сузбијају социјализацију. А оно што конституише интерсубјективност није нека укупност априорних функција срећивања неке надискуствене свијести или срећивање помоћу те свијести некаквих, тобоже, потпуно особених и различитих свијести, већ је то предметна дјелатност, колективна пракса. Интерсубјективност је, у ствари, конституитивни елемент сваке субјективности. Свака је субјективност то кроз свој однос с другом субјективношћу. Особеност је то кроз свој однос према другом; према себи самој она је без диференције; она се конституише тек кроз свој однос са другим. Тако и нова генерација изграђује своју савременост кроз свој активни однос са својим насљеђем. Он је по свом садржају битно револуционаран. Револуционисање традиције је прави начин постојања и постојања човјека у свим његовим посебним облицима постојања.

Већ нас сасвим одавно научници упозоравају на једну истину по којој залиха нагона људског рода, тј. цјелокупност биолошки наслијеђених рефлекса није довољно снажна ни довољно велика да би могла несмјетано да осигура развој човјека. Исто тако ни традиција није довољна ниједној генерацији за њено одржавање, а посебно за њен развој. Она не може опстати на простом њеном искоришћавању. Стога сматрам да Лешек Колаковски нема право када тврди да је „традиција једино оруђе које омогућује да усвојимо вредности.“[2]) Такво схватање је традиционализам. Оно је очишћено од сваке могућности критичког става спрам ње. Кад би нове генерације усвајале вриједности старијих и старије од ње генерације, тада би се друштво налазило у једном сталном кружењу. Не само да би прогрес био немогућ, већ по том схватању у повијести се не може десити ни нешто квалитативно ново на истом нивоу вриједности. Такво схватање је врло конзервативно. Оно заборавља на то да свака генерација поред општих људских вриједности које прихвата и развија има и своје особне вриједности за које се бори и које његује. Уколико не би било тако, повијест не би имала никаквог развојног тока, слијед генерација био би просто оповргнут. Почетак и крај повијести би се подударали. Отуда тврђење Л. Колаковског „да револуције воле да се ките костима из прошлости — као француска, која се особито радо одевала на римски начин.*) Али чак и револуције које су, као руска, начелно одбациле свако везивање за прошлост, црпле су своје снаге из лозинки пренесених традицијом.“[3]) Овако употријебљена традиција има значење култа вриједности. Она је мјерило свег и оног што је добро и оног што је лоше, оног што је племенито и оног што је биједно,

оног што је вриједно труда и оног што је безвриједно. Из таквог некритичког односа према традицији произилази захтјев за пасивношћу сваке генерације. По том схватању прошлост је мјерило садашњости; стремљења садашња немају никакву своју вриједност уколико нису обнова неке традиције. Свака побуна против неке традиције, по том схватању, јесте супротстављање њој неком другом традицијом.

Оваква схватања традиције не гледају на савременост по томе колико је она у могућности да постигне нешто у будућности или сада, по томе колико је она савремена или будућа, већ по томе колико је она реконструкција неке прошлости. Вриједност савремености мјери се кроз то колико је она несвојевремена, колико је она себи самој туђа. Модус људског начина постојања је екстатични моменат времена — прошлост. Ово је, гледајући с обзиром на појам времена, разградња екстатичности времена на један модус. Прихватање вриједности кроз традицију и виђење највише вриједности у самој традицији прима се преко предања. То је слијепо вјеровање у оно што се из прошлости нуди. Такав однос према било чему па и према традицији неприхватљив је не само с Марксове већ и с Декартове позиције, с позиције првог његовог правила о методи. По овом схватању највиши начин спознаје је предање, јер је тај начин спознаје средство пружања другима и усвајања од других највише вриједности — традиције — и као пут и средство усвајања других облика и врста вриједности које се преносе преко традиције.

Традиционализам као теорија, као свјетоназорска разина, нововјеког је карактера. Њена нововјекост произилази из карактера друштвеног стања новог вијека. Овдје немам намјеру теоријског исцрпљења карактера друштвеног стања новог вијека већ само учинити назнаку његове најзначајније одреднице с обзиром на које се јавља традиционализам као одговор на њих.

Она се састоји, чини ми се, у сталној мијени друштва. Због тога се као теоријски проблем прелиминарног карактера јавља проблем повијести. Истраживање садашњости ради увида куд се из ње може, мора или треба ићи постао је не само задатак дневног већ и трајног теоријског интересовања. Тежња за оживљавањем прошлости претпоставља противљење с успостављеном тенденцијом повијесног развоја. Тек с негативно вриједносним искуством модерности, што је типична појава и карактеристика нововјековља, јавља се традиционализам, јер сваки традиционализам сматра вриједности прошлог у најмању руку инспиративним узором за садашњост, ако је не сматра рјешењем садашњих тешкоћа.

Друга чињеница друштвеног развоја нововјековља, која доприноси појављивању традиционализма као теорије јесу великонационалистичке идеје већ конституисаних и политички слободних нација, с једне стране, и идеје претјеране афирмације своје националне прошлости код тек политички ослобођених нација или код тек успостављених првих основа конституисања нових нација, с друге стране. Традиционализам је, уствари, увијек везан за етноцентризам ако није то. Он увијек оперира с вјером, језиком, обичајима, институцијама, хисторијским личностима итд. Стога је традиционализам као у основи конзервативна политичка теорија мјесто укрштања и повезивања политичких и културних садржаја. Тако посматран традиционализам има значење идеологије; он се у том значењу одвија у знаку и под претпоставком опосебњења прошлог спрам повијесног новума. Садржаји традиције имају увијек битно актуално сазвучје постојећих интереса и њихових борби па зато и данас појам традиције има понајвише идеолошки смисао и значење. Додуше, традиционализам се и јесте појављивао и као елеменат кретања којим се унапређивала људска повијест, нпр. ренесанса је створила нови свијет почевши повратак антици итд. Али зато, питање је колико је традиционализам повратак или поновно оживљавање оног што је прошло? Да ли је свако враћање на прошло традиционализам? Свакако да није. Традиционализам је враћање и супротстављање постојећем оног што је по свом мјесту, карактеру, значењу, улози и смислу хисторијски превазиђено и чијим поновним, евентуалним, успостављањем друштво не само да ништа не добија у смислу свог развоја, напретка, већ води декаденцији, друштвеном регресу. Традиционализам постаје конзерватизам баш због тога што не може бити трајан пут и рјешење кретања друштва, тј. стога што друштвени регрес не може бити трајна одлука друштвеног кретања и мијењања. Он је кочница друштвеног кретања стога што се оно одвија у знаку напретка у којем човјек постаје све слободнији.

Какве посљедице у области мишљења може да направи традиционализам као примјер може нам послужити стаљинистичка интерпретација Марксове филозофије. Наиме, Стаљин је објашњавао и интерпретирао Марксову филозофију по принципима и основама његовог виђења традиционалних филозофија — филозофија прије појаве Маркса. Зато кажем да најреволуционарнији мисаони замјетак, какав је био нпр. Марксов, разноликим механизмима предаје, какав је био нпр. Стаљинов, може добити традиционалистичко значење. То никако не значи да се Марксова филозофија не може посматрати у контексту традиционалних филозофија и помоћу њих без обзира што их он превазилази. Напротив све што јест, па и ње-

гова филозофија, Марксова, традицијског је основа. И Марксово као и свако друго мишљење само посредује и инсистира на нужности налажења ослонца у вриједностима прошлости логиком сувремено дате стварности.

Свако према својој традицији не само да треба већ мора да се односи самокритички. Према свакој традицији треба да се односимо сви онако како се Томас Ман односио према традицији њемачке културе у свјетлости националсоцијалистичких искустава. Он је поставио питање: које су особине њемачке културе, коју поштује цијело човјечанство, омогућиле хитлеризам. Аналогно питање може се поставити у односу на сваку традицију.

ЛИКОВНИ ТРЕНУТАК ДАНАС

ЛИКОВНИ ТРЕНУТАК ДАНАС

Душан Ђокић

ЕЛЕМЕНТИ ТЕХНИЦИЗМА И СИМУЛТАНИХ ВИЗИЈА У САВРЕМЕНОЈ СЛИЦИ „ФИГУРАТИВНОГ“ ТИПА

Огромну продукцију ликовних дела данас тешко је посматрати на чедан и упрошћен начин, без предрасуда, не само из разлога што су дистанце мале, тако да бескрајна трака разнородних појава спречава да се од дрвећа види шума, већ и због тога што се свако посматрање не збива изван контекста претходних искустава и тешких заланчавања постојећих конвенција. Каква је функција одређених ликовних дела у друштвеном окружју данас, од тога би требало поћи да би се пришло корак ближе разумевању њихове специфичне, унутрашње проблематике, која се, чак и онда када изгледа да се ванвремено бави собом, не јавља као недодирљива метафизичка субстанца, већ као сложена појава, чији су ближи или даљи корени усађени у координатама времена у коме настаје и на посредан или непосредан начин покушава да нађе форму која латентно-невидљиве садржаје преводи у видљиве пластичке чињенице. Слика није заувек изгубљена као одређена културна чињеница, макар да остаје евидентно да она данас ретко носи онако достојанствено — свеобухватно, сажето преламање већине садржаја присутних у широком цивилизацијском смислу, како је то у већој или мањој мери чинила у прошлости. Ово због тога јер се сам феномен сликовног одавно разложио у разним медијумима и димензијама, тако да слика тек изузетно преузима неке од одлучујућих функција у комплексном кретању културе, и то пре на „специјалистички“ начин, постајући само једна карика у ланцу општег смисла, чак и онда, када хоће да преузме наизглед једноставан и скроман задатак да „одражава“ свет објективним и непристрасним начином. Утолико вредност слике није у могућој ширини обухвата, као што то није ни у намери са којом хоће да обухвати што више од живота; тако „слика“ једне типичне кич-продукције може да обухвата наизглед шири феномен, заузимајући сасвим

пунктирану основу могућих цивилизацијских и културних дата, истовременог и паралелног тока историцизма и техницизма, носталгије и научно-техничког прогреса, него и својеврстан облик „пластичке шизофреније", тоталан расцеп личности у настојању да се свеобухватно изрази свет. Супротности су вишеструке, умножене и неизбежне, све су то у неку руку веома старе антиномије, оне се тичу односа природе и технике, вештачког и изворног, затеченог и насилно измењеног, константног и променљивог у времену, вечитог и актуелног, дневног и ванвременог. Слика тако престаје да буде предмет контемплације, уравнотежена целина саобразна једном погледу на свет, она се приклања неком облику двоумљења, хамлетовског растројства, жестоког располућења где се ниједној страни не придаје већи значај, већ се настоји да то противречно стање буде што више експонирано. Најчешће се таква супротност темељи на оштром сукобу геометријског и органског, криволинијског и праволинијског, у формалном погледу, али тај спектар супротности представља врло ограничени формализам јер не може да се усагласи са другим врстама антиномија: техника, на пример, може да поприми и те како „органске" форме, а сама „природа" има сјајну и бескрајно разноврсну „геометрију", која је чисти продукт узајамног дејства сила, па тако и служи као непресушна инспирација за многа сложена техничка питања, која, разумљиво, у самој структури носе иманентне особине природно-имперсонално „лепог".

Када се мисли на технику супротстављењу уметности, онда се ова супротност пре узима као интерно-обезличена, униформна распрострањеност света технике у односу на оно што као изворност и аутентичност, непресушна маштовитост и специфична осећајност, индивидуалност и непоновљивост, ставља на други тас преваге токове уметничког, што је само делимично тачно. Тако би се пре могло говорити о конвенцијама света технике и конвенцијама света уметности, постављених на просечним тачкама извесног упоређења и одмеравања, што у оквиру једног уметничког израза може да има одређено симболично значење, и као такво да асоцира на отвореност проблема који леже у тој хибридној основи, и ништа више.

Међутим, постоји и сама техника „дела", која је увек нешто више од преузимања готових шема, јер при сваком решавању појединачног отвореног проблема изгледа као неко дешавање које се по први пут збива, а затим никада више, што то у сваком појединачном начину реализовања једне пластичке целине у многом погледу доиста и јесте — реализацијом тако се долази до извесног самоукидања технике, јер оно што важи за одређену фазу, не мора нужно да се јави и у другој.

Оно што као елеменат „техницизма“ прилања уз бок једног замашног крила новије продукције, јавља се као „страно тело“ унутар визије не као елеменат који органски израња из једне у себи довршене и естетски заокружене концепције, већ, напротив, као чинилац симултаности визија сасвим опречних концепција ликовног дела као таквог: „традиционалном“ посматрачу, који је навикао да прати било какву пластичку авантуру само под условом да се одвија „доследно“ и у дослуху са одређеним „правилима игре„ то може пре да остави утисак озбиљне „угрожености“ нечега што је раније егзистирало као целина, мада у свкодневном животу за то постоји безброј потврда. Увођењем једног изразито „страног“ слоја, насупрот увреженој представи о слици, која се, за разлику од другачије устројених токова, не одбацује, већ потпуно прихвата и „обнавља“, стиче се утисак да је и то само нека врста компромиса и неизбежне двосмислености, када ни самом уметнику није више јасно зашто би требало да одбаци сва искуства једне велике традиције за вољу нечега што се јавља као императив тренутка, па отуд више лебди у ваздуху, носећи собом тек једну тешко опипљиву и још непотврђену проблематику. Па ипак, то није одбацивање традиције, пре би се могло рећи да се оно традиционално чак не ставља под питање: сви они елементи техницизма, који на овај или онај начин покушавају да разоре једну привидно супротстављену структуру савремене слике, на неки начин припадају не само овом добу, већ и нечему знатно ранијем, ради се о томе да једна техничка конвенција хоће да заузме место сликарске конвенције, без преузимања права на обухват садржаја — систем знакова који се просто „насељава“ не тражи ништа друго до да буде прихваћен сам по себи, као нека врста „налепнице“ или „ознаке“ новог производа, како је то већ уобичајено у комерцијалном свету.

Тако савремена фигуративна слика не тежи компромису, већ радије полази од њега, узимајући једну могућу двосмисленост или вишесмисленост као услов кретања и истраживања. Ма колико то био, наизглед, поглед у једну ситуацију „савремености“, макар арбитрарно, са одлукама које су пре резултат акумулације и брижљиве селекције, него, пак, спонтаности, у великом броју примера одређује се и став према уметничкој ситуацији, према наслеђу и према свему ономе што одликује једну еминентно „уметничку“ ситуацију. Веза између једне или више уметности успоставља се различитим индивидуалним реагенсима, тако да евентуални критички отклик поред локализоване негације, добија потврду у универзалној сродности.

Успостављањем једне врсте „пластичке инкохернције“, ипак се не губи општа целовитост „дела“; у слику је

уграђено нарочито „идејно“ везиво, које техником привида саморазарања и не ретко наизглед баналних компромиса успева да на нов начин „естетски“ структурише дело, да из различитих токова извуче поједине језичке споне које омогућавају неку врсту кохеренције другачијег смисла. Но ма колико изгледала широка и разноврсна, данашња, савремена продукција ликовних дела, не успева да утекне неизбежној магнетској сили авангардних поетика модерне уметности овог века. Што се пак, њих тиче, њихов утицај као да пропорционално више утиче на развој уметности са повећањем размака временског удаљавања: ако за сврсисходну меру утицаја не узмемо само непосредност дејства и буквално опонашање, већ и енергичан и свестан напор да се такав утицај избегне. Ти догађајни међаши, слично ниским и кржљавим стаблима на ветрометини у сумраку, са смањивањем угла сунчевих зракова, бацају све дужу и далекосежнију сенку. Ипак, сва минула уметност изгледа добија ону утицајну, вишеструко подстицајну снагу тек у моћној спрези са животом; узор у ближој или даљој уметности открива праву природу реаговања уметника на стварну ситуацију, потхрањујући тако илузију „вечитог враћања“, које у суштини никада није враћање, већ корак надаље кроз ревалоризацију. Ово као да подгрејава иначе високу температуру „преобилне еклектичности“ уметности тренутка: оно што је у протеклим деценијама изгледало потпуно неспојиво, па чак је у одређеним моментима деловало као нека врста „модерног кича“, сумњивог амалгама, неке врсте „урбаног просташтва“, наједном поприма виталне карактеристике текуће продукције, управо због сопствене противречности и пластичке хетерогености. Оно што је локално и привремено, лишено било каквих универзалних ознака, пуком репетицијом добија тежину осамостаљеног знака.

„Техницистички“ елементи тако добијају неку врсту покретачке функције у оквиру једне врсте „перцептивног дуализма“, нешто што би, ако су такве паралеле уопште могуће, одговарало политоналитету у музици.

Братислав Љубишић

МЛАДИ И ТРЕНУТАК САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

Две теме су посебно занимљиве: млади стваоци и мит о савремености и млади и религиозно саопштење. Прошла година је нарочито имала бројне изложбе у којима се могла поменута подела добро сагледати. Мора се одмах објаснити шта је савременост, шта под тим подразумевам. Пре свега мислим на савременост у смислу укључивања у опште токове како друштвеног живота, тако и стилске, афинитетске мене. Оно значи и политизацију уметности, односно, њено приближавање манифестном.

Религиозно саопштење се, по мени, састоји у употреби, уношењу елемената ранијих религиозних композиција и њихово комбиновање са новим ликовностима; подразумева и увођење појединих детаља из обрада, али и давање значаја равног посвећењу обичним стварима, интервенцијама у простору или у материјалу.

Млади и мит о савремености

Мит о савремености у теоретским написима последњих година се своди на неколико карактеристика и све добијају, поред разних префикса, и реч, појам — реализам. Реализам се ту увек двојако схватао и тумачио: као ововременост и као реалитет представљања виђеног, постојећег. Дакле, инсистирање на препознатљивости и илузији материјалности. Класични поступци су ту и тамо обогаћивани различитим поетизацијама и симболима. Добијена је по правилу творевина која се могла примити и тумачити у два или више плана. Први план се исцрпљује у препознавању: пејзаж, ствар, мртва природа, портрет, тумачени су са свим законитостима класичног компоновања, али извесна одступања у смислу тачности нису ретка. У делима неких уметника појављује се и инсистирање на структури бојеног слоја а тиме и на материјализацији изабране теме.

Други план је слој поетских, наративних чињеница од којих аутори не беже, већ инсистирају на томе сматрајући да се тако догађа корисни спој различитих комуникација. Ипак, чест је случај доминације наративног и слика постајући „препричљива" губи од своје вредности, моћи коју јој даје сам медиј.

Могућ је трећи план — тумачење изабраном темом и њеним третманом аутора. Овај у суштини психоаналитички слој тумачења није чест, али га срећемо. Тада се дубинском анализом у повратном смислу и смеру долази до синтезе изражајног: како уметничког, тако и људског, живог. Ипак, с обзиром да у последњих годину дана у критици и теорији није било таквих вредних написа и студија, а ни дела која би то завредела, сматраћемо да он сада није релевантан, нити довољно актуелан.

Употребљена реч мит односи се на директни покушај спајања ликовног и наративног у једну појмовну чињеницу која има снагу деловања и која једном уметничком делу омогућава и друге карактеристике: независност од времена, земље, самог садржаја. Важно је деловање у универзалном смислу, важно је направити сретни спој са далеком прошлошћу и садашњошћу; исто тако, важно је у смислу сазнавања дати чисто ликовном поступку — употреба одређених боја, на пример, димензију општег сазнајног апарата.

Уметници о којима бих говорио у оквиру ове поделе су Весна Мијачика, Надежда Марковић, Велизар Крстић, Божидар Дамјановски, Александар Цветковић, Даница Ракицић Баста, Драган Мојовић и Томислав Тодоровић. Мијачика и Марковићева су заинтересоване за чисти и лако препознатљив пејзаж. Класичној композицији дата је нова компонента — боја употребљена да одреди психолошко значење одређених делова пејзажа, никако да буде тачна, верна. Психолошко значење се повезује са поетским односом према виђеном, али укључује и нов приступ: све што знамо о ономе изван нас засновано је на сећању, никако на тачној репродукцији. То сећање носи наративни слој, али у оба примера ликовно је доминантно и у случају поменутих уметница може се слободно говорити о успелим делима, делима која у себи садрже чврст став, скоро манифест: све је подређено идеји о томе како слика треба да изгледа.

Велизар Крстић портретише и људе и поједине предмете, али и инсекте. У томе је склон да употреби јака средства, да насликаном да вид симбола: његова мисао је јасна, често протесна и може да се прати. Ослобођена је поетског, сва је у експресивном. Он је најближи објашњењу мита о савремености.

Божидар Дамјановски и Александар Цветковић инсистирају на универзалном значењу слике. Спајају два времена, сазнајно се по њима налази у слободном третману који се, ипак, у суштини, подвргава изабраним законитостима компоновања. Код њих се реално налази у досезању појмовне чињенице која најчешће није приватна слобода посматрача. Даница Ракицић Баста испитује оптику и у томе се находи њен реализам. Ипак, ту и тамо, поетизација и елемент „сећање" на објект дају другом плану одређени значај па се у преплитању са првим, добија и досеже сретни спој.

Драган Мојовић стриктно спроводи своју универзалну идеју о слици као усмеривачу, средству које посматрачу оставља мало могућности за неразумевање. Његово дело је јасан манифест, друштвено ангажован и, како би Маклуан рекао, „врућe средство".

Томислав Тодоровић својим скулптурама додаје сликарска искуства. То су „слатке мале стварчице" лепо обликован Крстићев експресионизам. Код њега је често нарација и поетизација јака, па имамао дела која су мање вредности. Али, када се ликовно и наративно нађу у потребној сразмери, а то је ствар даљег стицања искуства у шетњи по „жици", неспоразума ће бити све мање.

Млади и религиозно саопштење

Саопштити неки садржај који је већ у намери добио езотеричну димензију захтева укидање многих класичних ликовних средстава и увођење другог елемента — елемента игре у којој се и не мора догодити уметничко дело; њега, најчешће, најмање и има, већ је важно уметничко деловање. Као што је речено, оно се врши како у односу на простор, тако и на самог уметника, који постаје и уметнички објект, и на начин мишљења. Уметник затечен у тренутку док размишља и овековечен фотоапаратом има вишеструко својство: он је истовремено и симбол, али и средство за доказ о објективном и постојећем. Ништа се не догађа ван тога. Уобразиља и култура своде се на минимум, пролажењем се допушта да преузме улогу појма „уметничко". Укида се улога и значај музеја, колекције уметничких предмета и дела, укида се појам историја уметности. Настају документи о уметности; превагу коју добија друштвени ангажман најчешће можемо повезати са политизацијом која увек хоће да радикално промени постојеће.

Оно што се догађало око Студентског културног центра у Београду, спорадично у салону Музеја савремене уметности, у Загребу, у Љубљани, оно што се догађа на скуповима у Каселу, на Бијеналу у Венецији, представља већ десетак година „авангарду". Мислим да би било погрешно да посебно наводимо имена актера: њихова намера је друштвена акција у којој су равноправно укључени и посматрачи и отуда нека врста „посвећења" у ритуалу о промени. Промена се може догодити и на људском телу — примери деструктивног и разарајућег према себи већ су забележени и то, истина, превазилази оквире овог написа, али вреди рећи да је крајњи исход оваквих акција у уметности ипак у домену психијатријских случајева. Гранични и помирљив прелаз, чине акције које су нека врста и позоришних представа. Нису чисти хепенинзи, нису психодраме, већ укључујући све медије уметничког изражавања, плус и оне најновије: видео-тејпе. Добијала се сложена акција која ретко кад доживљава репризу, понављање. Истина, она се догађа у стилу, афинитету: нема много елемената да се „ствар" прошири, најчешће се остаје на већ употребљеном. Једино се мењају актери: једни се умарају од игре, а другима се то тек почиње да свиђа.

Најзад, ваља рећи да постоји још један третман уметничког и „у уметности": то је прављење изложби од дела појединачних уметника, изложби које су уметничко дело. Такав покушај је био „Вертикала" у Културном центру Београда, јануара ове године. Вертикално спајање прошлог и садашњег није на овој изложби било присутно, није се остварило. Разлога има више, али је један битан — недостајала је јасна концепција, повезаност. Показало се да су елементи од којих је настало псебно уметничко дело исувише ван тезе да би се она одржала. Ипак, иако покушај није нов, иако је његовом иницијатору то био неуспех, не треба га у суштини одбацати као новост која још није исцрпљена. На крају треба рећи да религиозно саопштење нема религију у класичном смислу речи; у питању су само одређени елементи који се користе као опште искуство, као оно што нам је претекло и до нас допрло захваљујући културној историји.

*

Није на одмет овде рећи да се стваралаштво младих налази у светским кретањима. Изложбе које смо у облику Тријенала видели у Музеју савремене уметности у Београду 1977. и 80. најбољи су показатељи. Млади ствараоци и те како знају шта је у свету хит, какве се промене догађа-

ју, шта је дубока прошлост. Помало буни то што се искуства уметника из нашег ликовног подручја занемарују и нису извор, исходиште за нека друга дела млађих стваралаца. Можда је то и зато што и то стваралаштво нема оригиналност и представља опште кретање, укључивање у светско збивање. По томе, млади нису без наслеђености и нису заборавни.

Милош Арсић

ОПШТИ ПРЕГЛЕД ЛИКОВНИХ ДОГАЂАЈА У ВОЈВОДИНИ – ОСМА ДЕЦЕНИЈА

И поред релативно честих изјава о аутономности ликовних уметности у појединим нашим републикама и покрајинама али и као деловима ипак једне уметничке целине, некакве опште југословенске савремене ликовне уметности, мишљења сам да се о тој републичко-покрајинској самосталности може да говори само условно, пре свега због постојања слободних, личних уметничких изјашњавања појединих аутора независно од територијалних или областних одређења по јединици места становања, културној традицији средине или националној припадности. Истовремено ми и термин савремена југословенска уметност личи на рогобатну историјско-уметничку поштапалицу унитаристичког карактера: односно, по сваку цену тражење извесног „државног" (у смислу граница једне земље) уметничког идентитета понајпре на „доказима" више-мање успелих модификација неких општих уметничких и ликовних усмерења, свеједно Европе или Америке.

Заправо, без обзира на наведену, доста уопштену констатацију и уз податак о моме подржавању теорије о значају центра „ликовне моћи", свеједно, да ли Париза или Београда, Њујорка или Загреба, Лондона или Љубљане и, такође, независно од могућности постојања, сасвим условно званих „школа" у нас, само београдске или загребачке, односно љубљанске (словеначке) али и на слободно „крштавање" по националним, републичким или покрајинским елементима, на пример, македонске или војвођанске уметности, остајем у уверењу о значају области (не и „областних" уметности), у ствари, догађања у уметности у појединим нашим областима али само као основицама дескрипције ликовног тренутка. Ту полазим од претпоставке да су, на пример, идеје „обнове слике" с почетка деценије, ако су већ „специјалност" Београда (у смислу тражења првенства, порекла) у Војводини или Босни и Херцеговини, ако већ постоје онда су и елементи ликов-

них збивања, било само уметничких или као садржаја „ликовног живота". У том смислу и моје опредељење за овај општи преглед ликовних догађаја у Војводини и свесно занемаривање истраживачке педантерије налажења, по сваку цену исходишта и места рођења одређених схватања и идеја о смислу ликовног облика.

Током осме деценије, без обзира на непостојање оне, релативно важне временске дистанце, ликовна уметност у Војводини је пролазила кроз, низ, назовимо их привидом, срећних околности. Реч је, заправо, о моментима „објашњавања" ликовних збивања који углавном могу да пруже само ону „спољашњу" страну догађања, без снаге „тачног решења" и без шанси за улазак у унутрашњи свет понуђених облика пластичне целине; поетику стартне тачке настанка ликовног организма, још мање.

У првом реду овде мислим на границе оног, већ фамозног интензитета „ликовног живота", односно ликовноизлагачког дела опште културне политике. Затим, ту је и долазак „спремнијих" генерација, углавном ђака београдске Академије ликовних уметности, младалачка нестрпљивост, такође, и отвореност концепцијских основа неких, општих идеја седамдесетих година у смислу брзог и „лаког" окупљања нових „присталица". Ту је и податак о појави, уосталом, као општег места (али не и правила) поклапања, новог са младим; тј. посве условно названим „новим" идејама са интересовањима младих ликовних посленика.

Међутим, ако за ову прилику занемаримо збивања из света која су изван бића ликовних уметности (а наведени моменти су управо то) и од кога процес настанка и смисла пластичног облика ипак не зависи, остаје ми да у овом прегледу ликовних догађаја (где се и завршавају моје амбиције) укажем само на ону, такође, ипак само општу проблематику војвођанске, у ствари, варијанте (или варијаната) ликовних, не толико оригиналних идејно-стваралачких доприноса, колико одређених, више-мање успелих ликовних и, у извесним случајевима, времену адекватних ликовних изјашњавања.

Занемарујући она тврђења о тзв. „богатству интересовања" аутора из Војводине у годинама седме деценије; тј. одређену традиционалност и архаичност облика чији су ликовни искази или у водама давно апсолвираних идеја или означавају неуспела, неспретна „спајања" различитих схватања, остаје прихватљиво мишљење да је ликовна уметност у Војводини средином шездесетих година успела, захваљујући невеликој групацији, пре свега, графичара и сликара, да „ухвати корак" са неким, више-ма-

ње, тада актуелним схватањима смисла визуелног дејства понуђених облика. Може се, у ствари, говорити о два, чини ми се, подједнако важна, општа паралелна тока, уосталом, непомирљиве идејне основе: видовима апстракције и облицима фигурације (наравно, у нешто измењеном, али не радикално, контексту у односу на, ипак само сличан, идејни паралелизам током претходне деценије).

Изнета констатција о општој, првовиђеној војвођанској ликовној ситуацији, не значи аутоматски и указивање на неку војвођанску специфичност, већ на очекивани ток ликовних догађаја у једној области као, такође, очекиваног, не толико одраза неке друге средине (или „значење центра"), колико реалне последице оних општих усмерења ликовних интересовања, пре свега „београдског круга". Представници поменутих, нешто измењених облика апстракције и фигурације, махом долазе из Београда (са Академије) и тај контакт никада не прекидају.

Када сам већ поменуо она два примарна тока, за мене то истовремено значи и раскидање са климом шесте деценије (подједнако са војвођанском, београдском, „југословенском"), наравно да више не мислим на идеје, рецимо, геометријске апстракције (Милете Виторовића), лирске апстракције (Анкице Опрешник, Миливоја Николајевића, Зорана Стошића), односно енформела (Павла Блесића, Милана Керца, Петрика Пала) чије је „златно доба" већ прошло. Такође, не и на облике „класичних" фигуралних, „препознатљивих" облика, сем уколико не доприносе моменту проблематизације слике, скулптуре, графике и цртежа у Војводини. Значи, не мислим на графику Анкице Оперешник, већ на ону Милана Станојева, на скулптуру Јована Солдатовића, већ ону Љубомира Денковића, не на сликарство Бранислава Вулековића, већ Петра Ћурчића. Овде, наравно, идем на екстреме, драстичне разлике.

И још нешто. Чинило се тих првих година осме деценије да до мирења или бар компромиса неће доћи јер је већ крајем претходне деценије створена одређена традиција „изгледа" апстрактне слике (П. Пал, М. М. Витровић, М. Николајевић, П. Блесић) као слободног бића ликовне представе (када је реч о видовима апстракције), али до помирења ипак долази и то је већ друга, посве нова прича. Међутим, код облика фигурације ствар је нешто компликованија. Пре свега, треба занемарити ону, две деценије стару крилатицу о војвођанском пејсажу и традицију уметничких колонија у Војводини, чија се пионирска улога у формирању нове свести о смислу ликовног облика из средине педесетих година, већ средином шездесетих, претворила у сопствену негацију, инсистирањем на баналнo-

сентименталном, по Миливоју Николајевићу, „податном војвођанском пределу".

Значи, почетком осме деценије струја пејсажиста и неонадреалиста али и поборника поп-арта и „нове фигурације" је већ показивала озбиљне знаке акутне, не само идејне, малокрвности. Истовремено, треба указати и на податак да управо тада, на прелазу из седме у осму деценију у први план, као догађај у Војводини једноставно без преседана, долази прво у Новом Саду, а потом у Суботици, до снажног, а скоро агресивног налета неколико група посве младих заговорника концептуалне уметности — у Новом Саду окупљених око Трибине младих и под идејним вођством Јеше Денегрија и Биљане Томић, у Суботици око Уметничке колоније Чурго и касније групе Bosch—Bosch.

Пре него што бих се директније позабавио ликовним питањима осме деценије, мислим да је неопходно да укажем на моменат извесне затворености војвођанског „ликовног круга", који се не огледа толико у страху од нових идеја, колико у чињеници извесног бојажљивог, пре прилагођавања неких примарних идеја постојећим ликовним схватањима (и традицији „неутралисања" програмске основе онога што се „прихвата"); нема потпуног прихватања изабраних и примарних елемената неког, свеједно са ког извора потеклог, претпостављам, новог ликовног усмерења. На срећу, седамдесете године, постављајући у први план актуелизацију и проблематизацију ликовне целине, омогућиле су отварање знатне групације аутора, не према неким новим центрима, већ према новим идејама. Наравно, овај термин „знатна групација аутора" треба схватити посве условно, с једне стране као већину новоформираних генерација осме деценије и, с друге, ипак као изразиту мањину у односу на ликовну активност у правом смислу „знатне групације" оних аутора чији ликовни искази досежу до педесетих или четрдесетих година.

Облици апстракције током седамдесетих година углавном су у духу наслеђених идеја претходне деценије и крећу се од лирске, асоцијативне и геометријске апстракције до енформела. Треба, међутим, одмах рећи да у овој деценији идејних освежења у поменутим опредељењима нема. круг је већ затворен и у односу на време прихватања тих идеја (након 1962) можда и прерано (већ крајем шездесетих година) или баш „на време" и окончан. Заправо, немање „даха" да би се до краја истрајало у дисциплинованом поштовању закона прихваћених програма, довело је до њиховог мешања, „потпомагања", што је можда у случајевима тражења компромиса између лирске и асоцијативне апстракције и давало извесну ефектност тренутног визу-

елног удара али и до губљења унутрашњег набоја управо за рачун тог фасадног дејства, само утиска, у ствари. Међутим, занимљиво је да кад год би се у те „погодбе" умешала геометријска апстракција то би углавном водило у баналност и испразност спроведене акције. У те опасне воде, прилично неопрезно, и без велике шансе да из ње испливају, улазили су многи, од М. Николајевића и А. Опрешник (који су се некако и успели да извуку) до Јожефа Ача, Габора Силађија, Миодрага Недељковића, које је матица ипак однела. Слично је било и са енформелом, који ће бити прихваћен не у смислу оне, пуне доминације унутрашњег бића ликовног облика, већ у форсирању фасадних илузија „материјалности", ради веће ефикасности првонасталог утиска. Такође, још пре него што је смисао енформела и схваћен, долази до његове „примене", подједнако у другим облицима апстракције и фигурације (Милан Керац, Исидор Врсајков) да убрзо од енформела није много остало.

И када је већ реч о апстрактном сликарству, занимљива је, релативно неочекивана акција сликара Ференца Мауритса, који ће након 1974. године, серијама цртежа и слика („Распрскавања", „Померања") понудити идејно најчистије, у реализацији најубедљивије, облике апстрактног сликарства у Војводини (наравно, уз сва уважавања евентуалних примедби о евидентном „закашњењу"). Слично ће бити и у „случају" Милана Кешеља, његових, тек око 1978. изведених и понуђених радова, чији ће реализовани систем визуелних информација, апстрактном сликарству дати неке видно нове импулсе. Некако у исто време долази и до настанка апстрактних цртежа и слика Душана Тодоровића, који су у приличној мери прожети извесним идејама о важности концептуалних момената. У овом прегледу треба поменути још само објекте и акције Раде Чупић, која ће на један, веома занимљив начин, без изневеравања оних, „чистих" пластичних момената, оживети неке концептуалне идеје и то у тренутку очите стагнације након 1977. оне, почетком деценије врло агилне групације војвођанских концептуалаца. За разлику од сликарства и делимично цртежа, неких оживљавања „апстрактног духа" у графици једноставно нема (неколико графика Јована Боба и Раде Чупић), док у скулптури евентуално нешто свежијих идеја у третману облика слободног дејства можемо наћи у оном, лирском опредељењу Љубомира Денковића и прилично успелој варијанти акционе скулптуре Младена Маринкова.

Облици фигурације настављају, с једне стране, неонадреалистичку традицију седме деценије (Исидор Врсајков, Милорад Михајловић), односно, с друге, „нове фигурације" и њене, махом, експресионистичке варијанте. Тај дру-

ги, надреализму супротни ток, може се пратити код Ференца Маурича (до 1975), Душана Тодорова (до 1978) и Миленка Првачког (након 1977) када је реч о сликарству али ће ипак до пуног изражаја доћи у цртежу (Вера Зарић, Петар Ћурчић) и графици (Милан Станојев, Цветан Димовски, Стерјос Арванитидис).

Поменути аутори полазе од искуства тзв. „београдске школе" али ипак јасно уочавају идејну основу опредељења, успевајући да понуде програмски „чиста" и у реализацији довољно убедљива решења. Међутим, када су око 1973. године прокламоване идеје „обнове слике", чији је питки неоромантични садржај могао да привуче, „на ту тему" увек осетљиве, подједнако сликаре, графичаре и цртаче, аутори из Војводине су (бар у том тренутку) углавном остали незаинтересовани (са изузетком Ане Буквић). А што је крајем деценије дошло до извесних колебања, посве је неважно, јер „први удар" је прошао; накнадно прихватање (и када је учињено, на пример, Милан Мијачевић, Милан Узелац) већ није више имало смисла. Заправо, може се рећи да су Милан Станојев и Цветан Димовски, релативно брзо реаговали. На срећу, Станојев је у пропаганди илузије (остајући ипак у водама и намерама директне алузије) видео шансу да успешно афирмише елементе „новог натурализма", а Цветан Димовски, прилику да понуди једну своју варијанту неоромантизма, тако да су управо њих двојица (бар када је реч о графици) успела врло ефектно да „врате" добијену, „оштро сервирану лопту".

Трећи ток у областима фигурације дошао је са идејама Ријечког бијенала о „оригиналном цртежу", који је својим недефинисаним захтевима, изазвао неспоразуме, пре свега на релацији цртеж — слика (али и у односу цртеж — графика). Дошло је до појаве неодрживог, у ствари, хибрида, „цртеж — слика" и обрнуто, што није био само резултат примарности пиктуралног елемента, већ последица замена основних момената две различите методологије. Уосталом, нешто слично ће се десити и у последњим годинама ове деценије око фото-реализма, када ће се заблуда о примарности количине препознатљивог у дејству фасадног дела слике, прихватити и као полазна основа и циљ реализације а на рачун оног, ипак момента протеста и демистификације слике. Извесни покушаји да се у водама таквог „реализма" остане, добиће оправдање у сликама „хипертрофираног реализма" Владимира Томића, док ће код неких других, углавном, отићи у вештину фото-ефеката, односно у својеврсно површинско аранжирање у сликама Милорада Целетовића, у сладуњавост код Милана Мијачевића или остати у водама коректног постојања програма у радовима Драгана Стојкова. И док је та заблуда у сликарству евидентна, у цртежима (пре свега код Владимира Богдановића и Владимира Томића) не постоји,

иако се овде можда и не ради о апсолутном прихватању фотореалистичког тренда, већ пре о успешној и довољно промишљеној интерпретацији више, у том тренутку актуелних, схватања.

Овај преглед ликовних збивања, ипак је само могућа варијанта гледања на токове ликовне уметности у Војводини. Такође, ако се једног тренутка и учини да је осма деценија прошла у борби различитих ликовних схватања, ипак се испоставило да праве борбе и није било. Сви „захвати" су били могући и „дозвољени". Уосталом, све је било углавном очекивано: старији аутори су се чврсто држали свог, муком стеченог „стила" (отварајући се тек колико је било потребно да би колико-толико били „у току"), млади су „доносили", такође очекивано, нове идеје и сходно таленту, знању и храбрости, успевали више или мање убедљиво да их и реализују.

Драгослав Ђорђевић

НОВЕ ПОЈАВЕ У ФИГУРАЦИЈИ СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА

Ако би се „нова фигурација“, „поп-арт“, „неонадреализам“ лирског или експресионистичког типа, „неодадаизам“, „онирично сликарство“, „магични реализам“ и „поетска фантастика“ могли навести као неке од фигуративних тенденција карактеристичних за југословенско сликарство 60-тих година, онда би терминолошки називи за неке нове појаве у фигурацији 70-тих година условно могли да гласе: „Нови реализам“, „сликарство хладног погледа“, „хиперреализам“, „фотореализам“, „регионализам“ и „неоромантизам“. Условно из једноставног разлога што је веома тешко под било коју од ових стилских одредница сврстати више аутора. Захваљујући медијима масовних комуникација, личној заинтересованости и обавештености а нарочито глобтротерској покретљивости млађих генерација, нови трендови у уметности брзо постају заједничка својина и још брже добијају специфична лична или локална обележја. Ново се не прихвата дословно и не интерпретује епигонски, већ се из њега извлаче оне стилске и садржајне иновације које се кроз процес индивидуализације логично надовезују на већ постојећи континуитет или претварају у нови квалитет.

Већ само упоређивање назива тенденција 60-тих са именима појава из 70-тих година, указује на неке битне и лако уочљиве разлике у сликарским схватањима и формалним приступима. Тенденције 60-тих година протекле су у знаку изразитог „субјективизма“ чији експресионистички потенцијал није поштедео ни нову фигурацију, ни надреализам, као што ни поп-арт није лишио веће дозе ангажованости него што је то уобичајено. Нове појаве у фигурацији 70-тих година јављају се као својеврсна супротност тој емотивној захукталости и превазилази имагинације

над стварношћу. Страсти су се стишале, машта потчинила оку, визуре изоштриле. Темперамент је устукнуо пред дисциплином а доживљајна сензација претворила у визуелну информацију. Реалност живота којим се живи и света у коме се живи све више се сагледава кроз призму „објективног" виђења и сазнавања, условљеног у многоме посредовањем све присутнијег медија фотографије. Око камере као хладног и неутралног средства за фиксирање одабраних призора и ситуација, претвара се у камеру сликаревог ока које ту објективност визуелних података транспонује у нову пластичну реалност. Ако су се фигуративне тенденције 60-тих година у самом сликарском поступку често користиле неким искуствима апстрактне уметности (склоност ка рељефнијој фактури, уношење несликарских елемената у структуру композиције, гестуалност), тенденције 70-тих година се враћају класичном сликарском поступку, стабилној композицији, утрвеном потезу, цртачки наглашеној форми, тонским решењима. У односу на традиционалну југословенску склоност ка колоризму, готово би се могло рећи како се новије сликарство скоро деколорисало, свело на монохромију, суптилну тоналност или обојени цртеж. Можда је томе узрок и у чињеници да су готово сви сликари млађе генерације истовремено и изврсни цртачи.

Ако се дошло до нове концепције призора чији је изглед и третман предмета и простора условљен објективним виђењем медија фотографије, то не значи да је континуитет са тенденцијама из 60-тих година потпуно прекинут, нити да је фотографија као садржајни или формални предложак на све уметнике на исти начин утицала. Што се континуитета тиче, могу се запазити даље модификације попарта у својеврсним симбиозама попартистичке иконографије са искуствима објективне уметности када се банални предмети преображавају у слике-објекте чији се пуни смисао схвата тек кроз стриповску серијалност (Д. Оташевић) или са искуствима хиперреализма који потенцира рекламерску илустративност поп-културе (Берко). И нова фигурација се наставља у специфичним реалистичким видовима испод чије се „охлађености" откривају акутни егзистенцијални садржаји као што су све већа људска усамљеност и отуђеност (М. Крашовец) или угроженост урбаног човека изазвана поремећајем еколошке равнотеже (И. Фришчић). И тема мегалополиса може да послужи као захвална тема за уочавање анонимности људског мравињака изгубљеног у дехуманизованим лавиринтима градских амбијената (Р. Анастасов).

На тој линији могућих континуитета налази се и низ уметника који су остали равнодушни према изазовима ур-

бане цивилизације. Потичући из различитих средина, они нису могли или нису хтели да се одрекну својих сећања на регионално поднебље и локални амбијент. Неки од њих посежу чак у искуства енформела да би апстрахованим језиком текстилног колажа евоцирали своју аутобиографију (Ц. Цафо) или речником смиреног експресионизма указали на облике локалног жанра (Т. Емра). Други, називани често „неоромантичарима", теже да са данашње временске и просторне дистанце уз помоћ измењене свести и осећајности изврше ревалоризацију руралног начина живота а да при том илузионистичким или хиперреалистичким третманом не умање поетско-носталгични набој минуциозно сликарског пејзажа, ентеријера или мртве природе (С. Зец, М. Милетић), или да успоставе равнотежу између нестварне јаве и могућег сна кроз лирски амалгам фауне и флоре, стварности и фантастике (К. Рамујкић).

Дисконтинуитет, који заправо означава нови континуитет у генези послератног југословенског сликарства, чине оне појаве реализма које су у директном или индиректном виду највише условљене медијем фотографије и на које се првенствено односе уводне напомене. Полазна премиса је свест о измењеном времену које нуди нове садржаје и зато тражи нове углове посматрања и сазнавања, о урбаној цивилизацији у којој *рацио* замењује сентимент, спекулативни интелект стваралачку интуицију. Сликари преиспитују свој однос према том свету већ према својим индивидуалним склоностима, било да се ради о чисто урбаном амбијенту када се њихов субјективитет највише огледа у избору мотива претходно фиксираног објективом камере а потом репродукованом фотореалистичким поступком (Ј. Фатур, Ф. Месарич), било да се ради о природи у свим њеним пејзажним манифестацијама, при чему јој се специфичним кадрирањем или смештањем у кординатне системе хлади лепота и умањује драж романтичног привида (Б. Јесих, М. Унковић), редукционистичким процесом неутралише конкретност (Х. Гвардијанчич) или хипертрофијом детаља дају димензије надреалног (К. Гатник).

За другу групу „хладних реалиста" карактеристична је својеврсна нарација базирана на интелектуалистичким тезама и концептима који се баве питањима односа и релација појавног и спознајног света, као што су односи човека и времена (Д. Мојовић), човека и природе (Б. Дамјановски, А. Цветковић), човека и човека (М. Блануша), човека и предметности (Т. Луловски).

Као спонтана реакција на охлађени реализам и његову тежњу да објективним односом и перфекционистичком техником демистификује стварност и оголи је до њене конкретне појавности, или, с друге стране, да чињенице те конкретности спекулативно повеже у интелетуалистичке

системе, крајем деценије јавља се тренд који одступа од тих тенденција враћајући слици њену субјективну димензију кроз мотиве директно преузете из репертоара кич-културе, уз свесно неговање неукости у третману блиском аматеризму и дилетантизму и иронично концентрисање пажње искључиво на предмет обраде, док су сви остали елементи слике, првенствено позадина, намерно запостављени (П. Нешковић).

Овај тренд би уједно значио и спону са актуелним фигуративним тенденцијама са почетка 80-тих година.

ТРДИЦИЈА И САВРЕМЕНОСТ

Рецензент
Исмет Ребронја

Уредник
Владета Паламаревић

Опрема
Ђорђе Ристић

За издавача
Ејуп Мушовић

Издавач
Народни музеј Нови Пазар

Штампа
„Слово“ Краљево, 1982.

Тираж
1000 примерака