SMRT FAŠIZMU — SLOBODA NARODU

KNJIŽEVNE NOVINE

LIST ZA KNJIŽEVNOST I KULTURU

GODINA IV
BROJ 23

Uredništvo: Francuska 7, tel. 28-098
Administracija: Kardeljeva 21, tel. 24 001

BEOGRAD, UTORAK 5 JUN 1951

LIST IZLAZI JEDANPUT NEDELJNO

PRIMERAK
8 dinara

ZVONIMIR BAJSIĆ

Neki pozorišni problemi

Uz prvi broj „Scene"

Nedavno je na 200 strana velikog formata izašao iz tiska prvi broj »Scene« časopisa za kazališne probleme, u redakciji Marijana Matkovića. Time je učinjen zamašan korak, koji će bez sumnje povući za sobom rješavanje mnogih problema, toliko važnih za razvoj naše kazališne umjetnosti, koji su se dosada nalazili uz sam rub interesa naših književnih časopisa. O »Sceni«, koja svojim izgledom pruža sliku reprezentativnog almanaha, nije do danas objavljen niti jedan prikaz, akamoli da se je, što pojava tog časopisa zaslužuje, prešlo na široku i detaljnu diskusiju, koju su neminovno morale izazvati postavke nekih najbitnijih problema iz teorije teatra, publicirane u tom prvom broju. Okosnicu prvog broja »Scene« čine dvije teoretske rasprave — »Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume« od dr. Branka Gavella i »Metoda glumačke izobrazbe« Tita Strozzija.

U ovome članku htio bih proširiti i razviti neke u njima iznesene probleme, centralne za teoriju kazališne umjetnosti.

1.

Gavella, u svojim »Uvodnim razmatranjima k estetskoj analizi kazališta i glume« neobičnom terminološkom i klasifikacionom sigurnošću, niže niz osnovnih pitanja teorije kazališta, te ujedno postavlja metodološki okvir za estetiku kazališne umjetnosti. Htio bih ovdje proširiti jedan problem na koji je on upozorio ovim riječima: »Pitanje da li je na primjer kazalište samo neka vrsta instrumenta za izvođenje dramske umjetnine, ne unoseći u taj prijevod na scenski jezik ništa drugo osim svoje instrumentalne boje, ili, znači li pojava drame na sceni rađanje nekog novog estetskog principa — to pitanje nije se nikada pokušalo temeljito riješiti. Ili nije li možda kazalište samo vanjska forma dramskog sadržaja, neka vrsta tehnike, pune trikova za kvantitativno pojačavanje dramskih efekata — i rješavanje ovog pitanja, koje je odlučno za svako procjenjivanje kazališnog stvaranja, bilo je izvrgnuto najdiletantskijem vrludanju«.

Ovo pitanje možemo precizirati ovako: U kojoj mjeri dramski tekst kao književno djelo predodređuje kazališnu pretstavu i da li su već u njemu sadržani svi elementi budućeg scenskog djela, ili, da li je dramski tekst samo komponenta novog umjetničkog djela.

Zadržat ću se dulje na ovom pitanju, jednom od najvažnijih u teoretskoj dramaturgiji, jer njegovo ispravno rješenje povlači za sobom rješavanje mnogih drugih problema, kao na primjer: da li je glumac produktivni ili reproduktivni umjetnik, pitanje drame kao književne vrste, metodologija kritike dramske umjetnosti, itd.

Književni historičari, pišući povijest drame, polaze od pretpostavke da je drama jednako tako književna vrsta kao lirika i epika, a njihova metoda analize, tumačenja i suda uzeta je iz teorije književnosti. Uglavnom sve teoretske dramaturgije pisane su iz istog aspekta. Razvoj drame gledan je isključivo unutar razvoja književnosti. Pa i Aristotel govori da je kazalište, kao tehnički dio drame, nastalo samo kao ustupak manje prosvjećenoj publici, a da je dramski tekst završeno umjetničko djelo, kome je scena sasvim suvišna. Za Platona je drama pjesništvo koje oponaša (za razliku od ditiramba, pjesništva koje priča — i epa, koji je jedno i drugo). Horacije vidi razliku između drame i ostalih književnih vrsta, epa, elegije, jamba i lirike samo u stihu kojim je pisana. Poetika Srednjeg vijeka govori isto što i Platon i Aristotel. Bove (Beauvaris): 1. Pjesništvo u kome govori pjesnik, 2. Pjesništvo u kome govori pjesnik i lica i 3. Pjesništvo u kome govore lica, koja pjesnik uvodi. Na dramski tekst gledalo se tako, s vrlo rijetkim izuzecima sve do najnovijeg vremena.

Što možemo tome suprotstaviti u historiji kazališta? Možda same početke, divljačke igre koje su ustvari mimički plesovi dopunjavani riječima i glazbom, Commediu dell Arte s njihovim scenarijima, pučke igre i nešto vrlo malo, u modernom teatru, kad režiser od autora ne traži gotovu dramu, nego samo neke vrsti »libreto« ili »scenario«, da ga tako nazovemo.

Međutim, kad pođemo od osnovnog u svakoj umjetnosti, od njenog materijala, već nas tu mora iznenaditi jedna tako jasna činjenica, da se književnost od kazališta razlikuje po svojem materijalu (koji je, u ovom slučaju, riječ) a razlika između pojedinih vrsta samo je u različitoj organizaciji tog istog materijala. Dakle, ako je drama pisana za izvođenje na sceni (iz cijelog daljeg razmatranja isključujem »lese-dramu«) ona mijenja materijal svoga izraza. Dramski tekst je ovdje samo komponenta (pa makar i dominantna) cjelovitog izraza jedne umjetnosti, koju nazivljemo kazališnom umjetnošću. To ujedno znači, da izraz tih pojedinih umjetnosti, koje možemo za potrebu analize razlučiti u kazališnoj umjetnosti, nije sam za sebe autonoman. Scenografiju jednog kazališnog djela ne možemo promatrati unutar likovne umjetnosti, ona nema funkciju u svojoj likovnosti, već u smjeru izraza tog kazališnog djela. Ona ima i ona mora imati likovnih kvaliteta, ali one nisu autonomne, one služe izražajnom sistemu jedne druge umjetnosti.

Osim tog osnovnog određenja, — koje nam pokazuje dramski tekst samo kao komponentu jedne druge umjetnosti, prema čijem izrazu je i usmjerena njegova konstrukcija i čije kvalitete, ako i jesu literarne, one su ovdje kvalitete samo po svojoj funkciji u smislu kazališnog izraza, — osim tog osnovnog određenja, možemo naći i niz manjih razloga koji nam govore da je drama unutar književnosti nešto drugo od dramskog teksta unutar jednog scenskog djela. Francuski estetik V. Baš (V. Basch) piše u uvodu svoje knjige »Les études d'estetique dramatique« ovo:

»Dramska kritika—nije samo dužnost reći to što je kritičar osjetio, nego to što su osjetili svi oni, koji sudjeluju na gledanju kao i on... U svim drugim umjetnostima to je dijalog između dvaju individua, umjetnika i kontemplatora. Ako se oni dvoje razumiju, onda estetska iskra vrca, ako ne dođe do razumijevanja, osuda djela ostaje bez apela. Dramsko djelo, u biti, nije upućeno jednom individuu, nego masovnom skupu. Postoji i ovdje dijalog, ali ne više između umjetnika i kontemplatora, nego između umjetnika i mnoštva. Kritika postavlja pred dramsko djelo dvostruku osobu: on je taj, pojedini individuum, samotna duša; ali u isto vrijeme, on je dio masovnog skupa, on mora biti dio tog mnoštva, on se mora povjeriti drugim. Samo dramska umjetnost živi od sklada (simpatije) u punom smislu te veličanstvene riječi. Trpjeti zajedno, igrati zajedno, smijati se zajedno«.

Našto nas upućuje ovaj citat i V. Baša? Drugačije pristupa dramskom tekstu čitalac, a drugačije gledalac, koji je ujedno nošen atmosferom svojih sugledalaca. Osim toga, često se monolog u dramskom tekstu pretvara kod pretstave u dijalog, čije su replike izvanjezična radnja. Također samu radnju u kazalištu može često preuzeti druga komponenta, a ne tekstovna; u modernom kazalištu i samo svijetlo može biti nosilac radnje.

Ako se vratimo natrag i razmotrimo povijest dramske književnosti, naći ćemo datume, kad je razvoj kazališta utjecao na razvoj dramske književnosti, što nam očito govori da kazališna umjetnost ima i svoj imanentni razvoj i da kazalište nije »tehnički dio drame«.

Ovo pitanje možemo osvijetliti i iz položaja glumca kod stvaranja jedne dramske umjetnine.

Glumčev izraz sastoji se iz akustičke i optičke strane. Do koje mjere i kako je on dan dramskim tekstom? Za reproduktivnog umjetnika je karakteristično da izvodi (ne interpretira) djelo u čijem zapisu su fiksirane sve njegove modulacije. Njegova je dužnost da ih u djelu konstatira i što vjernije iznese, a ono što on daje svoga, to pripada samo nijansiranju tog fiksiranog zapisa. Moglo bi se prema tome smatrati da je glumac u govornoj strani svoga izraza reproduktivni umjetnik. Međutim, njegova govorna interpretacija rezultat je cjelokupnog njegovog izraza, izvire iz glumačke postave kao cjeline, koja je samo idejno određena dramskim licem iz autorovog teksta. Kod te druge, optičke strane glumčeva izraza, stvar je daleko jasnija. Dok u govornoj strani glumac kreira umjetnički tekst, dano umjetničko djelo, ovdje on stvara na osnovu uputa, koje se uz tekst nalaze, ali koje se tamo i ne moraju nalaziti. Pa ako je tekst popraćen najdetaljnijim »režijskim uputama« autora za glumčevu mimiku, masku ili kretnju, te upute ne spadaju u umjetničko djelo, one su izvan njega. Posudit ću u tu svrhu jedan primjer. Naručitelj traži od slikara da na slici bude jedno stablo, kraj njega klupa, a sve zajedno da bude dano u ugođaju mjesečne noći. Slikar se pridržava tih uputa i stvori umjetničko djelo. Može li se reći za naručiteljeve upute da su umjetničko djelo, a slikar da je u tom slučaju bio reproduktivni umjetnik, koji je toj ideji dodao samo »tehnički dio«? Jednako je tako s autorovim režijskim bilješkama. On daje uputu, a stvaralac je tu glumac. Pa i dramski tekst, kao umjetničko djelo, za optičku stranu glumčeva izraza nije ništa više nego uputa. Gotovo bismo mogli reći, da ne samo za optičku stranu, već i za cjelokupnu glumčevu postavu dramski tekst igra ulogu upute, iako je njegov govorni dio fiksiran literarnim umjetničkim ostvarenjem.

Pitanje drame kao književne vrste i dramskog teksta unutar kazališne pretstave zahtijeva svoje rješenje (koje je moguće donijeti tek nakon detaljne analize svih susjednih problema), jer ako shvatimo dramski tekst, literarno djelo, kao komponentu u izražajnom sistemu druge umjetnosti, kazališne, onda kritičke metode kojima će se prosuđivati moraju biti izvedene iz estetike kazališne umjetnosti, a ne iz teorije književnosti.

2.

Tito Strozzi dovršava udžbenik za glumu »Metoda glumačke izobrazbe«. »Scena« donosi prvi dio, studiju o analizi glume. Budući da se radi o zamašnom poslu, značajnom po širini obrađivane materije, mislim da ne će biti suvišno što ću ovdje izložiti sumnje u ispravnost nekih Strozzijevih postavki, tim više što sâm autor na kraju svog razmatranja poziva na diskusiju.

Prije svega pri komparaciji Gavelline i Strozzijeve studije upada u oči prilična terminološka razlika. A terminologija nije u ovom slučaju sporedno pitanje, koje na kraju nema neke naročite veze sa iznošenim mislima, nego je ona uvjet ispravne analize, osnov pravilnog zaključivanja i vođenja misli. Ili: Strozzijeva terminologija ima dah njemačke estetike s kraja XIX i početka XX stoljeća, a tadašnja njemačka estetika uz sav veliki rad na teoriji teatra, nije nam uspjela ostaviti u nasljeđe ni jedan naučno održ živi sistem. Mislim da je i razlog tome jasan i da se na tome ne treba zadržavati.

Strozzi: »Jedinstvo sadržaja i forme, dakle emocije i izraza, upućuje na istodobni rad na objema pojavama«. Da i ne dodirujemo još otvoreno pitanje sadržaja i forme, problem općenito nesretno tretiran, — iznenađuju nas Strozzijevi sinonimi sadržaj i emocija, forma i izraz. Nije točno da se umjetničko djelo, ako smo već prihvatili termine sadržaja i forme, sastoji od emocije i izraza, a da i ne govorimo o identifikaciji sadržaja i emocije.

Strozzi provlači pojam emocionalnoga kroz cijelu studiju u sličnom smislu. Općenito je česta pojava da se emocionalno smatra karakterističnim za umjetnost. Kad se time služimo u daljoj analizi (na bilo kojem području umjetničkog stvaranja), to nas dovodi do krivih ili barem samo djelomično točnih rezultata. Zaboravlja se kod toga, da u umjetničko djelo ne ulazi samo emocionalna strana čovjeka, nego cijeli čovjek. Emocionalno kao zamjenica za karakter umjetničkoga nije ni jednu estetiku uspjelo dovesti na zelenu granu. Emocionalno ni u glumi ne može igrati tu osnovnu ulogu, koju mu pridaje Strozzi. Funkcija umjetničkog djela (prema čemu je usmjeren i svaki rad na tom djelu) leži u njegovom estetskom djelovanju kao dominanti. A estetsko opet nije isto što i emocionalno, šta više, to su fenomeni sa dva različita područja.

I tako se približavamo k drugom problemu Strozzijeve studije o kojem

(Nastavak na četvrtoj strani)

DUŠAN KOSTIĆ

NEGDJE

Zajecao je tiho, u osami u mukloj škrapi orjenskoj partizan Danilo Pavičić. Proljeće je, i daleko negdje po bosanskim stranama jednako tutnje naši topovi. A ovdje ništa, samo halaču hajkači, pretražuju škrape i suvomeđe Orjena — ah sve živo partizansko da uhvate! Proljeće je, i tako se hoće živjeti partizanu Danilu Pavičiću. I samo na čas, u predahu, u zaboravu, tuga zamiri nutrinom: gdje je djevojka voljena koje nema, gdje su oni dragi časovi kojih nema?..

Negdje sad šapće brijest u listanju
i klupa čeka blagost moga oka,
al dočekat me neće — ja to znam.
Pala je mlaka kiša po mogranju,
ponore slutim ludom radovanju;
ko Trebišnjica modra i široka
sâm sam. Samotan.

Golubi guču. Ja goluba nemam,
a tako čeznem gnjezda podno streje!
Ratnička dušo, oblak vran se sprema,
drumove tvoje snjeg zavio sve je.
Pa čutiš. Što čutiš? Čemu tuga
kad svud se smiješi tiha duga!...

Negdje sad bljeska rijeka kroz vrbake
i trava meko raste na livadi.
Al nećeš čuti moje korake
ni snove što ih srce žudnjom gradi.
Poklopio sam srce. U štitu gori sužanj
(i kud ću s njim, i kud bi s njim u gore
da me raznesu vjetrovi, kiše, zore?).
Poklopio sam srce, u štitu gori sužanj
— o što si tužan, čovječe, što si tužan?..

VIKTOR CAR EMIN

LITERATURA GOSPODINA KARLA SFORCE

Ima je već — s dopuštenjem rečeno — puna torba. Za svoje dugotrajne diplomatske karijere Sforca je upoznao mnoge zemlje, u obje hemisfere, dolazio u dodir sa čitavom galerijom najistaknutijih ličnosti, od kojih su već mnoge ušle i u istoriju. Kolike i kakve utiske i dojmove je u njemu izazivalo druženje i općenje s tim arbitrima ljudske sudbine u svijetu! Kako li se od dana do dana punila bogata riznica stečenih nazora i mišljenja, u kojima je u dokolici mogao i sâm da razmišlja, i u svojim knjigama o njima da raspravlja! Tom se je sretnom konjukturom gospodin Sforca koristio već dosada u obilnoj mjeri. Pisao je o »talijanskoj duši« (L'ame italienne), o neimarima savremene Evrope, o diktatorima i rušiocima poretka u svijetu, o monarhiji i republici, o »evropskoj Panorami«, o Kini (L'enigme chinoise), o Jugoslaviji — i tako redom.

Teme — u svakom pogledu — dobrano ambiciozne! A — treba reći — ne malo ambiciozan je i on — njihov autor. Štaviše: dešava se — i nerijetko — da Njegova Ekcelencija dolazi zbog te svoje osobine i u razne nezgodne situacije.

Tako je — napriliku — bilo i u poznatoj stvari pape Pija X. »Proces«, da se taj Papa proglasi svecem, već je bio u svome toku, kad su izišli »Neimari«, u kojima ga je Sforca, njihov autor, prikazao kao ratnog huškača. Kako iz prepiske austrougarske ambasade proizlazi, Pije X nije se žacao, da Franju Josipa gura u rat protiv Srbije, da je slomi, a Srbe kazni, »kako zaslužuju«. Istina, poslije papine smrti stvorene su dvije legende: jedna, u kojoj se Papa prikazuje, kako se trudi oko Cara, ne bi li kakogod spriječio prijeteći kataklizam, druga, kako Papa umire od žalosti, što mu to nije pošlo za rukom. E, ali Sforca je u svojoj knjizi obje te legende pretvorio u prah.

U Vatikanu sve alarmirano, konsternirano...

U Italiji se držalo, da je Sforca onim svojim otkrićem za sve vjekove uzmutio vodu, što teče između vječnoga i — svetoga Grada. Međutim ispalo je drukčije. Politika je politika: Jedna poklonstvena posjeta sadašnjem sv. Ocu, bolje reći — jedna mala Kanosa — ponijela je gospodina Sforcu u krilo De Gasperijeve vlade — ekspoziture Svete Stolice. Inače se Sforci nerijetko događa, da mu knjige jedno govore, dok djela drugo zbore. Tako ćete u njegovim knjigama naići često na parolu: Neka natrag pređu Alpe i bit ćemo opet braća!« »Ripassin le Alpi e tornerem fratelli!« Taj je stih uzet iz neke tragedije G. B. Nikolinija, jednog inače prilično osrednjeg pisca prošloga vijeka. U tragediji se one riječi odnose na Francuze, dok su ih u vrijeme Risordimenta protegli na Austrijance i uopće na Nijemce — pa i na nas. Uzgred budi spomenuto, da je te riječi naš dr Joso Smodlaka, u jeku Narodnooslobodilačkog rata, doviknuo okupatorima sa malom preinakom: »Ripassin l'Isonzo e tornerem fratelli!« — Neka pređu natrag preko Soče i bit ćemo opet braća! Razlika je samo u tome, što je riječ našeg tadašnjeg ministra odgovarala i djelima. To se pokazalo već i u vrijeme rata, kad su talijanski odredi našli u naših partizana zaista pravu braću. A tako i poslije, nakon Oslobođenja, kad su talijanskoj manjini, u novoj državi, pružene sve mogućnosti, da se može i politički i socijalno i kulturno razvijati sasvim slobodno kao i svi ostali narodi Jugoslavije.

A kako je bilo našima u Italiji prije i poslije Rapala, već i za Đolitijeve vlade, u kojoj je Sforca bio jedan od najuglednijih članova? A da pitamo istoga gospodina Sforcu, kako je našim Slovencima u Italiji danas, u vrijeme vlade de Gasperijeve, u kojoj on, Sforca, vedri i oblači? Zar ne vrijedi i tu ona talijanska: dal dette al fatto c'è un bel tratto — ili ona naša: od riječi do čina — trista aršina?

U svojim »Neimarima savremene Evrope«, u poglavlju o Nikoli Pašiću, tvrdi Sforca, da mu je negdašnji predsjednik srpske vlade nekoliko puta nudio podjelu Albanije između Italije i Srbije. Gospodin nas Sforca uvjerava, da je preko svih tih mnogobrojnih ponuda prelazio i ne osvrćući se na njih, a da nije pritom objasnio zašto to čini. Sforca objašnjuje to u spomenutom poglavlju svoje knjige: pravo naroda na nezavisnost, interes Italije, da se ne iznevjeri pravu nacionaliteta, u tom je bio razlog njegove šutnje — a sve je to, kaže, bila za Pašića zatvorena knjiga.

Koliko plemenite puritanske širokogrudnosti u tim riječima!

A da vidimo sada, što piše u poglavlju o Đolitiju u pogledu Julijske Krajine! »Jugoslaveni su se (u Rapalu) dugo opirali mojim zahtjevima: bilo im je teško da nam odstupe pola milijona Slavena, ma da sam im govorio, da mi nismo krivi, što su se ti Slaveni našli na našoj strani Alpa...«

Pa taj argumenat mogao je iznijeti i Pašić u pogledu Albanije! Možda ga je i iznio! Možda je u potkrepu svoje teze o dobi one zemlje kazao: — Pa Srbi nisu krivi, što su se Albanci našli — u Albaniji...! E, ali kud bi onda onaj Sforcin princip o pravu nacionaliteta!

Razumije se, da te njegove kontradikcije unose izvjesnu dvoličnu notu u onaj njegov mentorski stav, što ga je zauzeo u stvari »temeljitog preuređenja Evrope«. Nikakvo čudo, što njegove literarne prodike i »sermonade« ne upaljuju, a najmanje one, u kojima propovijeda »umjerenost, trpeljivost, popustljivost, pomirljivost« u odnosima naroda prema narodu. Lijepe, zvučne fraze, kojima se velikodušno razmeće, a da se malo dalje pokaže u pravom svijetlu. Kao jedan od dokaza tome može i opet da posluži — Rapalo. Prema svom vlastitom priznanju Sforca je bio 1920, u rješavanju Jadranskog pitanja, od velikog broja talijanskih imperijalista najnepopustljiviji. Titoni bijaše sklon, da pomakne granicu Italije za nekoliko kilometara istočno od Trsta. Šaloja je ostavljao Jugoslaviji pola Istre. Što je do Zadra, Bisolati nije o njemu htio ni da čuje. Čak je i Musolini predlagao za taj grad neko drugo rješenje — samo ne aneksiju. Sforca pak hoće sve: i Snežnik i Zadar.

Bilo je u Italiji šovena, koji su tražili i više, ali i to je bila neminovna posljedica Sforcinog nadlicitiranja. Tako se stvarala atmosfera, kao naručena za sve one kasnije fantastične revendikacije talijanske iredente, koja i danas truje odnose dobrog susjedstva između naše dvije zemlje. Tiradama o nekim teritorijalnim zahtjevima gospodin Sforca drži još i sada budnu ulicu, teren — kako ono reče današnji predsjednik talijanske Republike, gospodin Einaudi — podesan za stvaranje novih Dučea. A kako pak Sforca umije da ulijeva u odnose između naša dva naroda čak i otrov nepovjerenja, vidi se i iz one famozne depeše, o kojoj je riječ u poglavlju o Đolitiju. Kako je poznato — u Rapalu se je Sforca uporno zakačio za grad Zadar; naši također. Naposljetku odlučeno je da se Đolitiju u Rimu saopće jugoslavenski razlozi. Đoliti odgovori, da zbog Zadra ne treba prekidati pregovore. Međutm Sforca je taj telegram spremio u džep, a našima je kazao, da Đoliti prihvaća njegovo. Sforcino, stanovište — apsolutno. Uto je iz Rima stigao i Đoliti. Stari cinički lisac zahvalio je svom ministru, što je »ispravio nejasnu redakciju njegova telegrama...«

Pri tome se sâm od sebe pred očima izvija opjevani lik Majke Smederevke, gdje opominje svoga sina Đurđa:

Hoće tebe, sinko, prevariti!

Tako je naša smederevska Kasandra proricala prije nekoliko vjekova, a na nama je: kad god s nekim od njihove gospode »izmjenjujemo misli« ili s njima sklapamo sporazume, da više nego li na njihove riječi pazimo na njihov džep i na ono, što bi moglo, da se još u njemu krije...

ZA KAMERNI TEATAR

Piše:

(Crtež Džumhura)

JOSIP KULUNDŽIĆ

Kada je reč o razlici između pozorišne i filmske glume, obično se na obe zainteresovane strane preteruje. Podvlači se da u teatru glumac treba da ima neku posebnu dikciju, naročitu impostaciju glasa, osobitu dinamiku tona, izraziti širok gest bez mogućnosti nijansiranja — a sve to zbog toga što u teatru glumac nije dovoljno razgovetan u vidnom i sluhovnom pogledu.

Ustvari, realistička gluma ni u teatru ne trpi nikakve preteranosti: dikcija je potrebna i filmskom glumcu, impostacija »opšteg karaktera« identična je »falšu«, preterane grimase potpuno su deplasirane na sceni, najzad, dinamička nijansiranja mogu i u teatru da idu do pijanisima, (jer se dikciski pravilno izrečen šapat razabira u svakom teatru).

Takozvane »uslovljenosti teatra« ne bi trebalo da utiču na fakturu govora i gesta. Čehov je rekao: »Tanane duševne pokrete koji su urođeni inteligentnim ljudima valja i spoljašnjim sredstvima izražavati tanano. Vi ćete reći: uslovljenosti pozornice. Nikakve uslovljenosti ne dopuštaju laž«.

To je tačno. Umanjiti umetničku vrednost stila pozorišne glume sa stanovišta estetike filma ne doprinosi ni razjašnjenju odnosa između te dve umetnosti, ni razjašnjenju problema savremene glume uopšte. (Uostalom, uporni branioci teatarske govorne fakture mogli bi lako da utvrde da se stil »filmske glume« svodi danas na stil uprošćenog pozorišnog realizma; ali da teatar, pored pune mogućnosti da i takav stil ostvari na sceni, ima mogućnosti ostvarenja i drugih stilova koji se na filmu smatraju zasad teže ostvarljivima).

Kad se nametnula potreba da se prouče specifičnosti takozvane filmske glume, odmah je svakom stručnjaku moralo pasti na pamet Čehovljevo gledište: tanano izražavanje tananih duševnih osećanja, bez obzira na uslovljenosti teatra. Međutim, potpuno je jasno da je u pozorištu baš takva tanana gluma višestruko uslovljena. U prvom redu, za umereni, suzdržani ton govorne fakture (a u tome je »tananost« govornog izraza) potrebno je ne samo dramsko delo specifične (tanane) psihološko-dramaturške strukture, nego (ipak) i smanjeni prostor akustičnog gledališta. Reč je o takozvanim »kamernim« delima i »kamernim« teatrima.

Ljudski razgovorni ton u životu ima svoje dinamičke ograničenosti sve dotle, dok jaki afekti taj ton ne potenciraju. Obični »pozorišni ton« nalazi se između životnog razgovornog tona i afektnog tona; on nije više prirodan, jer pretstavlja potencirani govor ljudi u životu i jer ima neku afektnu supstrativnost, neku emocionalnu podvučenost opšteg karaktera. S druge strane, da bismo na pozornici, u okviru umetnosti glume, dobili životni ton, mi se ne možemo služiti ni »privatnim tonom« (koji je kopijom prenesen iz razgovora u životu), zato što takav ton nije dovoljno emocionalno-misaono razgovetan; on, dakle, ne pretstavlja umetničko sredstvo objektivizacije. Problem je jasan: treba naći životni razgovorni ton koji nije kopirani »privatni ton«, a nije ni teatralno uslovljeni ton. Mislim da se taj ton može naći u okviru kamernog teatra.

Kakav je taj »kamerni ton«? Nihil novi... To je, ustvari, onaj realistički govorni izraz, koji već decenijama svi tražimo, a teško smo ga nalazili samo zato što je dosad uvek bio tražen u teatarskim uslovljenostima. Upravo: u uslovljenostima naših tradicionalnih velikih starinskih teatara, iz kojih se nije mogla izagnati lažna teatralnost i formalistička patetika. Taj ton treba tražiti izvan okvira tih uslovljenosti, u potpuno zasebnom podneblju »kamernog teatra«.

Međutim, treba naročito naglasiti da »kamerni ton« ne pretstavlja krajnji cilj nego samo pouzdano sredstvo za ostvarenje viših govorno-fakturalnih oblika. U prvom redu, u pozorištu će »kamerni ton« pomoći teatarskim glumcima da u filmu ostvare onaj stil koji se već danas mora smatrati specifičnim izrazom glume na ekranu. Zatim, taj »kamerni ton« doprineće usavršavanju umetničkog govora u radio-dramama kao i u televiziskim prikazivanjima. Najzad, »kamerni ton« oplodiće i ostale pozorišne govorne stilove, (naročito klasičnu i romantičarsku deklamacionu fakturu), onom tananom uprošćenošću, koja čini suštinu prave životnosti svih ljudskih manifestacija.

Kratke vesti iz inostranstva

Hodočasnik (freska iz XI veka)

FRESKE IZ XI VEKA

Nedavno je francuska edicija »Les Éditions du Chêne« iz Pariza objavila zanimljivu knjigu reprodukcija fresaka iz XI veka, pod naslovom »Les Fresques de Tavant«. Ove retke i dosada malo poznate freske iskoristio je pre kratkog vremena engleski istoričar Ransimen za ilustrovanje svoje nedavno objavljene studije »Prvi krstaški rat«, koja je izdata u ediciji Kembričkog univerziteta.

IZLOŽBA SKULPTURA ANRI LORANA

Jedan od najvećih savremenih francuskih vajara Anri Loran koji ima već 66 godina, priredio je u Muzeju moderne umetnosti u Parizu retrospektivnu izložbu svojih radova. U predgovoru katalogu Žan Kasu odaje priznanje vajaru, ističući da njegova dela pretstavljaju ne deformaciju, već samostalno stvaralaštvo, »čistu plastiku«. Ostala kritika podvlači poeziju ritma koja se oseća u svim Loranovim skulpturama i smelost izraza koja odražava duh nove generacije francuskih umetnika.

RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA EDGARA TITGATA U BRISLU

Retrospektivna izložba slikarskih radova belgiskog slikara Edgara Titgata, mnogo cenjenog u Belgiji ali malo poznatog u inostranstvu ponovno je skrenula pažnju javnosti na njegovo delo. U kritikama se govori o njegovom originalnom talentu, naivnosti, humoru i mladalaštvu. Kritičari ga nazivaju »Piterom Panom slikarstva« i kažu da ima toplinu Renoara (bez njegove solidnosti i veselosti), Difla (bez njegovog tila), da radi na način genijalnog diletanta. Ovo je četvrta retrospektivna izložba Titgata u toku dvadeset godina.

IZLOŽBA FLAMANSKIH I HOLANDSKIH MAJSTORA U LONDONU

U galeriji Sleter u Londonu održava se od 30 aprila do 7 jula, izložba slika starih flamanskih i holandskih majstora. Pored ostalog, izloženo je »Venčanje« Lucasa van Velkenborha, »Spilja na obali« Jakoba van Rizdela, »Lov«, »Odmor za vreme bekstva u Egipat« i »Scene na reci« od Solomona van Ridela, »Seljački ples« Piter Bruhela i »Anđelika i pustinjak« od Rubensa. Tom prilikom je izdat i obilno ilustrovan katalog sa reprodukcijama u bojama.

»ARISTOFANOVI LJUDI«

Erenberg Viktor, profesor Londonskog univerziteta objavio je nedavno u izdanju edicije »Blekvel« studiju pod naslovom »Aristofanovi ljudi« — sociologiju stare antičke komedije. Erenberg u ovoj studiji — po pisanju kritike — daje istoriski i sociološk. prikaz društva i života u Aitni.

SREDNJOVEKOVNA I SAVREMENA GRČKA POEZIJA

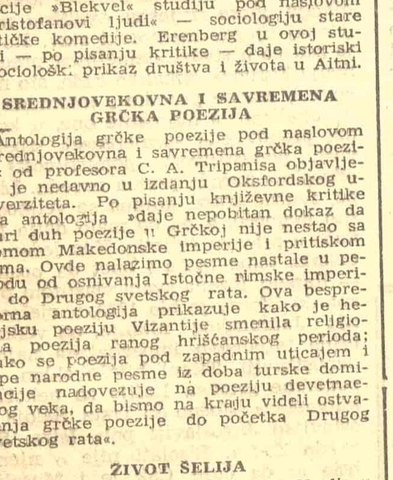
Antologija grčke poezije pod naslovom »Srednjovekovna i savremena grčka poezija« od profesora C. A. Tripanisa objavljena je nedavno u izdanju Oksfordskog univerziteta. Po pisanju književne kritike ova antologija »daje nepobitan dokaz da stari duh poezije u Grčkoj nije nestao sa slomom Makedonske imperije i pritiskom Rima. Ovde nalazimo pesme nastale u periodu od osnivanja Istočne rimske imperije do Drugog svetskog rata. Ova besprekorna antologija prikazuje kako je herojsku poeziju Vizantije smenila religiozna poezija ranog hrišćanskog perioda; kako se poezija pod zapadnim uticajem i lepe narodne pesme iz doba turske dominacije nadovezuje na poeziju devetnaestog veka, da bismo na kraju videli ostvarenja grčke poezije do početka Drugog svetskog rata«.

ŽIVOT ŠELIJA

Nedavno je edicija »Rutledž i Kegli« u Londonu objavila biografiju Šelija pod naslovom »Život Persi Biš Šelija« od Edvarda Doudena, autora studije »Šekspir — kritička studija njegove misli i umetnosti«. Po pisanju književne kritike ova Šelijeva biografija pretstavlja »novu impresiju ovoga dobro poznatog života. Mnogi ranji biografi Šelija nisu tako snažno dali njegov pravi lik, kako je to učinio Douden«.

KNJIŽEVNO OTKRIĆE »DEJLI HERALDA«

Pre kratkog vremena pronađena su u Engleskoj, u kući na jednoj staroj farmi u Devonu intimna pisma znamenitog engleskog pisca Bernarda Šoa, Engleski list »Dejli Herald« dobio je dozvolu da prvi ta pisma objavi. Prema pisanju »Tajmsovog književnog dodatka« — »Jedna mlada devojka gušena konvencijama edvardijanskog društva, zaljubila se u londonskog književnog giganta i stupila u korespondenciju s njime. Bernard Šo je ovoj devojci uputio veliki broj pisama, u kojima ovaj znameniti pisac iznosi svoja shvatanja ljubavi, braka i seksualnih problema«.



Franjo Mraz: Crtež

POVODOM BEOGRADSKE PREMIJERE DRAME GARSIJE LORKE

DOM BERNARDE ALBE

MARKO FOTEZ

U podnaslovu svog djela Lorka kaže da »pjesnik upozorava, da ova drama treba da posluži kao fotografski dokumenat«. Fotografski dokumenat čega? Kad se spomene Španija, odmah iskrsne vizija Merimeove Karmen, ugledaju se toreadori, zalepršaju mantilje, začuju se strastvene melodije i sve se zakovitla u šareni kaleidoskop boja i zvukova. Ali Španija nije samo to: ona je i pusta, gola zemlja, suncem ispržena, siromašna i zapuštena, kojoj su blizina Afrike i dugi vjekovi robovanja feudalizmu dali lik sasvim drukčiji no što se obično zamišlja. Taj dublji lik, duboko unutrašnje lice svoje domovine, dao je Lorka u toj svojoj drami. Kako ga je dao? Kao istinski narodni pjesnik ocrtao ga je najjednostavnijim sredstvima, bliskim i razumljivim najobičnijem čovjeku, ali ga je kao umjetnik ispunio golemom unutarnjom snagom, koju to djelo, kao prikaz realnog života sadrži.

Bernardi Albi, snažnoj ženi, do srži ispunjenoj osebujnim španskim ponosom na porijeklo i nepristupačnoj svakom miješanju s nižima na društvenoj ljestvici — umro je drugi muž. Po starim patrijarhalnim običajima ona određuje svojim kćerima — ima ih pet — osmogodišnju korotu, za vrijeme koje mogu doduše spremati opremu za udaju, ali ne smiju izlaziti iz kuće niti se bilo s kime sastajati. Izuzetak je jedino najstariji kći, Angustija, četrdesetogodišnja usidjelica, Bernardina kći iz prvog braka, koja je od oca naslijedila imetak — ostale kćeri su siromašne — i koju traži za ženu najljepši seoski momak Pepe Romano. Taj Pepe uzima Angustiju samo zbog novca, a zapravo voli najmlađu Bernardinu kćer, Adelu, koja mu uzvraća ljubav. Bernarda zna da se u njenom domu razvija teška tragedija strasti i ljubomore (u Pepa je naime zaljubljena i grbava Martirija), ona je svijesna strahovitih zbivanja u dušama svojih kćeri, ali fanatički čuva čast svoga doma i ne dopušta da išta od tih zbivanja izađe izvan zidova njena doma. No život je nesavladiv i napokon sve pritajivane strasti buknu u plamen. Dolazi do neminovne katastrofe: Bernarda otkrije tajnu Adele i jurne da ustrijeli Pepa, a Adela, misleći da je Pepe ubijen, izvrši samoubistvo. Strahovita volja Bernarde i dalje zadržava kćeri u ropstvu: ona zapovijeda da se Adela sahrani kao djevica, kako bi obiteljska čast bila spasena. Društvena hipokrizija dolazi u tom finalu do vrhunca, kao očit simptom sumraka i propadanja.

Zadivljuje način na koji je Lorka obradio ovu temu. On razrađuje intrigu bez ikakvih traženih efekata, likove kleše u kamenu, svaku scenu ispunjava ogromnom unutarnjom snagom, a svaku riječ teksta dubokom poezijom. Lorkin tekst sastoji se mahom od dijaloga bez vanjskih ukrasa, sav je u jednostavnim riječima i rečenicama, ali krepkim, konkretnim, direktnim, zanosnim i — što je glavno — bremenitim snažnim podtekstom, pravo čudo jednostavne i zato duboke istinske poezije. »Dom Bernarde Albe« nije drama u običnom dramaturškom značenju tog termina. To je klasična balada, ali balada dramska i dramatična. Tu nije postavljen i ne rješava se neki problem, nego je tu izabrana tema, koja se razvija u unutrašnjem zbivanju, od početka ocrtana teškim, tmurnim bojama, nošena likovima kojih se osjećaji međusobno ukrštaju i sukobljavaju — a sve se nezadrživo odvija prema smrti, neizbježnom tragičnom svršetku, kao u baladi. Tu nema mnogo vanjske radnje, nikakvih komplikovanih i naturenih efekata, ali zato treba dvostruko izraditi unutarnju radnju i najveću pažnju obratiti razradi teksta, odnosno podteksta, jer tu gotovo nitko ne iskazuje otvoreno svoje prave misli, već ih riječima upravo prikriva. Te djevojke govore obične riječi, jedu, spavaju, rade svakidašnje poslove, ali mi moramo uvijek osjećati pod tom naoko mirnom površinom užasnu buru koja kida njihove duše.

Što je Lorka prikazao na sceni? Jedan dom stare Španije ,u kojem je sabio svu grozotu, pritisak i patos feudalizma, bigotnog katolicizma, klasne podvojenosti, umišljenog, ispraznog i preživjelog gospodstva. Taj dom nije život nego manastir, tamnica, gubilište na kojem pod terorom ponosa i ustajale patrijarhalnosti pogibaju bića i osjećaji. U njemu atmosfera kao zgusnuta mora gradira od početka do kraja. U prvom činu već su skupljeni oblaci koji ne propuštaju ni jednu sunčanu zraku. U drugom činu ti se oblaci počinju kovitlati, jednako kao i strasti likova, a u trećem činu olujna atmosfera dostiže gustoću u kojoj se više ne može disati, kad treba da sjevne munja, da udari grom, pa da i sama propast bude olakšanje. U takvoj se atmosferi razvijaju sve ženske, odnosno ljudske strasti do gotovo monstruoznih razmjera

Iako klasičan obrazac sukoba i borbe trajnih ljudskih osjećaja, to djelo ima i konkretnu podlogu u društvenim odnosima vremena. Jer to nije samo slika jednog španskog doma, nego prikaz jednog uređenja koje je tlačilo osjećajan život žene, pa i slobodan život uopće. Problem bogatstva i siromaštva, tiranija preživjelih autoriteta, neophodnost miraza kao uzročnik mnogih tragedija, crkvom uslovljeno održavanje životnih običaja i pravila sasvim neodrživih u izmijenjenim životnim prilikama — sve su to pojave koje nisu tipične samo za Španiju, nego su jednako mučile naročito žene i u djevojačkim internatima predratne Francuske, i u manastirima Italije, i u starosjedilačkim robovlasničkim porodicama američkog Juga, pa i kod nas, osobito u Dalmaciji, svuda je bilo istih slučajeva uništenih ženskih života iz istih razloga zbog kojih su propadale i Bernardine kćeri. U tom smislu društvena podloga ove Lorkine drame zaista je fotografski dokumenat. No ona je ujedno i strastveni poetski protest protiv takvog nehumanog društvenog uređenja — što znači da poetsku nadgradnju nad tim fotografskim dokumentom treba izraziti tako, da do punog sjaja dođe Lorka pjesnik slobode. Erotski problem treba uzdići na općeljudska etička i moralna pitanja slobodnog života, bolesne fantazije Bernardinih kćeri prikazati ne samo kao neku uređenu morbidnost, već kao posljedicu abnormalne izolovanosti od života, a Pepe Romano ne smije biti samo muškarac, nego simbol tog života bez stege, bez rešetaka, bez straha, života zdravog, normalnog, ljudskog, jednom riječi: života slobodnog. Tako će se postići i pravilna simbolika tog djela, simbolika koja nipošto nije prazna i vanjska, već duboko izvire iz čitavog duha Garsije Lorke, koji je svakako i tom dramom protestovao protiv diktature. Jer sve je u toj drami na granici simbolike, ali simbolike zasnovane na realnim temeljima, simbolike koja je zapravo koncentrat života, kondenzacija osjećaja i zbivanja koji ga pokreću. Najbolji je primjer pastuh u posljednjem činu. To je stvarni pastuh i nije ništa neprirodno da u seoskoj staji pastuh bijesno lupa kopitama — a opet je to i poetska intuitivna sublimacija, koja u datim okolnostima djeluje simbolično. Takav je i lik Marije Jozefe, Bernardine majke. Prirodno je da u takvom domu kakav je Bernandin, jedna stara žena, pripadnica obitelji kakva je Bernandina, zarobljena i opljačkana u svojim snovima — svoje normalne sanje transponira u abnormalne luđačke vizije. A ipak je i taj lik pun jezovite simbolike, jer kroz njega ne samo da se u pravom svijetlu pokazuje kuda vodi takav odgoj i takav način života ovih jadnih zatvorenih žena, nego je taj lik i utjelovljenje njihove buduće sudbine, strahovit putokaz prema duševnom ponoru u koji sve one srljaju. Ludilo Marije Jozefe prema tome nije samo naturalistička bolest, već i vizionarna poezija. Simbolična je i Bernarda, kao zastupnik i predstavnik apsolutističke tiranije, despotska narav bez ikakva smisla za promjene što ih donosi i diktira vrijeme, bez truna razumijevanja za individualna proživljavanja i osjećaje, fanatizirana u svojoj misiji upravljačice i vladarice — simbol diktature koja gazi čovječnost. Simbolična je i Martirija — sa simboličnim imenom mučenice—a nada sve je simbolična Adela, najmlađa kći Bernardina, njena protuteža, glavni nosilac radnje i potstrekač konflikta. Moć života u njoj još nije izbledjela, tužno i isprazno živovanje u Bernardinu domu još nije ispilo snagu ni ugasilo žar te strastvene prirode koja se bori protiv robovanja, koja provodi svoje pravo na slobodno izražavanje osjećaja, i koja, iako u toj borbi podliježe i završava tragično, zapravo ipak pobjeđuje, jer svojim postupcima dokazuje da je život nepobjediv. Erotski problem ne smije biti dominantan u toj figuri i njenoj sudbini — kroz nju slobodarstvo Garsije Lorke dostiže svoj najviši poetski domet.

LJUBIŠA JOCIĆ

Sveća

— Uspomena na Lava Tolstoja —

Sveća zatitra, raspe latice bele pa me prene,
ko leptir majski trošna i lepršava
i zanjiše se predamnom prošlosti daljina plava
i sveg me obuzmu daleke uspomene.

I mislim —
u vosku sveća ostaše za večnost da blistaju bdenja
više mrtvih nego živih stvorenja.
svaka je stranica knjige njen vrt pun tihog sjaja
i svaki red osta u vosku prozračni san
bolje nego u kamenu sačuvan
da vremena spaja

I tu u vosku sačuvane vidim gledaju me drage glave;
pročitam redove, a iz svetlosti sveća gledaju me oči Ane
i vidim staračku ruku s Jasne Poljane
sastavlja njen lik od tananih boja snova i jave,
pa mi se ona i Vronski u bolnom zagrljaju pojave.

Na stolu mome treperi sveća,
preko stranica knjiga zlato plamena preleće
a ja zamišljen gledam kapi voska, rosu što se sliva s vatrenog cveća
i osećam da mi preko lica i ruku prelazi dah stoleća.

„IZABRANE PRIPOVIJETKE" KARELA ČAPEKA

Izdanje »Zore«, državnog izdavačkog poduzeća Hrvatske, Zagreb 1951.

Pored svojih zemljaka Jaroslava Hašeka i Ivana Olbrahta, iz moderne češke književnosti između dva svjetska rata prešao je granice svoje domovine i postao pisac svjetskog glasa i Karel Čapek, romanopisac, pripovjedač i dramatičar.

Karel Čapek (rođen god. 1890) javio se u književnosti godine 1917 sa dvjema knjigama pripovijedaka, a uskoro i kao dramski pisac, postigavši naglo svjetsku slavu s dramom »R. U. R.« (god. 1921). Napisao je i čitav niz romana (»Tvornica apsolutnog«, »Krakatit«, »Hordubal«, »Meteor«, »Običan život« itd.), te također nekoliko knjiga pripovijedaka, a ima i niz putopisa i biografsko-esejističkih djela. Od svega toga — ukupno oko pedeset knjiga, koje su doživjele još prije rata oko šezdeset prijevoda — prevedeno je na hrvatsko-srpski jezik: »Krakatit«, »Hordubal«, »Meteor«, »Bijela bolest«,

Karel Čapek

»Razgovori s Masarikom«, »Prva smjena«, »Dnevnik iz Engleske« i još neke zbirke pripovijedaka. Njegove drame »Majka« i »Bijela bolest«, koje žigošu fašizam i ukazuju na blisku fašističku opasnost neposredno uoči Drugog svjetskog rata, također su doživjele uspjeh kod nas neposredno prije rata. Čapek pak, koji je kao građanski liberalni demokrat ukazivao na tu fašističku opasnost, nije doživio nacističku okupaciju svoje domovine, jer je potkraj god. 1938 iznenada od teške bolesti umro u Pragu.

U svima Čapekovim djelima podjednako ima istaknuta, iskreno i duboko zacrtana ideja humanističkog suosjećanja s malim evropskim čovjekom, koga guši ustrojstvo ljudskog društva (kapitalistički sistem), neumitna, zloćudna sudbina i često puta neke mutne, gotovo mističke sile, koje prerastaju realne osnove i prelaze u iracionalno, izmišljeno. Čapek nije bio dosljedan progresivni pisac baš zbog toga, što je u svojim fabulama miješao realne i irealne osnove svojih sadržaja, i što je otstupao od uvjerenja da je svemu zlu, pa i sudbini njegovih junaka, krivnja u postojećem društvenom sistemu, koji vlada u Evropi i u većem dijelu svijeta u doba između dva svjetska rata. No ono, što se Čapeku ne može osporiti, jest njegov humanizam, topao i sugestivan u onim pripovijetkama, koje ne prelaze realne mogućnosti i realne osnove. I u ovoj zbirci pripovijedaka, koja je sada prevedena na naš jezik, to se lijepo zapaža: u nekim, naročito onim prvim pripovijetkama, pisac je otišao na područje irealne fantazije, postupno i nepovratno prelazeći iz stvarnosti u sfere apstraktne filozofije, koja postaje do krajnje mjere skeptična i pesimistična, iako — što treba napose naglasiti — ne gubi svoj dobrodušni, čovjekoljubivi ton i humanistički karakter. Takve pripovijetke, kao što su »Stopa«, zainteresirat će isprva čitaoca, ali će ga i razočarati nerješenim raspletom i neodgovorenim pitanjima. Skeptička filozofija, kojom su protkane te pripovijetke, kao na pr.:

»Događa se, da odjednom znate ili osjećate nešto, ispred čega nema ništa, ništa, ništa sličnoga, i iza čega ne može nikada ništa slično doći. Ima ljudskih stvari, koje nisu ni sa čim u vezi i koje svugdje samo dokazuju svoju osamljenost. Znam za stvari, od kojih se nije ništa dalje razvilo, koje nisu ništa i nikoga spasile, a ipak...«

ostavit će u čitaocu dojam nesuvislosti i slično.

Mnogi Čapekovi književni likovi nemoćni su i slabi ljudi u velikom kapitalističkom društvu, postavši slabi ne samo klasno, nego i u sebi, za sebe same, razočarani i umorni, nepovjerljivi prema bilo kakvoj istini (»prepirući se sa svakom istinom«). Ako samo citiram ovo: »a ipak su mu svaka riječ i svaki obrat bili poznati od davnine i zvučali su mu kao gluh i gotovo mučan zvuk ponavljanja«, naš će čitalac u tome prepoznati i hrvatskog »modernističkog« pisca i »mistika« Janka Leskovara (dijelom i Matoša, Đalskog i M. Lisičara), koji se u književnosti javio na prijelomu iz prošlog u ovo stoljeće, u doba hrvatske Secesije. To više, jer se zaista radi, kao i kod Leskovara, o tipovima bezvoljnim i nemoćnim u životu. Naravno je, fabule, nošene takvim tipovima, gotovo nekom vrstom ludakâ, djeluju bizarno, lutaju besciljno, kao i one »stope koje niotkud ne vode, nikamo ne vode«. Svakako, potpuno neuračunljivo, neodgovorno djeluju ovakva filozofska »objašnjenja«: »Ima nešto više nego istina, nešto, što ne sputava, nego oslobađa«.

To je zacijelo veoma slaba, neuvjerljiva i neuspjela strana Čapekovih pripovijedaka (ili jednog dijela njegovih pripovijedaka).

Ono, što je pozitivno u tim pripovijetkama, naročito u onima koje su oslobođene tih irealnih lutanja i mutnih filozofiranja relativista, jest čovječnost. U takvim pripovijetkama, kao što je ona majstorska pripovijetka »U dvorcu«, Čapek je dao maha svom svesrdnom ljudskom suosjećanju i nagovještaje jakog socijalnog optuživanja, U nekim je pripovijetkama, kao što su »Novci« i »Grubijan«, za volju svojih humanističkih raspoloženja upravo demaskirao gnjilu stvarnost buržoaskog društva. U nekim, gotovo najbrojnijim pripovijetkama drugih dviju zbirki, kao što su pripovijetke »Ukradeni spis«, »Kupon«, »Nestanak glumca Bende» itd., jenjava više manje Čapekov humanizam i sve je zadržano na zanimljivosti »napete« »kriminalističke« literature evropskih velegradskih novinskih feljtona. Čini se na prvi pogled nevjerojatnim, da je talentirani pisac upotrebio svoje pero za određivanje te bezlične, »asocijalne« materije, koja slabo pokazuje svoje socijalno porijeklo. No ponekad, kao u pripovijeci »Zločin u kolibi«, izbije na površinu uz piščev neodređeni, skeptički humanizam i njegovo suosjećanje s unesrećenim, malim ljudima i njihovim neprilikama. Zacijelo, razlog za odabiranje takvih tema za književnu obradbu, možemo tumačiti Čapekovom dobronamjernom težnjom: da pridobije široku čitalačku publiku. Pažljivi čitalac osjetit će i u tim pripovijetkama Čapekovu tendenciju: skidanje oreole s posvećenih društvenih faktora — kao što je slučaj s visokim oficirima u pripovijeci »Ukradeni spis«. U svom pogovoru Lj. Jonke objašnjava to ovako, između ostalog: »Linija je naime Čapekova književnog gledanja i oblikovanja prilično valovita. Od mučnog problema traženja istine i ispitivanja tajanstvenosti ljudske duše preko realističkog zahvaćanja društvene stvarnosti Čapek pribjegava nestvarnom svijetu, da bi kroz utopiju lakše i slobodnije, ali i nekonkretnije govorio o problemima čovječanstva svoga vremena«.

Svi ti prigovori Čapeku-piscu nisu prigovori prevodiocu i izdavaču, jer je svakako bilo potrebno da naš čitalac upozna ovu literaturu i u ovom izboru.

Milan SELAKOVIĆ

ČEDO VUKOVIĆ

ŽEDNA ZEMJA

Ahmede! Obaraj! Obaraaj! — krištao je Dufo sa drugoga kraja njive.

Ahmed i Rustem potrčaše pored brazde, pazeći što igda mogu da ne polome krte strukove kukuruza, već izrasle u visinu ljudskih prsiju. Rustem je trčao prvi. U ruci, ispred sebe ispruženoj, nosio je fenjerče, Dugim gipkim korakom lako ga je dostizao Ahmed, ovisoko momče, vitko, uzano u ramenima. Na lice mu je, sad i opet, padala slaba svjetlost fenjerčeta. Od te svjetlosti planule bi njegove crne oči i tanki tek izrasli brčići, a tamnoputo kao u djevojke skrojeno lice dobijalo bakarnu boju. Ispod ćulaha mu je, nad desnom obrvom, stršio podrezani čuperak oštre kose, koja se nije dala zagladiti.

Zastadoše na kraju njive. Ahmed povisoko uzmahnu motikom, zahvati meku zemlju prese i otvori put vodi koja jurnu jazom pored njive da bi opet skrenula u prvu brazdu. Petnaestak takvih brazda odvajalo se od jaza i ukoso presijecalo njivu da bi po njoj razvelo vodu za natapanje.

Ahmed je radio osvijetljen Rustemovim fenjerčetom.

— Tako, sokole! Svuda mi svijetlio, samo ne poslije svadbe, — šalio se Ahmed.

Nije primijetio, kako na dva-tri koraka od njega čuči kraj jaza stric — Hasim. On je posmatrao Ahmedove lake pokrete i vukao dimove iz svojeg kratkog kamiša.

— Eh, voda, voda, — reče on neočekivano, brčkajući mršavim prstima lijeve ruke po mutnoj vodi, što je brzo proticala, odnoseći na svojim talasićima žućkaste otsjeve svjetlosti, zatim guke trave, drvca, slamke. — Koliko je nekad bilo vode! O kako bi ona ispunila naše brazde i jazove, kako bi potplinula čak i po livadama! Ne vidiš je od guste trave, ali čuješ njen šapat... Ljubenička vrela napajala su naše njive i livade, danonoćno je tekao žubor našim brazdama... Gotovo nikad, djeco moja, nijesmo gledali u oblake, ni molili alaha za kišu. Ne pamtim da je zemlja bila žedna, da su se ovako sukala kukuruzna pera, da su prije vakta žutjele livade... Još od Leke Dukađina ostao je zakon: Novi jaz ne može uzeti vodu staroga jaza. A eto, dođoše ovi Crnogorci, iskopaše nove jazove. Oteše nam vodu da natapaju jučerašnje krčevine. Kao prasci razriljaše šume i ledine, a sve to ište vodu... Oteše nam bistrotoku — na sahate i dekike nam je odmjeriše. A njiva ne zna za dekike! Pa kako da napojimo uspaljeni kukuruz, kako da izmamimo otavu iz livade? Oh, djeco... Od starine je ostala riječ: Bez muškoga milovanja — ne rodi nevjesta, bez ljudske ruke, bez sunca i vode — ne rodi zemlja. Drukčije ne biva, niti će ikad biti! Stari su još rekli: voda je krv zemlje... A pogledajte, zemlja je naša suva, iskezila je pukotine — za nogu da ugrize... Izvori ljubenički ne izbacuju ključeve studene za zemlju našu... Sušna neplodica zašla je njivama!

Ućuta Hasim, otresajući hladne kapi s prstiju. Ućuta, pa se polako ispravi.

— Još koliko imamo vremena, Ahmede?

Mladić prisloni motiku uz bedro, izvadi teški Hasimov sat iz njedara i prinese ga fenjerčetu.

Rustem se zagleda u mutno iskrzano staklo.

— Imamo još... jedan sahat... jedan sahat i petnaest dekika!

— He, mašalah! — izbaci ogorčeno Hasim. — pa mi ne možemo ni dvije trećine njive naplaviti! Ej, more, Cuf!

— O-hoj! — odazva se Cufo negdje izdalje.

Sa te strane nazirao se u kukuruzu Muharemov fenjer. On je svijetlio Cufu i Tahiru, mlađoj braći Hasimovoj, koji su razvodili tanke struje vode između strukova kukuruza.

— Pohitajte! Ne dajte da voda leži na jednome mjestu!

— Kao da mi ovdje plandujemo! — nejasno je dopirao Cufovo gunđanje. — Voda nema krila, pa da proleti njivom! A i zemlja je suva — suvcata, pije li, pije...

— Znam ja tebe, Cufaga, — mrmljao je Hasim sebi u bradu, — brze su ti noge samo kad te trbobolja uzmuči.

Ahmed i Rustem odoše za vodom, očekujući znak da je opet »obore« u novu brazdu.

Nad ravnicom, od jednih dalekih planina k drugima, prelijetali su neveliki oblaci kao kad se stada sele sa jednih planinskih pasišta na druga. Nisko nad horizontom javljao se i opet skrivao iza njihovih runa nepotpun mjesečev krug, kao izgubljeni krupni dukat. Pri njegovoj svjetlosti gubilo se Rustemovo fenjerče, tek se iza garavih stakala nazirao mutni plamičak, nemoćan i zarobljen.

Hasim se pažljivo zagleda u oblake, pa zamaha glavom i huknu.

»Jalovi oblaci. Ni kapi kiše ne nose... A zemlja je žedna već pune dvije nedjelje... Pa dokle će tako?«

Rustem se zaustavi pored Ahmeda. Zemlja, još topla od dnevne žege, grijala mu je bose tabane. On bi često zagazio u vodu ,puštajući da ga njeno strujanje miluje po nogama. Stojao bi tako, dok ne osjeti jezu i drhat u tijelu, pa bi opet stupio na toplu rastresitu zemlju.

Bio je radostan što je uz Ahmeda — zato je i molio baba da mu dozvoli nositi fenjer. Uz Ahmeda biti, uz toga visokog mladića, lijepog, ornog za šalu i smijeh, neustrašivog i jakog — kako se Rustemu činilo. Biti uz njega!... Kadgod je Rustem, u svojim dječačkim maštanjima, slikao sebi neku jakim bojama osunčanu budućnost, nije umio da poželi ništa drugo do da bude visok i lijep kao Ahmed, hrabar — kao Ahmed, razborit i srećne ruke — kao Ahmed. Nikad on nije vidio da se Ahmed snishodljivo uklonio s puta kakvome Crnogorcu (kao što je uvijek činio Tahir), nikad nije čuo da je babo grdio Ahmeda zbog kojekakvih ludorija (a znao se razvikati čak i na staroga Cufa). Tek ponekad crnokosi vedri Ahmed bio je pokunjen, opustio bi uska ramena, ugnuo grudi i bludio zamagljenim pogledom u daljine. No to su bile tek rijetke, vrlo rijetke sjenke na Ahmedovu licu. Poslije toga opet su se smiješile njegove usne, ispucale od vjetrova, od smijeha ili od silnih nekih žudnji, o kojima niko ne zna. Njegov osmijeh bio je tako treperav, da se Rustemu činilo — pod Ahmedovim usnama igraju čak i bijeli zubi, iskeženi da zagrizu samo njemu vidljivu radost, da ujedu šalom. Za Ahmedovim stasom i licem, za Ahmedovim osmijehom, išao je Rustem kao opčinjen. »Voli ga kao Rustem Ahmeda« — govorili su ukućani. Ahmed je to znao, pa je i on pazio Rustema više nego Muharema, koji se nije podavao ničijem maženju.

Ahmed je na zimskim sijelima rado zametao igru »kapuća«. Podijelili bi se u dva tabora: jedni sakriju pod ćulahe, poređane po prostirci, prsten ili što drugo, a oni iz protivničkog tabora traže. Miftar, pronicljivi, oštrooki Miftar, znao je naći prsten, kao da ga je, što se kaže, svojom rukom sakrio. Opazio je Rustem kako taj starac ispod svojih čupavih obrva vreba uznemireni pogled onoga što je krio prsten. Ponekad su dozvoljavali Muharemu i Rustemu da se umiješaju u igru, čak i da dignu prvi ćulah. »Dijete je srećne ruke« — govorio je Ahmed. Muharem bi prišao i brzo podigao bilo koji ćulah. A Rustemu je drhtala ruka. Pružio bi je — ne, neće tu biti! Možda je ispod onog umašćenog ćulaha? Ili ispod onog s kraja?... O, kako je Ahmed umio da sroči pogrdnu pjesmicu na račun onih s manje sreće ili vještine u »kapući«!

Za Ahmedova oca Husniju Rustem je znao samo po čuvenju. Pričali su mu da je bio kačak, ranjen od žandarmske puške i skapao u tamnici. O majci Ahmedovoj kazivali su da je bila vrlo lijepa, nadaleko joj ravne nije bilo. »Ali uzalud sve to, kad je insan bez — ikbala« — govorili su. Bolešljiva je bila, prenježna. Kad Husniju ubiše, ona, sirotica, obolje

* Bez sreće

SRPSKI REALISTA ILI »KNJIŽEVNI MISTIFIKATOR«

Povodom članka „Matavuljev „Bakonja fra Brne" — književna mistifikacija"

Prošlo je pune 63 godine otkako se u »Stražilovu«, književnom časopisu koji je devedesetih godina prošloga vijeka izdavao Jovan Grčić Milenko u Novom Sadu, pojavila 1888 godine prva verzija »Bakonje fra Brne« pod naslovom »Kako je Pjevalica izliječio fra Brnu«. Četiri godine kasnije, 1892, u izdanju Srpske književne zadruge izašla je definitivna redakcija ovog najznačajnijeg Matavuljevog književnog rada. Njime je srpska književnost dobila djelo velike umjetničke snage i zamaha, koje je, pisano na prelomu između dva vijeka, po svome realističkom prikazivanju stvari i odnosa među ljudima, po svojoj životnoj punoći i istinitosti, ocjenjeno kao najbolje što je dotada (u vremenu do Prvog svjetskog rata) na srpskom jeziku napisano i koje će, po mome dubokom uvjerenju, ostati dragocjen i trajan prilog književnosti naših naroda uopšte.

Ne treba ispustiti iz vida činjenicu da se Matavulj kao književnik formirao pod snažnim uticajem francuske književnosti, a naročito Balzaka, Mopasana i Zole. Njegovi likovi (mislim na »Bakonju fra Brne«, u prvom redu) nisu papirnati i bezbojni, knjiški iskonstruisani i namješteni, nego naprotiv, u njima vri punoća ljudskog života, sa svim radostima i žalostima, vrlinama i porocima, onakvi kakvi stvarno jesu, bez imalo uljepšavanja i dotjerivanja. Matavulj realistički prikazuje tadašnje odnose u društvu i jednako kritički posmatra selo i grad, gospoštiju, prosti puk, fratre i popove i sa puno vedrog humora ismijava kaluđersku lakomost i zelenaštvo, lukavstvo i pritvornost, vjersku zatucanost i raskalašnost.

Za realistički metod Matavuljevog književnog stvaranja karakteristične su riječi kojim se završava njegovo najbolje životno djelo. Bakonja fra Brne, glavni junak istoimenog romana, na kraju ovako govori:

»Svi kažu da sam dobar čovek, a niki kažu da sam rđav fratar! Može biti i jedno i drugo! Kad sam se rodija, ja nisam izbira šta ću biti, a sadak sam kakva me dadoše Bog i ljudi!«

Drugim riječima, čovjek je proizvod sredine u kojoj je ponikao i određenih društvenih uslova u kojima se razvija i djeluje. I Matavulj, napredan čovek svoga vremena, ne uljepšavajući i ne patvoreći ništa, prikazuje ljude i odnose među njima onakve kakvi oni stvarno jesu.

Pojavu »Bakonje fra Brne« crkvena hijerarhija u Dalmaciji i drugim krajevima dočekala je ogorčeno i neprijateljski, a sam Matavulj doživio je mnogo neprijatnosti i sitnih pakosti s te strane. Životni put Sime Matavulja govori o tome da on ni u Srbiji nije mnogo bolje prošao. Otuda njegova česta otpuštanja iz državne službe, nemaština i druge nezgode. Pa ipak, Matavulj pred trenutnim teškoćama nije ustuknuo. On je ostao dosljedan sebi. On je izrastao u velikog pisca — realistu, čije je djelo nadživjelo sve sitne strasti svoga doba i koje će trajno ostati, i pored izvjesnih slabosti u pogledu kompozicije i građenja romana, vjernim pečatom onoga vremena i skučenosti prilika pod kojima se naša književnost razvijala.

I baš utoliko čudnije zvuči članak d-ra Petrova fra Stanka »Matavuljev »Bakonja fra Brne« — književna mistifikacija«, objavljen u časopisu »Dobri pastir«, glasilu Udruženja katoličkih sveštenika NR Bosne i Hercegovine (svezak 1—2, Sarajevo 1951), koji 63 godine posle objavljivanja »Bakonje fra Brne« — kada je taj Matavuljev književni rad doživio svoj puni triumf u našoj zemlji, i samo posle oslobođenja štampan u nekoliko izdanja, a sada je po njemu snimljen i naš umjetnički film — odriče svaku vrijednost ovom značajnom realističkom djelu naše književnosti i naziva ga pustom izmišljotinom koje bi se, tobože, trebalo da stide svi pisci »realisti«, jer »takove stvari mi franjevci nazivamo brukom i sramotom, a Matavulj i njemu jednaki — »književnim realizmom«!« — kako to doslovce kaže pisac ove, u pravom smislu te riječi, književne mistifikacije i antikulturne rabote.

Diskutovati o tome da li je »Bakonja fra Brne« realističko književno djelo ili nije isto je toliko bespredmetno i jalovo kao raspravljati da li je dan zaista dan, ili je pak noć, i isto toliko suvišno kao i slušati nenaučna naklapanja o »književnom realizmu« i čitati nekoliko stranica u kojima se »nepobitno« dokazuje da, ukoliko i ima neke istinitosti u Matavuljevom književnom djelu i njegovom »Bakonji fra Brne«, onda je to ipak slika i prilika pravoslavnog manastira u Krupi a ne franjevačkog u Visovcu, jer je u Krupi »s lijeva manastir i uza nj crkva s malim zvonikom na preslicu (na samom pročelju crkve)« — kako se to, molim vas lijepo, pored ostalih »dokaza«, vidi i na crtežu jednog od novijih izdanja »Bakonje fra Brne« (»Novo pokolenje«, Zagreb, 1948) — »dok je na Visovcu, s lijeva na desno, najprije zvonik, uza nj crkva a uz ovu samostan«. Ako vas ni to nije uvjerilo u tačnost piščeve »postavke« molim, evo još nekoliko »argumenata«: otac Simeon Petričević, rodom iz Drniša, koji je bio u Krupi, sam je izjavio fra Celestinu Belamariću da je Bakonja glavom iz Krupe! Uostalom, da Matavulj nije poznavao Dalmaciju i život u njoj, pa prema tome ni život dalmatinskih franjevaca (iako se rodio, odrastao i školovao u Dalmaciji), vidi se po tome što franjevci, kaže pisac članka, nikada ne bi rekli Bakonja fra Brne, jer to nije franjevački, nego fra Brne Bakonja iako se, uzgred budi rečeno, i sam pisac na dva mjesta u časopisu »Dobri pastir« potpisuje d-r Petrov fra Stanko. Zar ovi »argumenti» kojima se »mjeri« jedno književno djelo, zaboga, nisu dovoljno ubjedljivi?

Ali, ostavimo sad po strani ovakva mudrovanja i lekcije o »književnom realizmu« i pozabavimo se malo pažljivije osnovnom niti koja se provlači kroz članak. Ona je od početka do kraja šovinistička i neprijateljska prema bratskom srpskom narodu i neodoljivo potsjeća svojim tonom i zajedljivošću na posljednje ostatke krvave prošlosti koju su naši narodi, zbratimljeni i ujedinjeni, svojom borbom zauvijek uništili.

Prije svega, pisac podmeće Matavulju »nasilno prekrštavanje dalmatinskih franjevaca. Napola ih je — kaže on — povlašio (!), napola poglagoljašio; sve su, samo franjevci nisu«. On svoja shvatanja pokušava nevješto i licemjerno da sakrije iza »teorije« da je Matavulj »htio napisati pamflet protiv dalmatinskih franjevaca, katolika i Hrvata, on pravoslavac i Srbin«, kako to, tobože, jedni tvrde — istina on se ne slaže s njima — dok drugi vele da mu to nije bilo ni na kraj pameti nego je samo htio nasmijati sebe i svoje čitaoce, dodaje on bezazleno, ali opet, i sad fra Stanko izlazi otvoreno i pokazuje se u pravoj boji, ispod Matavuljeva pera izašao je »grozan pamflet protiv dalmatinskih franjevaca i njihova naroda« (!), i, nastavlja članokpisac dalje sasvim u tom istom huškačkom tonu i sa pozorišnim patosom u riječima — to je »krvava uvreda dalmatinskim franjevcima, a i uopće katolicima (!), pogotovo, što ima književnika, koji slave ovo djelo kao »najbolji roman, ili bar pokušaj romana«.«

Otkud sad najednom ovakav zaključak da se sasvim proizvoljno izvlači iz Matavuljevog književnog djela? Zašto izmišljotinama i klevetama prljati svijetao lik velikog pisca — realiste i širiti, pod vidom tobožnje objektivnosti i dobronamjernosti, odvratne laži u jednom časopisu koji izlazi u našoj socijalističkoj domovini, koja baš izvore svoje snage nalazi u bratstvu i jedinstvu svih naših naroda, u nesalomljivom jedinstvu radnih masa Jugoslavije?

I na kraju, pozitivan stav Sime Matavulja prema bratskim odnosima između Hrvata i Srba i njegovo književno djelo ne mogu se falsifikovati ni izvrtati. A ako neko u njegovom najvećem umjetničkom ostvarenju — »Bakonji fra Brne« — nađe ponekad i sebe samog, i osjeti se pogođen, bio on jedne ili druge vjeroispovijesti, to je potpuno svejedno, onda ta činjenica još više govori koliko je ozbiljno ovu materiju pisac realistički zahvatio i umjetnički oživotvorio. Jer, Matavulj je poznat zbog svoga slobodoumlja i antikaluđerskog raspoloženja i on podjednako vjerno i istinito prikazuje i pravoslavnog popa Iliju, prekomjernog u »jilu i piću« i drugim ovozemaljskim uživanjima, kao i mladog i raspusnog Bakonju fra Brne.

Posao kojeg se prihvatio Matavuljev književni mistifikator ide u raskorak sa našim vremenom i njegovim stremljenjima i — ostavljajući po strani članokpišćeva neznalačka naklapanja o »književnom realizmu« — treba razotkriti njegovu suštinu i neprijateljsko lice koje se krije iza podmuklih šovinističkih laži i kleveta i sasvim providnog podmetanja i obmanjivanja kojima se pokušava izvjestan sveštenički red da poistovjeti sa čitavim jednim narodom, njegovim nacionalnim obilježjem i njegovom kulturom.

Milorad GAJIĆ

Vasa POPOVIĆ

Pod šljivom u maju

Kao što zvezde padaju pijane i gole
i ja sam, prolećem pijan,
pao u beli šljivov cvet...

Sad ne znam samo, u cveću,
zašto me kosti bole,
ni da l' je ovo pad
ili let!

Ako je devojka ruke raširila
— široko ruke u zagrljaj;
ako je, pod drvetom ovim,
opojni ležaj prostro maj

—onda me ruke bole, u belom šljivovom cvetu,
od umora
u letu!

Da li je scenarij umjetničko književno djelo

Povodom Kreftovog scenarija „Dr France Prešern"

Ovih dana ugledno slovenačko izdavačko preduzeće Slovenski knjižni zavod u Ljubljani izdalo je u elegantnoj opremi scenarij za film o velikom slovenačkom pjesniku France Prešernu. Scenarij je napisao istaknuti slovenački dramatičar, reditelj i dramaturg Slovenačkog narodnog pozorišta u Ljubljani, dr. Bratko Kreft. Odlomci ovog scenarija su već ranije objavljivani u »Novom svetu« i »Ljudskoj pravici«, a jedan su donijele i »Književne novine« u decembru prošle godine.

Scenarij o kome je ovdje riječ mnogo čime otskače od dosadašnjih, ne samo naših, scenarija. Prvo, po tome što njegov siže iznosi život jednog od naših najvećih pjesnika, drugo, zbog toga što ga je napisao jedan od najistaknutijih naših pozorišnih stručnjaka, i treće, a to je i najvažnije, što u svom uvodu tretira jedno od značajnijih pitanja savremene kinematografije, naime, baš pitanje scenarija i njegovog odnosa prema književnosti i opštoj narodnoj kulturi. Baš zbog toga uvoda, koji obuhvata blizu 60 strana, smatramo da je potrebno čitaoce »Književnih novina« i naše kinematografske stručnjake upozoriti na ovo novo djelo Bratka Krefta i na principe i način njegove izrade.

Bratko Kreft ima zanimljiv običaj koji u našoj dramatici, koliko se sjećamo, sretamo još samo kod Krleže u njegovom ciklusu »Glembajevih«. Naime, sve svoje drame, naročito one sa istorijskom pozadinom kao što su »Grofovi Celjski« i »Velika pobuna«, propraća opširnim uvodom, napisanim na osnovu proučavanja ogromne literature koja se odnosi na dotično pitanje, procjeđujući je kroz svoje istorijsko-materijalističke nazore. Toj svojoj navici je ostao vjeran i u ovom slučaju i svoj scenarij snabdio opširnom raspravom o razvoju filma i scenarija od prvih početaka do danas, potkrijepljujući svoja izlaganja gledištima najpoznatijih filmskih stručnjaka u svijetu. Drugi dio uvoda objašnjava mnoga zanimljiva pitanja iz života samog Prešerna koja je scenarist unio u svoje djelo.

Da vidimo u čemu se sastoje glavne konstatacije Bratka Krefta. Smatrajući da je »razvoj scenarija nijemog filma do novog literarnog roda« istovjetan razvoju »scenarija komedije del'arte do dramskog djela« i da »naziv scenarij nije pronašla filmska dramaturgija, već ga je preuzela iz komedije del'arte«, Kreft dokazuje da između pozorišne dramatike i filma ne postoji onako duboka razlika kako se to obično misli i koju naročito žele napraviti dubljom izvjesni filmski stručnjaci svojom tajanstvenošću i tajanstvenošću stranih izraza, kao što su »sinopsis« i »tritment«, koji su ustvari pod drugim nazivima, poznati i u dramskom stvaralaštvu. »Isto tako se varaju i oni, koji misle da su već napisali scenarij kad napišu priču u dijalozima. To što kod nas smatraju scenarijem, nije ništa drugo nego filmska pripovijetka koju mora neko (filmski dramaturg ili sam reditelj) tek dramatizirati u filmskom smislu da bi prvo postala scenarij, a tek docnije knjiga snimanja. Zato su u tom slučaju nužni sukobi između pisca i reditelja, koji mora mnogo šta prenijeti iz epskog oblika u dramsko-filmski oblik«.

Navodeći detaljnije dokaze za sličnost između filma i pozorišta, o čemu svjedoči i to da mnogi talentirani pozorišni umjetnici isto tako dobro uspevaju na filmu, Kreft ističe da nije moguće dati neki specijalni recept za pisanje scenarija, jer je scenarij također stvaralački rad kao i drama, i da »dobar scenarij mora u prvom redu biti dramatičan i smisleno izrađen, kao i svaka dobra drama«. Navodeći za sve to ubjedljive dokaze iz prakse najboljih američkih i evropskih kinematografskih stručnjaka i ističući razvoj filma, Kreft zaključuje da scenarij mora biti usidran u književnosti i nikako ne smije biti podređen filmskom reditelju. Smatra da zvučni film još nije uspio da reprodukuje glumčeve nijanse u govoru i da to neobično važno područje pretstavlja pitanje budućeg razvoja i napretka filmske tehnike.

Iz svega toga Kreft izvodi karakterističan zaključak: »Literarnost scenarija je osnovana na radnji, na karakterima, a prvenstveno na dijalogu, koji nije prazan razgovor, već motor i ujedno manifestacija radnje koju određuju karakteri i prikazane prilike.

Konačno zaključuje da se i štamparski oblik scenarija mora, zbog jasnosti i filmizacije, držati oblika drama, a ne pripovijedaka i da takozvane nijeme prizore treba dodirnuti samo u najosnovnijim konturama, jer tu još uvijek imamo posla sa nijemim filmom. Kao primjer za to navodi Čaplinov scenarij za film »Gospodin Verdu«.

Poslije ovog zanimljivog stručnog uvoda, Kreft prelazi na objašnjavanje svoga rada na scenariju o pjesniku Prešernu. Za poznavaoce Prešernove poezije Kreftova izlaganja su vrlo značajna, jer on Prešernu prilazi kao čovjeku koji je stvarno živio i patio, a njegov genije te patnje ovjekovječio i stvarao genijalne umotvorine. Razumije se da sve to potkrijepljuje slikanjem sredine i prilika u kojima je Prešern živio i sa ustinskom umjetničkom toplinom pokušava Prešerna objasniti i približiti širim slojevima publike.

U tom crtanju sredine, prilika i Prešernovog života, sretamo još jednu vrlo zanimljivu konstataciju koja Kreftu može da služi na čast. To je njegovo otvoreno istupanje u odbranu Stanka Vraza, koga su u slovenačkoj kulturi dosad nazivali renegatom, zato što je, pod uticajem ilirizma, predlagao da se za slovenački književni jezik uzme srpskohrvatski jezik kojim je i sam docnije pisao. »Slovenački književni jezik se kao opšti jezik Slovenaca tada tek razvijao i ni izdaleka nije imao svoj konačni oblik. Zato treba Vrazove jezičke i političke probleme, koje je kao istočni Slovenac donosio sobom, posmatrati iz onog doba, a ne iz današnjeg. U tom slučaju ćemo prema Vrazu biti pravedniji nego što je bio Cankar, koji je u borbi sa novoilirima ove miješao s Vrazom i nazvao ga renegatom, što Vraz nije bio. Renegat je bio Dežman (Dragotin Dežman, koji je predlagao da Slovenci prime njemački književni jezik. Prim. M. R.), a ne Vraz, kao što nije bio ni Gogolj. Ta dva slučaja treba strogo razlikovati od prvog«. Nema sumnje da je ovdje Kreft istupio otvoreno i časno u jednom slovenačkom kulturnom pitanju, koje je tu skoro dodirnuo i prof. dr. Slodnjak, i da će to otvoriti plodonosnu diskusiju u slovenačkoj javnosti.

Tek poslije toga dolazi štampani dio scenarija koji obuhvata blizu 90 strana.

Jednu zanimljivost moramo ipak još napomenuti. Ma da se nigdje iz dokumenata o Prešernu ne vidi da se on ikada susreo sa Vukom Karadžićem, Kreft je ipak Vuka uveo u dvije poljave svoga scenarija, pretpostavljajući da je Vuk znao za Prešerna, bar preko Kopitara. U objema pojavama dao je Vuku odlično mjesto. U prvoj Vuk interveniše kod cenzora Kopitara da propusti zabranjeni broj »Čbelice« sa Prešernovim pjesmama, koju je Kopitar već bio zabranio, i ovaj mu za ljubav to učini. Drugi put Vuk prolazi kroz selo gdje se nalaze Prešern i poljski emigrant Koritko, skupljač slovenačkih narodnih pjesama. Prešern je pobjegao od kiše, te se samo Koritko sreo s Vukom. Na poziv da Vuk siđe i da se vidi sa Prešernom, Vuk odgovara da ne smije, jer ga policija prati na svakom koraku.

Ma da se o ovom scenariju može pravilno suditi tek kad budemo vidjeli film, ipak se može tvrditi da je Kreft časno riješio svoj zadatak.

Dr. M. RAKOČEVIĆ

BELEŠKE

Dž. B. Pristli

STOTA PREMIJERA U RIJEČKOM NARODNOM KAZALIŠTU

Krajem prošloga meseca u riječkom Narodnom kazalištu prikazana je prvi put u našoj zemlji komedija »Otkad postoji raj« od istaknutog engleskog pisca Dž. B. Pristlija. Ovom pretstavom Narodno kazalište, osnovano pre pet godina, beleži svoju stotu premijeru. Od početka svoga delovanja dosada pozorište je dalo 1068 operskih, dramskih, operetskih i baletskih pretstava, dok je u istom razdoblju prisustvovalo pozorišnim priredbama preko 700.000 posetilaca.

IZLOŽBA KNJIGA BIBLIOTEKE »SVETOZAR MARKOVIĆ« POVODOM DVADESETPETOGODIŠNJICE NJENOG RADA

Ovih dana Univerzitetska biblioteka u Beogradu proslavila je 25-godišnjicu svoga rada. Proslavi su prisustvovali zamenik pretsednika Saveta za nauku i kulturu FNRJ Vladislav Ribnikar, pretsednik Saveta za prosvetu, nauku i kulturu NR Srbije Mitra Mitrović i mnogi drugi javni i kulturni radnici.

Rektor Beogradskog univerziteta Ilija Đuričić govorio je o značaju Univerzitetske biblioteke, a zatim je upravnik biblioteke Milica Prodanović govorila o razvojnom putu ove važne kulturne ustanove.

Biblioteka je otvorena 24 maja 1926 godine. Ona danas broji oko 500.000 knjiga.

Posle predavanja Milice Prodanović posetioci su razgledali izložbu koja sadrži mnoga retka i značajna dela, rukopise naših javnih radnika, književnika i drugih.

HRVATSKI NOVELISTI U SLOVENAČKOM PREVODU

»Slovenski knjižni zavod« izdao je izbor savremene hrvatske novelistike pod naslovom »Hrvatski povojni novelisti«. U knjizi je zastupljeno jedanaest hrvatskih književnika (Nazor, Kolar, Pavičić, Kaleb, Dončević, Ranko Marinković, Joža Horvat, Augustin Stipčević, Beretin, Barković i Desnica) sa delima koja su objavljena u razdoblju od 1945—1949 i tretiraju period narodnooslobodilačkog rata i posleratne izgradnje. Novele su preveli na slovenački Janez Gradišnik, Silvester Škerl i Davorin Ravljen. Uvodnik pod naslovom »Osećaj stvarnosti u hrvatskoj prozi« napisao je Marijan Matković. Biografske i bibliografske podatke o piscima napisao je Dragutin Tadijanović.

KOME TO NUŠIĆ NE DOLIKUJE?

Reći ćemo odmah: Savi Kariću i »Glasu Slavonije«.

Nedavno je osječki »Glas Slavonije« objavio jedan članak Save Karića pod naslovom: »Glumcima to ne dolikuje«. Reč je, naime, o gostovanju jedne ekipe Osječkog narodnog kazališta u Borovu, koja je prikazala tri Nušićeve aktovke: »Svetski rat«, »Analfabetu« i »Umetnost«. U članku se između ostalog veli:

»Ovim jeftinim nedavnim programom u Borovu izgubili su osječki glumci mnogo od svoga ugleda... Ovaj program ostavio je u Borovu dojam, kao da su ti glumci podcijenili kulturnu razinu borovskih radnika i namještenika i da su prilično koristoljubivo sastavili i izveli program, koji je ispod njihovih mogućnosti i koji im ne služi na čast«.

Nušićeve tri aktovke, koje nisu nimalo »jeftin program«, već spadaju među najbolja ostvarenja ove vrste u našem domaćem repertoaru, prikazuje i Narodno pozorište u Beogradu, pa opet nije zbog toga ništa »izgubilo od svoga ugleda«.

Da li je možda »kulturna razina« beogradske publike isuviše niska? Ili je kulturna rubrika »Glasa Slavonije« nekulturna?

TIMOFEJEV U GUSINJU

Četinjska »Pobjeda« iznosi drastičan primer kako se kod nas vrši distribucija knjiga. Knjižara u Gusinju dobila je prilično broj primeraka »Teorije književnosti« L. Timofejeva koji već mesecima bespomoćno leže u rafovima, žute u izlogu — strpljivo čekajući na kupce. Nije to ni veliko čudo. Gusinje je malo mesto, s malim kulturnim životom i kulturnim nivoom, tek sa osnovnom školom. Ali je zaista čudo, i to neshvatljivo, da »Teorija književnosti« uopšte nije ni doprla do Ivangrada, u kome postoje viša gimnazija i učiteljska škola, i gde je potreba za jednom takvom knjigom nesumnjiva.

Može, može teoriski i »načelno« da se i u Gusinje doturi Timofejev, i Gusinjani, naravno, treba da se upoznaju s »tajnama« literature. Ali knjige žute u izlogu, ne bez razloga, i ne bez nàravoučenija onima koji raspodeljuju knjige. Kad bi to bio samo slučajan primer moglo bi se distributivcima i progledati kroz prste. Ali, nažalost, nije. Već se ovakva iskustva polako kristališu u poslovicu: ako hoćeš da nabaviš recimo knjigu Veljka Ribara »Fizikalni smisao teorije relativiteta«, pođi u Tutin — tamo ćeš je sigurno naći! Tamo sigurno čeka.

»BRAZDA« APRIL—MAJ

Brazda u svom dvobroju april — maj donosi priloge: Emila S. Petrovića — »Radost« (pesma), Vojina Jelića — »Molitve«, Čedomira Minderovića — »Zvezda na Čelebiću« (odlomak iz scenarija »Rastanak na Tari«), Petra S. Petrovića — »Pred deobu«, Branka N. Đukića — »Četma pesma maja« (pesma), Srećka Diane — »Obala« (pesma), Nikola Ravina — »Banatska idila 1939« (pesma), Sabahatina Alija — »Pralja« (prevod s turskog E. B. i M. B.), Četiri španske pesme, Miroslava Đorđevića — »Stvaralački lik Dimitrija Obradovića«, Olge Humo — »Sinkler Luis«, Autobiografija Vase Pelagića, Dušana Đurovića — »Sarajevo u narodnoj pesmi i pripoveci«, Moni Finclja — »Ozrenski partizanski odred« T. Vujasinovića, H. Dizdara — »Književne veze Bore Stankovića sa Sarajevom«, Pozorišni pregled: Slavko Mićanović — »Tri svijeta« Hamze Hume«, Hronika — Bilješke o knjigama i časopisima — Bilješke o piscu — Bilješke — Bibliografija.

Zora Petrović: Crtež

sasvim, pade s nogu i ubrzo pohita k njemu.

Da li se Ahmed u onim rijetkim časovima tuge sjećao oca i majke? Da li je čeznuo za njihovom roditeljskom nježnošću? Možda je jadikovao za neustrašivim očevim srcem i gorio od mržnje prema krvnicima? Ili je tugovao za mladošću majke koja je na njegovo lice utisnula biljeg svoje neprolazne ljepote?

Ili je, možda, priželjkivao zemlju neku daleku, u kojoj bi tuga bila pastorče ljudima? Pratio je okom jesenje seobe ptica, osluškivao usplahirene krike ždralova s tmurnoga neba. Ptice, ptice hitrokrile! Vi izmičete pred mećavama, pa se s proljeća vratite i svijete posustala krila na grani olistaloj. A šta da učini čovjek čemerni? I on bi da bježi od zla — ma i na kraj svijeta. Ali kako da se vrati svojem gnijezdu? Slušao je Ahmed o mnogim Šiptarima - bjeguncima. Ostavljali su domove i čeljad i nosili svoje ostrižene glave čak u Tursku. Mnogi su uskakali u Albaniju. Ali, nigdje sreće za samotna u očajanju zabludjela čovjeka. Neprihvaćeni, gladni i unezvereni, otrgnuti od svojega ognjišta i plemena, venuli su u tuđini. Nijesu prosili ni plakali pred tuđim pragom. Umirali su od malarije i tuberkuloze po Draču, Firu, Ljunji. Ponosni domaćini metohiski, ratnici i binjedžije, skapavali su kao amali i čistači ulica.

»Zlo tu, zlo tamo. Pa ima li igdje pod ovim nebom kutka, gdje bi čovjeku bilo dobro, gdje mu psi ne bi razdirali nogavice?«

Rustem je stojao pred Ahmedovom tugom kao pred najdubljom tajnom ovoga svijeta, dok je Ahmedova veselost bila otvorena za njega, grijala ga, uznosila nekud u visine radovanja i zanesenosti do zaborava.

— Ahmede, kad sjutra kreneš u šumu, povedi i mene. Hoćeš li?

— A što — strah da mi držiš?

— Obaraaj!

Ahmed i Rustem se trgoše. Nekoliko brzih uzmaha motikom i voda poteče dalje. Ostavljajući za sobom još jednu mokru brazdu, hitala je da nakvasi one suve.

Najednom Rustem uzviknu prestrašenim glasom:

— Ahmede, pogledaj — nestaje vode!

Šljapkajući po jazu, Rustem je osjetio da strujanje vode naglo malaksava.

Obojica se sagnuše. Fenjerče osvijetli mokru ivicu u jazu i, nisko ispod nje, vodu koja je sporo tekla, posustajala, bivala sve niža — tek što nije prekapila!

— Babo! viknu Ahmed. — Babo! Neko nam ukrade vodu!

— Šta? — riknu Hasim i neočekivano hitro kleknu kraj jaza. Zahvati rukom i odiže je — sa dlana, između zgrčenih prstiju, cijedilo se samo žitko blato.

Rustem i Ahmed gledali su u sat.

— Oca mu poganoga, čitavi sahat prije vremena! — vikao je Ahmed, udarajući se po čelu.

— Šta je s vodom, da nije negdje provalila? — pitao je Tahir sa sredine njive.

— Ukradoše nam vodu! — jauknu Hasim. — Propisaše nam šest sahata, a evo... Lupeži!

Ahmed zametnu motiku preko ramena, pa potrča uz jaz.

— Babo, odoh da vidim!

Svi se okupiše na kraj njive. Gledali su za Ahmedom kako već zamiče, kako se gubi među mnogim dalekim sjenkama pod mjesečinom.

— Šta sada? — upita Cufo.

— Šta da činimo? — jadikovao je Tahir i ljutito otresao blato sa motike.

— Da čekamo, — reče već staloženi Hasim, — da čekamo, a šta ćemo drugo! Samo, bojim se za Ahmeda, mlad je, plah i — ponosan. Naletjeće na nekoga... Crno je pisano Husnijinu rodu... Bojim se, mnogo mi je studeno oko srca... Tahire, kreni i ti za njim. De, sokole!

Tahir je neko vrijeme stojao pored Cufa i nešto mu pričao, pa se polako krenu za Ahmedom.

— Da idem i ja? — moljakao je Rustem. Bilo mu je žao što i on prije ne potrča uz jaz.

— Primiri se tu! Gle ti njega, svud bi htio da prismrdi! — obezvolji ga Hasim.

Ahmed je već bio na mjestu, gdje se od glavnog jaza odvaja jedan krak za crnogorski dio sela. Tu je voda bila skrenuta, do poslednje kapi.

— Uh, gledaj ti napasti! Lopuže! — ponovi Ahmed Hasimovu riječ, pa hitro poče navratati vodu u svoj jaz.

Zamahujući motikom, u sebi je psovao i grdio vodokradice, ljude »gramzive bez esapa«, nezajažljive »golotorbe dušmane«, kojima je, izgleda, sve dozvoljeno kad su u pitanju Šiptari.

On isprati natrag Tahira koji krenu uporedo s prvim talasom vode. Kada njegova sjenka iščeznu iza obližnje živice. Ahmed se polako odmakne od jaza i sjede iza jednog žbuna. »Sad ćemo vidjeti ko se to igra sa našim hljebom! On će doći, ako nije kukavica«.

Napregnutog oka gledao je niz crnogorski jaz pored kojeg se razaznavala putanja, utabana nogama onih koji su ovamo radi vode dolazili u svako doba dana i noći.

»Nikoga nema. Čudno... Možda još nije mogao stići? A šta, ako to bude žena? Crnogorke su kao muškarci... O, to ne može biti! Nipošto! A ko zna?

Gle! Ide!«

Uz jaz je zaista hitala neka tamna prilika, malo pognuta, sa motikom spuštenom niz nogu. Uto, kao nekim čudom, progrije mjesec između oblaka.

— Boško! — prošapta Ahmed, stežući držalicu motike. — To mu i priliči, ubojici, prokletniku! Neka ga, neka priđe... Neka, uhvatiću ga na djelu!

Boško dođe do razdvoja jazova, oprezno pogleda okolo, pa se sagnu i zagrebe motikom.

— Ej more! Šta to činiš?

Ahmed iskoči iz zaklona i potrča prema Bošku. A on, uplašen neočekivanim uzvikom, otskoči ustranu. Pogleda Ahmeda, pa, postiđen i kivan, u inat nastavi odvrtati vodu.

Više je volio da bude otimač, nego kradljivac.

Cepteći od ljutine, Ahmed ga čvrsto uhvati za mišicu.

— Ne tako, komši — Nije pošteno...

— Vrijeme je da uzmem vodu.

— Nije vrijeme!

— Znam ja bolje! Pusti mi ruku!

— Evo sahata...

— Šta? U sat ti se pošuram! U »sahat« šogaljski!

— More, odmakni se da okrenem vodu!

— Neću! — izrebri se Boško. Plavi brkovi mu se nakostriješiše. Bose noge su drhtale i oklizavale se po mokroj zemlji i travi.

— Odmakni se, će besa ... O, Hasim! Tahiir!

— Miči se, skote! Ne bojim se ja, pa da dođe čitavi bataljon šogalja!

— Valahi, ja moram da uzmem vodu me zor.

Ahmed ga gurnu ramenom.

— Ahmede, kurvo turska! — zaurla Boško, pa ga odgurnu od sebe.

Okrenuvši držalicu naprijed, Ahmed ga udari po širokome ramenu. Pritom se okliznu i kleknu na koljeno.

Visoko bljesnu Boškova motika na mjesečini i sletje kao kobac na Ahmedovu glavu... Sječivom... On, bez jauka, raširi ruke i, kao da klanja alahu, ničice pade k zemlji. Zari lice u busenje kojim su pregrađivali jaz. Po zemlji i travi prosu se bijeli mozak...

Boško uzmahnu da do kraja odvrne vodu, ali motika mu sama ispade iz ruku. On se šćepa za kosu. Što igdje može, pobježe prema selu.

Mjesec je mirno isplovio na široki proplanak vedrine. Isplovio i kao da je zastao, kao da se skamenio pred samrtnim prizorom. Kao da je stao na svojem dalekom putu da vidi svoje poklonike iz Metohije, da vidi nezaštićenu sirotinju...

Mjeseče, putniče studena lica! Ako imaš oka, suze će ti udariti niz obraze... Noćas nema oka bez suza, mjeseče!... Ako je u tebi još i trunke topla srca, ono će planuti, krv će šiknuti iz njega od gnjeva i bola... Jer noćas nema srca koje ne krvari!

Mjeseče dobri! Mrak neznanja i očaja pao je na oči ljudske. Dodirni im zrakom svojim trepavice — neka progledaju!

Mjeseče, blijedi, beskrvni! Hladno ogledalo sunca! Avaj, ti nemaš ni oka ni srca za ljude... Ne zastaj nad Metohijom, mjeseče! Putuj dalje ili sakrij lice za oblake... Uroni u njih, hljebu šiptarske nade i vjere...

Ne zastaj nad Metohijom!

(Odlomak iz romana »Rusten«)

Baranovićeva opera „Nevjesta od Cetingrada"

NIKOLA HERCIGONJA

Želim da iznesem bez rezerve neke svoje utiske sa tri slušanja »Nevjeste od Cetingrada«.

O izvođačima uopće neću da govorim. Ne zato što je već Krešimir Baranović izjavio da je s njima zadovoljan. Ne zato što bi potcjenjivao njihov napor. Trud koji oni ulažu u svaku premijeru ne može se ocjenjivati na parče, od opere do opere. Oni zaslužuju da se iznose rezultati većih kompleksa njihovog pređenog puta; i oformljeni umjetnici, kao što je na primjer Anita Mezetova, i oni koji se nalaze na početku svog uspona, kao što je na primjer Drago Starc.

Obavezna četvorica umjetničkih stvaralaca bez kojih nema opere ni na papiru ni na sceni: libretista, kompozitor, dirigent, režiser, u ovom slučaju svedeni su na dvojicu. Kompozitor je i dirigent, a libretista je i režiser. Imamo dakle prava da očekujemo najkompetentniju muzičko-scensku realizaciju.

Komična opera! — »kako to ponosno zvuči!«. Naziv koji nose »Figarova ženidba«, tri slavna berberina — dva »seviljska« (Paizijelov i Rosinijev) i jedan »bagdadski« (Kornelijusov), »Prodana nevjesta«, »Falstaf«, »Kavalir s ružom«.

Budite bez straha da ću mjeriti »Nevjestu od Cetingrada« mjerilom za onu drugu nevjestu. Ipak imam prava da tražim nešto svima njima zajedničko: komiku koja se pojavljuje kao logičan rezultat zapleta situacije, suprotnosti karaktera, konflikta između raznih shvatanja o životu. To posjeduju, na nebeskom svodu komične opere i zvijezde manjih veličina od prve. Tražim iskrice komike onog intenziteta — ne veličine! — kakvog ima u sitnoj ćiftinskoj mudrosti Kecala (»prazan džep i žena k tom, to ti je sine, pravi pakao«), u Don Bazilijevoj hipokriziji (»sve što rekoh ja o pažu, nije tačno, jer ljudi lažu«) u »qui pro quo« zbog koga strada barun fon Oks (»Kavalir s ružom«), u smiješnom sumnjičenju ljubomornog don Bartola (»zašto vam je prst umrljan mastilom?«).

Anemični močvarni plamičci duhovitosti, kao što je »od muke otpali mu brci« ili »ženo, izgorela je gibanica« (sabrat onog iz Gotovčevog »Ere« — »prekipeće ti čorba«) ili »zdrav sam ja — ko dren« (!?) ili usiljeno komična svađa između načelnika Mate i žene mu Stane — nisu samo simptom slučajnog nedostatka duhovitosti. Korjeni su dublji.

I Kecalova »filozofija«, i Don Bazilijeva prljavština, i brodolomno donhuanstvo fon Oksa, i fijasko don Bartolove »taktike«, kada se ispoljavaju makar u scenskom »vicu«, nikada to nije samo izvana prišivena zakrpa na rupi teksta i radnje.

Na oko sasma naivnim komičnim epizodama i bezazlenim šalama klasičnih komičnih opera smijemo se, slušajući ih i po više puta; ne smijemo se njima radi ugledne firme, nego zato što izviru logično i spontano iz akcije, iz sižea koji doživljujemo i proživljujemo.

Radnja, tekst u kojima ključa život, sami izbacuju na površinu taj »kajmak« duhovitosti; samo iz oštrog sudara kristalisanih i dobro izlivenih karaktera vrcaju varnice komike.

Gdje bi bila podloga tome u »Nevjesti od Cetingrada«?

Romantični Šenoini tekstovi kriju u sebi mnogo operskog: »Seljačka buna«, »Čuvaj se senjske ruke«, nose mnogo upotrebljivog, čak i neophodno potrebnog opernog šarenila i patosa; neki pasusi su takoreći gotove operske scene. Pripovijetke sa blagim humorom, i one sa bodljom satire, eto, od oka uzevši: »Mladi gospodin«, »Lijepa Anka« i na kraju baš i »Turci idu« (izdvajam kao nešto naročito krvavu satiru »Vječni Žid u Zagrebu«) imaju u sebi nešto operskog, što su autori nove opere dobro zapazili.

Nije moje da dijelim savjete i lekcije libretistu šta i kako treba da radi, ali kao jedan iz publike smijem govoriti o dojmu koji je ostavilo na mene preudešavanje Šenoine novele za operni libreto.

Možda mi Šenoine pripovijetke potsvjesno evociraju ono doba u kojem sam ih upoznao i doživio kao nešto novo, pa kroz to imaju za mene neki naročiti čar; ali i danas moram konstatirati da u njima ključa život, — ne ulazim sada u to, čiji i kakav.

Opera, to jest libreto nema tog života. Prirodni tok Šenoine akcije nije prenesen u operu, nije preveden u operski jezik. Mislim da je to zato što je Fotez izvršio izmjene, zamjene, skraćenja, sažimanja izvanskog karaktera, površna, izvještačena — kao da kaže »hajde da napišem operu«. Zato mjestimično ponestaje najprirodnije logike koju prosječni član kolektiva, koji se naziva publikom, ima pravo da traži od onog što se zbiva na sceni.

Bilo bi glupo a priori zamjeriti Fotezu za neke izmjene koje on čini radi sažimanja radnje. On je iz dva Šenoina majora (Miler, komandant Cetingrada, oženjen, Radulović penzionisani krajiški major, neženja) napravio jednog majora. Ali time je on samo formalno predusreo rasplinutost likova i akcije, a stvarno unio u libreto niz momenata gdje dolazi u pitanje logika radnje koja se događa u jednom sasvim konkretnom vremenu u jednoj sasvim konkretnoj sredini.

Dobivši od dva majora jednoga, libretist dolazi u situaciju da mu postavlja kao suparnika, njemu subordiniranog oficira, poručnika. Već nakon prvog sukoba sa suparnikom (o tom nešto detaljnije poslije) taj major »zasljepljen militarizmom« (prema članku M. Foteza u »Književnim novinama«) sasvim leženo pušta da taj poručnik — suparnik ostaje u blizini njegove izabranice, dok pod njegovom strogom komandom odlazi čitav hor oficira oštrim maršem u tvrđavu. A drugog dana osvanuo je, pored stroge zabrane da se iz tvrđave izlazi, taj poručnik taman kod roditelja majorove izabranice da je prosi. Zatim ovaj isti major što kroz oluju juri Cetingradom gore dolje (kao doktor Frankenštajn) u strahu od podvale, pada začas na prvu podvalu, te otvara vrata. (Jasno da stari Miler kod Šenoe može to učiniti, jer pojma nema o nekoj intrigi, a još manje od toga je za takvu stvar lično zainteresovan). Zatim taj pretstavnik austrougarskog militarizma, dotrajali kavalir, izigran u svojoj ljubavničkoj časti, ismijan u svojoj vojničkoj slavi, blagosilja mladi par — svoju nesuđenu nevjestu (od Cetingrada) i poručnika — suparnika. Ako je k.u.k. vojna akademija uzgajala ovako plemenite oficire, zašto da pišemo čitavu operu kako bi im se narugali?

Sad je momenat da uđe u razmatranje jedan detalj iz scenske radnje. Fotez režiser učinio je lošu uslugu Fotezu libretisti što je na kraj ljubavnog dueta u drugoj slici (Manda i Mladen) stavio obavezni pučinjevski poljubac (na sredini scene). Major, sa čijom se izbranicom ljubi njemu podređeni poručnik, otprilike u onom dobu kada su se pobili u dvoboju Lenski i Onjegin zbog bezazlenog udvaranja tuđoj djevojci, reagira na to sa jednim »ha!« i grdnjama. A Smrekić spasava situaciju sa izjavom »bilo nas je troje, sad nema sumnje«, što ne bi značilo argumenat niti za Monmartr, a kamoli za — Slunj. Inače ovdje libreto i režija idu kod produžetka scene sasvim u raskorak.

Može li, ponavljam iz neuvjerljive scenske radnje da organski proizađe komika? Tu može postati komičnim — libretista i oni koji se (bez svoje krivnje!) trude da istaknu komiku koje nema. (Zar ne ispada takvim tenor — ljubavnik koji se pred svojom budućom pojavljuje sa paničarskim »u pomoć, u pomoć!«?) A jedina lijepo izrađena komična figura, Fran, dodata je ostalima bez ikakve motivacije.

Ovakvim rezultatima je mnogo pridonijela i režija u kojoj su se solisti snalazili prema svom iskustvu, dok je hor uglavnom stajao u polukrugu ili u dvije vrste ukoliko nije dolazio ili odlazio. Lik Smrekića skromnom poentom o »otvorenim vratima u sreću« djeluje dosta simpatično.

Dosta o libretu.

Krešimir Baranović (kome ne možemo zaboraviti »Licitarsko srce«, neke scene iz »Striženo — košeno«, pjesme »Z mojih bregov«) prišao je operi, meni se čini, više kao objektu na kome će koristiti svoje iskustvo kompozitora-dirigenta, nego kao novom umjetničkom zadatku, produbljavanju svog muzičko-scenskog jezika. Baranović je u dvije različite izjave u novinama govorio o uticajima koje će sigurno slušaoci (naročito — pakosni kritičari) naći u operi. Primjedbe o »krađi« tuđe muzike ne spadaju u ocjenu koja pretenduje bar na kakvu ozbiljnost. Ali pitanje uticaja dosta je složena stvar. Može biti raznih uticaja sa strane, i to jako primjetnih, no kod kojih će se osjetiti prelom na planu našeg stvaralaštva ili u okviru individualnog kompozitorovog stila. Uticaji koji počinju davati ton i pravac djelu i to tako, da taj pravac prestaje biti pravac i stalno krivuda, to više nije tradicija na kojoj umjetnik gradi; takvi uticaji pretvaraju se u tuđi jezik koji je autor naučio i njime se služi.

Jedan od dokaza da Baranović u »Nevjesti od Cetingrada« radi na ovaj posljednji način, je — da tako kažem — mjenjanje stilova umjesto mijenjanja atmosfera Bojim se sortiranja po fiokama, pa sa najvećom ogradom, samo kao orijentaciju nabacujem svoj utisak: uz zatvorenu serioznu operu formu kod njega dominira veristički jezik, uz crtanje štimunga prevladava impresionistički, a uz grotesku se gura u prvi plan ekspresionistički jezik. Zar ne bi trebalo da Baranović govori svojem jezikom, kojim je on više puta progovorio, i da ga dopunjuje bogatstvom osobina raznih stilova?

Izneti ću samo par zapažanja o muzici, daleko od toga da bi ih smatrao i malo iscrpnijom analizom. Kod davanja atmosfere i kod crtanja karaktera Baranović se služi i lajtmotivički tretiranim materijalom: motiv marša, zapravo neke vrste karikatura marša, provlači se kroz operu različito osvijetljen prema potrebi; majoru je dodijeljen motiv izveden iz trubnog signala; načelniku Mati tema koja odgovara ranijoj koncepciji uzetoj prema Šenoi (on je tamo pravoslavni pop); tematski materijal povezan djelimično uz Matu i Jurinića ima u sebi nešto od one prave komično operske neposrednosti i jasnoće.

Najviše kontinuiteta u muzičkoj realizaciji (ali više izvanjskog karaktera) ima lik majora, najčešće ocrtavan groteskom.

Karakterizacije ljubavnika svode se na njihove arije i duete (odnosno monologe i dialoge) među kojima je jedino originalna Mandina pjesmica o srcu (sa nekim pučko školskim pripjevom »jedan-dva...«). Prvi sretni obrt u njihovoj situaciji zapečaćen je kvintetom, ali ne vjerujem da će on kao ni ostale zatvorene forme djelovati atraktivno.

Orkestracija zaslužuje poseban osvrt izvan ovog članka.

Među horovima lijep je ženski hor iza scene (druga slika), melodiski inventiozan, u narodnom duhu, a zatim muški hor sa solom (konac prvog čina, iza scene), duhovito obojadisan primjesom »lidertafelskog« štimunga.

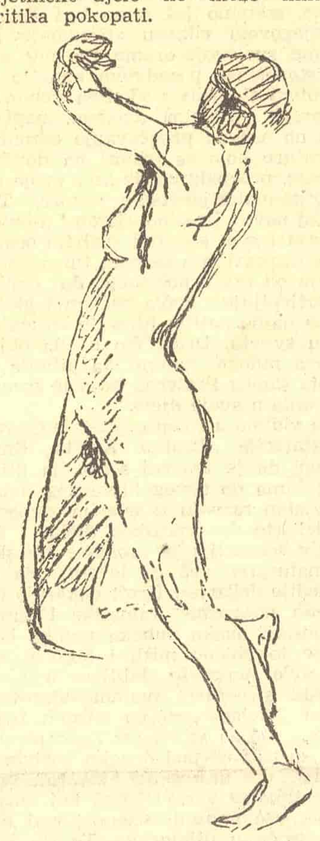
U ova dva hora i u dijelovima Manna, iza scene), duhovito obojadisan dine pjesme pojavio se onaj pravi Baranović kakvog sam, da iskreno kažem, očekivao da će se češće pokazati u ovoj operi. Ovome mogu dodati dijelove Smrekićevog monologa na kraju, iznesene muzički iskreno. Ta iskrenost čak i više vredi nego što bi vrijedila »originalnost po svaku cijenu«.

Time ne mislim reći da ne treba ići za originalnim, individualnim, novim muzičkim jezikom. Poređenja su opasna (osobito ako su autori živi i ne znamo kako se gledaju), no moram da učinim jedno indirektno poređenje, najviše zato, da poduprem misao da u operi ipak nije »sve već napisano«. U Brkanovićevom »Ekvinociju«, nešto mlađem od »Cetingradske nevjeste« osjeća se prilično ostvaren originalni muzički jezik jednog autora.

Da završim.

Nema sumnje, velik trud je uložen — opera je ovdje i slušaoci će reći svoje, iako to ne mora značiti nepogrešivo mjerilo kvaliteta.

Unaprijed se slažem sa primjedbom koja će pasti prije ili kasnije tu ili tamo, da je mnogo teže napisati operu nego kritiku o njoj. Ovome sa svoje strane dodajem da kvalitetno umjetničko djelo ne može nikakva kritika pokopati.



Kosta Hakman: Crtež

DOSITEJ OBRADOVIĆ NA SAVREMENOM JEZIKU

Dobra je bila namera da se Dositej Obradović izda i na savremenom jeziku, makar i u odlomcima. Tako bi trebalo izdati i neke druge naše starije pisce; Orfelina u prvom redu. Naša starija književnost, ona koja je zbog svoga arhaičnog jezika jedva razumljiva danas i obrazovanom čitaocu, postala bi tako pristupačna »celom opšćestvu«, za koje su želeli da pišu i Orfelin i Dositej.

Priređujući ove »odabrane listove« iz Dositeja, M. Jovanović je uzeo na sebe dva posla: da izvrši izbor, i da taj izbor »prevede« na savremeni jezik.

Izbor je uglavnom izvršen iz »Života« i »Basana«; dva članka uzeta su iz »Soveta« i dve stvari iz »Sobranija«; na kraju knjige dodate su »Misli«. Ovakav izbor mogao bi uglavnom biti dobar, — da je bolje »priređen«. Ali on je priređen sa onom bezazlenom »slobodom« sa kojom su nekadašnji »knjigoprodavci« dela naših klasika izdavali kao »knjige za narod«. M. Jovanović, koji inače sa dosta volje i marljivosti radi ove poslove, ovoga puta nije se snašao.

Prilikom spremanja ovakvih izdanja, odabranih »strana« i »listova«, dobro bi bilo, izgleda nam, voditi računa u prvom redu o tome da odlomci koji se odaberu budu celine, da se iz odabranih odlomaka, koliko je god moguće, ne izostavljaju pojedini delovi i rečenice, i da se uopšte suvišnim redaktorskim mešanjem u autorov tekst ne prave veštačke celine. vi, onda je isto tako neophodno da se iz izabranog odlomka nešto izostavi, onda je isto tako neopohodno da se to izostavljanje obeleži uobičajenim grafičkim znacima, — pored opšte napomene u kojoj će se skrenuti pažnja na takva mesta. Onaj koji vrši izbor iz dela jednog pisca, on ustvari citira ono što smatra da je dobro kod toga pisca ili karakteristično za njegovo književno svaranje. Ako redaktor iz tih citata izostavlja rečenice, pasuse, stranice, a ne kaže i ničim ne obeleži da ih je izostavio, on citira netačno, neverno prikazuje pisca i — obmanjuje čitaoca.

M. Jovanović je tako postupio dosledno kroz celu knjigu. Tekst koji je odabrao, odnosno koji nije izostavio, teče u kontinuitetu kao da ga je tako Dositej napisao; neobavešten čitalac ne može da raspozna šta je tu stvarno »odabrano«, gde je šta prekinuto i gde je šta ispušteno. Onaj koji iz ovoga izdanja prvi put sazna, na primer, za »Pismo Haralampiju«, koje ovde iznosi tri strane, biće iznenađen kad to isto pismo u nekom drugom izdanju nađe na — šesnaest strana. Iz njega se, razume se, u »odabranim listovima« može uzeti i pola strane, ali čitalac u svakom slučaju treba da zna da pismo nije doneto u celini; sam naslov knjige nije dovoljno objašnjenje. M. Jovanović ga je međutim priredio tako da neupućen čitalac neće ni posumnjati da je iz njega nešto izostavljeno. A takvom čitaocu je očevidno ovo izdanje i namenjeno ;o njemu je dakle trebalo i voditi računa; onome drugom, upućenom, Jovanovićev izbor verovatno neće ni biti potreban.

Tako odabranim i proizvoljno priređenim odlomcima Jovanović je, zatim, davao i proizvoljne naslove. Tamo gde kod Dositeja nema naslova, redaktor ga je izmišljao; tamo gde ga ima kod Dositeja, redaktor ga je »redigovao«, menjao. Drugi deo Dositejeva »Života«, na primer, pisan je u obliku pisama; ona nemaju posebnih naslova. U Jovanovićevoj redakciji ona su se pojavila sa naslovima. Da su ti naslovi uzeti doslovno iz Dositejeva teksta; ili da su dati prosto kao obaveštenja o sadržini pisama, i to tako da se vidi da nisu Dositejevi, možda im se ne bi imalo šta zameriti. Ovako međutim, stilizovani tobože dositejevski, a pritom često netačni, nejasni, ponekad i besmisleni, oni dojsta pretstavljaju krupnu pogrešku redaktorovu, pogrešku koja je, očevidno u dobroj nameri, iz neuke prostodušnosti, podmetnuta Dositeju. Pismo u kome Dositej opisuje svoje bavljenje u Engleskoj, na primer, Jovanović je nazvao: »U Engleskoj — ni sa kim se više ne prijateljiti«. Takav naslov mogao bi značiti jedino to da je Dositej u »poželjenoj Ingliteri« imao rđavo iskustvo s ljudima, — a to je potpuno suprotno svemu onome što on kaže o Englezima. Netačni su takođe naslovi» Bekstvo iz raja« i »Grčka ljubav i drugarsko lukavstvo«, iz kojih se vidi da redaktor ne razlikuje glavna od sporednih mesta u Dositejevu tekstu. U naslovima: »Na Krfu —preko mere sitno«, ili: »U školi novog Sokrata — nije odveć sitno«, Dositejeve reči upotrebljene su tako nespretno da su se okrenule u besmislicu. — Sem toga što je tako izdevao naslove tamo gde ih nije bilo, redaktor je, kao što smo rekli, i menjao Dositejeve naslove: od tačnih i dobrih pravio je netačne i rđave. Nezadovoljan, na primer, Dositejevim naslovom: »Početak grečeske knjige«, Jovanović ga je prosto izbrisao i na njegovo mesto ispisao svoj, i to ovakav: »Dvanaest batina — usijano gvožđe«, — jako, razume se, u tekstu nema ni pomena o kakvom batinjanju usijanim gvožđem. Dositejev naslov: »Ne kaj se dobro čineći« Jovanović je isto tako iz čista mira izbacio i na njegovo mesto opet uneo svoj, bez sumnje kao lepši: »U dve zvonare blenuti«. — Najzad, »misli« na kraju knjige, — »cveće« koje je Dositej uzeo »iz prekrasnih angliskih sadova« — Jovanović je štampao kao Dositejeve originalne maksime.

Razume se da posle mnoštva pogrešaka u ovome lakšem delu posla, u izboru i redakciji, ne treba očekivati da bi manje pogrešaka moglo biti u glavnom i težem delu posla, u »prevodu« Dositejeva teksta. Iako je bio u prilici da se koristi ranijim prevodima »Života« i »Basana« (Vasa Stajić i Mladen Leskovac), i vrlinama i nedostacima njihovim, Jovanović to nije učinio; iz tih »popularnih izdanja« on nije izvukao ni pouku o poštovanju Dositejeve rečenice, ni, u vezi s tim, opomenu o težini i delikatnosti svoga zadatka.

Nije mesto ovde da se klasifikuje obilje Jovanovićevih pogrešaka; a nije valjda ni potrebno. Iznećemo samo nekoliko ovlašno zahvaćenih primera.

Dositej: »Lisica prvi red sretši lava, tako se užasnula da mal' nije mrtva pala«. Prevodilac: »Kada je lisica prvi put videla lava, tako se uplašila da je stajala kao skamenjena«.

Dositej: »Vranu to nije milo bilo da ga lisica, pri tolikoj njegovoj lepoti, za mutava drži...« Prevodilac: Teško bilo gavranu, pri tolikoj njegovoj lepoti, da lisica misli kako on nema glasa...«

Dositej: »Šta će nam ikada pomoći »sluga pokornjejši i poniznjejši« koji, kad nam do nevolje dođe, neće se ni krenuti ni pomaći s mesta«. Prevodilac: »Šta će nam i kada pomoći: »Sluga pokoran« — »Moj naklon« — »Klanjam se« — »Ljubim ruku« — jer kad nam dođe do nevolje, neće se taj ni okrenuti ni pomaći s mesta«.

Dositej: »Bolji je jedan zec u čanku nego dva u polju«. Prevodilac: »Bolji je svračak u ruci nego soko u planini«.

Jovanović »prevodi«: vran sa gavran, garov sa pas, kurjak sa vuk, gradina sa bašta, jevanđelje sa svetinja, srdimo se sa ljutimo se, i slično. On se tako zanese u svome redaktorsko-prevodilačko - popravljačkom poslu da i zaboravi šta je počeo sa Dositejem: ono što bi trebalo prevesti, on — preskače; ono što bi trebalo da ostane onako kako je, on »prevodi«. Dositej kaže: »Mili Bože, krasne ptičice«. Jovanović sasvim ozbiljno »prevodi«: »Mili bože, da lepe li ptice«. I tako dalje.

Vuk je nekad zamerao Solariću što je ovaj, izdajući Dositejeva »Mezimca«, menjao i popravljao ponešto u njemu. »Mi bismo najvoljeli — kaže Vuk — da on nije ni jednoga slovca ni dodao, ni izostavio, ni promijenio, nego upravo onako da je naštampao kao što je Dositej napisao, pa onda ako bi nam se đe učinila pogrješka, znali bismo jamačno da je Dositej pogriješio, a sad što nam se god ne dopadne ,možemo slobodno reći da je g. Solarić pokvario: zašto »Mezimac« sad nije kao što ga je Dositej pisao, nego kao što bi g. Solarić ćeo da ga je Dositej pisao. A ovo ne samo što nama nije po volji, nego bi i Dositeja rasrdilo...« Kao i Jovanovićev »prevod« — sto i trideset godina docnije.

Đuro GAVELA

VRAZOVA PROSLAVA U ZAGREBU

Stogodišnjica pjesnikove smrti pružila je priliku, da se nevelik broj izdanja Vrazovih djela poveća i njegov lik potpunije osvijetli i prikaže. Inicijativu je dala Matica hrvatska, koju jaka tradicija veže za ličnost Stanka Vraza, kad je u prvom broju ovogodišnjega »Hrvatskoga kola« objavila priloge dra Antuna Barca, dra Rudolfa Maixnera i Antuna Velzeka, a zatim neposredno uoči same stogodišnjice Vrazove smrti (24 maja) izdavši opsežniji izbor iz cjelokupnoga Vrazova stvaranja pod naslovom »Stihovi i proza Stanka Vraza«. Iz

U prvom dijelu knjige — Stihovi — nalazi se izbor iz »Đulabija«, zatim lirske pjesme i balade i na kraju satire i epigrami. Drugi dio — Proza — sadrži nekoliko Vrazovih putopisnih članaka i književno-kritičkih prikaza, te izbor pisama, za koja je poznato s kolikom ih je pomnjom pisao, i koja su u uskoj vezi s njegovim književnim djelovanjem. Predgovor knjizi napisao je Antun Barac, koji je u sažetoj formi ocrtao književni profil Stanka Vraza i prikazao njegovu književnu sudbinu u toku minuloga stoljeća.

Knjigu Stihovi i proza Stanka Vraza savjesno su uredili Antun Barac, Dobriša Cesarić i Dragutin Tadijanović. Štampana na finom papiru, dobro opremljena, popraćena nizom korisnih bibliografskih i književno-historijskih napomena (Barac, Tadijanović) i s bogatim slikovnim prilogom (portreti Stanka Vraza, faksimili, fotografije naslovnih stranica prvih izdanja itd.) Ova knjiga pretstavlja doista seriozan i dostojan prilog Vrazovom jubileju.

Proslavi Vrazova jubileja pridružila se i Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, koja će — po primjeru Matice hrvatske pre osamdesetak godina — ponovo izdati sabrana djela Stanka Vraza u četiri sveska. Prvi svezak imao bi izaći još ove godine, a sadržavat će Vrazove dosad nepoznate pjesme na slovenačkom jeziku. Osim toga Akademija će u dvadesetom svesku »Građe za povjest književnosti hrvatske«, koji doskora izlazi, objaviti dva priloga o Stanku Vrazu: u jednom dr Rudolf Maixner piše o Vrazovim rukopisima i dokumentima, a u drugome N. Polenaković raspravlja o Vrazu i makedonskim narodnim pjesmama.

Stogodišnjica Vrazove smrti inače je svečano proslavljena u Zagrebu. Odbor za proslavu Vrazova jubileja, kome je na čelu Dr Andrija Štampar, pretsjednik Jugoslavenske akademije, priredio je 24 svibnja u Hrvatskom narodnom kazalištu svečanu akademiju, na kojoj su govorili dr Antun Barac u ime Akademije, Gustav Krklec u ime Matice hrvatske i Ivan Dončević u ime Društva književnika Hrvatske. Na programu su bile recitacije Vrazovih pjesama i muzičke točke (pjesme komponirane na Vrazov tekst), koje su izveli članovi Hrvatskog narodnog kazališta.

Iste večeri otvorena je u foajeu Hrvatskog narodnog kazališta izložba Vrazovih djela i ostalih dokumenata iz njegova života (prvi i ostali primjerci Vrazovih izdanja, prvi brojevi časopisa »Kolo«, rukopisi, pisma, fotografije, portreti i dr.). Izložbu su uredili dr Josip Badalić i Dragutin Tadijanović.

Drugi i zaključni dio proslave održan je u nedjelju 27 svibnja u rodnom mjestu Stanka Vraza, u Cerovcu u južnoj Štajerskoj. Na kući u kojoj se pjesnik rodio hrvatski književnici postavili su spomen-ploču s ovim tekstom:

»O 100-godišnjici smrti Stanka Vraza hrvatskog pjesnika 24. V. 1951. ovu ploču postaviše u oslobođenoj domovini hrvatski književnici«.

Na proslavi u Cerovcu govorili su pretsjednik Matice hrvatske Gustav Krklec i slovenački književnik Anton Slodnjak.

Ante ROJNIĆ

Neki pozorišni problemi

(Nastavak sa prve strane)

bih htio također govoriti, — a to je paralelno tretiranje stvarnosti i kazališta, reagiranja čovjeka u životu i glumca na sceni. Strozzi doduše dodiruje razlike života i glume, ali ipak ovako vodi svoju analizu: »Očito je, da takav fiktivni podražaj vrlo teško može u glumcu probuditi istinsku emociju, koja bi onda povukla za sobom istinsku nadgradnju svih ostalih procesa kao i u životu. Zapravo se razlika djelovanja u životu od onoga u glumi razlikuje samo u tom početnom podražaju. Sav daljni put k izrazu odvija se savršeno jednako kao i u životu«. (Potcrtao Z. B.).

Prateći povijest kazališta naići ćemo na dosta razdoblja koji se tom principu već na prvi pogled otimlju. Već sam cilj koji se htjelo postići i sredstva kojima se to postizavalo govore drugačije. Sjetimo se prapočetka kazališne umjetnosti, mima i ritualnog plesača. Zar nas koturni, maska kao zvučnik i recitatorski karakter (takva stroga stilizacija riječi) glumca grčke tragedije ne upućuju na drugačiju formulaciju? Što možemo reći o glumcu aleksandrinaca francuske tragedije? Preskočimo realizam na koji ćemo se vratiti i zavirimo u početke modernog teatra. Zar simbolističko kazalište traži od glumca da djeluje na sceni kao i u životu? Zar nije u simbolističkom kazalištu glumac kontura na jednoj slici, na plohi, a da i ne govorimo o krajnje stiliziranom načinu njegova igranja, o statičnosti i njega i scene? Pođimo malo dalje. Majerhold (Meyerhold) je jednom prilikom postavio na scenu papir na kome je bio naslikan prozor. Glumac skače kroz taj prozor i dere papir. Uzimam ovaj primjer zato da ilustriram tvrdnju, kako je bilo razdoblja kad je režiser najokrutnijim sredstvima kidao paralelu života i scene, ne dozvoljavajući ni gledaocu ni glumcu da se zanesu iluzijom događanja u stvarnosti. Dovoljno je da nabrojimo samo imena pa da nam se otkriju cijela područja glume, koja traže drugačiju formulaciju. Ekspresionističko, konstruktivističko, futurističko, dinamičko, muzičko, oslobođeno, nadrealističko kazalište. Svi ti smjerovi znače etapu u razvoju kazališta i ujedno jedan doprinos koji također formira današnji scenski izraz.

Ali tako bi reagirali kad bi gledali površno na pitanje »glume kao života«. To su samo prva pitanja koja se nameću pri čitanju Strozzijevih izvoda. Međutim vratimo se na realističku glumu, koju uzima Strozzi za cilj svoje metode. Uz gornje nabrajanje mogli bi još dodati da se mnoga vrijedna djela dramske književnosti, koja ostaju i koja će ostajati na našim repertoarima, odupiru realističkoj glumi, a osim toga ne možemo biti sigurni da nas budući razvoj kazališta neće demantirati.

Ali osatvljajući sve to po strani, kao nebitno u danom problemu, ograničimo se isključivo na realizam i realističku glumu. U prvom redu scenski prostor nije identičan prostoru u životu. Pogrješno je shvaćanje da on treba biti iluzija prostora u stvarnosti, a ipak tako često na našim scenama susrećemo ovaj površni realizam. Nije bitno da trava na sceni bude što sličnija originalnoj travi, niti da stolac bude onaj »tipični« stolac i na svim mjestima gdje bi on vjerojatno trebao biti u stvarnosti. Baziranjem realizma na iluziji događanja u stvarnosti gubimo pod nogama čvrsto i zakonito tlo umjetničkog djela. Sve što se nalazi na sceni mora imati svoju funkciju, a ilustracija nije funkcija. Sve što je na sceni igra, ili, na sceni mora biti samo ono što igra.

Želim još jednom podvući funkcionalnost svega što vidimo i čujemo na sceni za trajanja kazališne pretstave, jer je prema tome određen i glumčev izraz. Ili: već sama funkcionalnost određuje izvjesnu deformaciju stvarnosti u glumčevu izrazu, tj. određeno usmjerenje. Jednostavno gledano svaki umjetnikov postupak je izvjesna deformacija stvarnosti na putu tog umjetničkog djela. Zato je deplasirano izlaziti iz tvrdnje da se razlika djelovanja u životu od onoga u glumi razlikuje samo u početnom podražaju, koji je u životu realan, a u glumi fiktivan. Bilo bi vulgarno shvaćati realizam u umjetničkom djelu konfrontiranjem pojedinih dijelova djela sa stvarnošću. Umjetničko djelo ulazi u svoj odnos prema stvarnosti kao cjelina, jer je ono zatvorena struktura i svaka komponenta tog djela ima u toj strukturi izvjesnu funkciju koja je karakteristična i takova baš za to djelo i u tom djelu. Zbog toga ne možemo kvalificirati pojedinu glumčevu gestu ili intonaciju kao realističku, ona je za nas realistička tek kroz ukupno djelovanje dotičnog djela.

Ako je glumčev izraz usmjeren k određenom djelovanju, onda se on ne može (»uz iznimku početnog podražaja«) ponašati »kao i u životu«. Iako tu ima veliki procenat potpuno jednakih reakcija i davanja, ne smije nas to odvesti od konstatacije da se tu radi o dva različita puta.

Zvonimir BAJSIĆ

BIBLIOGRAFIJA

Mihailo Ražnatović: Zadimljena brda, pripovetke. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1951, ćirilicom, str. 177, cena 70 din.

Stanko Vraz: Stihovi i proza. Izdanje »Matice hrvatske«, Zagreb 1951, latinicom, str. 275, cijena?

Ivan Goran Kovačić: Za našu djecu. Izdanje »Novog pokoljenja«, Zagreb 1951, latinicom, str. 35, cijena 32 din.

Ivan Cankar: Novele i crtice. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1951, ćirilicom, str. 207, cena 48 din.

UREDNICI:
Dušan Kostić i Tanasije Mladenović

Broj čekovnog računa 102-9032020
Pošt. fah redakcije 617
Poštanski fah administracije 629
Rukopisi se ne vraćaju

Odgovorni urednik: Dušan Kostić, Beograd, Francuska broj 7 — Štampa rija »Borba« Beograd, Kardeljeva 31.