KNJIŽEVNE NOVINE

GODINA IV, BROJ 40 BEOGRAD, 6 OKTOBAR 1951 GOD. CENA 8 DINARA

Crtež Ljubice Sokić

ŽIVI PROBLEMI

Našu javnost, krajnje je vreme, treba, pre svega, celovitije obavestiti bar o onim čvornim problemima koji, iako za nju možda ne sasvim vidljivi, ili našom zaslugom vidljivi nekad samo u svom naopakom smislu, vriju danas u tokovima naše književnosti i našega književnog i umetničkog života uopšte. Takav pregled nameće se stoga što se ti problemi i ne mogu drukčije rešavati nego pred licem i uz učešće javnosti, jer oni su i njeni, deo njenih životnih potreba.

Ma koji od tih problema da dotaknemo, uverićemo se odmah da je izvanredno zamršen i da za njeg nigde ne možemo naći rešenja gotovog u tom smislu što bi nam sada samo preostalo da ga, možda s nekim preinakama, primenimo na našu situaciju. To ne možemo ne stoga što bismo hteli da pod svaku cenu budemo originalni, nego prosto stoga što je to nemoguće i nama i svakome ko bi bio na našem mestu. Jer, ta zamršenost i originalnost koju ona traži proističu s jedne strane iz same prirode umetničkog i naučnog stvaralaštva, a s druge strane iz specifičnih oblika našeg društvenog razvitka.

Zamršenost, međutim, ne znači i nerešivost. Kao i svugde tako i u slučaju naše Revolucije i naše umetnosti nalaze u bezbroj primera svoju potvrdu Marksove reči prema kojima čovečanstvo nikada pred sebe ne postavlja probleme za čije rešenje nije ujedno pripremilo i potrebne uslove.

Ne dopustivši da joj se na ruke i noge stave staljinske negve, i stalno u grčevitoj borbi protiv sličnih opasnosti iz naše sopstvene zaostalosti, naša Revolucija, u svom životnom interesu i sa svom svojom podudarnosti između reči i dela, proklamovala je punu slobodu umetničkog i naučnog stvaranja, uslov bez koga se ne bi moglo doći do rešenja bilokojeg umetničkog i naučnog problema.

Ali je to uslov koji ne samo omogućuje rešenja, nego i otvara nove probleme.

Kod nas se, naprimer, javljaju, u daleko većoj meri nego ranije, književna i uopšte umetnička (računajući tu i kritička) ostvarenja koja često do očevidnosti pokazuju da u našoj umetnosti postoje različite i čak oprečne struje. Može se reći da pesnici, prozni pisci i kritičari, podeljeni po tim strujama, biju na taj način između sebe jednu uglavnom nečujnu, slabo vidljivu, ali svakako žilavu bitku, oni hoće da afirmišu ovakvu ili onakvu umetnost.

Ta bitka je neizbežna, ali je u njoj neprirodno to što se te struje ne sudaraju otvoreno tamo gde to i mogu, gde to po prirodi stvari i moraju, u oblasti teoretsko-umetničkoj i kritičkoj. Kad je reč o takvoj borbi, niko naravno pod njom neće razumevati borbu radi borbe. Nasuprot ustajalom vazduhu lažne harmonije iz koje ništa svetlo nikad nije niklo, reč je prosto o oštroj atmosferi principijelne diskusije, u kojoj sve struje moraju ispoljiti pravu svoju vrednost, jedne podižući je u borbi još više, druge pokazujući da je nisu ni imale, da im je ona lažna i izmišljena, treće stapajući se sa životnijim i dajući im možda pritom svoj pozitivni doprinos, mereći tako svaka snagu svoga vitaliteta. To je uvek bio prirodni proces razvitka umetnosti i nauke, pa je on neminovan i kod nas, gde zacelo mora imati i neke osobenosti.

A umesto talasom takve borbe, naša javnost zapljusnuta je danas talasom jedne »diskusije« u kojoj su se prilično raspevali motivi ličnoobračunski, nemoralni, amoralni i primitivni, svi, samo ne principijelni.

Iako su koren takve »diskusije« i uzroci retke i kržljave vegetacije na terenu istinske diskusije danas već vrlo jasni, problem time još nije rešen, nego se zapravo tek otvorio za rešavanje na delu. A svaki korak u tom rešavanju dovodiće zacelo do novih pojava, koje će tražiti novu analizu.

Ili, uzmimo drugi jedan, isto tako suštinski problem naše književnosti.

To je problem koji se kod nas ne jedanput potezao pod imenom kontakta sa životom. Bez preterivanja može se reći da je taj problem sve do danas ostao samo kao zahtev književnosti i života, a da se sve ostalo u njemu nameće kao predmet jedne svestranije i dublje analize, koja više ne trpi odlaganja. Složenost njegova je u tome što on jednom svojom stranom urasta u vrlo zapleteni proces umetničkog stvaranja, a drugom u burni proces našeg društvenog razvitka. I, samo jedna analiza koja bi prokrstarila kroz jedan i drugi red činjenica može da nas spasi od opasnih pojednostavljenja, ali i od samoobmane i laži, i da nas uključi u krvotok naše epohe u takvim oblicima u kojima ćemo moći najviše dati i mi njoj i ona nama.

Ili, drugi jedan problem, danas vrlo živ, iako doduše od posrednog uticaja na razvitak naše umetnosti.

Naša javnost stoji pod prilično čvrstim utiskom da je pitanje materijalne nagrade za književni i uopšte umetnički rad nešto što je već definitivno rešeno, što je čak rešeno u preteranu korist umetnika, koja šteti i njemu i društvu. Pitanje jest rešeno u jednom smislu, u jednom bitnom smislu, u tom što se i ovde, kao i u ostalim oblastima, radu priznaje puna njegova važnost. Ali tek tu se problem otvara, otvorila ga je zapravo sama praksa. Primenjivani oblici nagrađivanja očevidno ne rešavaju stvar, i danas se traže novi, koje odista nije lako naći.

Došlo se u jednu stvarno kontradiktornu situaciju: da naša socijalistička država, naše socijalističko društvo, zaista hoće da daju materijalni ekvivalenat za umetnički rad, da oni tim ekvivalentom zaista hoće da umetniku obezbede mogućnost umetničkog rada a da ni jedan od tih oblika nagrađivanja ne mogu da ostvare taj cilj bez čitavog niza negativnih posledica, koje katkad potiru i sam smisao takvoga nastojanja.

Trenutno nije ovde mesto da se pravi neki dublji zahvat u samu suštinu ovog problema, ali je vredno i neophodno upozoriti na tu njegovu komplikovanost i istaknuti potrebu da se ispitaju mogućnosti rešenja na nekoj novoj osnovi. Trenutno će ovde biti dovoljno, ako se samo pomene da sva ta kontradiktornost proističe iz činjenice da je umetničko i naučno stvaranje rad nemerljiv u novcu, a da proizvodi toga rada (knjige, slike itd.) nužno poprimaju oblik robe, ulaze u svet robe i bivaju u njemu podvrgnuti igri zakona robe, iz čega po umetnost nastupaju vrlo rđave, pa ponekad i nakazne posledice. Da li se može naći neko novo rešenje na liniji umetnosti — robe ili ga je moguće naći, i u sadašnjim našim uslovima sprovesti, polazeći od umetnosti kao od novcem neizrazivog rada — to je jedan od otvorenih čvornih problema naše književnosti i našega književnog i umetničkog razvitka uopšte.

Svi ti, i niz drugih problema koji neka zasad ostanu po strani, razotkrili su se pred našim očima pod oštrim farovima potpunog idejnog osamostaljenja naše Revolucije, i nema nikakvog razloga za nevericu da se oni pod istim farovima neće moći i rešiti. Bez fraze i histerije, bez predrasuda i oklevanja — njima treba smelo i realno tražiti rešenje.

ALEKSANDAR BELIĆ

O LINGVISTICI U SOVJETSKOM SAVEZU

I

U našoj javnosti bilo je govora o toj temi i, naročito, o krizi vezanoj sa imenom akad. N. J. Mara. Bilo je neobično da se zbog toga što je jedan naučnik izneo neprihvatljive ideje o jednom naučnom predmetu stvara kriza u celoj naučnoj oblasti. Ali to nije prvi put u Sovjetskom Savezu. Tako je bilo sa biologijom, sa geografijom, istorijom, muzikom i sl. i tako će morati bivati i u buduće, jer uzroci da tako ne bude nisu ni danas uklonjeni.

Nikolaj Jakovljevič Mar (1864—1934) bio je od 1901 g. profesor Petrogradskog univerziteta, a od 1912 god. i akademik. On je dobar stručnjak u oblasti kavkaskih jezika (naročito gruzinskog i jermenskog) i kavkaske etnografije; ali se od Oktobarske revolucije (a, naročito, od 1920) sa velikim oduševljenjem bacio na pitanja opšte lingvistike, trudeći se da sa njima dovede u sklad učenje Marksa i Lenjina. Ali i pored velikog truda i znatnoga broja najrazličnije vrste rasprava, njemu nije pošlo za rukom da to izvrši. Iz prostog razloga, što je njegov metod bio pogrešan. On nije izvodio zakone jezika iz jezičnog materijala, već je principe marksizma-lenjinizma hteo, po svaku cenu, da ilustruje proizvoljno uzetim primerima iz najrazličnijih jezika. Dobivena je fantastična zgrada lingvistike koja sa pravom lingvistikom ima malo veze i koja se morala srušiti posle prvog dodira sa ispitivanjima zasnovanim na stvarnim činjenicama.

Da se ukratko, ukoliko je to moguće, pozabavimo najopštijim zaključcima Marovim. Uzimajući oblast Sredozemnog Mora sa Crnim Morem i Kavkazom, a zatim Prednjom Azijom, a tek posle i oblasti celog sveta, Mar polazi od najstarijih oblika imena njihovih junaka, plemenskih i toponimiskih naziva, i utvrđuje, na kraju krajeva, posle izvesnog kolebanja, svodeći ta imena na njihove glavne delove, četiri osnovna elementa: »sal«, »ber«, »jon« i »roš«, koje on, zamenjujući sve njihove glasove srodnim glasovima, nalazi u osnovnom sastavu svih jezika sveta. Tako napr. »sal« on nalazi u **Tesalija**, **Italija**, **Sirija** i sl. Ne treba da nas buni što u **Italija** imamo **tal** m. »**sal**«, u Sirija »**sir**« m. »**sal**«, jer mesto **s** — može stajati **z**, **š**, **t**, **d**, **k**, **č** i sl.; m. **d** — **r**, a može ih i sasvim nestati, mesto **a** — **o**, **u**, **e**, **i**; mesto **b** — **m**, **f**, **v** i sl. Napr. lat. **tribu - s** (pleme) nije pleme uopšte, po Maru, već pleme sastavljeno od dva plemena: salskog (**tri -**) i berskog (**bu**), tj. iz **tri** »tal« skog (**I - tal - ia**) i **bu** »bu« skog (**li - bio - es** Libija i sl. u Africi); početno **I** ili **li** svode se takođe na plemenske nazive. Međutim oblik **sal** kao spirantski oblik, tj. sa postupnim iščezavanjem **s**, glasi i »**al**«, a njegovo **l** može u pauzi otpasti, tako da u novom ukrštanju salberske osnove dobijamo **a - pul** (naravno, **pul** je varijant **ber - a**), tj. poznati naziv **Apulije** u južnoj Italiji. — Iz zamenice »sam« Mar izvodi značenje: telo, duša, nebo, sunce, kost, glava — sve u jednoj eposi, i, naravno, kombinacijom »kinetskog« jezika (pokretima) i docnijeg glasovnog jezika (v. niže). Kada se tako liberalno stave mogućnosti zamene jednog zvuka svima i najmanje srodnim glasovima i jednog značenja drugim, onda nije teško pronaći pomenute elemente ili njihove najrazličnije kombinacije gotovo u svakoj reči. Ali pitanje je, kako su i oni prvi elementi dobiveni. Ničim nije dokazano da su u nazivima heroja, toponomika i plemenskih naziva zaista najstarije reči čovečanstva, i pored objašnjenja Marova koje se niže iznosi; a Mar još uzima i samo ograničen broj tih naziva iz samo izvesnih pokrajina! Tako je isto proizvoljno izdvajanje tri zvuka kao sastavnih delova osnovnih elemenata. Mar na taj način, bez ikakvih naročitih dokaza, presuđuje pitanje o osnovnom obliku reči (tj. korenima) koje je vrlo složeno i koje se ne može rešiti ovakvim apodiktičkim bezdokaznim iznošenjem, jer i »koreni« pretstavljaju u jezicima vrlo dugu evoluciju.

Elementi koje je izvukao Mar iz različnih naziva tiču se davnoga vremena pre rodovskog i plemenskog razvitka čovekova, tj. tiču se još lovačkog stanja, kako veli Mar, u kome se čovečanstvo pre toga vremena nalazilo i radnji u vezi s njim. Za vreme tih radnji, magiskih rituala, igara i pevanja, koja su ih pratila, elementi koji prvobitno ništa nisu značili (bili su samo uzvici!) počeli su se vezivati za samu magisku silu — kojoj su se kolektivi klanjali. Te su uzvike pretstavnici službe magiskoj sili stalno ponavljali i, najzad, vezivali sa samom tom silom, totemom, idolom ili bogom kojima su se ljudi klanjali; a posle su i sami kolektivi dobijali to ime i predmeti u vezi sa pomenutim radnjama. Tako je Mar došao do misli da te »prauzvike« nalazi u pomenutim nazivima naroda, mesta, reka, planina, krajeva i narodnih junaka.

Da bi objasnio prirodu osnovnih elemenata, tj. da bi pokazao otkud dolaze one silne promene i suglasnika, i samoglasnika, i značenja, Mar je morao poći od još dublje starine, upravo od prvog jezičkog stvaranja. Mar tvrdi da se prvo čovečanstvo služilo umesto jezika pokretima, gestovima. Taj »kinetički« jezik i docnije pomaže stvaranju novih pojmova, tako da nazivi »ruke« i sl. ulaze u najrazličitije pojmove koji su se ranije pomoću ruke i njenih pokreta obeležavali. Naravno, sve je to vrlo nesigurno, a svakako nedokazano, iako Mar nije jedini koji misli da je jezik pokretima — osnovni. Ali vrlo je teško, upravo, nemoguće pretpostaviti da se čovek, koji je znatno savršeniji od svih životinja, u isto vreme nije služio i pokretom i mimikom i glasom, — kada to sve životinje čine. Dalje, misli Mar, kada su potrebe zadružnog života i rada prerasle mogućnosti »kinetskog« jezika, tada su se pretstavnici društva počeli služiti i zvucima, sličnim životinjskim ili »difuznim«, tj. obrazovanim u isto vreme učešćem više organa (i nosne duplje, i ždrela, i usne duplje i sl.). U daljem razvitku čovekovu, a naročito u radu i u različnim ritualima, igrama i pesmama maga, — ti se zvuci oplemenjavaju razvijajući se u posebno artikulisane zasebne glasove. Tako su radnim i magiskim procesom i dobiveni glasovi osnovnih elemenata koji su obeležavali različne radnje najstarijeg privrednog stanja čovekova. Iz toga izlazi da je jezik klasnoga radno-magiskog porekla. Sem toga, prema čovekovu razvitku, tj. prema njegovu odnosu prema prirodi, razvija se i njegovo mišljenje, prenoseći sa jednih predmeta (u različnim igrama, radnjama i ritualima) iste nazive na druge predmete koji u njegovim novim ritualima zauzimaju mesto prvih. Tako nem. **dien - e - n** znači u jedno vreme služiti, upravo, klanjati se suncu, dokle je ranije — prema stupnju t. zv. stadijalnog razvitka, značilo klanjanje životinji ili biljci, odnosno drvnome »totemu« (tj. tajnoj magiskoj sili), nasleđu od zajednice »drvojeda«. Prema tome, i njegov deo **dien** može imati različna značenja koja tome odgovaraju (tako reči prolaze kroz različne stupnjeve: totemski, kosmički i, najkasniji, predmetsko-tehnološki).

Sve su ovo procesi nedokazani kao zakoni jezičnog razvitka koje Mar smatra kao dokazane, te tako ono što može biti kakva pretpostavka ili misao samo — on uzima kao činjenicu na kojoj dalje zida.

Ceo jezički razvitak on pretpostavlja kao proizvod jedinstvenog procesa, zasnovana na pomenutim osnovnim elementima. On se deli u više etapa prema stupnjevima stadijalnog razvitka. Stadijalni razvitak jezika Mar smatra kao rezultat jezičkih promena izazvanih promenama socijal-

(Nastavak na petoj strani

NA PLANINI

Davno u planini nisam bila rano.
Raspleti se, stazo!
Kvasi noge, roso!
Pravo u čelo, ti koplje sunčano,
udri me! Zašto biješ tako koso?

Odoh da nađem samoći izvorište.
Nikoga neću sa sobom povesti,
u šumu kao u smrt sama odoh.
Iziđi preda me, tišino u česti!
Ukaži mi se, nikad neviđena,
ponornice vodo!

Ukraj izvora gde se od studi trne,
iskrsni preda me, jelensko kopitance!
Blesni, pojilo košute i srne,
javi se, izvore, gde ponoć napaja
svoje vrance!

Otvorite se preda mnom, cvetne krune,
što se otvarate jednom za svog veka!
Samoćo, sviraj,
udari u strune
tek porođenih izvora i reka!

Koprenu s lica preda mnom, goro, zbaci,
najtajnije mi pootvaraj dveri!
Hodite preda me, iz pećina zveri,
vi usamljenici,
vi zamišljeni, ozbiljni mudraci!

Desanka MAKSIMOVIĆ

ITALIJANSKIM KNJIŽEVNICIMA

Nema nikog ko ne vidi da se diskusija o spornim pitanjima koja postoje između Italije i Jugoslavije zaoštrava i da u italijanskoj štampi i javnosti dobija ton koji ne samo što iznenađuje, nego mora i da zabrine svakog dobronamernog čitaoca, svakog čoveka kome je stalo do mira u svetu, do mira sa svojim susedima u prvom redu, svakoga kome je stalo da krvave i strašne pouke minulog rata protiv nacizma i fašizma ne budu uzaludne.

Jugoslovenski književnici, kojima stvar mira leži na srcu i koji smatraju svojom dužnošću da toj stvari dadu podršku uvek i svuda, kako u svojoj zemlji tako i izvan nje, ne mogu da sakriju razočarenje i zabrinutost pred izvesnim pojavama koje se kao zloguke aveti javljaju i italijanskoj štampi, u tonu i u rečniku italijanskih zvaničnih govornika i propagandista.

Mi ovde ne mislimo da se ponovo vraćamo na pitanje na čijoj su strani ustvari etnički, ekonomski i istorijski argumenti, nego govorimo kao pisci piscima, nezavisno od toga kako će se dalje zvanično rešavati sporna pitanja između naše zemlje i Italije.

I mi smatramo da je umesno i opravdano da vama, italijanskim književnicima, kažemo svoja razočarenja i strahovanja, govoreći u ime svih jugoslovenskih književnika. Na to nas potstiče visoko mišljenje koje imamo o delima i ličnostima mnogih od današnjih italijanskih književnika, za koje hoćemo da verujemo da će nas pravilno razumeti. Mi istovremeno moramo izraziti i čuđenje što se iz njihovih krugova već nije javio glas protesta na nedostojnu kampanju kojom se u italijanskoj štampi i javnosti ruži i kleveta naša zemlja, a koja ustvari ide u prilog samo onima koji danas potkopavaju mir u svetu. Međutim, nas na ovaj korak nagoni još jedna činjenica.

U italijanskoj štampi, pa i u izjavama odgovornih činilaca, stalno se, kao argumenat protiv Jugoslavije, ističe pitanje kulture i nekulture, tj. italijanske kulturne superiornosti i jugoslovenske kulturne zaostalosti i divljine. I kad čovek čita takve apsurdne i u suštini nekulturne tvrdnje i optužbe današnje italijanske štampe, pomislio bi da su jugoslovenske armije od 1941 do 1943 gazile italijansku zemlju, palile kuće i ubijale ljude po Toskani i Pijemontu, a ne da su, kao što je žalosna i neizbrisiva istoriska istina, obrnuto, italijanske fašističke trupe to činile po Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini, Lici, Dalmaciji, Istri, Sloveniji.

Ta tema o kulturnoj superiornosti, i pravima i preimućstvima koja ona treba da daje, nije za nas nova. Ona je poslužila kao maska mnogom napadaču i osvajaču naših zemalja. Pod parolom svoje kulturne superiornosti, mnogi porobljivači, od carigradskih sultana preko Habzburga sve do Hitlera i Musolinija, ugrožavali su slobodu Balkana i naročito naših naroda. Ali mi smo sve te najezde, istina po cenu skupih i mnogovrsnih žrtava, odbili, uspeli smo da sve te zavojevače ne samo nadživimo, nego da doživimo da im se strgne maska kulture i da ih svet upozna u njihovim osvajačkim, eksploatatorskim i dubokoantikulturnim namerama.

Danas se u žestokim i antikulturnim glasovima italijanskih propagandista, pa i u govorima odgovornih ljudi, upotrebljava i zloupotrebljava otrcani motiv tobožnje kulturne zaostalosti, u ime koje se brane neodmereni i uvredljivi šovinistički zahtevi na jugoslovenske gradove i teritorije. Naravno, kao što je to uvek slučaj kod šovinista, sve se to piše i govori bez ikakvih dokaza, kojih za ovakve teze i ne može da bude, i, redovno, na jedan vrlo nekulturan način, sa nepoznavanjem stvari, ili, još gore, sa izvrtanjem onoga i što se zna. I kad sav kulturni svet sa divljenjem saznaje nove dokaze kakva bogatstva sadrži jugoslovenska kultura u prošlosti i sadašnjosti, oni je divljački negiraju.

A čineći to, oni, izgleda, u prvom redu misle na onaj »nekulturni« način na koji su naši narodi dočekali osvajačke vojske Musolinija. Ako je to, onda smo saglasni. Sa takvim, i još oštrijim dočekom može sa punom verovatnošću računati svaki osvajač. Jer, da se poslužimo rečima jednog starog italijanskog autora, naša sloboda i naša otadžbina nama su dragocene, jer nas skupo staju. A osvajači i porobljivači treba da se pomire sa činjenicom da se od njih sve živo na ovome svetu brani, pa i onda kad se osvajanje i porobljavanje vrši u ime tobožnje kulture.

Mučno je razočarenje za svakog prijatelja mira videti da se u italijanskoj dnevnoj štampi javljaju povampirene aveti šovinizma, nadmenosti i netrpeljivosti, a ipak, mi bismo odgovor na takvo pisanje ostavili našoj štampi. Međutim, kad se u toj šovinističkoj harangi protiv naše zemlje stalno potrže pitanje kulturne nadmoćnosti s jedne strane i tobožnje nekulturnosti s druge strane, pisci Jugoslavije ne mogu ostati ravnodušni. Mi takve optužbe moramo odbiti, a naročito odlučno moramo odbiti bezumne pretenzije koje se kriju iza proizvoljnih teza o kulturi i nekulturi. Mi znamo da profesionalnim trovačima dobrih odnosa između naroda ne bi vredelo dokazivati neopravdanost i štetnost njihove rabote, ali mi moramo da se obratimo vama i svima radnim i naprednim ljudima u Italiji, i izvan nje, i da skrenemo vašu pažnju na ove pojave, koje nikad i nigde nisu vodile dobru.

Italijanski novinari i govornici vole, kad im to treba, da pred javnim mnenjem sveta upiru prstom na zvonike Trsta kao na neke kamenove međaše evropske kulture, čineći to sa providnim ciljevima, koji nemaju veze sa kulturom. Ali, znamo dobro, iz iskustva, i to da se ti tobožnji kamenovi međaši mogu da postavljaju i pomiču, već prema ciljevima i trenutnim snagama ekspanzionista. Oni su danas u Trstu, a već sutra mogu hteti da budu i mnogo dalje na istok i na jug. Mi smo uvereni da se u svetu ne može naći niko ko će poverovati u ovakve agresorske argumente. Utoliko pre što Jugoslavija danas u celome svetu ima hiljade visoko kulturnih svedoka koji će se, po očiglednom osvedočenju, zgražati i smejati na ovo šovinističko bezumlje.

Jugoslovenski pisci uzimaju aktivna učešća u borbi naprednih ljudi za mir i mirno rešavanje svih sporova u svetu, jer veruju da je takav mir moguć i da će ga slobodni i ujedinjeni narodi najposle izvojevati i tako otvoriti novu i svetliju eru u istoriji čovečanstva.

Danas su, nažalost, međunarodni odnosi još uvek puni nesuglasica i neposverenja, a na granicama država vlada napetost. Mi iskreno žalimo što naša zajednička granica s Italijom nije pošteđena od toga, usled čega ponekad dolazi do slučajeva koji ne bi smeli da se dešavaju. Kad ovo pišemo mi mislimo na nedavnu smrt dvoje mladih italijanskih građana na našoj granici. Nećemo reći da je u tome slučaju — koji je poslužio kao željeni povod današnjoj kampanji italijanskih irendentista — jedino tako i nikako drukčije moralo da bude, iako je takođe tačno i to da je svakom vojniku na granici prva dužnost da ovu čuva. Ali ne bi trebalo zaboraviti da su jugoslovenske granice već više od tri godine pod žestokim svakojakim pritiskom i vatrom, te je budnost naših graničara, makar i preoštra u nekom konkretnom slučaju, opravdana i razumljiva za svakog čoveka koji stvarno stoji na strani mira i iskrene saradnje među narodima. Stoga je sasvim prirodno da nas ispunjava nelagodnošću i zabrinjuje pisanje štampe i stav izvesnih ljudi u velikoj susednoj zemlji. I mi smatramo da je najbolje da ovim putem damo izraza tim osećanjima, koja nisu samo naša, jer ih dele široke mase naših naroda, da se obratimo našim drugovima italijanskim piscima, sa željom i očekivanjem da nas shvate, da obrate pažnju na nedostojno i nemiroljubivo pisanje mnogih italijanskih listova o našoj zemlji i povodom nje, i da sa svoje strane učine što mogu da se takvo pisanje spreči ili da bar ne ostane bez odgovora.

I sa tim osećanjima, mi ostajemo sa drugarskim poštovanjem i sa iskrenom željom za što bržim otklanjanjem svega što nas deli i, naročito, za što tešnjom kulturnom saradnjom i sa vašom velikom zemljom.

Miroslav KRLEŽA, Viktor CAR EMIN, Ivan DONČEVIĆ, Ervin ŠINKO, Josip VIDMAR, France BEVK, Miško KRANJEC, Ciril KOSMAČ, Isidora SEKULIĆ, Veljko PETROVIĆ, Ivo ANDRIĆ, Milan BOGDANOVIĆ, Blažo KONESKI, Slavko JANEVSKI, Aco ŠOPOV, Isak SAMOKOVLIJA, Nika MILIČEVIĆ, Mihailo LALIĆ, Dušan KOSTIĆ.

Skender Kulenović

DRAMA U JEDNOM SVOME PRESJEKU

— Povodom „Raskrsnice" Milana Đokovića —

...Riječ je o arhitektonskom problemu drame.[1]

Taj problem zajednički je svakom književnom rodu, nema sumnje; ali se ni u jednom ne istavlja tako oštro kao baš u drami, koja se od ostalih književnih rodova razlikuje, pored ostalog, i po tome što je ona naročito zgusnut oblik kazivanja, rekao bih čak najzgusnutiji oblik, gdje pitanje prostora, odnosno vremena u koje se sabija jedno zbivanje, gdje pitanja svrsishodnosti, ekonomičnosti, proporcionalnosti i reljefa igraju prvorazrednu ulogu.

Prilazeći ovom problemu, ja bih, prije nego reknem ma šta o njegovoj sadržini i ma šta o arhitektonskom rješenju u samoj Đokovićevoj drami, istakao odmah u početku da za mene nema nikakvog opšteg arhitektonskog dramskog klišea pod koji bi bilo moguće podvesti razvitak drame ni, recimo, u periodu od Gogolja do Čehova, akamoli u širokom vremenskom rasponu, recimo od Sofokla do Ibsena. Nema takvoga klišea, osim ako pod njim ne bismo razumijevali one opšte, suštinske, davno uočene i dobro već poznate elemente drame, kao što su: da nema drame bez radnje, bez sukoba, bez međusobnog uticaja između događaja i akcije likova, bez jednog organizovanog redoslijeda u prikazu zahvaćenog zbivanja itd. Baš naprotiv, sa opšte osnove tih suštinskih elemenata drame izrastala su i izrastaju i različita arhitektonska dramska rješenja, koja bi se doduše mogla grupisati u pojedine arhitektonske tipove, ali nikako smjestiti pod jedan kalup; čak i unutar jednog arhitektonskog tipa mogle bi se uočiti različite varijante. Faktori koji na pomenutoj opštoj dramskoj osnovi stvaraju tu arhitektonsku raznovrsnost vrlo su raznoliki i ne djeluju svaki odvojeno nego u svojoj cjelini. Nabrojiću ovdje samo neke, koji se meni čine najvažnijim, bez pretenzije da dublje ulazim u to pitanje. Analogno arhitekturi, gdje i materijal sa svoje strane djeluje na arhitektoniku građevine, i materija koju pisac hvata uslovljava arhitektoniku drame; još važniji je odnos piščev prema toj materiji, tj. šta on iz nje i na njoj hoće da kaže; zatim ono što zovemo stil jedne epohe, stepen razvitka scene (ne samo u njenom tehničkom smislu), stepen razvitka gledaoca (ne samo u pozorišnom smislu), piščev individualni temperamenat itd., — sve su to faktori koji su nalazili i nalaziće i svoj arhitektonski odraz na drami.

Iz rečenog pogrešno bi bilo zaključiti da u oblasti dramske arhitektonike postoji jedno rasplinuto, možda čak anarhično, pa prema tome i neuhvatljivo stanje. Ne, postoji i tu jedna zakonitost, ali ona ni ovdje nije jednostavna nego složena, i bolje je nju ispitivati, dublje u nju prodirati, nego se komotno zadovoljiti opštom formulom drame; nije u pitanju opšta formula, nego njeni živi oblici u dramskoj praksi. Pogrešno bi bilo, hoću da kažem, zaključiti da pisac, jer je tu sve tako »neuhvatljivo«, može jednostavno da odabere koji god hoće arhitektonski oblik, ili još dalje, da je svaki arhitektonski oblik na koji se on odluči dobar. Pisac mora imati, da tako kažem, objektivnog opravdanja što se odlučio na taj i taj oblik i kad se već odlučio, on je obavezan da se kreće po njegovim linijama, dakako ne isključujući tu ni najmanje, nego naprotiv, potcrtavajući i subjektivno piščevo variranje.

U svjetlu ovakvoga svoga gledanja prići ću sada razmatranju arhitektonike u Đokovićevoj »Raskrsnici«.

Činim to iz praktičnih razloga; u prvom redu stoga što su se i povodom ove drame već javila kod nas mišljenja, u uobičajenom apodiktičnom obliku bez argumenata ili sa sasvim proizvoljnim argumentima, kako smo dobili još jednu »dramsku hroniku«, »deskriptivnu« neku dramu bez »prave« dramske radnje, jednu dramu bez jedne »jedinstvene« dramske radnje, sa kompleksom od nekoliko nerazvijenih drama itd. (ograničavam se u ovoj vezi na mišljenja koja se odnose na arhitektonsku stranu »Raskrsnice«). Drugim riječima, dobili smo dramu od one vrste s kojom bi kod nas već jednom trebalo raskrstiti.

A kakva je to vrsta i da li bi zaista trebalo? Očevidno, ovdje nije u pitanju samo ocjena jedne drame, nego i kriterij po kojem se cijeni arhitektonska vrijednost drame. Stoga, ja ću baš na primjeru »Raskrsnice«, jer mi se on za to čini vrlo zgodnim, postaviti neka osnovna pitanja iz ove oblasti i dati na njih svoj odgovor.

Koju je životnu materiju dramski oblikovao Đoković, koji njen vid, i iz kakvoga odnosa, tj. šta je iz nje i na njoj htio da kaže svojom »Raskrsnicom«? Da li su ta materija, njen vid i piščev odnos prema njoj tražili i neki svoj arhitektonski oblik? Da li ga je Đoković našao i, ako jest, da li se dosljedno kretao njegovom linijom? Da li je pritom dao i neku svoju individualnu varijantu? To su suštinska pitanja.

Đoković je uhvatio (riječ je, dakako, o umjetničkoj transformaciji) jednu prastaru društvenu pojavu, rat. No kakav rat i u kojem njegovom ispoljavanju, vidu? Rat je ovdje uzet kao jedan integralan društveni potres, od koga su zatreperile sve čestice života, potres koji je uzdrmao sve ljude, pa i one naoko najravnodušnije prema velikim društvenim zbivanjima, potres koji je, tako, uzdrmao i likove u drami i tim svojim dejstvom napao njihove dotadanje životne tokove; svi su sada likovi prisiljeni da te tokove ili spasavaju, usklađuju sa novim stanjem, ili da traže nove, ili u novom stanju prosto nalaze potvrdu za svoje dotadanje tokove, svaki već prema svojoj formiranoj prirodi. No još bismo ostali na terenu opštega, ako ne bismo dodali i ovo: rat se ovdje uzima kao atak na vitalne interese jedne male i nevine zemlje, još bolje rečeno, kao **odbrana** od toga napada. Svi su Đokovićevi likovi, htjeli oni to ili ne, konfrontirani, po samoj nuždi zbivanja, sa tom činjenicom, sa činjenicom napada na zemlju, rekao bih, sa prirodnim zahtjevom odbrane. I, pod neumoljivim pritiskom takvoga događaja, oni su prisiljeni da se u nekim svojim bitnim kvalitetima ispolje (bilo tako što će pravu svoju prirodu postepeno otkrivati, ukoliko ih naime pisac daje kao završene, bilo tako što će se oni pod uticajem spoljnih događaja mijenjati, ukoliko ih pisac hvata u njihovom razvitku). Đokovićeva rečenica: »U ratu ljudi pokazuju svoje pravo lice«, rečenica je koja direktno kazuje odnos iz koga je pisac gledao temu rata; takvoga rata i u takvom njegovom ispoljenju, vidu.

Nas ovdje zanima pitanje arhitektonsko; radi njegovog oštrijeg isticanja treba reći ne samo što ovdje rat **jest** nego i što on ovdje **nije**: on ovdje nije uzet prosto kao jedna društvena konstelacija u kojoj bi likovi više manje nezavisno od nje, bili upleteni u jednu svoju **posebnu** aferu (a i takva je drama moguća: naprimjer, u nekom relativnom zatišju likovi su upleteni u aferu finansijsku, porodičnu itd.); niti se ovdje rat daje u jednoj, naprimjer, posebnoj fabuli samoga ratovanja (i to bi bilo moguće). Kad govore o »pravoj« dramskoj radnji, njeni zagovornici očevidno zamišljaju da se samo na takvoj fabuli (»ličnoj«, »jedinstvenoj«, »povezanoj« itd.) može razviti dramska radnja.

Sad smo stigli do najvažnijeg pitanja: da li ovakva platforma, kakva je Đokovićeva, tj. činjenica ratnog napada na jednu zemlju i reakcija likova na tu činjenicu, uslovljava sa svoje strane i jednu specifičnu arhitektonsku dramsku formu, formu kroz koju se ovako postavljena tema najbolje i najpunije može izraziti, formu u kojoj specifični arhitektonski elementi ne ukidaju opšte dramske elemente, ne oduzimaju drami karakter drame, ne svode je na »epsku (ili lirsku) deskripciju«?

Ovo pitanje nije neka teoretska poslastica, nego jedan od čvorova savremenog dramskog stvaralaštva; na nj, mora naići svaki savremeni pisac čim priđe oblikovanju ovakve teme. A prirodno je da će on temu ovakve vrste vrlo često odabirati, jer u njegovom životnom iskustvu leže dva velika društvena potresa, jedna revolucija i jedan široko organizovan napad na djelo te revolucije; uostalom, ma kakvoj savremenoj temi da mu se mašta okrene, on će osjetiti reflekse tih potresa na ljudima u ovom ili onom intenzitetu i obliku. Uvijek je u umjetnosti bilo tako: ne samo **šta** reći nego i **kako** reći, pa ovo drugo pitanje smatrati za našu dramu već riješenim, »davno« i »klasično« riješenim, — značilo bi obezbijediti joj ćorsokak; a prepustiti je golom eksperimentisanju, — zašto da to bude baš neopodno?

Da li je bilo moguće da Đoković, uzevši za temu to što je uzeo, napravi jednu dramsku arhitekturu koja bi se sastojala u jednoj »ličnoj« aferi, aferi u koju bi likovi svaki po svom ličnom interesu i prirodi bili upleteni i koja bi se pod dejstvom ratnih događaja i dejstvom likova razvijala iz jedne svoje etape u drugu i na taj način, svojim razvitkom, omogućavala ispoljavanje i razvijanje likova? Nema sumnje, i takva drama, sa **tako** jedinstvenom aferom, sa **tako** jedinstvenom dramskom fabulom, bila bi moguća, ali to onda ne bi bila drama na **postavljenu** nego na **sasvim drugu** temu, to bi bila drama u kojoj bi likovi ispoljili neke druge svoje odnose i kvalitete, a ne one koje je Đoković htio da eksponira, da ih stavi baš u prvi plan.

Pođimo najprije od »logike života«, od nje upravo, jer ona mnogo svoga unosi i u »logiku umjetnosti«.

Prije rata, skoro do samog njegovog izbijanja, ljudi (kakve nam ovdje oblikuje Đoković) kretali su se svojim »normalnim« mirnodopskim tokovima, upleteni u ravnovrsne »lične« i »društvene« afere, iscrpljujući se u njima, zaplićući ih i raspličući, pobjeđujući u njima i padajući, pokazujući u tim svojim pobjedama i padovima određene svoje kvalitete. Međutim, izbija rat i dok je on prije bio samo opasnost o kojoj se govori, koja u duše unosi nemir, prema kojoj se zauzima samo mentalni stav, sad je on potres koji ruši kuće, uništava živote, prevrće čitav život, sad on postaje potres čija osnovna karakteristika upravo i jest u tome što on prekida, pokazuje iluzornim sve dotadanje pojedinačne afere, a sve ljude uvlači u jednu novu, svojevrsnu, specifično jedinstvenu veliku aferu, u kojoj su oni prisiljeni da se odrede, da na djelu zauzmu ovakav ili onakav stav. Stvara se, dakle, jedna nova, specifična afera, u koju se ljudi hoćeš — nećeš upliću i ispoljavaju neke svoje dotada slabo ili nikako pokazane odnose i kvalitete. Iz same činjenice što tu sada nema jedne takoreći lične afere mirnodopskoga tipa ne smije se nipošto zaključiti da tu nema jedne jedinstvene afere, čije se jedinstvo i sastoji upravo u tome što ona pretstavlja **povezanost svih postupaka svih ličnosti sa jednim jedinstvenim faktom u njegovom razvitku** (ovdje rat). Dramska dinamika (kad se ovo transponuje u dramu) nije ovdje ubijena nepostojanjem jedne jedinstvene fabule, nije onemogućena iscjepkanošću postupaka, nego obrnuto, ona se ovdje postiže povezivanjem tih postupaka, njihovim gradiranjem uporedo sa gradiranjem spoljnih događaja, sukobima u tim postupcima i individualnim motivisanjem tih sukoba.

U našoj dramskoj literaturi postoje nekolika dramsko-arhitektonska rješenja na sličnu temu, od kojih ću ovdje pomenuti Sterijine »Rodoljupce«. Razmatranje je vrlo interesantno. U čitavom nizu svojih komedija Sterija je išao linijom jedne jedinstvene »lične« i »društvene« fabule, linijom tzv. klasične dramske arhitektonike, a u »Rodoljupcima«, i baš u njima, on pravi jednu sasvim drugu arhitektoniku. I tu se 1848 javlja kao jedan veliki društveni potres, stvara među likovima jednu posebnu jedinstvenu aferu, koja se sastoji upravo u tome što oni svojim postupcima reaguju na događaje revolucije koji se spolja nižu i prisiljavaju ih da se prema njima po svojim prirodama odrede. Arhitektonika ove komedije nije ništa drugo nego kompleks, jedinstveno povezan kompleks tih reakcija na razvoj događaja. Nikome, međutim, koliko je bar meni poznato, nije palo na pamet da ovoj komediji negira jedinstvenu dramsku radnju, odnosno dramsku radnju uopšte. Izgleda da je to moderno samo kad je riječ o savremenoj drami.

Da se neophodnost jedne specifične arhitektonike, kad se zahvata ovakva tema, nametnula i drugdje, pokazuje i slučaj Trenjovljeve drame »Ljubov Jarovaja«. Ja lično smatram da je Trenjov, bez obzira na književne uticaje kojima je bio podložan, morao da krene linijom jedne posebne arhitektonike, laćajući se takve teme. Ja ovdje samo ističem da je on nužno bio upućen na takvu arhitektoniku, a to što se on u njoj, po mom mišljenju, rđavo kretao — to je sasvim drugo pitanje, jer nema te dramske arhitektonike u kojoj se pisac ne bi mogao i rđavo da kreće. (Uzgred samo budi rečeno, osnovni arhitektonski nedostaci Trenjovljevi jesu nepotrebno široke panorama događaja i galerija likova, nesrazmjer i razbijenost odnosa, zatrpavanje likova događajima i kao posljedica toga slabljenje plastike kod mnogih likova — ukratko jedna ekstenzivna obrada, uprkos mjestimičnih dubinskih zahvata.)

Ne bih želio da vam navođenjem daljih primjera oduzimam vrijeme, ali ne mogu da u ovoj vezi ne izdvojim još jedan slučaj, gdje se pitanje o kome govorim može da osmotri i iz jedne susjedne oblasti. Riječ je o Rajzmanovom filmu »Posljednja noć«. Ja navodim ovdje baš film, jer se baš u filmu otvaraju svakovrsne arhitektonske mogućnosti, naročito kad se slika širina spoljnjeg zbivanja Revolucije. Ali je vrlo interesantno, i za dramskog pisca vanredno poučno, da je autor jednog od najboljih filmova, jednog od vrhunaca svjetske kinematografije, pribjegao baš ovoj artitektonici o kojoj ja ovdje govorim. Njena suština je u pomenutoj povezanosti događaja i reakcija. Postupci niču iz događaja i događaji iz postupaka; događaji čine jednu stepenovanu cjelinu, i postupci isto tako, a jedni i drugi u međusobnoj svojoj vezi čine jednu **jedinstvenu specifičnu dramsku radnju**, koja ovome filmu, baš takvom svojom strukturom, daje maksimalnu dramatičnost, dramatičnost koja se nikad ne bi mogla postići makako širokim i plastičnim crtanjem rijeke tzv. objektivnih događaja (nije, opet uzgred budi rečeno, nimalo slučajno da su u ovom filmu uzeta svega tri spoljna događaja, svega dvije porodice i vremenski raspon od svega jedne noći, a ipak je on nezaboravno dramatična suština Revolucije.)

Ova dva posljednja primjera odabrao sam i zato što se na njima, pored suštine pitanja, može vidjeti još nešto: da i ovakva arhitektonika ne oslobađa, nego, naprotiv, obavezuje pisca na dramsko sabijanje i ostale posebnosti drame; a to sabijanje je, ovdje, naročito teško.

Vratimo se »Raskrsnici«.

Prema svemu arhitektonska linija Đokovićeve drame bazira na **logici teme**, a nju, tu liniju, potvrđuju kao neophodnu i arhitektonska rješenja drugih autora, bez obzira na uspješnost tih rješenja, što je u prvom redu subjektivno, piščevom moći, uslovljeno. Prema tomu svi oni koji ovakvu arhitektoniku proglašuju za »deskripciju«, »dramsku hroniku« itd. ne opažaju da ustvari gledaju kroz uski okvir jednoga klišea, koji može da i ne bude klišе u odnosu na druge drame, ali koji postaje nemoguć kad se tako komotno i proizvoljno, što je najlakše, apsolutizuje, a vrlo štetan kad se piscu, čitaocu i gledaocu postavlja kao nekakav iskonski zahtjev, koji bi im prostim ponavljanjem trebalo u glavu utuviti.

Preostaje mi još da se osvrnem na pitanje da li je Đoković na ovoj arhitektonskoj liniji izdržao i da li je tu dao i neku svoju varijantu.

Pogledajmo ukratko najprije liniju spoljnih događaja koji u krugu Đokovićevih likova izazivaju određene reakcije. Pritom ću se zadržati samo na osnovnim događajima. Linija tih događaja podijeljena je u tri etape: prvu čini psihoza rata, koji brzo postaje stvarnost, za jedne likove bombardovanjem Beograda, a za druge vijeću o tom bombardovanju; druga etapa otpočinje dolaskom Nijemaca pred palanku (u kojoj se dešava radnja), a završava njihovim ulaskom, poslije kratkog improvizovanog otpora i jedne diverzije; treću etapu čini obamrlost i utučenost u prvim trenucima okupacije, sa sklonjenim ranjenim diverzantom u središtu pažnje svih likova.

Pogledajmo sada liniju reakcija na te osnovne događaje (ovdje ću opet navesti samo osnovne postupke likova). Jakov Petrović, izražavajući otpočetka ogorčenje na kapitulantstvo vrhova, prima komandu grada i u najvažnijem trenutku spoljnje zbivanja, u trenutku kad Nijemci dolaze pred palanku, improvizuje otpor i daje život. Boško spreman odmah da ode na svoje borbeno mjesto ne uspijeva uslijed opšteg rasula, ali poslije učestvuje s ocem u borbi u najodlučnijem trenutku. Svi majčini sitni postupci usretsređeni su na moralnu i aktivnu potporu mužu i sinu. Dr Ilić, apatičan u prvom naletu događaja, spreman je da se založi u odlučnom trenutku (borba pred gradom) i čini to poslije; vršeći svoju ljekarsku dužnost i spasavajući sklonjenog diverzanta, on u najtjeskobnijoj situaciji, u situaciji opšte obamrlosti, nagovještava svoje buduće držanje. Seljak Živan, odmah na svome mjestu u vojsci, spreman je da skloni diverzanta kod svoje kuće; u crnim trenucima poraza on izražava uvjerenje da borba tek sada mora otpočeti. Jelena, naklonjena otpočetka otporu, svoju latentnu bračnu krizu rješava raskidajući sa mužem zbog njegovog ogavno sebeljubivog držanja u čitavoj tragediji. Ostali likovi, Siniša, Knežević i njegova žena, dama s kanarincem, imaju za zajedničko to što spasavaju glave i imovinu, nastoje da se aklimatizuju i aklimatizuju se novom stanju stvari, svako na svoj način, nagovještavajući, a neki (kao Jovanović) već otpočinjući saradnju sa okupatorom, ili nalazeći neki modus vivendi s njime.

Ako sada pogledamo odnos tih dviju linija, linije događaja i linije postupaka, odmah ćemo uočiti da su svi ti postupci izazvani tim događajima i da su u ovom ili onom smislu, u ovoj ili onoj mjeri, ustremljeni da dejstvuju na događaje, pa neki već i dejstvuju u samoj drami. U toj organskoj vezi događaja i postupaka (uključujem tu i psihološke postupke) niče, razvija se i rješava **sukob između dva fronta likova**, onih za otpor i onih za saradnju, sukob koji se manifestuje neprestano kroz čitavu dramu pri svakom susretu oprečnih tipova, sukob koji raste uporedo i organski povezan sa dramatičnošću događaja.

Pri tome bih istakao, kad sam već postavio pitanje da li je Đoković u ovakvu arhitektonsku strukturu unio nešto svoje, individualno, da to nalazim u jednoj neospornoj arhitektonskoj odlici ove drame, u tome da je, suprotno recimo Trenjovu, sve spoljne događaje ostavio van scene i servirao ih na scenu tek toliko koliko je dovoljno da se preko njih ispolji ono što je glavno, reakcija lika. A to baš nije sasvim jednostavno, kad se uzme u obzir koloplet ovakvog jednog zbivanja; gdje je svaki pisac podvrgnut iskušenju da scenu pretrpa spoljnjim događajima. (Inače je Đoković u ovoj arhitektonici sproveo klasično jedinstvo prostora i vremena.)

No ja nisam mišljenja da je Đoković, iako se kretao u dobroj arhitektonici, u njoj dokraja izdržao. Ja ovdje mislim uglavnom na četvrti čin. Pritom ću odmah reći da se ne slažem sa prilično već raširenim mišljenjem kako dramatika pada u četvrtom činu, jer se u njemu »ništa ne događa«. Takvo mišljenje, iako u njemu ima nešto tačno, sadrži u sebi zbrku pojmova. Ljudi koji tako misle očevidno podrazumijevaju pod dramatikom samo dramatiku spoljnih događaja i, još više od toga, oni pod spoljnim događajem naivno razumijevaju samo ono što se desi, dok im naprimjer jedno stanje mirovanja nije događaj. A očevidno je da je mirovanje, da je opšta potištenost i obamrlost u prvim trenucima okupacije ništa drugo nego **naličje najkrupnijeg događaja**, poraza, na kom se likovi mogu itekako dalje ispoljiti povećavajući dramatiku; i oni se u drami tako ispoljavaju. Sva je sad razlika u tome što se dramatika sa terena burnijeg spoljnjeg zbivanja prenijela na psihološki plan: bura je prešla u duše i rodiće novu buru događaja. Đokovićev nedostatak nije u tome što je udario tim putem, što je dramatiku produžio na psihološkom planu, nego u tome što sukob kojim završava svoju dramu nije prethodno ni izdaleka dovoljno motivisao i što u trenutku toga sukoba nije zgusnuo sve što se dotada zbilo (mislim na konačni obračun između Jelene i Siniše). Odnos tih likova škrto je i bijedo vođen kroz čitavu dramu, njemu je dato manje mjesta nego manje važnim odnosima, on je ustvari zagubljen u ostalim odnosima, i kad je trebalo da eksplodira, da iz porodičnog preraste u društveni sukob, on se javlja prilično iznenadno i ostavlja gledaoca u nedoumici. Tako drama i pravi utisak ne svojom poentom, u kojoj kao u životu treba da se zgusne sve što je čitavom dramom govoreno, nego ona djeluje po već oslabljenim utiscima što ih je gledalac do tada primio. A ako se napravi konkretniji pregled Đokovićevog teksta, onda se može vidjeti da je pisac, u arhitektonici kojom se služio, imao dovoljno vazduha da odnos Siniša — Jelena eksponira i da ga pusti da raste. U tom je očevidno podbacio.

Na kraju još, rekao bih da se baš u ovakvoj dramskoj arhitektonici naročito oštro istavlja smisao pisca za proporcionisanje odnosa, za jednu određenu hijerarhiju tih odnosa. Isto tako meni se čini da se u ovakvoj arhitektonskoj strukturi drame traži i jedna, da tako kažem, potencirana plastika riječi; drama, ne zaboravimo, nije samo radnja, ona je ne manje i **riječ**; a u ovakvoj arhitektonici traži se riječ kao kristal, kao oštrica, riječ sa poetskom potencijom,

[1] Čitano u Udruženju književnika Srbije u okviru diskusije o »Raskrsnici«, drami Milana Đokovića.

RIČARD BRINSLI ŠERIDAN

(Richard Brinsley 1751—1816)

Pre nešto više od pola veka, tada još »mladi« pozorišni kritičar Džordž Bernar Šo, napisao je povodom pretstave Šeridanove komedije »Škola ogovaranja« da je, kad se gleda ova komedija, nemoguće ne moralisati, pa zatim je »morališući« o promenama mode, običaja, morala i strasti, o vremenskoj uslovljenosti izvesnih tipova fiksiranih u literaturi, naročito u dramskoj, o razlikama između savremenog džentlmena i džentlmena Šeridanove epohe, — najzad zaključio da je Šeridan, kao dramski pisac u borbi s vremenom i spromenama koje ono nosi, ovog puta odneo pobedu, ostavši aktuelan. I Šo je na svoj šoovski, ironično-ismevački način, završio jednom konstatacijom, u osnovi tačnom, mada ni mnogo novom ni mnogo originalnom: »Komedije i tragedije dramskog pisca, koji se bavi relativno trajnim, smešnim ili žalosnim, tužnim ili strašnim stranama života, živeći duže vremena — ponekad tako dugo da će nekim knjiškim generacijama pasti na pamet da pisca proizvedu za »besmrtnika« ili proglase »da nije samo od ovog veka nego — za sva vremena«.

Od te Šoove »moralne« rasprave o aktuelnosti prošlo je još pola veka, koji je doneo nove promene ukusa,

naravi i običaja ljudi, a tridesetog oktobra ove godine navršava se i dvesta godina od rođenja Ričarda Brinsli Šeridana, pisca »Škole ogovaranja« i niza drugih pozorišnih dela. Izlazi, dakle, prema Šoovoj formuli, da se Šeridan u svojim komedijama, ismevajući licemerstvo, zavist, sebičnost i spletkarenje, očigledno bavio izvesnim »relativno trajnim stranama života«, jer se njegove komedije i danas igraju na najpoznatijim pozornicama sveta (»Školu ogovaranja« igrao je MHAT 1943 godine, Old Vik, najbolja engleska pozorišna trupa, 1949 u režiji Lorens Olivijea, sa Olivijeom i Vivien Li u ulogama Pitera Tizla i Ledi Tizl, a kod nas Jugoslovensko dramsko pozorište 1947—1949 godine u režiji Mate Miloševića), a jedan savremeni Šeridanov kritičar i biograf (Džozef Najt, u predgovoru oksfordskog izdanja Šeridanovih dramskih dela) mogao je da napiše da Šeridan i sad u Engleskoj, kao dramski pisac, po svojoj popularnosti zaostaje jedino za Šekspirom. Pa zato, kad se ima u vidu da je život mnogih pozorišnih dela prilično kratak, — u naše doba egzaktnih matematskih proračunavanja to bi se i statistikama moglo dokazati — da je, uostalom, najveći broj pozorišnih dela, o kojim govori Šo u svojim pozorišnim kritikama (»Naša pozorišta devedesetih godina«) već odavno sišao sa pozornice i mahom nepoznat savremenoj pozorišnoj publici, ne bi bilo zazorno »savremnoj generaciji« da Šeridana, o dvestogodišnjici njegovog rođenja, ne plašeći se Šoovog ironičnog obeležja knjiškosti, proglasi ako ne »besmrtnikom« i »piscem svih vremena«, a ono bar komediografom koji nije samo »od jednog veka«. Reći za njega da nije samo »od jednoga veka« značilo bi samo konstatovati činjenice.

Šeridanov život nije bez interesa za razumevanje njegovog književnog dela, a ni za upoznavanje epohe u kojoj je živeo i koju je slikao — postrevolucionarne Engleske, koju dodiruju, i uznemiruju, talasi Američke i Francuske revolucije. U njegovom životu ima čak i izvesnog pokreta, romantike i dramatičnosti i nije slučajno što se znatan broj engleskih pisaca, od Tomasa Mura pa do novijih: Sandersa, Reja i drugih, poduhvatio da ga opisuje.

Ričard Brinsli Šeridan rodio se u Dablinu, u Irskoj, u uglednoj porodici čije se poreklo, po predanju, protezalo sve do u doba pre dolaska Normana, a u kojoj je bilo i nekoliko biskupa od kojih su poslednja dva, Viliam Šeridan, biskup od Kilmora i Tomas Šeridan, ded Brinslijev, intiman prijatelj i saradnik Sviftov, bili proganjani kao protivnici dinastije. Tomas, sin biskupov a otac Brinslijev, i sam je u mladosti napisao pozorišni komad, preradu jedne Molijerove komedije, ustvari, a posle se sasvim posvetio pozorištu, postao glumac — s uspehom je igrao Šekspirovog Ričarda III i poređivan je čak s Garikom, najboljim engleskim glumcem onog vremena, — pa se zatim i oženio nekom devojkom, koja je, ma da iz ugledne sveštеničke porodice, već u svojoj petnaestoj godini počela da piše pozorišne komade, a docnije i romane i komedije u kojim je, uz Garika, igrao i njen muž, Tomas Šeridan. Njihov sin Brinsli posvedočio je svoj smisao i interesovanje za pozorište isprva slabim učenjem u koledžu, zatim, udvarajući se jednoj glumici (En Linli, kćerki tada poznatog kompozitora Tomasa Linlia), s kojom se tajno venčao, izvršivši otmicu, i zbog koje se, odmah zatim, dva puta tukao u dvoboju s nekim kapetanom Metjusom, pa u drugom dvoboju bio i teško ranjen. Ta tri društvena skandala — otmica i dvoboji — stvorili su oko njegove ličnosti izvesnu romantičnu atmosferu i pribavili mu popularnost, no, što je važnije, dali su mu materijala za njegovu prvu komediju »Suparnici«, koja mu je ubrzo donela slavu najboljeg pozorišnog pisca od vremena restauracije. U kratkom roku od nepune četiri godine napisao je i prikazao još pet pozorišnih komada, među njima i najbolje — »Školu ogovaranja« i »Kritičara«; izabran je za člana poznatog književnog kluba dr Džonsona, postao je narodni poslanik i pretstavio se svojim biračima govorom protiv kontrarevolucionarnog, intervencionističkog rata u Americi. Neko vreme bio je pomoćnik ministra spoljnih poslova, zatim sekretar državne blagajne i jedna od najznačajnijih društvenih i političkih ličnosti svoga vremena. U svojim govorima, koji se i danas u Engleskoj cene kao obrasci govorničke veštine, napadao je korupciju i teror kolonijalne uprave u Indiji, branio principe Francuske revolucije, slobodu štampe u Engleskoj, osuđivao intervencionistički rat u Francuskoj, pozivao Britance na otpor protiv Napoleona I, nekako u to vreme, — postao i vlasnik Dreri Lejna, najstaknutijeg engleskog pozorišta. Zatim, naglo, nastupaju događaji koji pretstavljaju tragični dramski rasplet: 1809 godine izgorelo mu je pozorište, 1812 izgubio je poslaničko mesto, 1813 uhapšen je zbog dugova i umro jula 1816 — pre 135 godina.

Lord Bajron, koji se u izvesnoj meri smatrao Šeridanovim učenikom — bar u govorničkoj veštini — a celog svog veka bio njegov obožavalac i prijatelj, napisao je jedared u svom dnevniku sledeće redove: »Štogod je Šeridan uradio ili izabrao da uradi bilo je **par exelence**, uvek najbolje u svojoj vrsti. Napisao je najbolju komediju (»Škola ogovaranja«); najbolju operu (»Duena« — po mom mišljenju daleko iznad Sin Džajlzove »Prosjačke opere«), najbolju farsu (»Kritičar« — suviše dobru za mali komad na kraju pretstave), najbolje pozdravno slovo (»Monolog o Gariku«) — i, kao kruna svega, održao najbolji govor (čuveni Bigom govor) koji je ikad sastavljen ili saslušan u ovoj zemlji«. Danas, posle veka i po koliko je proteklo od vremena kad je izrečen ovaj sud, sva Šeridanova dela ne izgledaju nam više toliko sjajna. Izvesne njegove pozorišne komade: »Pizaro«, »Put u Skarboro«, pa i »Duenu«, o kojoj govori Bajron, pokrila je prašina zaborava. Međutim, on i danas ostaje živ i zanimljiv pozorišni pisac sa tri svoja komada: »Suparnicima«, »Školom ogovaranja« i »Kritičarem«, što za dramskog pisca nije malo.

U komediji »Suparnici«, u kojoj se glavni zaplet kreće oko dvoje zaljubljenih: romantično nastrojene devojke koja čita sentimentalne romane i prezire prostačke stvari kao što su porodica i brak, i trezvenog racionalnog kapetana Apsoluta, koji lukavstvom i upornošću najzad odnosi pobedu, izražavajući na taj način i Šeridanove simpatije za realizam, njegovu kritiku modnih sentimentalnih pozorišnih komada, romana, i romantičnih, plačevnih raspoloženja. U sledećem i najboljem svom komadu, »Školi ogovaranja«, uz kritiku naravi aristokratskog i višeg buržoaskog sloja, koji se povezao sa aristokratijom, Šeridan ismejava i raskrinkava engleskog Tartifa, licemernog Džozefa Serfasa, naizgled punog vrlina, a ustvari podlog i pokvarenog, dok sa simpatijama opisuje veselog, pomalo raspusnog, ali iskrenog i čestitog Džozefovog mlađeg brata Čarlsa Serfasa. U poslednjoj komediji, farsi, ili dramskom komadu u tri čina, kako Šeridan naziva »Kritičara«, prikazujući na sceni salon jednog prijatelja pozorišta on ismejava kritičare snobove, modne pozorišne pisce, plagijatore i neznalice, talijanske operske glumce, koji su tada bili u velikoj modi, licemerstvo i zavist koji vladaju u odnosima između pisca i kritičara i, da bi izneo i svoje poglede na pozorište, pozorišne komade i umetnost, u drugom i trećem činu izveo je na pozornici probu jedne romantične, izveštačene istoriske tragedije o ljubavi Tilburine, kćerke komandanta engleskog pomorskog utvrđenja i Don Ferola Brkovandosa, sina vrhovnog komandanta Španske armade.

To bi ostalo od **par exellence** komada o kojima govori Bajron.

Ima, međutim, još jedna krupna zasluga Šeridanova, nama danas vidljivija no što je mogla biti Bajronu, njegovom učeniku i poštovaocu, — uloga koju je Šeridan odigrao u razvoju dramske literature, boreći se protiv uticaja francuske sentimentalne, plačljive komedije (comédie larmoyante), izveštačene tragedije i melodramske, moralizirajuće buržoaske drame Liloa i Mura, njegovih pretходnika. Sa Talijanom Goldonijem, nešto starijim od njega, Bomaršeom u Francuskoj i Fonvizinom u Rusiji, njegovim savremenicima, od kojih nam Šeridan izgleda nekako bliži i moderniji i po idejama i po načinu dramske obrade, Šeridan znači krupan napredak u razvoju svetske dramske književnosti, a u Engleskoj izvestan određeni pravac i uticaj bez koga bi nemogućno bilo zamisliti najznačajnija pozorišna dela Oskara Uajlda, pa i ironiju i duhovite obrte samog Bernarda Šoa.

L. M.

КЊИЖЕВНИ ПРЕГЛЕД

Пише: МИЛАН БОГДАНОВИЋ

Mihailo Lalić: „Svadba"

Sa »Izvidnicom«, zbirkom pripovedaka, zapisa i crtica, Mihailo Lalić, praćen na njegovom stvaralačkom putu od samoga početka sa nesumnjivo živim i zasluženim interesom, udara prvi i čvrst pečat na svedočanstvu koje ga potvrđuje kao mladog pisca od osobene i pouzdane vrednosti. Od »Izvidnice« do »Svadbe«, u razmaku od nepune dve godine, ispunjene radom na većoj i manjoj pripoveci, na reportaži, na literarnoj publicistici, ovo mlado ime se afirmiše novim dokazima o vrednosti, u ostvarenjima koja mu već jasno i izrazito određuju originalan stvaralački karakter. »Svadbom« se utvrđuje i stepen te vrednosti, koji Mihaila Lalića podiže u viši rang stvaralaca u našoj savremenoj književnosti.

Ali istovremeno treba reći i to, da se od »Izvidnice« do »Svadbe« Mihailo Lalić kretao bezmalo u istom krugu stvari, razrađivao i pregrađivao uglavnom isto gradivo, da ga je od analitičkoga sabiranja i proučavanja, postepeno pretvarao u sintetične celine, i da mu je sve to, i za sve ovo vreme, bio samo proces pripremanja i osposobljavanja za delo zamašnijega karaktera i sažetijega sadržaja, koje će delove povezati u celinu, fragmente saliti u jedan mali monument. Bez »Izvidnice«, »Svadba« se ne da potpuno dobro i sasvim dogledano shvatiti, niti pravilno i sigurno proceniti. Ne znači to da je »Svadba« sva sagrađena od već ranije obeleženih ili uobličenih pojedinosti, da je ona isključivo povezala, kao u jednome snopu, samo vlatove već datih sadržaja. Ima u njoj ogromno novoga materijala, koji otkriva i stavlja u dejstvo nove likove i nove događaje. Ali se među njih upliću, u obliku razrađenijem ili samo kao reminiscencija, i čitav niz već ranije sretanih imena ili sagledanih situacija, vide se poznata mesta i oživljuju znani trenuci. I samim tim postaje očigledno da je Mihailo Lalić u »Svadbi«, ostajući u istom horizontu doživljenoga, a bogato osveživši i upotpunivši sadržaj, ustvari učinio hrabri pokušaj da, na već postavljenom osnovu i materijalom jednorodnim onome kojim je i dosad rukovao, sagradi monumentalniju građevinu.

I taj poduhvat je doista urodio jednim značajnim delom, koje se uvrstava u mali broj onih najboljih koje nam je naše posleratno književno stvaranje pružilo. Kao delo o Narodnoj borbi i o revolucionarnom osvajanju novih društvenih i životnih stanja, »Svadba« možda stoji baš na jednome od prvih mesta, jer je, u meri, od najkrupnijih i najtežih, najcelovitijih tvorevina u oblasti ove tematike, a, u kvalitetima, nesumnjivo prvorazredna. Ja ne znam da li se ne bi shvatilo kao smelo ako bi se utvrdilo da je »Svadba« u suštini jedan roman, ali je izvesno da ona nosi mnoge odlike romana i da mu dosiže granice.

U »Svadbi« se, vrlo ispunjeno, daje zaokruženi životni horizont, i u njemu čitav jedan svet, koji, iako mali, živi i diše zajedničkom sudbinom i zajednički je doživljuje. U njemu ima suprotnosti i sukoba koje one raađaju, zbivanja u razvijenoj dinamici, koje se, takvo, ne postiže ni u noveli ni u hronici, likova koji junački savlađuju sudbine i od kojih se neki uzdižu do herojskih visina, kao i drugih ovima potpuno antipodnih, a koji su, bezmalo svi, u reljefu izvanredno živi i u psihologiji razgovetno izdiferencirani. Ta mala životna celina ima svoju atmosferu, svoj moral, svoju minijaturnu društvenu strukturu.

Taj mali, a celoviti svet zatvoren je u tesnom i krvavom okviru tamnice, u Kolašinu pod četnicima. »Kao novo, neviđeno i nezapamćeno, čudno biće sastavljeno od mnogih, pod teškim tamničkim svodovima poče da raste ta zajednica osuđenih partizana, namećući pojedincima svoje zahtjeve i poglede, svoje nepisane zakone u moralu i držanju, riječi, misli i nadanja«. Ta celina je, prema tome, tako životno određena i tako, uz to, prepuna životnom sadržinom, da se doista može videti kao građa za roman.

Ali se mera vrednosti Lalićeve »Svadbe«, u ovome smislu procenjivana, povećava još i tom odlikom što taj maleni, a životom intenzivni svet, ne postaje piscu cilj za sebe, niti ustvari ostaje izoliran i izgubljen, kao mukli i gluvi dô, koji samo iz daljina prima potmule odjeke, da ne znaš jesu li od ljudskog ili zverinjeg glasa. Na ovaj majušan životni centar vrši se, obratno tome, projekcija sa širokih vidika, koji se odavde sagledavaju, ili, bolje, u njemu odraženi vide, kao što mračna komora sadrži lik spoljneg sveta. Oni se neizbrisivo utiskuju u svest i dušu, u misao i osećanje čoveka ovde i značajem svoje širine osvetljuju njegova zbivanja u tamnome zatvorskom kutu. Oni su upravo u punome jedinstvu sa njime. I kako su to horizonti Borbe i Revolucije, to je i svet »Svadbe«, u refleksu, jedan trzaj i grč tog velikog istoriskog čina. Prema tome, i na sadržaju ove knjige leži istoriski pečat, koji mu vrednost i meru podiže na viši stepen.

Taj istoriski čin ustaničkog narodnog kretanja ovde je obuhvaćen sektorom Crne Gore. Crna Gora je, dakle, mesto revolucionarne radnje koja se, kao u ogledalu, prati na refleksnim doživljavanjima istorije u tamničkome svetu koji ova knjiga prikazuje. Vremenski, Ustanak Crne Gore je uhvaćen u strašnome trenutku iskušenja posle prvih slavnih uspeha, kad »naiđoše krupni sukobi i teški udarci, hiljade pogibija i stotina osveta«, i kad se »godina 1941 izmače u daleku tamnu prošlost«. Kolašinski četnički zatvor je upravo jedna od posledica toga tragičnog stanja, ali, kao što često biva da posledica otkriva uzročnost, on ga istovremeno prosvetljava i oblikuje. Ustanak je trenutno razbijen, ali nije i poništem. Plamen mu se stihijno podržava i raspaljuje. On živi i traje, ali u njemu je pometnja. I upravo ta pometnja se posledično inkarnira u stanjima koja su obuhvaćena u životnome krugu »Svadbe«.

Jer se upravo u tom malenome i, tako reći, hermetički zatvorenome krugu stradalnika koji, na ovaj ili onaj način, ovde ispaštaju tu pometnju, obasjano vidi kako se iskra Ustanka, plamen izvršenja revolucionarnog zakona kad je došao istoriski čas da se on izvrši, ne može da ugasi i uguši ni kad su prestale, za trenutak i ustvari prividno, da dejstvuju svesnost i organizovanost u sprovođenju revolucionarnog čina. To su trenuci kad čisto ljudski kvaliteti stihijno progovaraju i postaju u najpunijem obliku merodavni. U situaciji u kojoj se nalazi Ustanak u Crnoj Gori, i u vremenu kad Lalić daje sliku njegovu u sabirnome sočivu zbivanja, što u suštini jeste životni krug koji obuhvata njegova knjiga, ta određivanja i opredeljivanja prema ustaničkom naporu naroda po dubokim ljudskim impulsima, po vrednostima čoveštva u sebi, elementarno dejstvuju. I to je, meni se čini, najdivnije i, u isto vreme, najoriginalnije u njegovoj »Svadbi«.

Lalić, uočavajući važnost tog ljudskoga u trenutku kad je samo ono još moglo da bude aktivno, zagledao je u dubinu jednog problema koji je, dosad, i uglavnom, uočavan samo odozgo, mehanički, metodom »crno-belog tumačenja. To je problem razvrstavanja na vernike Revolucije i borce za nju, i na njene krvnike i žandare protiv nje, dakle, one duboke podele, one, neke vrste, polarizacije u srpskome i crnogorskome svetu na partizane i četnike. Po kojim se merilima to vršilo, koje su tu društvene i ljudske sile delovale, i da li su prevagu imale jedne ili druge, i da li su svugde i pod svima uslovima one podjednako progovarale i odlučivale? U krugu revolucionarnih kretanja koji Lalić obuhvata svojim delom, on jasno uviđa, i to otkriva inkarniranjem svoje misli u živim i neobično ubedljivim likovima, da je pre svega ljudski kvalitet tu imao reč i bio faktor.

Ne previđajući i ostale činioce koji su, po njemu više ili manje sekundarno, u tom određenome trenutku pometnje i haosa, gubljenja vere i svakojakih fluktuacija u razvoju Ustanka, mogli da utiču i da budu presudni u osnovnom i elementarnom opredeljivanju čoveka za jednu ili drugu stranu, on, čini mi se, jasno vidi da su se onde i tada pre svega suočile viša i »niža ljudska priroda« i jedna se od druge odvojile. Lalić ne zaboravlja, i njegov pogled na svet mu ne bi dopustio da to zanemari, koju važnu ulogu tu igra klasni činilac. Ali on, sa dijalektičkim elasticitetom, ne pada u zabludu onih koji zakone mehanički primenjuju na isti način pod svakom pogodbom. Ne propuštajući da uoči, gde je to vidno i realno, da klasni faktor primordijalno dejstvuje, Lalić oseća, shvata i to oblikuje u doista životno zadahnutim kreacijama, da se u danom trenutku i pod danim ljudskim, dakle i nacionalnim okolnostima, javlja i nešto što ga kao poriv i poziv dopunjuje, pa čak i nadrasta. U Crnoj Gori, Lalićeva knjiga to životvorno inkarnira, ljudi su se za Revoluciju i kontrarevoluciju određivali prema tome ko je čovek, a ko ljudska ništarija. Jasno je samo po sebi da i u ideološkom opredeljivanju, dakle, po liniji svesti i saznanja, ljudski kvalitet je veliki faktor, i da biti ideološki za Revoluciju podrazumeva već i višu ljudsku vrednost. Ali u ovom slučaju veliko je to, i to ova knjiga uzbudljivo i pregnantno oživljuje, što se viši ljudski kvalitet ne odvaja od Revolucije u izvršenju ni onda kad je, više ili manje, ili i sasvim, lišen ideološke podrške i stvarnih faktora koji ideologiju nose i primenjuju, i Revoluciju sprovode. U Crnoj Gori, partizan i četnik, to su čojstvo i nikogovićstvo koji su se spontano, ali aktivno, borbeno i, tako reći do istrage, u Revoluciji sukobili.

Ali u ovome uočavanju i razumevanju ljudskoga u revolucionarnim zbivanjima koja se ovde odražavaju, Mihailo Lalić ne zastaje na granici kojom je odelio višu i nižu ljudsku prirodu, niti ih uopštava, svodeći ih na šemu pozitivnoga ili šemu negativnoga, sa apsolutnim minusom na jednoj, i apsolutnim plusom na drugoj strani. On i tu postupa elastično i traži ono što je u svakom ljudskom biću nalažljivo: gde se u čoveku i kako ukrštaju i sukobljavaju dobro i rđavo, šta od dobroga živi i u najnižem, a čime se senči lepota i najboljega. U ovome smislu je, čini mi se, naročito zanimljiv stvaralački postupak kojim Lalić oživljava i tumači svet četnika. Mislim da je on, do danas, najproglednije o njemu govorio i najdublje ušao u njegov mentalitet. Svaki od četničkih likova je ovde doista jedan minus habens u svakom pogledu, i Lalić to ne samo da ilustrativno pokazuje, nego i dokazuje ubedljivošću jada koji u njima oživljava. Ali neće da sakrije, kad na to kod ponekoga od njih naiđe, da u mnogima od njih ipak nije sve ljudsko ugašeno i da neka ljudska varnica negde duboko dotrajava u poslednjem žmirkanju. I meni izgleda da upravo to i jeste ono što mizeriju ovih i ovakvih ljudskih likova čini tragično neizmenljivom: ta poslednja varnica dobroga u njima je tako nemoćnička, da postiže samo jedno, da im podnošenje sopstvenoga jada načini nepodnošljivim i pretvori ga u unutrašnju patnju.

Vrlo mnogi od njih, na primer, nose, duboko u sebi zapretano, izvesno divljenje prema partizanima. »Slava divljenja«, kako kaže pisac, za koju četnik oseća da je zaslužena, ne da mu unutrašnjeg mira i ispunjava ga zavišću. To je ona iskonska zavist gorega prema boljem, od koje se svet neće izlečiti dok je boljih i gorih, ali je ona ovde i jedno priznanje: četnik potajno zna i priznaje ne toliko da je partizan bolji, koliko da je on sam doista gori ljudski lik. U ovom smislu je naročito zanimljivo i živo ostvaren lik žandarskog podnarednika Ančica, »žandara i po struci i po profesiji«. Od prvoga trenutka susreta sa njim, čitalac nazire tinjanje one varnice u njemu i muku koja mu ona zadaje. On mrzi partizane, diveći im se potajno, ali još više mrzi svoju rabotu, preziruć je skoro javno. I ta njegova unutrašnja patnja postaje čak i neka vrsta agensa u njemu. Ali nemoćništvo njegove »niže ljudske prirode« ne dopušta mu da se od sebe samoga otkači, sve dok ga sila prilika ne »gurne u vodu«, ne prebaci na drugu stranu, gde se on najednom osetj kao ozaren svežinom kojom ga ispira i čisti partizanska atmosfera, u koju je protiv volje i bez svoje snage zapao. U jednom prigušenom unutrašnjem revoltu na »jad jadin« četnika i njihovih oficira, on bez čvora vezuje partizane koji se upućuju na streljanje, i to ne da njima pomogne, što u njegovu svest uopšte ne može da uđe, već da napakosti četniku sebi i svima četnicima, od Đurišića pa niže, psujući u sebi i sebe i sve druge: »Dušu ti žandarsku, pokvarenu i poganu!« A kad je u tome uhvaćen, razoružan i bačen među partizane, da sa njima i sam bude streljan, on, tako reći pred smrt, oslobođen svoga jada, dovikuje glavnom junaku ove pripovesti: »Zbogom, Tađo Čemerkiću, čovurino ljudska! Drž se kao što ti i priliči, nek ti i na smrti zavide ove kukavice, a ja ti već odavno zavidim!«

Zadržao sam se na ovome liku, jednom od najreljefnije izvajanih u »Svadbi«, baš zato da bih pokazao sa kojim ljudskim taktom Lalić pristupa čoveku i kako ga humano razume i kad je od najgorih. A kad tretira partizanskog heroja, on u svoj postupak unosi, uz savesno produbljeno traženje svekolike istine o njemu, i jedan stvaralački entuzijazam, koji se ne uslovljava toliko činjenicom »partizan«, koliko, i mnogo više, činjenicom »čovek u njemu«, dakle, svetli lik čoveka. I taj entuzijazam, onda, strance koje o čojstvu govore ispunjava sublimnom patetikom. U toj uzbudljivoj patetici, iako sa svima atributima izvrsnog realističkog postupka, sve do humora, dat je i lik glavnog junaka ove knjige, Tadije Čemerkića, koji ovaj svet tamničke odvojenosti od života i od borbe, vraća u Revoluciju i ponova vodi na »svadbu, koje nema bez mesa«, pod »crveni svatovski barjak proletera«. Ali kad naiđe na tamnine i na rupe u liku i karakteru i junaka na dobroj strani života, Lalić ne zatvara oči pred njima i ne prećutkuje ih. Ima ljudskih slabosti od kojih nisu imuni ni najveći heroji, a ukoliko manji junak, njih je sve više. U »Svadbi« one nisu zataškane. Jedna od njenih glavnih lepota je, zato, baš to traženje i oživljavanje istine o svakome i svačemu, i u oba smisla.

Jedna od tih živo osvetljenih i otvoreno datih istina u ovoj knjizi bila bi i ona kojom se otkriva i utvrđuje pravi i neulepšavani odnos njenoga sveta prema Partiji. Na mestu i u vremenu koje ova knjiga opisuje Partija je bila, tako reći, otsutna. Neposredno, niko je ovde ne oseća, a svaki se, na ovaj ili onaj način, za nju vezuje. Bez komiteta, bez agitpropa, bez komesara, bez propagande, ona je samo posredni faktor. Ali je njeno dejstvo aktivno i moćno po veri koju svaki od ovih ljudi ima u nju i po unutrašnjem imperativu koji svi nose u sebi da svakim svojim činom budu »na liniji«, već prema tome kako je ko i koliko mogao da je shvati i primenjuje. Oni ne znaju za dejstvo Partije spolja i za njenu neprekinutu brigu da se revolucionarno kretanje održi i pojača. Ali njihove misli i njihove reči, njihovi razgovori i njihovi snovi su u svakom trenutku njoj upućeni i njome ispunjeni. Svi su oni, manje ili više, bili ranije daleko od Partije, ili, u najboljem slučaju skojevci, kandidati i članovi koji se nisu adaptirali njenoj disciplini. I svi o njoj govore sa velikim osećanjem skromnosti, rekao bih čak sa nekim uboštvom. kao ljudi kad glasno sanjaju o nedostižnom. Ali svaki zna da mu je ona blizu, da je snaga, da je vođa, i svaki u sebi traži

(Svršetak na 4 strani)

Dubrovački pasteli

SA LOVRIJENCA

Koraci zvone pločama tvrđave,
da l mi il srma to gazi?
Nosi nas plima ponoći plave —
njen dah na terase slazi.

Lebdi li sve, sniva li sve?
Duša je pejzaža puna.
Zdravo, krovovi, prozori — golubovi,
široka tišino Straduna!

Plovi tvrđava, galija kamena;
pjevamo — sanjari brodari.
Omami noć. Grli nam ramena.
Dozivlju leutari.

Nad vodom, nad gradom tvrđava bdije
s uštapom vrh jarbola.
Mrtva Republika pod pločama spije
ko brod u pijesku mola...

SVJETIONIK

Zamišljen i tužan. Sâm ko tuga sama,
sluša šapat vječnî. Moru, daljinama

pruža željno ruke: svud bi da uplovi,
obalu da ljubi ko njega valovi,

ko njega oluje, kiše, galebovi,
jadra usamljena, i vjetri, i snovi;

svud bi da zastane, da tješi, da kara,
da priđe, da grli, toplo razgovara.

Al nemoćan, i pust, samo tužno gleda
u luke, u kopno koje mu se ne da.

Tek da svrati oči na sebe, u noći,
tiho šalje svjetlost... Priču o samoći...

Dušan KOSTIC

IVO ANDRIĆ

SA PERIFERIJE

U Beogradu, ono što nazivamo periferijom dopire često sve do središnjih delova grada, pa i do onih koji se u novinskim oglasima nazivaju čudnom i teškom reči »strogi centar«, a sam grad svojim izvesnim karakteristikama ulazi u periferiju i prodire često preko nje, sve do sela oko Beograda. Tu reda ni pravila nema. Pa ipak postoje delovi grada koji se mogu određeno nazvati periferijom. To je ona iskrzana ivica na kojoj Beograd prelazi u selo bez lepote, a selo uzaludno nastoji da postane grad. To su neuređeni i ružni predeli sa niskim ljudskim staništima od slučajnog materijala, bez stila i ukusa, čak i bez slikovitosti i svake romantike, sa štalama i šupama koje podiže i razmešta slepa potreba za održanjem i anarhična želja za sticanjem, sa razgrađenim baštama, pustim »placevima« i razrovanim raskršćima, na kojima, kao neki stalan simbol te sredine, strči usamljena i kvrgava bandera sa slabom sijalicom i njenim nekad belo emajliranim, iskrivljenim i olupanim štitom.

Tu nema još ni prvog zračka skupne svesti o pripadnosti zajedničkom naselju, o njegovim potrebama, njegovom vidu i izgledu. To je ničija zemlja u dugoj, mukloj borbi između grada i sela. A ipak, ta periferija ne liči gotovo ni po čem na udaljene kvartove drugih velikih gradova u kojima periferija nosi pečat nečeg vanživotnog i njeni ljudi, uvučeni u sebe, imaju avetinjski izgled. Naprotiv, u celom ovom bezobličju i neredu, grubosti i bedi ima nečeg svog i samovoljnog, nemirnog i uvek ka životu usmerenog. Ta periferija se stalno i menja i pomera, već prema razvitku glavnog grada i opštih prilika. Pohvatati konce njenog života, upoznati naravi i ćudi njenih ljudi, uzroke njihove zaostalosti, proučiti periferiju u celoj širini, nije lako, čak nije ni mogućno, ali su zato mogućna povremena poniranja kod kojih pokreti zapaženi u prolazu i reči uhvaćene u letu daju s vremenom ključ za dešifrovanje mnogo čega što na prvi pogled zbunjuje i odbija svojom rugobom ili svojom zagonetnošću.

Nije čudo da ovaj čudni grad na dve reke ima čudnu periferiju. Nju je teško upoznati i još teže zavoleti, ali proučavajući je, bar u trenutnim presecima i bleskovito prolaznim pojedinostima, čovek oseća kako se njegova ljubav za proučavanje prenosi i na predmet proučavanja i kako mu postaju bliski i prisni ti ljudi koje i grad i selo tu navejavaju, iznakažuju i satiru, ali među kojima trepti, kao i svuda, dragoceno, strašno i veličanstveno tkivo života.

*

Zimsko predveče. Četiri svirača ciganina. Dve violine, trompeta i bubanj. Svi su bez zimskih kaputa. Trojica su izmakla napred i, visoki i povijeni, sa rukama u džepovima i instrumentima pod miškom, gacaju blatnom susnežicom. Četvrti je omalen i nagnut na jednu stranu. O kaišu preko ramena on s naporom nosi veliki bubanj i s mukom izvlači iz blata kratke noge, dok mu njegov glomazni teret otežava hod i stalno ga zanosi u stranu. U plitkim, razvaljenim cipelama naziru se kvrgava, bosa stopala.

Trojica visokih svirača odmiču brzo a mali čovek sa bubnjem stalno izostaje, ma koliko da se lomi i nastoji da održi korak sa njima. Njih trojica vode neku beskrajnu i žustru prepirku, svi u jedan glas, ne obziruć se na druga sa bubnjem, koji bi takođe hteo nešto da kaže. Izostane nekoliko koraka iza njih, pa onda potrči sa najvećim naporom, nameštajući u trku bubanj, da ga što manje smeta, pristigne ih i viče:

— A ja kažem...

Oni ne okreću glave na njega nego žure, utrkujući se sa zlim vetrom i brzo vadeći noge iz ledenog blata koje ujeda za stopala. Mali čovek ponovo pritrčava.

— A ja kažem...

Ali dok on to izgovori oni mu opet izmaknu i ostave ga nekoliko koraka iza sebe. A čovek sa bubnjem sakuplja snagu, namešta svoj teret, trči, sustiže ih i ponavlja svoje »a ja kažem...«, ali uspeva samo toliko, jer oni nit ga gledaju nit hoće da ga čuju. I već idućeg trenutka on je opet iza njih. Ali on, sa upornošću omalenih ljudi, neumorno ponavlja svoj pokušaj.

I to njegovo poskakivanje i trčkanje, to stalno rvanje sa teretom koji ga zaustavlja i vuče ka zemlji, i sav njegov bezuspešni napor da dostigne ostalu trojicu, da se uporedi i pomeša sa njima i da kaže i on svoju reč — sve to daje sliku bede, nemoći i uzaludnosti.

*

Na jednoj raskrsnici gradske periferije, u rano jutro, skup ljudi koji se nešto objašnjavaju, ali sve ih nadvikuje glas jedne žene.

Uniformisan policiski pisar, žut i crn u licu, uz njega žandarm kao senka; lice mu kao u vojnika od drveta, pod grlom limeni broj 283. Jedna mlada žena, na izgled devojka. Jedan krupan čovek u tridesetim godinama, nešto zbunjen, ali odlučan i rešen da se brani. Pored njega mršava žena, nešto starija od njega, oštra i živa, sa crnom zalizanom kosom. Ona nadvikuje i zaglušuje sve ostale neprestano jednom istom rečenicom: »Svanulo, a lampa gori!«

Ona izgovara svako pola minuta, i češće, te iste reči, ali svakiput drugim glasom i sa novom intonacijom. Čas prkosno i kratko, unoseći se u lice krupnom čoveku i bacajući mu tu rečenicu kao glavni dokaz njegove krivice, čas plačevno i tužno, obraćajući se policiskom pisaru kao žrtva te lampe i tog svitanja, čas lelečući kao narikača, čas vrišteći prosto i izgovarajući vriskom samo te reči, jer joj je mozak stao i jer druge ne ume da nađe.

Svi ostali zajedno usalud nastoje da i oni kažu neku reč. Jedni da objasne stvar u svoju korist, verovatno, drugi prosto kao svjedoci, policajac u želji da razmrsi to klupko, donese neko rešenje i iziđe iz te graje, koja mu očigledno nije ni laka ni prijatna. Ali svaki i svačiji takav pokušaj prekida mršava žena sa crnom zalizanom kosom: »Svanulo! Lampa gori!«

Ako je zaista poludela, ili ako dobije srčani napad i tu umre, ona će sići s uma ili se rastati sa svetom noseći samo tu sliku i te reči.

Prolazim, ali za sobom čujem u nejednakim i kratkim razmacima i neočekivanim intonacijama: »Svanulo, a lampa gori!«.

Dugo nosim u razdraženom sluhu te reči i raznovrsne zvuke kojima su izgovorene. Verovatno će još neko, i pored one žene, uspeti da dođe do reči i da kaže još nešto osim one nerazumljive rečenice koju ona ponavlja kao lozinku ili ratni poklič. Verovatno će se tada razjasniti sve što se te noći desilo i uvideti ko je kriv za sve što se desilo. Ali ja, prolaznik teško da ću ikad više naići i ovom ulicom, a kamoli da ću sresti ove iste ljude, sakupljene u istom uzbuđenju. Ostaje mi da nagađam, šta se moglo desiti ove noći, da stvaram u mašti neku noćnu dramu iz dalekog predgrađa, dok u meni još odjekuje i drhti glas izbezumljene žene. Šta je moglo biti?

Kockari, obnevideli od strasti, otupeli toliko da ne mare za jelo ni za piće, za žene ni za policiju, i da ne razlikuju dan od noći, ni lampu od sunca i meseca, proveli su noć u toj kući. Ovo sada, ovo je epilog na ulici i dnevnoj svetlosti, uz učešće policije i ove žene koja je izvan sebe zbog muževljeve tuče, novca koji je izgubio, ili zbog obadvoga?

Preljubnici neki koje je zamorila ljubav i prevario san i koji su uhvaćeni u zoru, na samoj postelji, u dvostrukoj krivici: da su izvršili preljubu i da su zaboravili ugasiti lampu?

Krupni čovek je proveo možda noć negde na zlu putu, a ova besna žena ga je uzalud tražila, čekala, opet tražila, i sad ga najposle našla?

Da nije trag zavere neke? Ili mračan posao koji su otkrili nepoverljivi susedi? Da sve to nije prosto maštanija i potreba za skandalom histerične žene, kojoj je dosta, i suviše, jedna lampa koju je neko zaboravio ugasiti — da od nje napravi svako čudo i pokor?

Postoji svaka od tih mogućnosti, kao što postoje i bezbrojne druge koje mi ne padaju na pamet, ali koje su isto toliko mogućne i nestvarne. Glavni smisao ovog maštanja u prolazu nije u tome što nam ono daje uverenje, tačno i sigurno, da se od jedne beznačajne sitnice može napraviti ogroman doživljaj, nego što nas ono dovodi na pomisao, istina manje jasnu i pouzdanu, da može biti i obrnuto.

*

Jataganmala. Ispod olinjalog »kiselog« drveta bolesna devojčica. Igra se sama, dok se gore visoko, na goloj strmini od žute, spečene zemlje, čuju veseli i nemirni glasovi njenih zdravih, razigranih vršnjaka. Gledajući je, čovek pomišlja na ono malo jagnje što ne može da hoda nego zaostaje iza stada i zato ga čobanin nosi u naručju, dok hrabri, hajče i doziva ostale ovce i jagnjad, goneći ih pred sobom i pazeći da koje ne zaluta.

*

Kafanica na onoj krajnjoj i najgoroj periferiji; ona sa svim onim što je u njoj liči na kraj u kom se nalazi. Sve je tu rudimentarno, nedovršeno i nesavršeno, sve je izgrađeno i izrađeno samo koliko najpreča nužda traži, koliko da zadovolji najosnovnije potrebe primitivnih ljudi, i čim je to postignuto, napor ljudski se tu zaustavio i čovek počeo da uživa nedozreli plod svoga napora. Nijedna stvar se nijednom crtom ne izdiže iznad prve i osnovne potrebe kojoj služi i zbog koje je tu. Siva, jalova pustoš bez draži, lepote i prijatnosti. Ona je i u jelu i u piću, u razgovoru i pesmi ljudi koji sede za tri grubo tesana stola, prljava kao i pod i tavanica i zidovi krčme.

Nasred kafane stoji mlad seljak, rđavo odeven, malen i grbav da izgleda kao da sedi, i svira u frulu od potamnela drveta, uobručenu svetlim prstenovima od bakrene žice.

Ljudi za stolovima ne slušaju svirača nego se prepiru zbog njega.

— Pusti grešnika neka zaradi koju paru, vidiš kakav je, — kaže jedan krezub i debeo alkoholik, a dvojica mu odmah upadaju u reč:

— Šta — pusti? Svake noći taj pare namlati ovako od kafane do kafane, a vidiš ga kakav je, pas nema za što da ga ujede. Sve na ženske dađe. Phu!

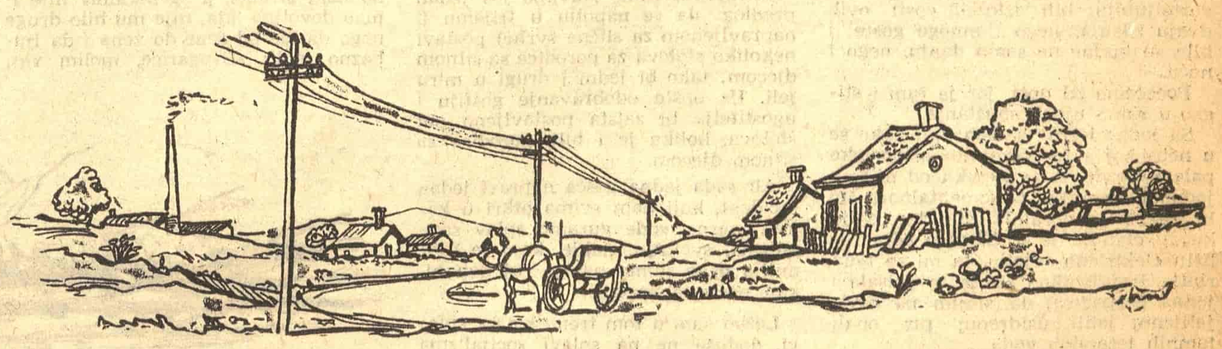
I čovek opsova gadnu i složenu psovku koja je odavala da u njegovom gnevu ima više zavisti nego moralnog ogorčenja.

Krezubi alkoholik se smeje glasno i odmahuje rukom na takvu smešnu i neverovatnu optužbu.

— Lakša je ova svirajka od motike, — kaže pakosno i sentenciozno malen čičica iz ugla, sav sed i zbiran, zarastao u bele čekinje, ali sa nečim vojničkim u glasu i držanju.

A grbavi mali svirač koluta očima, ne odvajajući usta od frule; čas mu se vidi beonjača, čas crne, strašno raširene zenice. Njegova primitivna melodija izvija se bez prestanka, a ispod nje, kao druga svirka teče jednoličan i mukao ton. To iz drveta njegove svirale progovara vlažna večernja šuma u kojoj ima straha i tuge.

(Iz predratne beležnice »Znakovi pored puta«.)



(Crtež S. Hodžića)

Društvena hronika

MJESEC DANA NA LJETOVANJU

Bilješke o jednoj gluhonijemoj sili

Samo se po sebi razumije, ljudi božji, da nije lako, u naslijeđu kakvo je naše i situaciji kakva je danas u svijetu, graditi hidrocentrale, visoke peći i koksare i uporedo s time obezbjeđivati milionima radnih ljudi stvaran godišnji odmor, utvrđen i pisanim zakonom naše Revolucije. Tolikim ljudima pružiti pansion, i da bude podnošljiv i za gosta i ugostitelja, — pitanje je pri čijem se rješavanju ne smiju preći granice naše ekonomike; ni način organizacije nije baš posao tako jednostavan i lagan kao što to mnogom gostu na prvi pogled izgleda.

Stoga ja ovdje i ne želim da budem organizacioni mesija našeg ugostiteljstva; ali ću vam zato ispričati nešto o jednom crvu potkornjaku, koji će rastakati sva naša slaba, pa i stablo ugostiteljstva, crvu jednom dakle protiv koga treba pokrenuti čitavu jednu vojsku kritičkih žuna i djetlića.

Svršavajući evo u »Književnim novinama«, ova priča počinje u divljem masivu Prenja. Tu, u jednoj njegovoj zelenoj kotlini ponad neretvanskih kanjona, leži Boračko Jezero, toplo (kad je toplo) za kupače, ribno (kad riba ide) za ribare, teferičli i za kopnene teferičlije, pogodno dakle i za ugostitelje. A svega toga dakako ne bi bilo, da se ledenjak, koji je tu nekad stajao, nije istopio prelaskom ledenog doba u mostarske temperature od preko 50 stepeni Celzijusa; to uostalom nije ni šteta, jer se sada rakija i lubenice mogu hladiti u ledenim vrelima, kojih ovdje ima dosta.

Kao spomen iščezlih kultura stoji tu po okolini nešto bogumilskih stećaka (pronađenih u Parizu), zatim austrijski vojni drum od Konjica do Glavatičeva i, u ovom posljednjem, zidine žandarmerijske postaje, odnosno stanice; i kao što su napokon iskopane keltske kopče i narukvice, tako će se vjerovatno za koju hiljadu godina pronaći i nešto od onih grdnih četničkih kokardi, koje su njihovi razbijeni nosioci (homo longobarbus veluti monarcho-cephalus) ovuda sijali bježeći sa prenjskih visova pred proleterskim divizijama.

Ovaj predio izabrao je za svoje doživotno boravište talentovani slikar — pustinjak Lazo Drljača, rodom od Bosanske Krupe. Bio je nekada stipendista pariske opštine, putovao po Italiji, te se najzad, još prije rata, obreo u selu Borcima, zapravo u jednoj samotnoj kolibi na planinskoj padini, — da bi bio što dalje od svake kulture; po govoru, po odjeći, po rukama, po svemu, opet je seljak; sadi krumpire, bere ljekovite trave, pjeva (i krije) pjesme; govori: »Tc, ne umije, ne umije, brate, taj i taj slikar da slika partizane! Ah, kakvo, drukčiji su ti dječaci, znam ja njih, uvraćali su oni meni gore u kolibu!« Svi pokušaji da se nekako vrati u krilo majci kulturi propali su. »Tc, gdje bi ti se ja rastao od ovih svojih milih planina! Ja znam njihovu dušu.« (Pa onda priča kakve su pod kojim osvjetljenjem i u koje godišnje doba.)

Vjerovatno će ovaj pustinjak ravnodušno gledati i na svjetla Jablanice, kad za koju godinu planu. Ne bih smio reći da će takav biti i prema velikom jezeru koje će nastati u kanjonu Neretve i za čije buduće fjordove i zelence, da se dočaraju, ne treba imati mnogo mašte.

No vjerovatno će to buduće jezero postepeno smanjiti svakovrsnu privlačnost Boračkog Jezera; ali ja ću i tada ipak otići na ovo posljednje, ako ni radi čega drugog, ono da vidim ima li na njemu još onoga o čemu ću vam sada pričati.

Tu, na dobro odabranim mjestima, napravljena su poslije Oslobođenja dva odmarališta, od kojih je jedno vrlo lijepo. U zelenoj kosi nad jezerom, ogledajući se s njome u mirnoj vodi, ono svojim lakim linijama i pastelnom bojom trepti u krošnjama i jezerskoj dubini kao neka brodica socijalizma koji je ovuda, još kao san, prošao 1944 umornim koracima boraca, s mutnim očima četiri hiljade ranjenika i tifusara, poslije slavnog prelaska preko Neretve. Odmaralište je projektovala, sa tananim ženskim smislom za dulce cum utili jedna žena tragičnoga ličnog završetka; i kad sam to saznao, zgrada je za mene postala njen mali lirski spomenik, čija svaka terasa, salon, stepenica, ploha stakla, stub, žive željom graditeljevom da čovjek bude uzdignut u svjetlo, u visinu prirodne jednostavnosti, u kratak zaborav dnevnih grčeva i groznica.

No to što je htjela država i to što je tako izvela nesrećna žena-arhitekt, pa čak i samu prirodnu čistotu i čistoću prirode, — sve to, bar za moga boravka, uspjela je da začini svojim začinima gluhonijema sila primitivizma, drevne njegove navike, koje ne misle baš tako lako da odumru i kojima samo naivni ili glupolicemjerni pisci — idiličari mogu da pišu nekrologe. A tim navikama istorija je obdarila ne samo ugostitelje čijem su gostoljublju bili izloženi gosti ovih dvaju zdanja, nego i mnoge goste; i bile su budne ne samo danju, nego i noću.

Počećemo od noći, jer ja sam i stigao u samo njeno spuštanje.

Sa jedne terase gledao sam kako se u nebeskoj i jezerskoj dubini polako pale zvijezde. A za razliku od njih, u jednom trenutku (»momentalno«, što bi rekao »generalni« direktor obiju kuća), planulo je u čitavom odmaralištu električno svjetlo, te mi se tada zbilja činjaše (kao što je to opisala i jedna gospođica) da stojim na osvijetljenoj jahti, usidrenoj pri obali tamnih jezerskih voda.

No za vrijeme večere svijetlo se najedanput ugasi; pa se opet upali; pa se onda opet ugasi. Pa se to tako nastavi iz noći u noć, i ljepše još: jednu noć se pali i gasi, pa se jednu nikako ne pali, pa se jednu opet pali i opet gasi. Tačno po Heraklitu: »Svijet je vatra koja se sa mjerom pali i sa mjerom gasi.«

Onda dovitljivi »generalni« doskoči i tome i naredi da se gostima dijele svijeće (ako ih ima i koga zapadne). Tako se pred spavanje ustumara hodnicima čudna bakljada lučonoša: idu ljudi i svetački nose svijeće vidjelice.

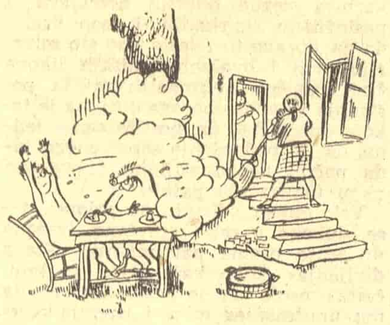
»Generalni« to objašnjava (jer, ljudima treba objašnjavati i objašnjavati!) svakom važnijem ili ljubopitljivom gostu:

— Šta možemo! Dotrajao nam agregat!

— Jok, ćoće, — njemu iza leđa šapuće gostima direktor hotela — nego na agregat metnuli balavće! Po danu se kupa, po noći ganja cure, a plata ide, baš ga briga! Ih, što ne bi!

Jedna obrazovana gospođa s mora, potkovana u političkoj ekonomiji i uzrasla u ljubavi prema socijalizmu, pokušala mi je tu prirodnu pojavu da objasni, klasno prevrćući očima, izgradnjom naših čvornih objekata.

Nešto valjda pod uticajem tog naučnog objašnjenja, nešto iz bespomoćnosti prema fatalnom kvaru na agre-



Crtež S. Hodžića

gatu, nešto iz sposobnosti da se čovjek orijentiše i u mraku (jer njko u mraku neće valjda zalogaj zanijeti za uho), nešto iz razumijevanja prema mladom ljubavniku — električaru (»jer i ti si bila mlada kao i ja sada«), — gosti su postepeno počeli da se privikavaju na te svjetlosne promjene; sve manje bilo je njihovih protesta »generalnom«, i sve manje »generalnoga« generalne vike na »balavće.« Mrak vječni prijetio je sve više odmaralištu.

Ali se jedne noći, oko 10 sati, pojavi Prometej. On (bio je to neki šofer) ode do agregata; za pet minuta planu svjetlo, te goraše otada svaku noć (osim kad mladić ne bi donio benzina).

— Pa šta je bilo? — pitamo šofera.

— Ništa. Pregorjela jedna svjećica.

— Pa može li se to ikako opraviti?

— upada »generalni« ne vjerujući ni sada da se agregat može popraviti.

— Pa opravio sam! Čas posla, dvije minute.

— Oh, majku mu! — zgraža se »generalni«. — A on meni kaže da se benzin ne smije sipati dok se mašina dobro ne oladi!

— Ma šta je tebi, dobar čovječe?! — iščuđava se šofer. — Gdje si to čuo?

Tako bakljade i onaj razbinos po sobama i stepenicama uglavnom prestadoše. Ljudi su sada mogli da se mirno guštere po plaži i da piju sunce, a da ih ono stalno ne potsjeća na noć koja neumitno ide. No tako samo do podne. A tad u goste svakog dana uđe nov nemir.

Ko je poletniji, ili gladniji, ili bezobrazniji, ili obziran prema svojoj djeci, taj se sa jezera pravovremeno popne odmaralištu i u jednoj pletenoj garnituri pred njim uhvati busiju za ručak. Kad konobar objavi: »Ručak!«, onda u lijepu staklenu trpezariju pojure oni kojima nije uspjelo da se još prije te najave smjeste. (Prijeke poglede, rječkanja, pa i svađe, što sve tada nastane između gostiju i između gostiju i ugostitelja, — ovdje izostavljam, jer to svako umije i raditi i zamisliti.)

Radoznali da li je taj način ručavanja rezultat istorijske nužnosti, ja i nekoliko dobrih aritmetičara, koji smo znali brojati do četrdeset, utvrdimo da u odmaralištu ima upravo toliko gostiju, a u trpezariji (kad bi se samo stavio još jedan sto) deset stolova sa po četiri stolice, dakle upravo toliko mjesta; svakoj, dakle, porodici, odnosno društvu, mogao bi se označiti njihov stalni sto, — i cijele bi te neprijatne gužve nestalo pod jednim jedinim udarcem tog čarobnog aritmetičkog štapića. I zaista, »generalni« direktor, zatim direktor kuće, zatim još jedan, valjda, direktor, koji je ovoj dvojici u kritičnoj situaciji poslan u pomoć, primiše našu sugestiju »bez daljnjega«: ona je bila sprovedena u život za nepunih pet dana.

Ohrabreni time, stavimo još jedan predlog: da se napolju u trijemu (i napravljenom za slične svrhe) postavi nekoliko stolova za porodice sa sitnom djecom; tako bi jedni i drugi u miru jeli. Uz opšte odobravanje gostiju i ugostitelja bi zaista postavljeno pet stolova, koliko je i bilo porodica sa sitnom djecom.

Ali sada jedna gošća napravi jedan incident, koji nam svima otkri u kakve opasne vode guramo splav socijalizma, svetinju, dakle, koja je njoj milija nego svima nama. Taj dan nikad neću zaboraviti.

Ležao sam u tom trenutku na splavi, doduše ne na splavi socijalizma nego na običnoj, ovećoj splavi koja, stojeći na buradima i vezana žicom za strmu obalu, služi gostima kao neka nadvodna plaža.

I, ta se splav zaljuljala u snenim podnevnim vodama, kad je na nju neočekivano, u panterskom skoku, skočila pomenuta gošća, uz to još žena prilično dimenzionalna, strčavši od odmarališta u nekakvom očevidno svetom bijesu i huku; ljutitim korakom gazila je gore — dolje između naših ulijenjenih tjelesa; mitraljirala je (a cijev je bila okrenuta prema meni):

— Opet klase! Opet privilegije! Dokle će to? Kuda to vodi?

Ošamućen suncem, zbunjen takvim nastupom, nisam u tom trenutku više znao kojoj klasi pripadam, te rasrđenu ženu upitam mirno, naivno, kao da sam sav vijek proveo u dječjem obdaništu besklasnog društva:

— Dobro, drugarice, kakve to klase?

— Eno gore postavili su stolove napolje! Naravno za neke! A mi ostali da se gušimo unutra! Zar to nisu opet privilegije?! Opet razdvajanja! Dokle će to tako?

— Ono su, drugarice, stolovi za porodice sa sitnom djecom... (Itd.)

— Imam i ja dijete!

— Jest, drugarice, — dobacuje joj jedna žena — ali je vašem djetetu četrnaest godina!

— Ali moj muž je bolestan! On ne može da jede unutra. Njemu stomak hoće da se prevrne!

— Dobro, drugarice, pa neka jede napolju!

— Eno su vam se pobunili svi! — nastavlja ona, rokirajući se sada na nove pozicije. — Bogamu, to je nezgodno, eno se bune i gospođe s mora!

Pet gospođa s mora! Odem u odmaralište. Direktor mi ispriča da je ta ista gošća izvršila maloprije dva slična klasna juriša i tu, najprije na kuharicu, a zatim na njega. Za svoju stvar pokušala je da mobiliše i pet gospođa s mora, no one se nisu dale na tanak led; mediteranke koje su htjele da mirno iskoriste svoj mjesec dana gorskog vazduha, one su samo napravile dvije — tri fine aluzije na račun privilegije i nastavile da pletu pulovere pred restoranom, tihe kao pet ovčica božjih.

Iako otac najnemirnijeg djeteta u odmaralištu, ljut, naredim svojoj porodici da se ruča neprivilegovano, unutra. No kao uz inat, moja trogodišnja djevojčica počne za ručkom toliko da vrišti, te se neki gosti pobuniše što ne ručam napolju.

— Vrišti, kćeri — reknem glasno — imaš pravo na to, nisi privilegovana!

Misleći da se aluzija odnosi na nju, jedna gospođa s mora priđe poslije ručka k mome stolu i stade da me uvjerava da je strahovita gošća čitavu stvar htjela da prebaci na nju i njeno društvo, međutim, da...

— Gospođo draga, prečistite vi to s njome, ja nisam istražni sudija!

Ona je zaista i prečistila. Pet gospođa s mora nastavile su svoje prijateljstvo sa svojim javnim tužiocem; samo što se ono još i produbilo u otvorenoj klasnoj borbi. Mir opet zavlada u odmaralištu.

No sve do jednom. Ovoga puta nisu bila posrijedi djeca i privilegije nego djeca i jaja; dok je, dakle, opisani sukob bio društveno-politički, ovaj drugi imao je ekonomski karakter: izvirao je iz problema snabdijevanja. Iako su bili dati svi elementi za uredno snabdijevanje, to jest nov novcat kamion, nabavljač, ček, pijace (u nedalekoj zadruzi, selima, Mostaru), snabdijevanje je gostima ostalo prilična zagonetka sve do trenutka kad se saznalo da nabavljač naprimjer ide s kamionom u Sarajevo, do kojeg mu je dva sata, i tu kupuje mostarski paradaiz po dvadeset šest dinara, dok je paradaiz u Mostaru, do kog nema više od sata, stajao u to vrijeme osam dinara

Izložene sličnim (ovdje preskočenim) ćudima takvoga snabdijevanja, majke su počele da za djecu kupuju jaja od seljanki, koje su ih k hotelima same donosile. To su ta jaja iz kojih se jednoga dana izleže crna kokoš sukoba između majki i druga »generalnoga«.

— Zaboga, druže direktore, zašto da ne kupujemo?!

— Zato što meni poslije seljanke nabijaju cijenu. Onda i ja moram da plaćam jaje deset dinara!

— Pa kupujte i vi po osam, pa ćemo mi kod vas nabavljati!

— Nisam ja vaš piljar!

— E onda ćemo se mi, druže, same snabdijevati!

— E da vidimo! Koju ja uvatim da je od seljanke kupila ma jedno jaje, ta momentalno dobiva otkaz i ima da se gubi prvim saobraćajnim sredstvom!

(O, kako se svakom svoje najzad vraća! Jednoga dana, naiđoše slučajno neki stranci, a »generalni« nije imao dovoljno jaja; nije mu bilo druge nego da ide od žene do žene i da ljubazno moli: »Drugarice, molim vas, da li biste mi posudili koje jaje, vratiću vam čim mi stignu!«)

Kad je već drug »generalni« pomenuo saobraćajna sredstva, ja bih se, drugovi i drugarice, samo sa nekoliko riječi osvrnuo na jedno pitanje saobraćajnih sredstava. Biću kratak u vidu imam samo čamac.

Da su žene zbilja dobile otkaz, one bi morale da sjednu u čamac i da se preko jezera prevezu do drugog odmarališta, odakle polazi kamion s putnicima. No one to ne bi mogle da učine »momentalno«, jer do čamca nije bilo lako doći; a to opet stoga što je čamac onoga ko ga se prije dočepa i dotle dokle ga taj sretnik, ili bezobzirnik, drži. Uopšte je idila bila promatrati s obale koliko tu pristaša ima ta društvena svojina saobraćajnih sredstava.

Hvataj pramac, tjeraj čamac,
joj, vozi, lađo, u Šamac!

»Generalni« je nabavljao i katanac, zaključavao izmrcvarenu brodicu preko noći, ali sve je bilo uzalud, — sutradan nije bilo ni čamca ni katanca: joj, neko od sarajevskih izletnika ili fiskulturnika otjerao ga je u Šamac. Tako se jednom desilo te se tri dana nije znalo gdje se nalazi ukleta barka; počelo se već vjerovati da je potonula u jezerske dubine ili da se pretvorila u patku i odletjela; tako je životne namirnice morao da oko jezera prti na leđima hotelski službenik Trifko, čovjek ne samo sličan Maksimu Gorkom nego i strpljiv kao on. I tako bi tome Trifku pukla i leđa, da jednoga dana neki oficir ne otkri barku duboko negdje u šašu, izvrnutu i bez vesala; pronađoše se i vesla, najprije jedno, a poslije nekoliko dana i drugo. Tjerana spočetka sa dvije daske, onda jednim veslom i jednom daskom, onda sa dva vesla, jednim dužim, jednim kraćim, — lađa ponovo krenu svojim transatlantskim linijama.

No tek sada nastade prava navala na nju, jer na jezeru nije više bilo sandolina. (Sasvim već rastočene, one su na sugestiju nekih gostiju povađene, da potpuno ne propadnu; uopšte, sugestijom se postiglo da iz Sarajeva dođe i radio-aparat, koji bogzna koliko bi tamo ležao na opravku, i novine, koje do tada nikako nisu dolazile.)

Sjedim tako s dvojicom prijatelja (pred onim drugim odmaralištem) i ne čitam novine. Obećano nam je bilo da će nas tu čekati barka, ali dok smo mi obišli oko jezera, nju su neki već zgrabili i sada se sred predvečernjih voda vraćaju psovke hotelskom dječaku koji gusare zove da se vrate.

Sjedimo tako i ne preostaje nam drugo nego da pijemo kavu, koja se u ovom hotelu može uvijek dobiti (za razliku od našega). Najedanput nam po stolnjaku poče da pršti pijesak, prašina i razni sastojci smeća; ko nam je kriv, to je bilo zato što smo sjeli za sto pokraj stepenica koje iz hotelskog trijema silaze u dvorište, a na stepenicama se našla djevojka koja je mela. Mela je udarnički, mela je po nama, kao da smo švabe i rusi, pa nas treba dobro posuti diditiem.

— Drugarice, — okrene joj se moj prijatelj — kako možeš da mi meteš za vrat?! Bezobrazluk!

— Žalim! — sestra higijeničarka samo se malo vrcnu te ne mijenjajući tempo nastavi svoj posao zaprašivanja.

— A šta to žališ, časti ti? — upletem se sad i ja.

— Pih, kad bih ja čekala dok se vi podignete, ne bih nikad pomela!

— E de mi reci, molim te, samo jedno: jesi li igdje videla da se to tako radi?

— Jesam!

— Gje?

— U Be Ha.

— Slušaj, bezobraznice, ti prkosiš? I ponosiš se još time?

— Pih, čime bih se ja ponosila, nisam ja milionerka, da se imam čime ponositi!

Dok ste tako ovdje komarac, stonoga, uholež i muha koje tako zaprašuju, dotle ste na ovećoj pješčanoj plaži uvrh jezera žrtva muha, koje se iz cijeloga konjičkog sreza sroje tu na svoj višemjesečni sunčani pir. Jer imaju i na što! Na jezero, naime, svake subote dođe kamionima iz Sarajeva na stotine izletnika od svakovrsnih meraka, tegleći janjce (žive), lubenice, zembilje i u njima (koliko je bog dao) ostalo prehranbeno milje i obilje, te se tu uokrug lučne plaže rasprostru meze i trmpeze, koje traju do sutra uveče, uz raspjevane piske harmonika i tenora. I, kad izletnici odu, po ledinicama i pržini plaže, po bjelucima izvora što se tu slijevaju u jezero, — ostanu kosti, neiskorišćeni dijelovi jagnjeće utrobe, kore od lubenica, peteljke od paprika, nedogorjele glavnje i pepeo, masne novine, prazne kutije, — te smo ja i još nekoliko misionara, kao da se nalazimo u Hajd-parku, svakoga koga smo god stigli i ko je htio da nas sluša ubjeđivali da bi prije svakog ubjeđivanja i u interesu svakog ubjeđivanja korisno bilo sa svakim ovakvim izletnikom lijepo se milicionzo i na licu mjesta globalno porazgovarati! I, zanimljivo, nikoga nismo našli ko se s nama u tome nije složio! E pa kad se tako slažemo, onda neka mi bude slobodno da podnesem ovdje javno kritičku prijavu našoj miliciji!

Kad god smo o tom i sličnom razgovarali (a to su bile najčešće i najomiljenije teme naših razgovora), duboke bore i ostali znaci dubokog razmišljanja javljali su se na licu druga »generalnog« direktora i drugova pod direktora i nuzdirektora. U jednom takvom razgovoru drug »generalni« postavi ovu dijagnozu:

— Eeee, moj druže, Bosna je ovo!

Težinom malja, neoborivošću četvrtog apologetičkog dokaza o božjoj egzistenciji, pade mi na dušu taj argument. O penati domaći našeg ugostiteljstva, o električni agregati što svjećice svoje gasite na vječnom njihovom ognjištu, iskru bilokakve misli upalite u razumu mome, — šta da mu odgovorim??? Sjetim se, srećom, i odgovorim:

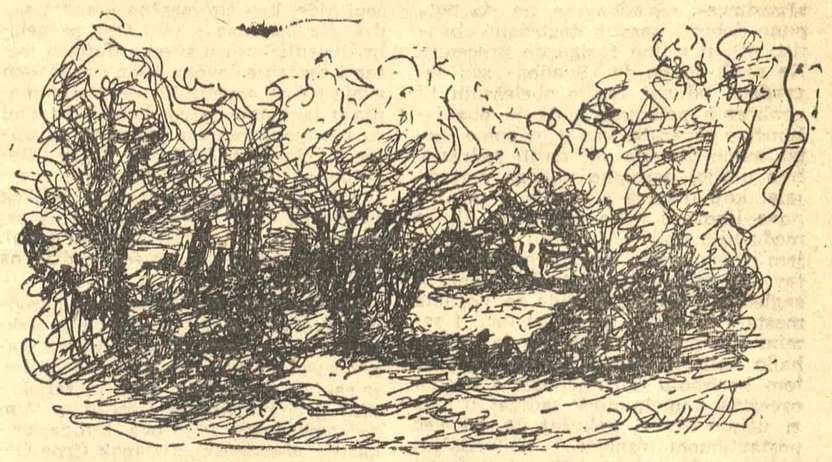
— Dobro, druže, a restoran u Jablanici, je li on u Bosni (tj. u Be Ha što bi rekla ona vještica), molim vas? A hotel »Neretva« u Mostaru, gdje je on, moliću?

Pa onda počnem, na tenane, kao da sam kakav dobar bosanski pripovjedač, da im opisujem kakav je tamo u tim nedalekim restoranima hem red, hem posluga, hem usluga, hem ugostitelja briga, hem gostiju razbibriga, hem, hem, i zaključim:

— A molim vas, kako se to tamo može?

Hem, hem, — pitanje kadrova, tanjira, čaršava, pravovremenosti, inicijative, stručnosti, hem, hem, i na kraju su, nećete mi vjerovati, gdje god su stigli, proglasili sve ove, budibog snama, zamjerke, za hirove!

Skender KULENOVIĆ

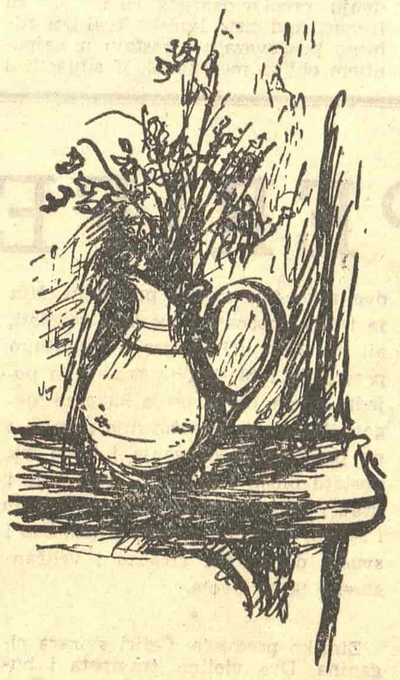


Crtež Ljubice Sokić

Mihailo Lalić: „Svadba"

(Nastavak sa 3 strane)

da odgonetne šta bi mu ona zapovedila, da to odmah i bespogovorno i izvrši. U tom pogledu je baš Tadija Čemerkić dirljiv primer te skrušenosti pred Partijom, ali i ogromne, nesalomljive vere u nju i divnog samonalaženja pravoga puta u svemu, da mu Partija ništa ne ospori. I ovo što ova knjiga otkriva kao odnos prema Partiji širokih, rasplinutih masa, koje prvo nagonski stiču veru, a onda svest da je treba imati, jedan je od najlepše u literaturi datih podataka o veličini i lepoti Partije, o njenoj narodnosti.



Crtež Ljubice Sokić

Kad se ovako pogleda »Svadba« Mihaila Lalića, kroz samo ovo nekoliko izdvojeno uočenih njenih odlika, među mnogim drugima, ne može se staviti u sunmju utisak i sud da je njome naša savremena književnost dobila delo od višeg značaja. Lalić je to postigao čistim realističkim postupkom, a sa velikom širinom i gipkošću u primeni toga postupka. On je time dokazao da se prava, visoka umetnička vrednost u literaturi i ne može dobiti izvan realističke procedure, ali, istovremeno, i nešto drugo, da je baš u okviru realizma kao stvaralačke koncepcije i najteže postići visoki kvalitet. Svakim drugim postupkom koji pisca razrešava od odgovornosti da bude istinit, — a da bi bio istinit, on mora to i da zna i da ume, da ima životnoga razumevanja i da ima stvaralačkog dara, — ide se u proizvoljno, u ćudljivo, u lako i površno. A od ovih sastojaka se zgrada ne pravi. Ali je Lalić pokazao i to, da je realizam izvanredno širok i elastičan okvir i za inspiraciju i za ekspresiju, i da ne samo da ne sputava ni osećanja ni maštu, već im, naprotiv, daje punog maha da polete i da se raskrile. Jer ništa tako ne uznosi i ne ushićuje kao težnja da se nađe istina i da se dostojno kaže.

Dokaz ovome je Lalićev stil. On zaslužuje da se čovek na njemu podrobnije zadrži, i to ćemo drugom prilikom i učiniti. Ali je nužno odmah reći da je to jedan od najpoletnijih stilova koje imamo. U Lalićevom stilu imaginacija ne zna za stanje pokoja; metafora, dakle slika, ponekad vas tako smelo pogodi, da bezmalo deluje »modernistički«. A da to ne bude, spasava je uvek njena adekvatnost, što će reći, puno celishodna upotreba slike za osvetljavanje jednog trenutka stvarnosti. I zato je to u pravome smislu i stil moderan, stil ovoga vremena, daleko izmakao stilovima naših realista iz ranijih epoha.

Ali, inače, Lalić njih ne izneverava. Naprotiv. On se kod svih učio i od svakoga se nečemu naučio, tako da je njegova proza oslonjena na našu najbolju realističku pripovedačku tradiciju. Ali, iako ima od svakoga po neko seme, koje se ovde samosvojno oplodilo, od Ljubiše do Andrića, i od ovoga poslednjeg više no od drugih, originalnost Lalićeva talenta samo je time dobila.

Ima, dabome, i nedozrelih i nesavladanih stvari u njegovoj prozi. Bilo bi i apsurdno da ih nema. Pre svega, on još nije savladao problem kompozicije, jedan od najmučnijih, naročito u delu većeg zamaha. Njegov postupak je tu nekako više hroničarski. On razvija celinu kroz epizode. Epizode su, svakako, izvrsna stvar, ali kad se daju na način koji ih isuviše osamostaljuje, one novelistički deluju i remete harmoniju celine. U »Svadbi«, na primer, epizoda koja sadrži bekstvo Čemerkića iz zatvoreničke kolone, onaj njegov dijalog sa mrtvim partizanom u vodi i ubistvo nemačkog stražara, jedna je od najgrandioznije datih u našoj pripoveci. I istovremeno primer dobro uključenje u celinu. Ali čitav niz drugih tu celinu remete, iako joj, možda, literarno ništa ne oduzimaju. Isto to bi se moglo reći za način kako Lalić izlaže likove. On ih prikazuje nekako isuviše seriski, jedan za drugim i jedan po jedan, ne dajući im na taj način da se sami i postepeno, upleteno, uključe u sadržajnu celinu. Sve to, možda, najviše i smeta da se »Svadba« primi kao roman. Ima, osim toga, još uvek kod njega, ali samo ovde ili onde, i sve ređe, i nekih publicističkih prizvuka, koji nisu bez književnog kvaliteta, ali jasno odudaraju od čisto umetničkog pripovedanja, za koje je on majstor, i od profinjenog književnog stila kojim ga oživljava.

Sve je to sekundarno. Njegova »Svadba« je u našoj savremenoj literaturi jedan od njenih najlepših datuma. Ona ima tu visoku odliku da se čita uvek sa onim interesom koji se leluja u dva pravca: čitalac ne zna šta bi više hteo, da li da su stvari koje nam pisac kazuje gola, doživljena životna istina, istina hronike, ili, obratno tome, realizacija po čistoj imaginaciji, prava, suštinska umetnička tvorevina. Ma šta da mu se, od ovoga dvoga kaže da je tačno, on bi pomalo ostao razočaran. A više od toga kao efekat, realistička proza ne može da postigne.

Crtež S. Hodžića

OSVRTI

„NAROD JE USTAO"

Zbornik slovenačkih pisaca u izdanju „Slovenskog knjižnog zavoda"

»Slovenski knjižni zavod« u Ljubljani izdao je, na preko 500 stranica, izbor slovenačke proze. Urednik, književnik France Bevk, uvrstio je u izbor sedamnaest autora koji su zastupljeni podjednakim brojem dela. U toj knjizi, koja je posvećena desetogodišnjici revolucije, čitalac će naći skoro sva poznatija imena savremene slovenačke ilterature, kao Cirila Kosmača, Ferda Kozaka, Juša Kozaka, Prežihova Voranca, Miška Kranjca, Edvarda Kocbeka, France Bevka, Lojze Krajgera i dr. Izdavanje ovog zbornika bilo je diktirano više potrebom da se obeleži jubilej nego li brižno zamišljenim i odmerenim literarnim i kritičko-estetskim htenjem. Pa ipak, izbor, takav kakav je ,ne gubi zbog toga u zanimljivosti i značaju. Ne gubi zato, jer je u mnogo čemu presek savremene literaturne delatnosti, odnosno, tačnije rečeno, onog dela te delatnosti koji zahvata građu i sadržaj iz perioda 1941—1945 i pokušava da nam umetnički osvetli i uobliči događaje tih godina.

Potpuno je razumljivo i prirodno da takav spomendanski, jubilarni izbor ne može biti veran, pa ni potpuno pouzdan odraz vrednosti savremenih literarnih težnji i tokova. To, uostalom, nije ni bio zadatak urednika, niti cilj izdavača, odnosno onoga ko je dao potsticaj za sastavljanje i izdavanje zbornika. Ali ovakav izbor može da bude koristan po tome što ipak obraća pažnju čitaoca na neke bitne karakteristike i razvojne tendencije današnjeg literarnog stvaralaštva. I to samo u najširim okvirima, jer je često presudna greška silom stvarati nekakav sveopšti, zajednički stil i ne brinuti se za staru istinu, da je svako umetničko delo u prvom redu izraz piščeve individualnosti.

Interesantno je da je ovo već drugi, sadržajno sličan zbornik. Prvi je izišao godine 1947 pod naslovom »Iz partizanskih godina«, a uredio ga je i napisao programatski uvod Josip Vidmar. Urednik prvog izbora morao se, prirodno, osloniti na tada još neznatnu beletristiku o oslobodilačkom ratu, koja se začela već u godinama borbi. A drugi izbor, koji je izišao pune četiri godine kasnije, mogao je crpsti iz daleko obilnije, pa i kvalitetnije lepe književnosti. Ona se danas već ponosi određenom tradicijom, pokušava da bude nekakav novi spontani literarni pokret, ili bar novi literarni pravac. Ono što nju danas već potpuno određeno karakteriše — jeste težnja da pisac intenzivno traži pobudu za svoja dela u proteklim ratnim događajima i promenama, i da u svoje delo udahne etiku i moral koji su rođeni u vreme rata. Mnogo teže je zasada govoriti o unutrašnjoj homogenosti tog pokreta, odnosno pravca, o njegovom stilskom i tematskom jedinstvu i istovetnoj estetskoj podlozi i orijentaciji. Zbornik »Narod je ustao« potpuno jasno posvedočava tu činjenicu i upozorava da je ključ za razumevanje i ocenu, u prvom redu, u analizi pojedinih pisaca i njihove književne i ljudske individualnosti, a ne u traženju i konstruisanju neorganskog zajedničkog imenitelja koji obično postaje uzrok čestim pogrešnim ocenama i pretpostavkama.

Ocena pojedinih tekstova u izboru pokazuje da su snažnije i izrazitije književne individualnosti, koje već ceo niz godina utiru samostalan put koji ih je doveo do značajnih uspeha, i u novije vreme dale niz zrelih ostvarenja. Česti »kritički« zahvati na području umetnosti, kao rezultat nerazumevanja umetnosti ili kao odraz skolastičko-religioznog konstruktivizma sa Istoka, nisu načeli ni polomili njihove umetničke ličnosti, niti nagrizli njihovu književnu objektivnost. Pero u njihovim rukama verno je sledilo njihove literarne poglede i ambicije, kao i vreme i promene u životu. Novele, odnosno odlomci kao što su »Teška nedelja« (Ciril Kosmač), »Juriš na Ateso« (Ferdo Kozak), »Povest o zatvoreniku koji je strigao ušima« (Vladimir Kralj), »Blažena Krivica« (Edvard Kocbek), »Vice« (Prežihov Voranc) i još neki drugi napisi sa tematikom iz godina rata, donose čitaocu dah i sliku tih godina, uobličavajući ih interesantno, raznoliko i mnogostrano. Za njih je najznačajnije to što su pokušali ukazati i odgovoriti na neke probleme koji su bili karakteristični za godine rata, a u prvom redu za ljude koji su živeli, borili se i umirali u tim proteklim burnim događajima. Površni i hroničarski mentalitet morao se tu povući pred pažljivom umetničkom analizom i suptilnim opažanjima.

Pročitajte, na primer, »Juriš na Ateso« od Ferde Kozaka. Već od prvih pasusa osetićete pravog pisca, koji hoće, a i zna, nešto da kaže. Nije preterano reći da je odlično dat opis nekoliko dana života u malenom gradiću na Abrucima, za koji se biju dve armije. Taj gradić, koji je takoreći živeo na kraju sveta, i znao za rat samo preko ratnih izveštaja, iznenada se našao usred ratnog meteža. Jadan, nemoćan i izgubljen, a pre svega nepripravan za budućnost, klonuo je. Ratno vreme nije ga upropastilo samo materijalno, nego i duhovno. Pisac je u formi dnevnika naslikao panoramu nekad gluvog zaleđa, a sad razbešnjelog fronta. Nije zaostao, niti se zadovoljio onom hroničarskom diskripcijom koju primećujemo u mnogim sličnim literarnim delima. Živim bojama, nizom ličnosti i njihovih istorija, nizom događaja koji nemilosrdno teku kao časovi dana, on je prikazao svoje doživljaje u gradiću na planini — Atesu. »Juriš na Ateso«, koji čitalac sa zadovoljstvom može uporediti sa knjigom Karla Levi-a »Christo si é fermato ad Eboli« (»Hrist se zaustavio u Eboliju«), na svoj način je osvetlio problem italijanskog juga, koji je tako, preko usamljenog slovenačkog konfinirca-pisca, dobro i u našu literarnu reč.

Stilski izbrušen i zanimljiv je odlomak Cirila Kosmača »Teška nedelja«, koji slika napetu atmosferu, punu nemirnog i nepoznatog iščekivanja u malom tolminskom selu pred Drugi svetski rat. Italijanski obruč u tom selu već popušta pod pretećom snagom ljudi koji osećaju da više nije daleko vreme one prave, slobodne i nesmetane »veselice«. Hteli bi posebno upozoriti na izvanredan Kosmačev smisao za detaljiziranje i karakterisanje ličnosti i događaja. Razmišljanje sluge Ceneta o špijunu Barbaronu i njegovom rodu, napisano je iznenađujućom duhovitošću, kakva je retka u savremenim literarnim delima.

Otsečnim, hladnim i škrtim izrazom dobro i celovito je napisana novela Vladimira Kralja »Povest o zatvoreniku koji je strigao ušima«. Mračna slika koncentracionih logora u kojoj autor, koji se odlikuje finim čulom za uobličavanje neobičnih karaktera, priča potresnu sudbinu poštara iz Furlanije koji je slučajno, ni kriv ni dužan, dospeo u začarani svet logora.

Edvard Kocbek, svojom filozofskom novelom »Blažena Krivica«, načeo je jedan od osetljivih i komplikovanih moralnih problema iz vremena rata i revolucionarne borbe, naime problem likvidacije i likvidatora, odnosno tačnije i pravilnije rečeno, utvrđivanja i načina kažnjavanja krivice i prestupa u partizanskim jedinicama. Taj svakako zamršeni pravni i moralno-revolucionarni problem, Edvard Kocbek je pokušao da reši u biblisko-moralnim okvirima s nekakvim očišćenjem i samoznajom krivca koji postaje svestan da ide krivim putem nameravanog bekstva još pre no što je kažnjen. Kazna, odnosno presuda izvršena nad njim, ima samo još simboličan karakter. Izvršilac presude izgara svoju sumnju i osećanje neubeđenosti u krivici onoga koga mora da kazni u teškoj unutrašnjoj borbi koja se završava izazivanjem zmije dok ga ta na kraju ne ujede, zbog čega on skoro umire. Na kraju se oba junaka, kad su prebrodila borbu sa smrću, sprijatelje, oba očišćena i moralno snažna. Nesumnjivo duhovito napisana novela, koja upravo zbog preterane simbolike samo načinje problem, ali ga ne rešava niti prikazuje do kraja. Uprkos tomu »Blažena Krivica« je jedan od retkih, nažalost tako retkih pokušaja da se pažnja pisca odmakne od zavodljivih površina partizanstva i njegove revolucionarne romantike i uputi dubljim i značajnijim moralnim, psihološkim i društvenim problemima s kojima su se ljudi u prošlom ratu nosili. Jer od pozitivnog rešenja tih problema zavisilo je, ako ne potpuno, a ono u odlučujućoj i pretežnoj meri, uspostavljanje novih moralnih i etičkih principa na koje je trebalo da se osloni oslobođena »domačija«. Tako je nesumnjivo bilo i sa problemom koga se latio Edvard Kocbek. Pravno i moralno čisto rasuđivanje krivice, zločina i prestupa, vodilo je društvenoj sigurnosti i individualnom osećanju pravičnosti u tako užasno krvavom i neskrupuloznom vremenu, kao što je bio Drugi svetski rat. A to je polje za umetničku analizu takoreći neiscrpno.

Ovim odlomcima i novelama, po kvalitetu i zanimljivosti pridružuju se »Vice« Prežihova Voranca, »S mrtvacima u srcu« Lojza Krajgera i »Amagyar szent korona neveben« Miška Kranjca. Šteta što urednik nije bio srećne ruke i pri izboru iz dela Juša Kozaka i svojih vlastitih novela. Niti Juš Kozak, niti urednik, iako obojica značajni slovenački pisci, nisu zastupljeni tako da bi u pravoj svetlosti došao do izraza kvalitet njihove beletristike.

Interesantna je činjenica da neka dela prelaze preko vremenskih i geografskih okvira i strogih granica oslobodilačke borbe i teritorije na kojoj se ta borba odvijala. Tako je »Juriš na Ateso« posvećen ratnim doživljajima u Italiji, Kosmač u svom odlomku »Teška nedelja« zahvata period pred Drugi svetski rat, a Vladimir Kralj slika život interniraca ne ograničujući se na naše ljude. Ali sva ta dela, zajedno s prilozima Edvarda Kocbeka, Miška Kranjca, Juša Kozaka, France Bevka, Prežihova Voranca i Lojza Krajgera, pretstavljaju one stranice u knjizi koje će čitaocu mnogo šta otkriti, kazati i evocirati.

To se, nažalost, ne može reći za priloge ostalih autora, koji su uspeli u daleko manjoj meri, ma da im se ne može poreći ni dobra volja, ni napor koji su uložili, ni iskrena privrženost stvari o kojoj pišu. Za ostvarenje dobrog umetničkog dela to svakako nije dovoljno. Za nedovoljan uspeh ima mnogo uzroka i oni su ovde jasni i razumljivi. Mogli bismo ih sve sjediniti u problem oslobađanja književne ličnosti, odnosno porasta i jačanja književne individualnosti, kroz katarzu umetnika od svega onog što ne izvire iz dubina njegovog osećanja prave vrednosti književnog poziva i njegove suverenosti. Odnosno, radi se o svladavanju jednostavne, ali presudne dileme: ili zanatstvo ili umetnost. Pročitajte samo, na primer, »Jesensku melodiju« Mire Miheličeve, ili »Septembar na selu« i videćete da uprkos zanimljivim temama, na osnovu kojih bi se moglo napisati mnogo šta, uprkos uloženom naporu i dobroj volji, ne može biti govora o pozitivnom rešavanju one presudne dileme, od koje zavisi sve. Pričanje u »Jesenskoj melodiji«(!) tako je iskonstruisano da čovek ne može više ni zamisliti normalan i zdrav odnos između mladoletnog zvekana Maksa i u ljubavi razočarane učiteljice Zinke, i mora se na kraju upitati u kakvom to svetu i u koje vreme su živeli to dvoje potpuno spiritualnih bića. Ništa drukčije nije ni sa »Septembrom na selu« u kome pisac priča povest jednog slikara koji se posle dugih razmišljanja i raznih peripetija naposletku odluči da pođe u partizane. Novela ima puno pasusa za koje sumnjamo da bi ih uopšte bilo ko mogao do kraja razumeti. Evo jedan takav odlomak koji, nažalost, nije ni jedini, ni najnerazumljiviji.

»Dotrčao sam pred stalak. Sav sam drhtao od želje za stvaranjem. Slikati, ali danas slikati bez boje. Slikati, kao što je slikao troglodit u pećini, koji je upotrebljavao samo šiljak noža i hridinu. Boje, ulje i četkica, to mi je danas nekako suvišno. Hoću da slikam u pradavnom uboštvu sredstava. Platno i ugalj, to će biti sve. A šta ću slikati?

Gledam započetu skicu. Trebalo bi da pretstavlja nekakav bezlični bezvremenski polet ka slobodi, nešto bezmerno visoko i vitko, neko napeto, telo boginje u zamahu, neprirodno izbočenih grudi i uzdignutih beskrajno molećivih ruku, neku zrelu, oružanu Veneru koja se podiže iz valova teških otpalih okova. To bi morala da pretstavlja slika i ja bih pod njom napisao »Sloboda«. Ali na slici su ostale naznačene samo dve napete ispružene ruke i sad ne mogu napred. Ostaće takva kakva je, a ja ću pod njom napisati »Poziv za spasenje«.

Zar nije i ceo tvoj život bio jedan jedini poziv za spasenje? I dokle će to biti tako? Dokle ćeš tako nemoćan stajati pred svojim snovima, slikare Petre? Jer nad tobom visi težak usud, neprekidni, gladni nemir tvojih ruku, koje žude za novim, snažnim potomstvom, a taj nemir nije ti još dosad dano da utešiš. Tvoje ruke su uvek teže od volje za čudesnim, neslućenim očinstvom.

Samoća mi je teška noćas.

Zašto te nema sa mnom noćas, Ireno?«

Već je Horacije davno napisao da prosečnost pesnicima nisu oprаštali ni bogovi, ni ljudi, ni knjige. Nažalost, o ovakvom pisanju ne može se reći da je samo prosečno, nego je ono izraz nekog čudnog manira koji se neretko prikriva stilom i sadržajem narodne književnosti i književnosti za narod, ili pak nerazumljivim »uzvišenim« stilom. O tom maniru ne može se tvrditi da je posledica nezadovoljstva sa »starom« literarnom tradicijom ili pak izraz novih stremljenja u literaturi. U ovakvoj literaturi su svet, ljudi i problemi potpuno uprošćeni. A pisac često figurira samo još ulogom nekakvog moralnog prometnika koji, najčešće bez obrazloženja, šalje svoje junake u nebo ili u pakao, kako je to, po nekim čudnim i tajanstvenim zakonima, već unapred određeno. Taj, da ga tako nazovemo, novodobni fatalizam, besprizivno određuje put čoveku i njegovoj životnoj sudbini i stvara sam još beskrvne i nematerijalizovane simbole upravo baš gde smo imali i imamo u životu našeg vremena toliko punokrvnih i čistih, a u prvom redu originalnih izvora.

Kolika je moć toga fatalizma, dokazuje činjenica da mu nije mogao izbeći ni tako ugledan i naročito u predratnim spisima značajan pisac, kao što je Miško Kranjec. Mislimo na lik Kardoša u njegovoj noveli ,koji se od straha predao policiji, iako je imao oružje, i koji u zatvoru pokušava da se spase izdajom. To mu ne pomaže. I kad vidi da su propale sve nade za spasenje, on zamrzi i nekadašnje prijatelje, i drugove, i svoje krvnike i umire kao potpuno slomljeno jadno biće u kome pustoši samo još pretsmrtni životni egoizam. Pisac nam priča o Kardošu, ali baš o Kardošu i uzrocima njegovih postupaka saznajemo vrlo malo, sem na dva mesta gde pisac izdaleka pravi aluzije na njegovo trgovačko poreklo i dušu. Pričanje je afirmativno, opisno, a nigde takvo da bi iz njega mogli razumeti Kardoševu ličnost. Taj Kardoš je u malom simbol tragične zablude koja se pojavljuje u našoj literaturi. Kardoša su Mađari obesili. Smrću na vešalima platio je svoje ideale koje je nekad možda imao, ali smrću je platio i svoju izdaju u zatvoru, kojom nije mogao izbeći iskopani grob na dvorištu soboškog grada. Ali zašto se sve to dogodilo, to ne znamo. Ne načinjemo ni problem Kardoša i njegove smrti zbog toga da bi branili njegovu trgovačku dušu i njegove samoljubive spekulacije. Ako smo već dodelili svom negativnom junaku takvu sudbinu, a uzrok njegovog moralnog pada objasnili suhom i fatalizma punom konstatacijom, j e r je bio trgovačkog porekla — onda mi taj problem načinjemo zato jer se ne možemo zadovoljiti takvim sudom, niti ga prihvatiti kao umetničku istinu. A da bi književno delo bilo dobro i iznad proseka, onda mora i iz onog malog i nevidljivog »j e r« da izvire sva istina i ubedljivost. Po noveli se može osetiti da je Miško Kranjec to osećao, ali presudni »j e r« nije uspeo da pretvori iz fatalističkog pojma u život, jasnoću i istinu.

Postoji zakon koji se ne može prenebreći u nijednom umetničkom delu. On traži objektivnost stvaraoca. A ta objektivnost sadrži, između ostalih i tu istinu da je potrebno uživeti se u svakog junaka, pa čak ga i zavoleti, zato da bi svaka ličnost bila živa, razumljiva, ubedljiva, logično, razumski i osećajno shvatljiva u onom događanju koje se razvija u fabuli. Ako već pisac hoće svog junaka da optuži ili da uzdigne, onda ga on ne sme optuživati ili uzdizati pojedinim rečenicama i tvrdnjama, nego delom kao celinom kao što naprimer isto tako nije dovoljna za umetničku sliku samo boja. A celina može da zaživi u svakom fragmentu, a ne samo u takozvanom velikom tekstu.

Neobjektivnost koja se pojavljuje u našoj literaturi podriva uspeh pojedinim, katkad dobro zamišljenim delima. Ona potiskuje literaturu u uske okvire patetične retorike i ne dozvoljava da u njoj ožive i one materije koje su izvan manira da se rat slika samo tragičnim, patetičnim tonom i bojom. Tako u zbirci, na primer, uzalud tražite sliku partizanskog humora, uzalud očekujete da će se tu ili tamo zaiskriti ljubav, ne nalazite ni jednog suptilnog opisa partizanskog života, ni jednog od onih čuvenih podviga iz prvih godina rata it. itd. A setimo se samo kolika je za vreme rata bila prirodnost ulenšpiglovskih podviga koji tako sjajno karakterišu partizansku psihologiju i mentalitet, a koje dosad literatura nije ni pokušala da opiše, a trebala bi time da se pozabavi ako hoće da bude u pravom smislu moderna literatura. Jedna jedina takva novela više bi kazala od desetine slabo napisanih tragično-sentimentalnih povesti, koje tapkaju na rubu životnih problema. I nema sumnje da će naša literatura, ako hoće da uspe, morati da nastavi tradicije ne samo Martina Krpana i Sluge Jerneja, nego i Krjavlja i Pavlihe, a pre svega da prodre mnogo dublje u probleme čoveka, vremena i društva, zato da bi razjasnila u prvom redu čovekovu raznoliku i komplikovanu aktivnost.

Bojan ŠTIH

O lingvistici u Sovjetskom Savezu

(Nastavak sa prve strane)

nog i ekonomskog razvitka društvenih zajednica. U tom je njegovo originalno tvrđenje da je jezik »nadgradnja« kao tolike druge društvene ustanove uslovljene ekonomsko-socijalnim stanjem naroda i njegovim promenama. Naravno, ni on niti iko drugi to nije dokazao. Istina, ima promena u strukturi jezika koje znače epohu u njegovu razvitku (npr. razvitak infleksije u indoevropskim jezicima, npr. **ber**-em: **bra**-ti, koja se u njima napušta i razvija fleksija, tj. promena celih oblika itd.), ali niko nije dokazao da je to rezultat socijalno-ekonomskih promena koje su se u nekom narodu izvršile.

Polazeći od osnovnog pojma stadijalnog razvitka, Mar iznosi četiri epohe ili perioda u razvitku svih jezika, stavljajući u prvu ili najosnovniju, pored drugih jezika, kineski jezik, a u četvrtu ili najsavršeniju — semitske i indoevropske jezike. Iako nije mogao dokazati da su te »stadijalne« grupe odjek »nadgradnje«, tj. promena socijalnog i ekonomskog razvitka dotičnih naroda i onoga što one za sobom povlače (istina, on pominje pronalazak metala i njihovu primenu u četvrtoj stadijalnoj grupi, ali i treća grupa preživelih »jafetskih« jezika i »hamitskih« — znala je za tu upotrebu!), ipak se taj pojam (o stadijalnosti) koji je on uneo u nauku u tom naročitom smislu najduže zadržao, čak i kod onih ljudi (kao što je I. I Meščaninov) koji su odbacili njegova četiri elementa.

Tako je Marova cela lingvistika zasnovana na nedokazanim mislima. Ona je bila, kako se to obično kaže, nenaučna, i pored obimnog t. zv. naučnog aparata, navođenja reči znatnog broja jezika celog sveta i pokazanog ogromnog znanja iz oblasti etnografije i arheologije, i sovjetskoj nauci i Marova vremena i docnije, posle smrti njegove, ne bi bilo teško da to pokaže i da je odbaci kao tolike druge. Ali desilo se nešto drugo. Nauka Marova postala je »režimska«, jer se smatralo da je zasnovana na ispravnom tumačenju Marksova i Lenjinova učenja, i zato se održavala autoritetom državne vlasti. Njeni kritičari gonjeni su i lišavani položaja. Samo Ministarstvo za višu nastavu izdavalo je o njoj brošure i knjige (Serdjučenka, Čemodanova i dr. još i 1949 i 1950 g.), a Prezidijum Akademije nauka SSSR tvrdio je i 1949 g. da je teorija akademika N. J. Mara, tj. »novo, materijalističko učenje o jeziku, opšta teorija lingvistike, osnovana na temeljima dijalektičkog i istoriskog materijalizma, — progresivna, revolucionarna nauka«. Njena je glavna naučna tvrđava bio Lenjingradski univerzitet, a najviša odbrana — Svesavezna akademija nauka u Moskvi; međutim pravo da po zemlji žari i pali ona je mogla dobiti jedino od državne vlasti.

(Nastaviće se)

A. Belić

H. Klajn:

ASOCIJACIJE
POVODOM GOSTOVANJA LONDONSKIH AMATERA

Prva engleska pozorišna trupa koja je posle rata posetila Jugoslaviju bila je sastavljena od amatera. Jedan deo naše publike bio je razočaran. Shvatanje da u pozorišnoj umetnosti amateri dolaze u poslednju kategoriju vrlo je rašireno. Pre dve godine sam u Londonu imao prilike da čujem kako jedna vrlo istaknuta engleska glumica baca drvlje i kamenje na amatere. Docnije sam saznao da je i ona sama počela svoju karijeru kao oduševljen amater. Ali postoji i sasvim suprotno gledište. Bernard Šo ga je 1895, kada je još bio pozorišni kritičar, ovako formulisao: »Nikad nisam potcenjivao amatere; danas počinjem da se hvatam za njih kao za spasioce pozorišne umetnosti«.

Mislim da je nedavno gostovanje engleskih amatera potvrdilo neosnovanost i jedne i druge krajnosti u stavu prema pozorišnom amaterstvu. Strah od njegove konkurencije je bezrazložan: cena Rembrantima neće pasti zbog toga što barunica Kastelj-Glembaj slika Marešal-Niel ruže na svili. Istina, u pozorišnoj umetnosti ne postoje Rembranti: Dobrinović je postojao — nekad, kao i Garik ili Koklen; danas njihovo delo ne možemo ni videti ni čuti. Ista sudbina očekuje kreacije Dobrice Milutinovića ili Raše Plaovića. Ali ako pozorišni amateri zaista odvlače publiku od današnjih Garika, onda je to znak da je profesionalno pozorište u dekadenciji ili da je nešto trulo u pozorišnom životu te zemlje.

No isto tako neopravdano mi izgleda očekivati spas pozorišne umetnosti od amatera. Iskustvo pokazuje da su amateri koji su u sebi osećali snage i sposobnosti za takvo spasavanje neminovno postajali profesionalci. Za čoveka za kojega je pozorišna umetnost sadržaj njegova života nepodnošljivo je da traći vreme u snagu na nešto što ga odvlači od tog sadržaja i on ne može da ne učini svojom profesijom ono što već oseća kao svoj poziv.

Kad znamo da su nedavno na jednom našem festivalu bili na programu »Karlova tetka« i »Skampolo«, moramo Londoncima skinuti kapu: igrati Šekspira podvig je i za profesionalce; za amatere je to junaštvo. Najviše opravdanja ima onaj argumenat protiv amaterstva u pozorištu da je gluma težak i složen zanat, koji se mora dugo i savesno učiti. Budimo iskreni i recimo bez uvijanja da amateri (sa onim časnim izuzecima koji potvrđuju pravilo) ne umeju da glume. To nije nikakvo čudo. Amater igra kad može, a profesionalac kad mora, profesionalce sama borba za opstanak primorava da nauče glumiti. Amateri, međutim, nemaju prilike ni vremena, često ni dovoljno odlučnosti i istrajnosti da savladaju čisto zanatsku stranu glumačke umetnosti.

Istina, neki filmski reditelji reći će nam da ljude koji ne umeju glumiti, seljake, decu itd., pretpostavljaju najčuvenijim starovima. Ali koga i šta »igraju«, u filmovima bez profesionalnih glumaca, ta lica koja nikad nisu glumila? Sebe. Međutim, kako da londonski pravnik igra melanholičnog danskog kraljevića, ili londonska daktilografkinja poludelu kćer dvorskog kancelara, ako ne umeju da glume, ako ne raspolažu i onom sposobnošću transformacije, sposobnošću koju i profesionalci stiču samo zahvaljujući natprosečnom talentu udruženom sa dugogodišnjim radom? Mogu li naći amateri igrati ne samo Držićeve Dubrovčane iz XVI veka nego i Šekspirove Engleze, Dance, Rimljane? Mislim da amateri mogu prikazivati ta dela, a da im težnja i trud ne budu upravljeni, bar ne prvenstveno, na to da se transformišu. I Držić i Šekspir stvorili su likove koji žive još i danas baš zato što imaju mnogo zajedničkog sa nama, ljudima današnjice; i baš to amateri treba da izvuku iz njih. Amateri moraju imati hrabrosti da svojim načinom prikazivanja kažu publici: »Glumljenje je za nas strani jezik na kojemu mi samo natucamo; a ovo što imamo da vam kažemo reći ćemo vam na svom jeziku. Trudićemo se da budemo onakvi kakvi smo u običnom životu, da budemo prirodni i iskreni, da ne delujemo na vas ni snagom i lepotom svoga glasa, ni gracioznošću svojih pokreta, ni dopadljivošću svojih poza, ni izrazitošću svoje mimike, nego snagom istine koju sadrži autorovo delo. Mi ne želimo da važimo za majstore glume, nego da skromno poslužimo istini u koju verujemo i lepoti koja nas oduševljava«.

Čini mi se da bi to trebalo da bude krajnji cilj i reditelja koji rade s amaterima.

Što su Londonci prikazali svog, i ne samo svog, najvećeg dramskog pesnika, mislim da je vrlo dobro. Izbor odlomaka nije bio najsrećniji u »Hamletu« i »Henriju V«. »Hamlet« je, u interpretaciji Narodnog pozorišta, toliko poznat, bar beogradskoj publici, da je za nju moglo biti interesantno samo poređenje u tumačenju i scenskom postavljanju, dakle samo jedan »Hamlet« koji bi se po tome, a ne samo po kostimima pozajmljenim od čuvenog londonskog pozorišta Old Vik, znatno razlikovao od našega. A to se nije moglo pokazati sa četiri monologa i jednim kratkim dijalogom. Slično važi i za »Henrija V«, koji je, baš zato što kod nas nije izvođen, suviše oskudno prikazan jednom scenom i monologom Henrijevim. Ali je zato ostali deo programa (»Vesele žene«, »Romeo i Đulijeta«, »Bogojavljenska noć«) bio takav da je pažnja gledalaca mogla biti upravljena više na prikazano delo nego na delo prikazivača.

A to je, po mome mišljenju, bitno za amaterske pretstave. Svaka pretstava, svejedno da li profesionalaca ili amatera, treba publici nešto određeno da dâ, nešto čega radi je vredelo doći i otsedeti sat, dva ili tri. Kod profesionalaca to može biti visoki nivo izvođenja; od nestručnih ljubitelja traži se »više o stvari, a s manje veštine«. Oni treba da budu samo skromni i oduševljeni nosioci onoga što zaslužuje pažnju: interesantnog dela ili originalne koncepcije. Skromnošću i oduševljenjem, ali i iskrenošću i smelošću amateri moraju nadoknaditi nedostatak majstorstva. Oni sebe stavljaju u najnezavidniji položaj kad podržavaju profesionalcima: tu poređenje uvek ispada na njihovu štetu. Engleski amateri imali su i skromnost i oduševljenje, ali ne i smelost da budu originalni i samostalni Sa nedovoljno pouzdanja u sebe, a odviše u oprobane teatarske efekte, oni su uglavnom išli utabanim putevima, te se ponekad imao utisak da je od Old Vika pozajmljeno više nego samo kostimi.

Kad bi se amaterska pozorišta razlikovala od profesionalnih samo po tome što u njemu glume ljudi koji to nisu naučili, onda bi se ona zaista izjednačila sa poslednjom klasom profesionalnih pozorišta; ali tako ne treba da bude. Profesionalna pozorišta u svoju pretstavu ulažu i mnogo plaćenih radnih časova svog ansambla i velike izdatke za njenu opremu, te moraju računati na velik broj repriza, na mnogo stotina i hiljada gledalaca. To znatno otežava smelo eksperimentisanje, kako pri podeli uloga, tako i pri inscenaciji komada, a naročito pri izboru repertoara. Amaterska pozorišta tu imaju mnogo slobodnije ruke.

Baš engleskim amaterima dugujemo za dva poučna primera koja to potvrđuju. Nijedno od preko četrdeset profesionalnih pozorišta u Londonu nije se usudilo da prikaže neko od Šekspirovih dela onako kako su ona prikazivana u doba Šekspirovo: na platformi okruženoj gledaocima, usred bela dana, dočaravajući i noć samo jednim fenjerom ili svećom, bez ikakve druge promene u osvetljenju. Amatersko pozorište škole u Harou (London) imalo je tu smelost i smatralo je sebe pozvanim da to uradi. I drugi primer: R. S. Šerif napisao je posle prvog svetskog rata najbolju dramu o ratu. Tada nepoznati pisac nije postigao da mu delo odmah bude izvedeno od nekog profesionalnog pozorišta. Ali kada su ga (1928) pozorišni ljudi videli u jednom skromnom amaterskom pozorištu, preuzeli su ga i komad »Na kraju puta« je s velikim uspehom prešao preko svih pozornica svetskih.

Mislim da tim putem treba da idu amaterska pozorišta, i naša: da se odreknu »uspeha« koje donose razne »Karlove tetke« i kojekakvi »Skampoli« i slični jeftini restlovi dramske literature, pa da se smelo prihvate onoga što je na tom polju ostalo neobrađeno, neposejano i nepožnjeveno. Neka se sete kako je Njegoš u »biljardi« oko sebe okupio, a možda i samo nameravao da okupi, cetinjske »amatere«, ono malo pismenih ljudi u tadašnjoj Crnoj Gori, kaludera, učitelja, manastirske đake, da bi jednom bar čuo svoj »Gorski vijenac« izgovoren od raznih lica, sa podeljenim ulogama; i kako je otada proteklo više od sto godina (ako ostavimo postrani dva-tri slabašna i neuspela pokušaja) pre no što se jedno srpsko pozorište poduhvatilo da misli, reči, viziji Njegoševoj da oblik, glas, telo živih ljudi. Eto zadatka za najbolje amatere: da pronalaze zakopano i od današnjih profesionalaca napušteno blago naše dramske literature ,pa da ga iznesu na svetlost pozorišnih reflektora.

Drugo važno polje rada odnosi se na dela novih domaćih autora. Koliko su tu profesionalna pozorišta uzdržljiva, pokazuje porazna činjenica da je od oslobođenja naovamo Narodno pozorište u Beogradu imalo svega tri prva izvođenja, Beogradsko dramsko jedno, a Jugoslovensko nijedno. Mladim dramatičarima mogu amateri prikazivanjem njihovih dela dati mogućnosti za usavršavanje njihove dramaturške tehnike. Potstičući i svoje obdarene članove da se okušaju u dramskim sastavima u kojima će obrađivati život i problematiku svoje sredine — rudari rudarske, fabrički radnici, saobraćajci, seljaci svoje —, dramske sekcije kulturno-umetničkih društava mogu doprineti tome da se otkrije kakav dramatičarski talenat i obogati naša dramska literatura.

Na taj način amaterska pozorišta više neće pretstavljati pogoršano izdanje profesionalnog, više neće kaskati za njim, nego će često biti ispred njega, imaće svoju sopstvenu misiju, svoj repertoar i svoju publiku: interesantni repertoar privući će ljude pozorišta i književnosti, amaterske premijere postaće pozorišni i kulturni događaji.

Razume se da tako značajna misija zahteva predan i oduševljen rad; ali od toga pravi amateri nikad nisu bežali.

Likovna umetnost

Izložba slika Živka Stojsavljevića

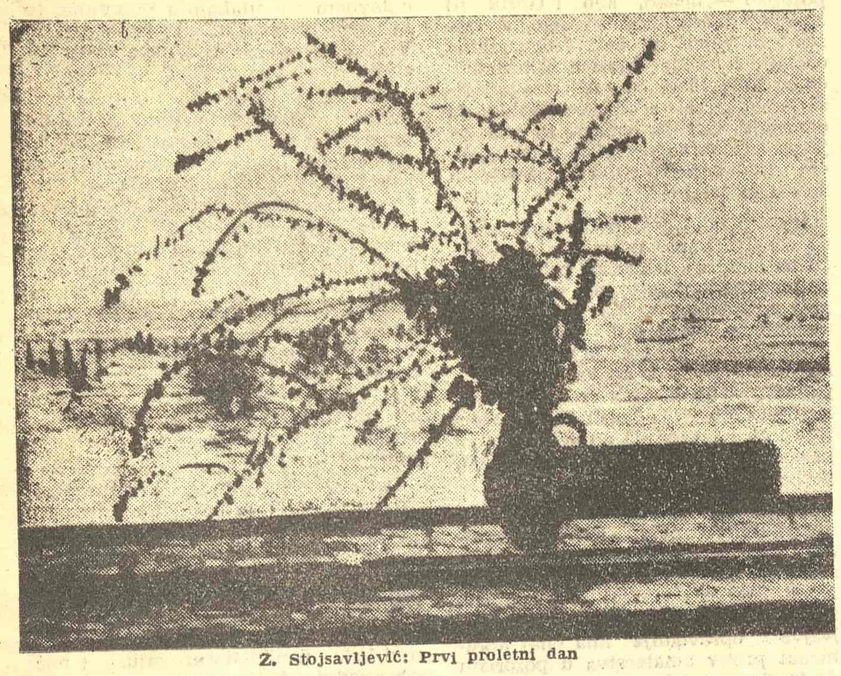
Prvi utisak koji na gledaoca ostavljaju osamdeset izloženih dela Živka Stojsavljevića, bila bi izvesna monohromija u plavo-zelenom tonu. No taj utisak se, posle kraćeg posmatranja slika gubi, jer se među njima izdvajaju nekoliko vrsta radova, različitih ili po crtačkim, ili po kolourističkim rešenjima, ali zadržavajući uvek izvesne zajedničke karakteristične osobine.

Stojsavljević je pre svega kolorist: kod njega boja nosi celokupnu strukturu slike. Ali, za razliku od većine naših savremenih slikara kolorista, koji, puštajući na volju temperamentu, racionalni postupak u komponovanju slike potiskuju u drugi plan. Stojsavljević slika promišljeno i veoma pedantno. Uzme li se uz to u obzir Stojsavljevićevo poznavanje slikarskog zanata, ne može se izbeći zaključak da pred sobom imamo slikara koji u prvom redu razumom prilazi slici. Otuda, verovatno, neki od njegovih radova nose i obeležja izvesne dekorativnosti: na nekim radovima je izostao, ili je donekle zapostavljen, onaj neposredni kontakt sa sadržajem, podjednako važan, isto kao i racionalan, u stvaranju umetničkog dela. Takvog karaktera je, na primer, slika »Dečije igralište na Kalemegdanu«, na kojoj i skupina dece u prvom planu, koja ili stoje ili sede na zemlji leđima okrenuta posmatraču, i deca u drugom planu, okupljena oko vrteške, zajedno sa kalemegdanskim gradom u pozadini, deluju više kao dobro uhvaćen detalj sa scene, uokviren kulisama, nego kao živi prizor iz dečijeg života. Donekle takav utisak ostavlja i slika »Devojka sa preslicom«, ma da ova slika pokazuje i izvesne osobine po kojima spada u red boljih radova na ovoj izložbi: na njoj je, kao na retko kojoj od izloženih, sprovedena materijalizacija, kako inkarnata, tako isto i odeće slikane osobe. Naročito uspelo je urađena košulja bele boje sa zelenkastim prelivima na seoskoj devojci, koja kontrastira njenom tamnom jeleku. Tako uspelu materijalizaciju slikanih predmeta Stojsavljević je, valjda, još jedino postigao na studiji glave (na izložbi pod brojem 45), na kojoj je, sa smelošću i uspešno, postavio šal žute boje i zelenu haljinu jedno uz drugo i pritom uspeo da ove dve boje dovede u potpuni sklad. Najjaču notu dekorativnosti nosi, uz »Terasu na Kalemegdanu«, slika »Na terasi«: i razmeštaj figura na slici i senka ispod loze koja se vere pred kućom — sve je na ovoj slici blisko scenskom razmeštaju; od celokupnog izgleda ove slike odudara pozadina, koja je, kao i na skoro svim ostalim radovima Stojsavljevića, produbljena sa puno tonskih nijansi, što vrednost ovoj slici nesumnjivo podiže.

Na nekim od pomenutih radova Stojsavljević otstupa od svog oubičajenog postupka — tonskog rešavanja slike. Drugog su mu, međutim, karaktera radovi obavijeni u plavo-zelenu ton. Ovi, bilo da su urađeni stavljanjem boje na platno kratkim potezima četke, bilo da su boje stavljene širokim potezima u tankim slojevima, tako da se trag četke skoro potpuno gubi, te ostavljaju utisak slike rađene posnim bojama, redovno su konsekventno tonski rešeni, sa bogatom skalom tonova, kojima slikar postiže utisak dubine i prostranstva slikanih predela. Bez rezerve se može reći da ovi radovi spadaju među bolje od izloženih. Taj način rada dolazi do izražaja naročito na njemu omiljenim slikama predela, viđenih kroz prozor ateljea. Na tim slikama široka sremska ravnica iza Bežanijske Kose stapa se, u dalekoj pozadini, sa prozračnim nebom. Kao kontrast toj širini obavijenoj u izmaglicu, stoji u prvom planu, na prozoru ili pored prozora, saksija ili vaza sa cvećem. Takav je, naročito uspeo »Prvi proletnji dan«, u kome napupele grane cveća u vazi, date lakim akcentima toplih boja, kontrastiraju još pomalo hladnoj atmosferi proleća, a ipak sa tom pozadinom čine jedinstvenu celinu.

Koliko Stojsavljević voli ovakvo produbljavanje prostora, vidi se i na jednoj od najreprezentativnijih među izloženim slikama, smeštenoj u centralni deo dvorane, na autoportretu sa porodicom. U sobi su, okrenuti licem gledaocu, sa jedne i druge strane prozora, koji je na sredini slike, slikar i žena, a između njih kći. Nad slikom, poput kakve zavese, lebdi plavozeleni ton enterijera sobe, vešto oživljen prodorom svetla i prostranstva u centralnom delu slike i saksijom sa cvećem toplih boja, smeštenom ispred prozora. Ima se utisak da su na ovoj slici — možda zato što su slikane osobe, kao i ambijent, veoma bliski slikaru — najviše došle do izražaja intimne, slikareve umetničke koncepcije, i to ne samo u tehničkom, već i u idejnom pogledu: to je želja za mirnim, tihim, staloženim, skoro lirski nežnim životom, bez burnih erupcija, i bez, u životu tako čestih, eksplozija. I toj svojoj težnji za smirenost — rekao bih, čak, viziji apsolutne smirenosti — slikar podređuje sve oko sebe. Takvi su mu i zabiti delovi parkova i tihih ulica periferije, kao i scene iz života splitske luke. Na ponekoj i od ovih slika oseća se i jače naglašena dekorativnost, kao, na primer, na slici »U bašti«, na kojoj senka drveća leži preko tamno-zelene površine travnjaka, kao pod udarom jakog reflektora. I na nekolikim izloženim autoportretima slikar ne napušta taj svoj smireni odnos prema slici.

I samo se dve slike, malog formata,



Z. Stojsavljević: Prvi proletni dan

po temperamentu nešto razlikuju od ostalih. Obe slike, sa naslovom »Plaža na Dunavu«, za razliku od drugih, rešene su oker tonom. Snažnim svetlim akcentima nabačene su na jednoj slici u srednjem planu figure kupača, koji razbijaju stalnu smirenost slika, dok na drugoj mirnoću razbijaju oblaci sa trakom sunca, koja se kroz njih probija u poslednjem planu.

Po svemu, dakle, slikarsko delo Živka Stojsavljevića — bar ono prikazano na ovoj izložbi — plod je smirenoga racionalizma. Iako Stojsavljević u svaku svoju sliku unosi po koji detalj po kome bi se ona, u poređenju sa drugima, diferencirala, ipak je sve to koračanje manje-više utvrđenim putem. Stojsavljević je, dugogodišnjim iskustvom, izgradio svoj stil, i u tom stilu on postiže pun uspeh. Pa iako je taj stil pomalo anahroničan, ljubav prema prirodi i predanost slikarstvu nadahnuto pothranjuju delo Živka Stojsavljevića, koje ostaje prilog razvoju naše savremene likovne umetnosti.

Miodrag KUJUNDŽIĆ

FILMSKI PREGLED

XII FILMSKA IZLOŽBA U VENECIJI

U ZNAKU SCENARIJA

Ako se hoće da izvede neki konačan zaključak sa revije filmova koja je blizu mesec dana u avgustu i septembru ove godine defilovala na platnu XII izložbe međunarodne filmske umetnosti u Veneciji, nesumnjivo se nameće misao: u ostvarivanju filmova scenario ne samo da dobija sve više prvorazrednu ulogu, već mu se ta uloga sve više i sve opštije i priznaje u filmskom umetničkom stvaranju širom sveta.

Ove godine u Veneciji jasno je došla do izražaja činjenica da je definitivno prošlo »zlatno doba« pune hegemonije filmske režije nad scenarijom. U bezbroj vidova se ova istina nametala objektivnom posmatraču kao rezime i suma svih utisaka koji su se mogli poneti sa ove inače neobično ozbiljne i obilne umetničke manifestacije.

Naročito ubedljivo u prilog ovog zaključka govori činjenica da počevši od najstarijih reditelja Renoara (Renior), Hataveja (Hathaway) ili Rota (Rotha), pa do najmlađih italijanskih Emera (Emer) i Djermija (Germi), u režiskom radu nijednog od njih nismo mogli da primetimo ne samo neke »novine«, nego čak ni pokušaje izvesnog eksperimentisanja, traženje »novih« puteva ili nagoveštenja »novih« mogućnosti, što je sve do pre nekoliko godina bilo neobično u modi. Čak ni kod dokumentista, koji su okušavali prvi put svoje mogućnosti na umetničkom filmu i od kojih bi se prirodno očekivala izvesna svežina u rešavanju režiskih zadataka, čak ni kod njih nije se mogao zapaziti pokušaj unošenja nekog novog stila u režiju. Naprotiv. Ako bi se neke režije u stilu i koncepciji izdvajale od ostalih, onda to — mirable dictu — nikako nije bilo u pravcu novog, već, sasvim paradoksalno, u znaku vraćanja na izvesne prevaziđene i zastarele forme i koncepcije. Međutim, ova činjenica ne sme biti shvaćena kao loša ocena onih režisera umetnika koji su izlagali na izložbi iako takva može izgledati u prvi mah. Daleko od toga da bi se rad ovih režisera mogao, na osnovu gornjih zapažanja, shvatiti kao već ukalupljen i šablonizirani, kao eksploatisanje starih metoda i proverenih rezultata. Sasvim suprotno tome. Teško je zamisliti inventivnije, smelije i po kvalitetu režije bolje filmove nego što su bila dela japanskog reditelja Kurosave, američkih reditelja Hataveja, Uajldera (Wilder), Kazana (Kazan), ili italijanskog mladog reditelja Lučijana Emera. I ocena najboljih u Veneciji mogla bi se sumirati zaključkom da su svoje vanredne umetničke mogućnosti maksimalno stavili u službu tema i scenarija koje su filmski tumačili, služeći se pri tome raznovrsnim stilovima i formama koje najbolje i adekvatno odgovaraju i osnovnoj koncepciji dela i njihovom individualnom umetničkom temperamentu.

Iznad svih stoji Kurosava sa svojim filmom. Po noveli »U šumi« japanskog pisca Akutagave, uz pomoć izvanrednih glumaca, uspeo je da napravi neobično snažnu psihološku dramu, protumačenu dubokom i iskrenom lirikom, kod koje filmski i vizuelni momenat ne samo da nije zapostavljen, već je nosilac te poezije. Sadržaj je vrlo jednostavan: tri priče o jednom zločinu u šumi, upravo tri varijante jednog istog sukoba dva ljudska bića, od kojih je možda samo jedan, i to slučajan, objektivan posmatrač. Ispričane su sukcesivno, u ruševinama starog japanskog hrama, za vreme dok kiša pada, a do trenutka kad tri namernika koja su se tu slučajno u razgovoru našla mogu da nastave svoje različite puteve. Ta sadržina, iako kao tema nije nova, (setimo se čuvenog nemog filma »Slika« po originalnom scenariju Žil Romena) dobila je u interpretaciji japanskih glumaca, a u režiji Kurosove, dubinu osećanja i misaonosti, trajnu vremensku vrednost i jednostavnu monumentalnost narodnih priča. Pri tome se Kurosova nije služio nikakvim posebnim režiskim metodama. Njegov stil je savršeno lišen režiskih efekata i virtouznosti. »Sa filozofskom mirnoćom« mogli bismo reći, njegova kamera beleži strasti i istine o čoveku kroz likove koji majstorski igraju njegovi glumci, a ritam je usporen od samog početka filma, da bi se gledalac što više odvratio od spoljne akcije i sav skoncentrisao na psihološku radnju.

Kazan i Uajlder, prvi sa režijom »Tramvaj koji se zvao želja«, po drami Uilijamsa (Williams) a drugi po originalnom scenariju »Veliki karneval«, u kome je sam učestvovao (Uajlder je počeo svoj rad na filmu kao scenarista), Hatavej u filmu »Četrnaest časova« (scenario rađen prema novinarskoj reportaži o autentičnom događaju), Cukor u filmu »Juče rođena« (po istoimenoj drami G. Kanina, koji je istovremeno i autor scenarija) prikazali su vrednost savremenog američkog filma. Sva četiri filma su po svojoj tematici vrlo ozbiljni i daleko su od one isključivo zabavne formule koja je tako dugo dominirala američkom filmskom proizvodnjom.

Od tih filmova nagrađeni su samo Uajlder i Kazan, i to ovaj poslednji posebnom nagradom radi »pokazanih vrednosti u filmskoj interpretaciji jednog pozorišnog dela«. Ima se utisak da je žiri sa pravom hteo da podvuče razliku koja se nesumnjivo manifestuje između filmova rađenih po originalnim scenarijima i filmova rađenih po pozorišnim komadima. I Uajlder, u jednom filmu koji ima za temu patologiju novinarskih senzacija, obrađene preko novinara, stvara od spasavanja poluzatrpanog čoveka u napuštenom oknu »dramu« koju preko štampe prati cela Amerika, a kroz prikaz mase patološki žedne za takvom, golicavom, senzacionalnom, tobože humanom novinom, i Hatavej u opisu poslednjih 14 sati samoubice spremnog da skoči niz fasadu oblakodera uz prisustvo orgromne mase sveta, vatrogasaca i policije, pokazali su veću slobodu i gipkost u radu sa svojim scenarijima, veće bogatstvo i lakoću u svojim ostvarenjima nego njihove kolege u radu na pozorišnim adaptacijama. Kazan, a naročito Cukor, i pored sveg iskustva i majstorstva nisu uspeli do kraja da se otrgnu izvesnoj konvencionalnoj statičnosti nametnutoj materijalom sadržanim u pozorišnim komadima. Kazan je uspeo da tu teškoću uspešnije zaobiđe insistirajući na psihološkom nijansiranju igre svojih glumaca, pomoću obilja krupnih planova (neobično inventivnih u kadriranju), punih pokreta. To je i nagnalo žiri da mu oda posebno priznanje. Cukor nije imao taj izlaz. Kod njega je bila u pitanju komedija situacije: ljubavnica novopečenog milionera, učeći se »bontonu«, nauči »osnove američke demokratije«, kako se to u filmu naziva, i pobuni se protiv svoje sredine korupcionaša i podivljalih milionara. Takva tema, sva u iskonstruisanoj situaciji, bez dovoljno psihološke opravdanosti, sva u komici spoljnih zapažanja i crtanja američkih tipova, nije omogućila Cukoru da filmski ponovi ono što je pokazao u »Plinskoj svetlosti«, iako je i ovog puta učinio veliki podvig da maksimalno omogući glumcima da dođu do izražaja.

Dok je američka proizvodnja bila pretežno u znaku adaptacije pozorišnih komada, francuski udeo na izložbi bio je karakterističan po tome što su u prikazanim filmovima poznatija imena scenarista Žansona i Šarl Spaka od imena režisera: Delanoa (Delannoy), Kristijan Žaka (Jacque), Lakomba (Lacombe) i Bresona (Bresson). Žanson je dao originalan scenario za film »Divlji dečko«, koji se po svom uspehu u Veneciji mora posebno izdvojiti. Priča o dečku koji je do svoje desete godine živeo kao pastir u Savojskim Alpima, i koga majka, baveći se »najstarijim zanatom na svetu« u problematičnoj četvrti Marselja, mora najzad da uzme k sebi i dovede u svoju sredinu, nije u svojoj suštini nimalo nova tema. Ali iz toga osnovnog zapleta rađa se neobično humana i sa puno mere i ukusa tretirana dramska situacija, u kojoj je Žanson uspeo često da se dovine do istinski nadahnutih poetskih mesta. Iako se režiji Delanoa ne može zameriti nikakva veća greška, u filmu se oseća da je režiski postupak neki put po inspiraciji ispod scenarija i da je režiser isuviše monoton i mlak u svojim tumačenjima.

»Plavobradi«, u čijem je scenariju Žanson samo sarađivao, a dijalog je sam napisao, ostaje trajno u uspomeni isključivo po glumi Pjer Brasera (Pierre Brasseur) u naslovnoj ulozi u izvanrednom sjaju Žansonovog duha u dijalogu. (Reditelj je, sa svoje strane, pokazao diskretan ukus u primeni boje u filmu). Sama fabula — paradoksalno i moderno tretiranje bajke — podbacila je, nemajući one ubedljivosti koju u umetnosti mora i paradoks da ima. Ta promašenost došla je naročito do izraza u završetku filma, koji je i pored talenta Brasera i Žansona ostavio daleko slabiji utisak nego što zaslužuje.

Nedostatak mesta ne dozvoljava duže zadržavanje na francuskoj proizvodnji, koja zaslužuje daleko više priznanja nego što su nagrade koje je dobila za slab, smešan u svojoj zastareloj tehnici i čisto katoličko propagandni film »Dnevnik jednog seoskog sveštenika« (prva od tri druge nagrade) od Bresona (scenario i režija), po istoimenom romanu Bernansoa, za dobru, ali ne tako istaknutu glumu Žan Gabena, i kameru Birela (Burel). Imao se utisak da je žiri hteo mimo Žansona da nagradi doprinos francuskog filma, jer se ovaj sam isključio iz nagrađivanja. (Tražio je da se sudskim putem spreči prikazivanje njegovih filmova u Veneciji postavivši pitanje autorstva filmova. Sudske vlasti su odgovorile negativno, ne sprečivši prikazivanje filma uprkos zahteva autora scenarija).

Engleska je bila pretstavljena vrlo ozbiljnim filmom Paul Rote »Nigde mesta«. U dokumentarnom stilu, lišen svakog režiskog efekta, rađen asketskom jednostavnošću, film je prikazao društveno neizbežno sudbinu porodice beskućnika koja propada u zločinu i bedi. »Banda sa Lavander brda«, drugi engleski prilog ovogodišnjoj izložbi, dobio je nagradu u svome žanru komedije, pune fantazije, duha i humanosti. Treći engleski film čije je prikazivanje trajalo blizu četiri sata, ima za motiv ubistvo Tome Baketa, kenterberiskog arhiepiskopa, docnije posvećenog pod imenom sveti Toma Baket. I pored vanredne fotografije i interesantne igre u glavnoj ulozi jednog neprofesionalnog glumca kritika je ocenila film »Ubistvo u katedrali« — ubistvenim.

Italijanska proizvodnja je očekivana sa interesovanjem. Lučijano Emer čiji je film »Nedelja u avgustu« već prošle godine doneo mladom reditelju zasluženu slavu i van granica Italije, potvrdio je ove godine filmom »Pariz je uvek Pariz« svoje visoke kvalitete. Simpatična i vedra, o italijanskim futbalskim navijačima koji su na jednodnevnom boravku u Parizu, oduševila je sve gledaoce svežim humorom, oštrim i tačno pogođenim likovima i vanrednim realizmom u slikanju Pariza onakvog kakvim ga vide turisti. Međutim, dok je Emer naišao na vanredan prijem, naročito kod publike, druga dva italijanska filma »Varoš se brani« od Petra Đermija i »Senke po kanalu Grandu« od mladok dokumentariste Pelegrinija pretstavlja razočarenje. Dok se Pelegrini jednostavno pokazao kao suviše mlad, nedovoljno vičan filmskoj dramaturgiji, otkrivajući samo izvesne pozitivne vrednosti iz svoje dokumentarne prakse, izražene naročito u slikanju ambijenta Venecije, dotle je Đermi napravio film od priličnih zanatskih kvaliteta ali bez trunke istine u sebi, stalno na ivici kiča od početka do kraja.

Uprkos energičnom zviždanju publike na premijeri, žiri je našao za shodno da nagradi baš taj film, dok se Emer morao zadovoljiti oduševljenim aplauzom publike.

Ostale države učesnice: Holandija, Danska, Izrael, Nemačka, Švedska, Argentina i Španija nisu izložile filmove koji bi zaslužili da se posebno istaknu.

Zasebno poglavlje pretstavljaju pored Germia slučaj Renoara koje je isto tako uprkos zviždanja, nagrađen neobično slab film u boji »Reka«, i neuspela pojava Peter Lorea nekada slavnog nemačkog i američkog glumca u novom svojstvu filmskog režisera.

R. NOVAKOVIĆ

MEDVJEDJA USLUGA

(Kiril D. Kalinov: Sovjetski maršali vam govore. Izdanje Društva novinara NR Hrvatske, Zagreb, 1951).

Malo je koja knjiga u posljednje vrijeme popularisana kod nas kao ova; o njoj se pisalo čak prije nego se pojavila. U Zagrebu je, na primjer, »Vjesnik«, a i druga štampa, donosio prikaze i neke odlomke iz te knjige. U Beogradu je to radio »Nin«, koji je tu istu knjigu, štampanu ćirilicom, pustio u prodaju. »Nin« je razvio i njenu širu popularizaciju, te je štampao čak i posebne prospekte. I zaista ,od toga je bilo rezultata: knjiga se željno traži i čita.

Pisac te knjige je neki Kiril D. Kalinov, pukovnik Sovjetske armije. Tokom rata, kako sam kaže, radio je u obavještajnoj službi Generalštaba, te je, po prirodi svoga posla, a i sticajem prilika, mogao da »iz prve ruke«, od najviših kremaljskih političkih, državnih, a naročito vojnih rukovodilaca, čuje razna mišljenja o raznim značajnim događajima i problemima; mogao je da mnoge od tih rukovodilaca bolje upozna i da zapazi njihove međusobne odnose. Sada, kad svijetu prijeti nova ratna opasnost, on je, kako kaže, izabrao izgnanstvo da bi imao »svoj život«, da bi pripadao »sam sebi« i da, živeći u emigraciji, saopšti svijetu, »potpuno jednostavno i iskreno«, sve što je čuo od tih ljudi i sve što misli o njima.

Na nekoliko prvih stranica Kiril D Kalinov potsjeća čitaoce na jedno od brojnih obračunavanja sa oficirima Crvene armije (1936—1938), koja su vršena sa strane najviših političkih i državnih rukovodilaca, a zatim govori o nimalo povoljnoj situaciji u Generalštabu Sovjetske armije prvih mjeseci rata sa Njemačkom.

Ali daleko veći dio knjige posvećen je osamnaestorici sovjetskih maršala; ustvari knjiga je i pisana radi njih, što se vidi iz samog njenog naslova.

Sa rijetkim izuzetkom, svi su ti maršali dati kao veliki vojnici, tako veliki te se stiče utisak da je njihov vojni talenat još ostao potencijalan, pa oni tek u budućem ratu treba da se ispolje i razviju svoje snage, iako su, po autorovom prikazu, pokazali superiornost nad svim istaknutim njemačkim vojskovođama u Drugom svjetskom ratu. Sa posebnom pažnjom i ljubavlju opisan je Žukov za koga »svaki Nijemac, bio on siv, zelen, bijel ili crven, uvijek ostaje neprijatelj«. Posljednja osamnaesta glava, na primjer, posvećena Jakovljevu, »maršalu tuljana« ili »atomskom maršalu«, čije se »igračke«, ili »pobunjeni kanarinci«, napunjeni atomskim eksplozivom, uspinju 100 do 105 km., lete brzinom od 5750 km. na sat i dostižu domet od 4000 do 5000 km., te, prema tome, mogu izazvati najstrašnija razaranja u kojem bilo kraju svijeta, kud god ih upute njihovi gospodari.

Osnovna pretstava koju čitalac iz knjige stiče jeste pretstava o visokoj sposobnosti sovjetskih generala i velikoj snazi Sovjetske armije, koja je spremna da slisti sve na svome putu. Ovom sovjetskom pukovniku neke negativne sitnice, koje o pojedinim ličnostima iznosi, kao da služe za to da kod čitaoca stvori uvjerenje o svojoj objektivnosti; tako bi čitalac trebalo da povjeruje u ono što čini glavnu sadržinu ove knjige.

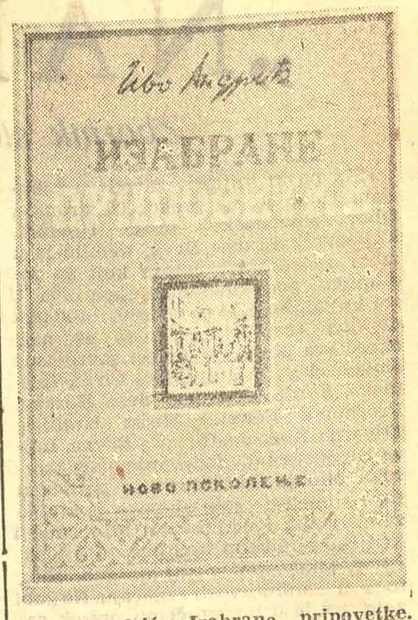
A knjiga ustvari glorifikuje sovjetski generalitet i Sovjetsku armiju i u suštini se poklapa sa propagandom ruskih imperijalista koja na sve moguće načine nastoji da demoriliše sve napredne i miroljubive ljude u svijetu.

Zato će se naši čitaoci s pravom pitati zašto je bilo potrebno izdavati ovu publikaciju.

N. S.

Crtež Ljubice Sokić

BIBLIOGRAFIJA



Ivo Andrić: Izabrane pripovetke. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 517, cena 220 din.

Milovan Đilas: Razmišljanja o raznim pitanjima. Izdanje »Kulture«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 59, cena 20 din.

Hugo Klajn: Osnovni problemi režije. Izdanje »Rada«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 343, cena ?

Radomir Plaović: Obrada dramske uloge. Izdanje »Rada«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 129, cena 53 din.

Dr. Đorđe Živanović: Problemi pozorišnog jezika. Izdanje »Rada«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 113, cena ?

Hrvatska književna kritika, II, Razdoblje realizma. Priredio Antun Barac. Izdanje »Matice hrvatske«, Zagreb, 1951, latinicom, strana 313, cena 260 din.

Jovan St. Popović: Izabrane komedije. Izdanje »Jugoslovenske knjige«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 234, cena ?

Vjenceslav Novak: Posledњi Stipančići. Izdanje »Jugoslovenske knjige«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 206, cena ?

F. Milčinski: Ptičice bez gnezda. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 340, cena 125 din.

Slobodan Džunić: Zrna. Pripovetke. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 210, cena 78 din.

Aleksandar Hercen: Prošlost i razmišljanja. Knjiga druga. Izdanje »Kulture«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 709, cena 140 din.

Filding Berk: Sinovi tuđinca. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 452, cena 160 din.

Aleksej Musatov: Stožeri. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd, 1951, ćirilicom, strana 326, cena 110 din.

Beleške

IZLOŽBA NIKOLE GRAOVCA

U Galeriji ULUS-a u Beogradu otvorena je 30 septembra o. g. izložba slika Nikole Graovca. Izloženo je preko sto uljanih radova, koji su privukli naročitu pažnju.

IZLOŽBE U LJUBLJANI

U Narodnoj galeriji u Ljubljani održava se sada izložba slovenačkog slikara Fortunata Berganta (1720—1769). Izloženi su gotovo svi poznati radovi ovoga slikara, koji je mahom radio oltarne slike, žanr slike i odlične portrete.

IZLOŽBA JUGOSLOVENSKE NARODNE UMETNOSTI U PARIZU

U Muzeju za narodne umetnosti i tradicije održaće se, od druge polovine aprila do kraja maja iduće godine, izložba Jugoslovenske narodne umetnosti, što je ovaj muzej već objavio.

NOVA KNJIGA G. FRANCIS JOURDAIN-A

G. Francis Jourdain, umetnik-dekorater, ali više poznat kao javni radnik i pisac mnogih tekstova iz oblasti istorije umetnosti od impresionizma na ovamo, dao je tekst za novu knjigu sa reprodukcijama o Toulouse Lautrec-u (Braun et Cie). U vezi s time, potsećamo da je pre nekoliko meseci u Parizu bila veoma potpuna retrospektivna izložba dela ovog velikog slikara, koji je oštrim i nemilosrdnim posmatranjem Montmartre-a i njegovog noćnog života dao svome delu ljudski karakter, redak po svojoj snazi u istoriji umetnosti.

SMRT GLUMICE PITOERE

Posle smrti Žuvea, francusko pozorište zadesio je još jedan gubitak — u Parizu, u svojoj 55 godini, umrla je Ludmila Pitoev, istaknuta glumica. Naročite uspehe postigla je u komadima Ibzena, Čehova i Šoa, u čijoj je »Jovanki Orleanki«, po mišljenju kritike, ostvarila najbolju kreaciju naslovne uloge, koja je do sada data.

»PISMA« GOSPOĐE DE SERIGNE

U poznatoj francuskoj biblioteci «Plejad« uskoro treba da izide zbirka »Pisama« gospođe de Sevinje (Sévigné). U ranijim zbirkama više od polovine pisama objavljeno je u skraćenom obliku i sad će se prvi put pojaviti celokupna prepiska ove poznate francuske književnice XVII veka. U istoj biblioteci biće objavljena i »Celokupna pesnička dela« Apolinera, čija je udovica, ispitujući njegovu književnu zaostavštinu, pronašla niz pesama koje ranije nisu bile poznate ili su samo u odlomcima bile objavljene.

ČLANCI KATARINE JOVANOVIĆ

Kći našeg prvog litografa Anastasa Jovanovića, Katarina Jovanović prevodilac »Gorskog vijenca« i nedavno objavljene zbirke narodnih pesama »Kosovske pesme« na nemačkom, koja stalno živi u Švajcarskoj, povodom ovogodišnje proslave Njegoševe stogodišnjice objavila je u najistaknutijim Švajcarskim listovima dva zapažena članka o velikom našem pesniku i održala jedno predavanje.

UREDNICI
Milan Bogdanović
Skender Kulenović

Odgovorni urednik: Milan Bogdanović, Beograd, Kardeljeva 31 — Štampari ja »Borba« Beograd, Kardeljeva 31. Broj čekovnog računa 102-9032020 Pošt. fah redakcije 617. Poštanski fah administracije 629. Rukopisi se ne vraćaju.

NARODNA BIBLIOTEKA SVETOZAR MARKOVIĆ