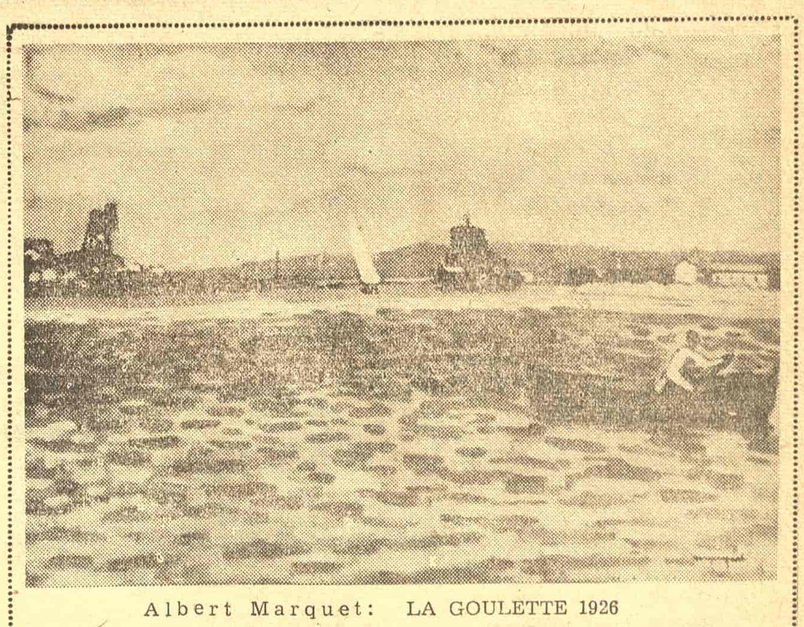
KNJIŽEVNE NOVINE

GODINA IV, BROJ 45 — BEOGRAD, 8 DECEMBAR 1951 GOD. — CENA 15 DINARA



Albert Marquet: LA GOULETTE 1926

Vilko VINTERHALTER

ISTINA O RIJEČIMA I DJELU

Nema deset istina o jednoj stvari. Istina je jedna, ona je lijepa i strasna i teži da osvoji cio svijet. O odnosima između naše zemlje i država sovjetskog bloka postoji samo jedna — jugoslovenska — istina koja na ovogodišnjem zasjedanju Organizacije ujedinjenih nacija definitivno postaje istinom sveg demokratskog i naprednog čovječanstva.

Ocjenjujući žalbu Jugoslavije na agresivni pritisak zemalja Informbiroa, jedan francuski novinar rekao je, u najboljoj namjeri, da jugoslovenski delegat u Specijalnom političkom komitetu nije imao mnogo muke »da bi dokazao neprijateljske postupke protiv Beograda koje otvoreno vrše Rusi i njihovi sateliti«. Ne mislimo ni mi da se drug Đido mučio da napiše svoj ekspoze. Marksistu-revolucioneru, borcu, pjesniku, filozofu i političaru, kompletnom čovjeku titovskog kova, nije bilo teško da postane sjajan diplomat, pogotovo kad je trebalo da se brani istina i nezavisnost svog naroda. Njegova majstorska ruka izvajala je tu istinu, mirnu i veličanstvenu koja je svojom strašću i ljepotom duboko impresionirala sve delegate koji su prijemčivi za njenu živu riječ. Ne mislimo ni da su njegove ruke bile manje sigurne i mirne kad je prevrtao folija svog govora od ruku kad je u njima na položaju ili u proboju držao mitraljez i mašinku. No nije stvar u tom.

Naša istina pisana je i te kako mučno i krvavo. Ona je pisana u besanim noćima Tita, Kardelja i ostalih članova Politbiroa kad je Staljinu i Molotovu trebalo kazati da naša zemlja nije trofej Crvene armije ni lovište birokratskih despota. Nju su pisali delegati V kongresa KPJ, aktivisti Partije i Fronta, milioni trudbenika naše zemlje kad su se otimali iz gvozdenih kliješta ekonomske blokade. Pisali su je svojom krvlju naši graničari, svojim suzama majke naše djece u Sovjetskom Savezu i Rumuniji. Pisana je na svim granicama naše zemlje, znojem trudbenika u našim fabrikama, na našim poljima, uklesana je u okrvavljene zidove zatvora u Usti nad Labem, mrko crveno je natopljena u košulji Franje Babića i vjetar je išarao na pijesku Baragana.

Već godinama naša zemlja pokazuje da jedan mali narod nije samo sposoban da čini herojske geste kojima će napredni ljudi da aplaudiraju niti da ističe genijalne pojedince koji će meteorski proći kroz svjetske forume i ugasnuti, nego da vodi samostalnu snažnu politiku koja postaje faktor svjetske politike koju niko, pa ni najveće sile, ne mogu da prenebregavaju. Želja je i težnja naroda čitavog svijeta za mirom, za slobodnim demokratskim razvitkom, za prijateljskom saradnjom uz poštovanje suvereniteta, danas su u svijetu tako snažne da svi oni koji iskreno pomažu ostvarivanje tih težnji dobivaju aktivnu podršku naprednog čovječanstva i postaju Anteji našeg doba. A naša zemlja je upravo takva. Ona u svom poslijeratnom razvitku i životu, u svojim odnosima prema ostalim zemljama ,velikim i malim, ne samo da je značajno čvorište svjetskih suprotnosti nego i težnji naroda za mirom i slobodnim razvitkom. I zato je potpuno istinito ono čim je, između ostalog, filipinski delegat obrazložio usvajanje jugoslovenske rezolucije »da je nezavisnost Jugoslavije simbol teritorijalnog integriteta i nezavisnosti svih malih država«.

Da je bilo koja država u svijetu, osim Jugoslavije, na postupke bilo koje države, osim država sovjetskog bloka, podnijela pred Ujedinjenim nacijama žalbu sličnu našoj, Sovjetski Savez i njegovi sateliti primili bi je od početka do kraja (kad se to ne bi kosilo s nekim njihovim političkim kombinacijama), njihovi pretstavnici bi držali propagandne govore pa čak možda i tražili ubistvenu i uništavajuću rezoluciju. No žalbu je podnijela socijalistička Jugoslavija protiv zemalja Informbiroa i tražila donošenje samo jedne blage rezolucije koja je u suštini parafraziranje osnovnih principa Povelje Ujedinjenih nacija. Ona je plastično i snažno podvukla raskorak između riječi i djela Sovjetskog Saveza, ocrtala agresivne snage svijeta koje ugrožavaju nezavisnost malih naroda i prijete svjetskom miru. Sovjetski Savez i njegovi sateliti nisu se usudili da uđu u diskusiju ni s našom delegacijom ni s delegacijama ostalih demokratskih država. Na naše argumente oni su odgovorili klevetama, psovački s pjenom u ustima. Mislili su da će izbjeći osudi slobodoljubivog čovječanstva, da će izmaknuti gvozdenim zupcima istine o Jugoslaviji ako izbace još jednu šaržu otrova iz svojih viperskih žlijezda na našu zemlju. Postigli su baš suprotno. U sjenci tih pogrda i laži naša istina zablistala je još čistije. Drug Đilas branio je pred Ujedinjenim nacijama svjetski mir, slobodu i nezavisnost malih naroda, slobodu i čast naše zemlje.

Ogromna većina kojom je primljena jugosloveiska rezolucija u Specijalnom komitetu svjedoči o tom da jedna zemlja koja je van blokova, i baš zbog toga što je van takozvanih tabora i blokova, može da uživa nepodijeljene simpatije demokratskog svijeta, da je domena socijalizma i demokratije čitav svijet a da su tabori potrebni osvajačima i agresorima. Pokazalo se još jednom koliko je nedotupavno sovjetsko shvatanje da mala zemlja ne može biti slobodna, da, ako se izvuče iz sovjetske dominacije, mora da padne pod drugu.

Naša zemlja nije izišla sa svojom žalbom pred Organizaciju ujedinjenih nacija zato što ju je uhvatila panika pred neposrednom opasnošću od sovjetske agresije, iako je stanje na njenim granicama stalno i sve više ozbiljno. Ona je izišla zbog toga što se stanje odnosa sa sovjetskim blokom uprkos svestrane želje i nastojanja Jugoslavije da se popravi, sve više pogoršava i dobiva oblik sve intenzivnijeg agresivnog pritiska između kog i rata nema međustepenica. Ona je s istinom o tim odnosima izišla pred svjetsku javnost pred skoro godinu dana s takvim istoriskim dokumentom kao što je naša »Bela knjiga«. I »Bela knjiga« je bila inspirisana željom da se odnosi između naše zemlje i država Informbiroa bar tako urede da postanu ako ne prijateljski ,a ono snošljivi i pristojni. Međutim, to je, obzirom na držanje informbiroovskih zemalja, ostalo bez ikakvog rezultata.

Nismo mi u panici. Na jednom važnom punktu svijeta i evropskog kontinenta nastalo je stanje krajnje političke zategnutosti koja ugrožava ne samo nezavisnost naših zemlje nego održanje mira u svijetu. Takvo stanje nije bez interesa za sve demokratske i miroljubive zemlje — članice Ujedinjenih nacija. Mi se nismo bojali da sondiramo to ranjavo mjesto, da ukažemo odakle prijeti opasnost svjetskom miru, bez obzira što se tu radi o našem živom tijelu. Iznoseći ogledalo u kom je svako mogao da sagleda grabežljivi lik sovjetskog birokratskog imperijalizma naša delegacija dala je još jednom priliku pretstavnicima demokratskih zemalja da se upoznaju s jugoslovenskom istinom, još smo jednom poslužili malim narodima kao primjer kako se brani svoja sloboda i nezavisnost, a pretstavnicima zemalja Informbiroa, Soboljevu, Kac Suhom i drugim da se ogledaju u tom zrcalu, da vide sebe i da ih vidi čitav svijet.

Američki delegat u Specijalnom komitetu zaključio je svoj govor željom da povodom žalbe Jugoslavije ne bude ni pobijeđenih i pobjedilaca, nego da pobjeda, ukoliko je bude, bude pobjeda Povelje Ujedinjenih nacija. Britanski delegat je izrazio nadu da će Sovjetski Savez, prilikom donošenja jugoslovenske rezolucije, biti prinuđen da porazmisli o svojim postupcima. Mi možemo biti samo zahvalni i velikim i malim zemljama na podršci koju su nam ukazali povodom naše žalbe. Možemo da povjerujemo u iskrenost i dobronamjernost želja i nada koje su tom prilikom iznijete. No u isto vrijeme mi nemamo iluzija o dobrovoljnoj izmjeni stava onih protiv kojih smo se žalili. Pa da se na riječima i složе s drugim, znamo šta su njihove riječi a šta njihova djela. Znamo da se boje istine o Jugoslaviji.

No iako nemamo iluzija o čudotvornosti jedne rezolucije, izglasane ne znam kakvom većinom, — mi smo svjesni njene efikasnosti i snage. Čitav svijet danas zna da smo bez naše krivnje, boreći se za principe Ujedinjenih nacija, izvrgnuti strahovitom agresivnom pritisku koji nad našom zemljom vrše Sovjetski Savez i njegovi sateliti. Čitav demokratski svijet zna da smo iskreno spremni da preduzmemo sve što se ne kosi s našom čašću, nezavisnošću i slobodom da popravimo svoje odnose s istočnim susjedima. Čitav svijet odobrava i podržava takav stav naše zemlje i osuđuje stav zemalja Informbiroa. On zna kakve su riječi a kakva djela šefova Sovjetskog Saveza. Zna našu suzama, znojem i krvlju pisanu istinu. Ona je osvojila svijet i postala faktorom mira.

O ARHITEKTURI I TEHNICI

STO GODINA OD KRISTALNE PALATE

Vladislav RIBNIKAR

Raspra o »suprotnostima« između tehnike i umetnosti traje već sto godina. Trajaće besumnje dokle god bude nesocijalističkoga sveta. Svaki veći skok u tehničkom progresu potkrepljuje raspru novom patetikom i svaki put, iz ovog ili onog umetničkog kruga, začuju se novi vapaji o »propasti Lepog«. Pre jednog veka, da je bilo verovati zloslutnim prorocima, Slikarstvo je imalo da iščezne pred Dagerovom fotografskom pločom, a Arhitektura, kao kuća od karata, da se sruši u strahu od same pojave čelika i betona. Kasnije je film »zapretio« Pozorištu, gramofon i radio Muzici, rotaciona presa i s njom novinarstvo — Poeziji. A sada televizija, kažu, donosi pogibao svima i svakome. Sva se Umetnost iz osnove lomi — tako su nas uveravali — pod čeličnim korakom Mašine.

Ovakve panične glasove i crne prognoze širili su po pravilu sami umetnici. U svetu umetnosti, kao i drugde, bilo je i biće strašljivaca i defetista, onih koji ne shvataju, ili pogrešno shvaćaju, značaj društvenog progresa, koji nemaju vere u sebe niti u životnu snagu umetnosti, pa strepe, za sebe i za tu svoju umetnost, od svake »konkurentske« pojave. Za takve malo je reći da su malodušni i ustvari, — nisu umetnici.

Istina, dešava se da i prave umetnike zahvati val sumnje. Kažu da su Lamartin, Balzak, Bodler i Domije uporno odbijali da poziraju pred mračnom komorom, verujući da tim neprijateljskim stavom prema novom tehničkom čudu, fotografiji, brane ugroženu egzistenciju svojih prijatelja slikara i litografskih radnika. U novije vreme, Piskator, zaplašen uspehom kinematografije, pokušao je da »spase« teatar vezivanjem filmske slike sa živom dramom na sceni, a Marsel Panjol, sasvim obeshrabren, predlagao je čak da pozorišta dobrovoljno likvidiraju i da se, sa svom svojom kompleksnošću, presele na bioskopska platna. Ali su u naše dane ovakvi slučajevi panike ipak retki (kao što je, na planu samoga filma, izuzetno bilo i Čaplinovo dugo i uporno odbijanje da otvori usta pred mikrofonom). Danas je već manje malodušnih. Sam razvoj umetnosti, životno uslovljene, stišao je postepeno preterana strahovanja. Sve je više onih koji vide da Umetnost ostaje Umetnost — i pored svih »opasnosti« — a da je tehnika ustvari učinila samo to da se na zajedničkom stablu umetnosti začnu i da niknu nove grane koje, dodirujući druge, ali ne smetajući im, rastu i šire se u različitim pravcima.

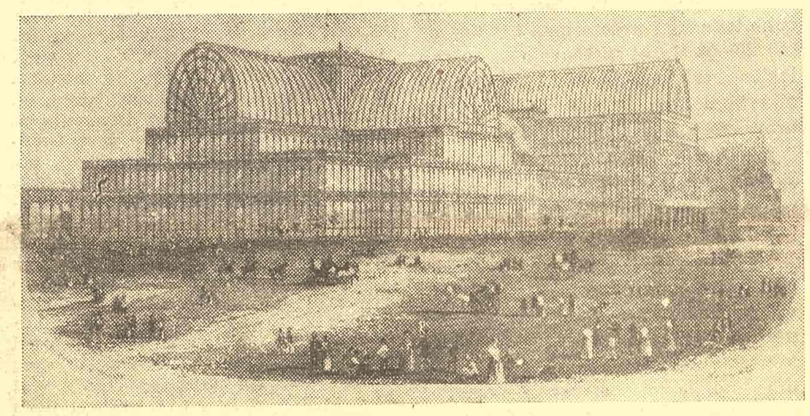
Drugo je pitanje koliko je tehnika uticala i koliko utiče na sam unutrašnji razvitak pojedinih umetnosti, na razvitak formi i sredstava umetničkog izražavanja uopšte. Delujući na način i stil života savremenog čoveka u određenim društvenim odnosima, pa prema tome delujući i na njegove opšte nazore, tehnika ne može biti bez posrednog uticaja i na sve umetnosti, koje su izraz toga života i tih nazora. A na one umetnosti kod kojih su sopstvena izražajna sredstva tešnje vezana za nju, tehnika deluje i neposredno i zato mnogo snažnije nego na druge. To se danas dešava s filmom, najmlađim detetom tehnike u oblasti umetnosti. A takav je slučaj i sa arhitekturom, koju je isto tako tehnika rodila i kojoj je kroz celokupni istoriski razvitak čovečanstva suvereno određivala i same osnovne umetničke forme. Otuda je u ovim dvema umetnostima raspra u vezi s naglim napretkom tehnike još uvek živa i uzbudljiva.

Kod savremenih teoretičara arhitekture na Zapadu ta raspra uzima katkad i dramatične akcente. Ima ih koji smatraju da je, usled sve veće moći tehnike i industrije, nastalo takvo vreme u kome se zbilja, u najakutnijem obliku, postavlja problem samog opstanka arhitekture kao umetnosti. Ova opasnost, kažu, dolazi danas u privredno najrazvijenijim zemljama pre svega od industriske standardizacije elemenata kojima se služi savremeni arhitekt za svoja umetnička oblikovanja. Značajno je da na ovu najnoviju opasnost za arhitekturu ukazuje niko drugi do glavom Valter Gropius koji je, kao što znamo, pre trideset godina, kao tvorac Neue Sachlichkeit-a i osnivač čuvenoga Bauhaus-a u Nemačkoj, bio prvi veliki propagator iste te standardizacije, isticane tada i kao »socijalno« geslo pripadnika nove racionalističke škole. Gropius sada, u jednom nedavnom javnom predavanju, podiže glas protiv preterane mehanizacije u građevinarstvu — koja ima za posledicu, na primer, da se osamdeset od sto novih kuća u Sjedinjenim Državama Amerike gradi po sistemu seriske proizvodnje, bez ikakvog učešća arhitekata-umetnika — i postavlja hitan zahtev, u ime Umetnosti, da arhitekti ponovo zauzmu stvaralačko vođstvo u građevinskoj proizvodnji i da se brane od ekscesa standardizacije i »sterilizujućeg uticaja superorganizacije u graditeljstvu«, koje su postale smetnja razvoju kulture.

Dakle, još jednom je tehnika »ugrozila« jednu od umetnosti. Ovoga puta to izgleda ozbiljnije — bar što se tiče sudbine arhitekture u Americi — jer su pozivi na uzbunu koji odande dolaze potkrepljeni, na prvi pogled, ubedljivim dokazima, jasnim ciframa. Industrija istrže iz ruku arhitekta jednu drevnu ljudsku delatnost za koju se oduvek smatralo da pripada domenu lepih umetnosti — za koju se čak kazalo da je »majka svih umetnosti« — i stavlja je u ruke savremenome inženjeru-tehničaru koji, kao što izgleda, ne može drukčije nego da u njoj negira sve estetske vrednosti. Je li to zbilja početak kraja Arhitekture? Ili se opet radi o malodušnosti i defetizmu pojedinaca pred novim »konkurentskim« pojavama?

*

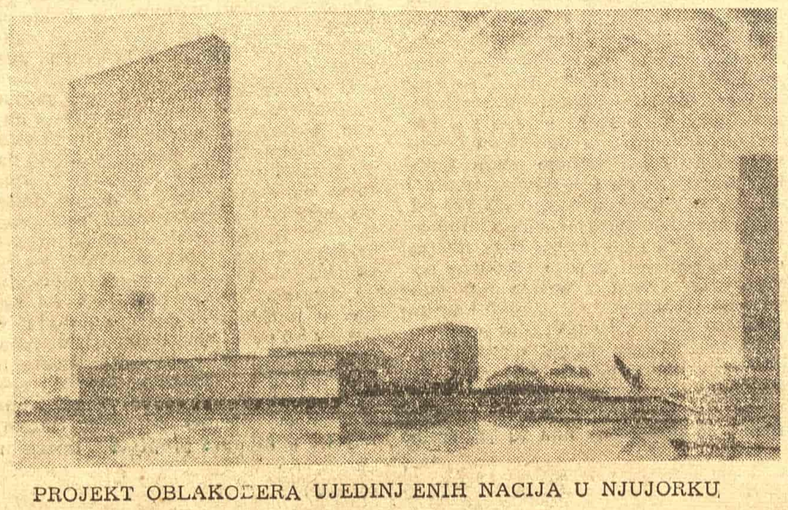
Tačno pre sto godina, 1851, egleski arhitekt-baštovan Džozef Bakston sagradio je za izložbu industriske tehnike u Londonu svoju prvu »Kristalnu palatu«, prostrani paviljon od čelika i stakla. To je bio prvi proizvod industriske arhitekture i s njegovom pojavom počinju u graditeljstvu svi oni preobražaji, tehnički i formalni, koji su proglašeni »revolucijom koja je došla da oslobodi arhitekturu od historizirajućeg podražavanja« i da, s mogućnostima koje je ubrzo posle toga pružio izum armiranog betona, stvori »novu plastičnu viziju u građevinarstvu« (F. L. Rajt). Za sto godina, uporedo sa naglim razvitkom industrije, jačao je među arhitektima pokret, poznat pod nazivom konstruktivizam, koji je arhitekturu svi više potčinjavao tehnici, identifikovao je s tehnikom i sveo je najzad, u radovima tih arhitekata, na čisto inženjersku disciplinu. Potrebe za velikim tehničkim objektima (fabričkim halama, mostovima) razvile su na Zapadu snažnu građevinsku industriju koja, usavršavajući nove otporne, lake i elastične materijale, omogućuje izgradnju smelih objekata dotle neviđenih razmera. Trka za profitom, za valorizacijom zemljišta, naročito u centrima najvećih gradova, stvara toj industriji povoljne uslove za podizanje niza hipertrofiranih, sa arhitektonskog gledišta često apsurdnih objekata, oblakodera, koji svojom »monumentalnošću« (postignutim u većini slučajeva prostim lepljenjem na čeličnu konstrukciju dekorativnih »stilskih« elemenata) treba da izraze moć industrije i vlast monopolističkog kapitala. Američki oblakoderi pretstavljaju najviše dostignuće konstruktivističke škole u arhitekturi i ostaće kao najtipičniji spomenici kulture kapitalističke epohe. Od londonske Kristalne palate do današnje zgrade Sekretarijata Ujedinjenih nacija u Njujorku, preko niza utilitarnih objekata rasutih po svetu, može se pratiti logični stogodišnji razvitak konstruktivističke arhitektonske škole Zapada.



Dž. Boston: PROJEKT LONDON SKE KRISTALNE PALATE 1851

Konstruktivizam je pokušao da sebe teoretski opravda i izgradio je svoju objektivističku estetiku, na skroz idealističkoj osnovi. Ta estetika počiva na idolatriji tehnike, na fetišaciji mašine (mašina se uzima kao estetska »pramera«) i sastoji se u negiranju svakog subjektivnog momenta u arhitekstonskom stvaranju i u proglašavanju konstruktivne forme, koja proizlazi samo iz matematičkih zakona i iz prirode upotrebljenog materijala, za formu jedino prihvatljivu i sa estetskog gledišta. Međutim, sama ta estetika smatra da je lepota u arhitekturi — lepota drugog reda. To je lepota mašine, mehaničkog predmeta. »Mehanički predmet — pisao je 1929 kubista Ozanfan, jedan od teoretičara konstruktivizma — može u izvesnim slučajevima da nas dirne, jer su fabrikovani oblici geometriski, a mi smo osetljivi prema geometriji. Mi smo to besumnje zato što nam ona intuitivno daje osećaj da se podvrgavamo izvesnom višem redu, intelektualno uživanje i osećanje zadovoljenja zakona koji dominiraju nad nama. Ali to daje dosta slab osećajni efekat... Ima lepih predmeta, ali nema predmeta, ili fabrike, ili mašine, ili nameštaja koji su u stanju da nam pruže uzbuđenja koja se mogu uporediti sa onim koja nam pružaju dela Umetnosti«. Istina, po mišljenju Ozanfana, postoji »čista lirska arhitektura« i postoje arhitekti-umetnici. Ali je takav arhitekt» samo onaj kome je bitni cilj da stvara lepotu: spomenike, hramove, triumfalne kapije, grobnice. U ovom slučaju arhitekt je slobodan kao pesnik, muzičar ili slikar, njegova jedina svrha, kao i njihova, jeste da uzbudi«. Sve drugo, sve što nije spomenik, hram itd. — ne spada u domen umetnosti. »Tehničar koji projektuje kutije za stanovanje ,kaže Ozanfan, radi posao inženjera, ne umetnika«. I drugi teoretičari konstruktivizma negirali su umetnički karakter »profane« arhitekture. Valter Gropius, koji je stajao na čelu pokreta, tražio je »objektivne činjenice umesto proizvoljne, subjektivne interpretacije s formulama koje je pregazilo vreme...« »Danas, kaže on, posle haotičnog perioda umetnosti radi umetnosti, jedan novi jezik objektivne zakonitosti postepeno zamenjuje individualne koncepcije »ukusa«, »osećanja« i tome slično«. — Konstruktivistička škola dala je dela o čijoj se »lepoti« može govoriti utoliko ukoliko se može govoriti o lepoti jednog mosta ili jednog automobila, ali uglavnom takva dela koja ni tu vrstu lepote, ili dopadljivosti, nemaju, jer je njihovi autori nisu ni tražili.

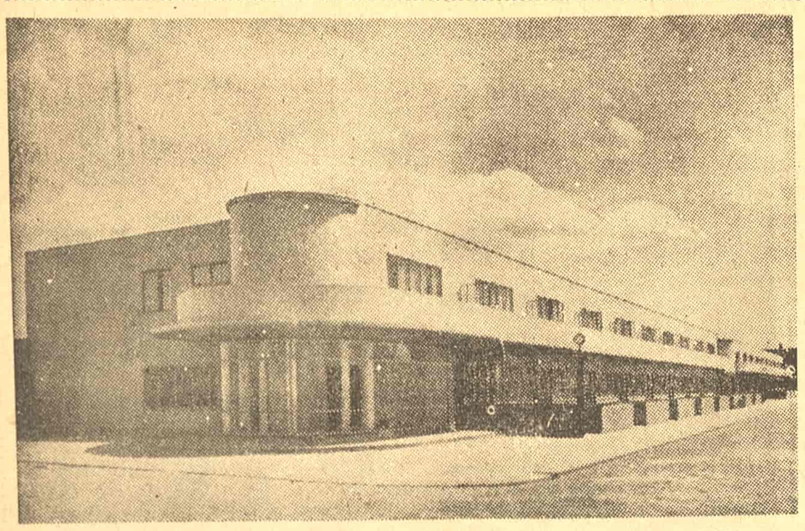
Do istih rezultata doveo je i drugi pravac u savremenoj arhitekturi, takozvani funkcionalizam. Konstruktivisti su sve svodili na tehniku, na strukturu zgrade; funkcionalisti — na funkciju, na praktični problem namene arhitektonskog objekta. Osnovne ideje iz kojih je nastala funkcionalistička teorija pojavile su se u vremenu ekonomskih kriza i socijalnih previranja pre i posle Prvog svetskog rata. Pojedine vlade, pre svih drugih engleska vlada, praktikovale su tada politiku ustupaka radničkoj klasi, trudeći se da njeno nezadovoljstvo ublaže merama za podizanje životnog standarda radnika. I država i velike industriske kompanije (od ekstra-profita izvučenih pre svega iz kolonija) davale su znatne investicione kapitale za podizanje novih radničkih naselja. Arhitekti su imali zadatak da grade jevtine stanove koji zauzimaju minimum prostora i zahtevaju minimum troška (konstruktivisti su obično bili skupi i njihove zgrade u pogledu funkcionalnosti često nepraktične). Tako su, u takozvanim »vrtnim gradovima« oko velikih industriskih preduzeća i rudnika, nastale prve tipske »stanbene ćelije« i prvi stanbeni blokovi — — »mašine za stanovanje«, kako ih je nazvao otac funkcionalizma Korbizije (kod nas popularno zvane »sandučare«). Poreklo funkcionalizma objašnjava se, dakle, uslovima klasne borbe u metropolama kolonijalnih zemalja, a njegove prve manifestacije u vezi su sa nastojanjima kapitalista industrijalaca da privežu radnike za fabrike kako bi umanjili opasnost od čestih štrajkova. Ovo »socijalno« poreklo funkcionalizma dozvolilo je njegovim teoretičarima da, skrivajući stvarne pobude iz kojih je nastao, ističu u svakoj prilici njegove humanističke osnove: »Pravi smisao funkcionalizma jeste i ostaje moralni,« kaže Kej Fisker. — »Mora se ponovo staviti pred naše oči bitni razlog arhitekture: čovek, večni čovek s večnom svešću«, pisao je Korbizije. »U vremenu od 24 sata mi ćemo organizovati zdravi harmonični dan čoveka koji radi u industriji. Ustanovićemo ritam toga dana, ritam gde će se izmenjivati časovi korisnog rada i potrebnog odmora, gde se pojavljuju kolektivni radovi i mir slobodnog individualnog raspoloženja.«* I zbilja, funkcionalisti su dali tokom vremena mnoga korisna i praktična rešenja za stanbene i društvene zgrade. Ali ni oni, kao ni konstruktivisti, nisu uspeli da reše estetski problem i ustvari negirali su na isti način umetnički karakter savremene arhitekture. Naš nekadašnji zemljak, Korbizijeov učenik E. Vajsman, to negiranje izrazio je ovako: »Za naše je prilike najvažniji faktor arhitekture tehnika. Kao primarni faktor društva ona utiče na formuliranje funkcije. Kao građevinska tehnika rešava tu funkciju i daje formu građevine. Napredak je i razvoj tehnike progresivan. Zato je apsurdno tražiti za arhitekturu jedan kalup, jedanput za uvek i svuda. U arhitekturi to mora bezuslovno svršiti akademizmom,



PROJEKT OBLAKODERA UJEDINJ ENIH NACIJA U NJUJORKU

* Citiramo kod N. Segvića, »Arhitektura« br. 13—17, 1948.

(Nastavak na drugoj strani)



J. J. P. Oud: RADNIČKI STANOVI U ROTERDAMU 1924

(Nastavak sa 1 strane)

bilo da se arhitekti inspirišu istoriskim stilovima ili mašinom... Arhitektonska forma izlazi iz savršene realizacije stvarnih zahteva neke funkcije. Da li je ta forma »lepa« ili nije, nas se ne tiče. Ono što je još juče bilo lepo, danas više nije. Ono što je danas »lepo«, sutra valjda više neće biti«. (Ernest Vajsman, »Problemi savremene arhitekture«, Zagreb 1932). Ovo je ustvari onaj isti jezik kojim su govorili i »estetičari« konstruktivizma.

Reći da u arhitekturi forma treba da proizilazi iz same konstrukcije, ili pak iz same funkcije građevine — da je u arhitekturi lepo samo što je »organsko«, ili što je »u igri volumena koju stvara njihova savršena nužnost« (Ozanfan) — to nikako ne rešava problem estetike. Pored tehničke strukture i pored funkcije, u arhitektonskom stvaranju (a vrlo često i u inženjerskom) postoji kao treći činilac i čisto umetnička komponenta, umetnička sadržina objekta i njeno umetničko delovanje. Tu umetničku komponentu konstruktivnosti i funkcionalnosti hteli su da ignorišu. Zato su njihova mnogobrojna dela uglavnom lišena lepote i zato su naišla na svestranu osudu. Opšti stav prema tim delima i odgovor na sva »estetska« argumentisanja teoretičara i jedne i druge škole svodi se na ono što je Stendal jednom, sasvim drugim povodom, kazao: »Nisam još dovoljno učen, da bih voleo ružno«. Uglavnom iz tog razloga, eksperimenti konstruktivista i funkcionalista nisu mogli biti duga veka.

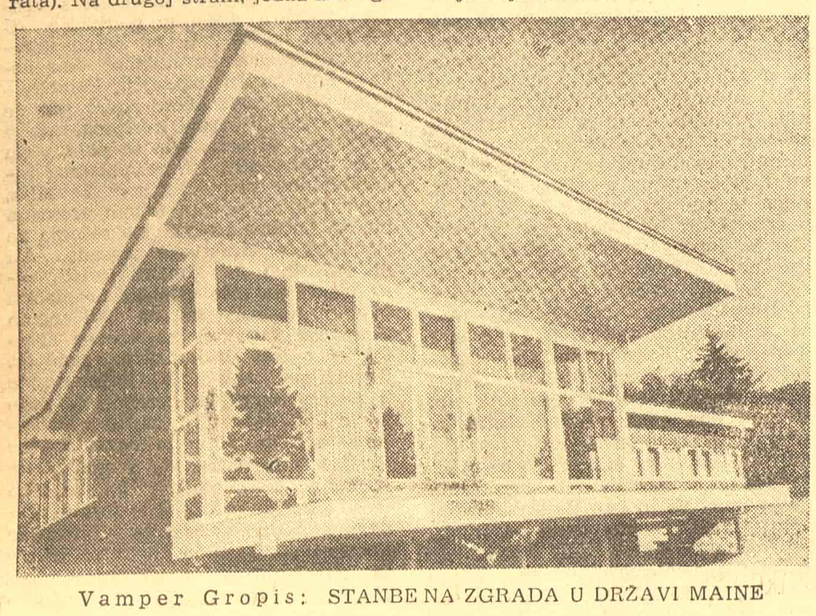
*

Već krajem dvadesetih godina — s nastajanjem nove ekonomske krize kapitalizma i pod pritiskom novih zahteva naprednih društvenih pokreta i novih humanističkih ideja — na Zapadu počinju da se napuštaju ekskluzivističke teorije i jednog i drugog »modernog« pravca u arhitekturi (iako se njihovo dejstvo sve do danas oseća). Istovremeno kad u slikarstvu nestaje kubizma, nestaje postepeno i u arhitekturi one zanesenosti za geometriskim oblicima i golim zidovima koja se u praksi, u projektovanju, počela pretvarati u čisti manijerizam i koja je učinila samo to da se jedan formalizam (eklektički) zameni drugim formalizmom. Postalo je očigledno da se »industriska revolucija u arhitekturi« svela na pokušaj nametanja jedne nove dogme, nimalo životnije od starih akademskih dogmi. Kao i svaka dogma, i ova se suprotstavlja osnovnom osećanju humanosti. Čoveku je potrebno nešto više nego što mu daje kuća sagrađena na principu »mašine za stanovanje«. Pored zadovoljenja svojih bioloških potreba, on hoće da zadovolji i potrebu za lepim i prijatnim. Idući za tim zahtevom, arhitekti su se još jednom morali sukobiti s problemom estetike.

Treća komponenta u arhitekturi — umetnička — zadobila je tako ponovo svoje pravo na život. Ili ako posmatramo razvitak građevinarstva za poslednjih dvadeset godina, videćemo da se to priznato pravo u praksi primenjuje na dva sasvim različita načina. Na jednoj strani, reakcija na konstruktivističke i funkcionalističke teorije obnovila je stare akademske škole, vaskrsnula arhitektonski historicizam i elekticizam). U nekim zemljama društveni razvitak išao je takvim pravcem da je istoriski formalizam, pod vidom nacionalnih ili klasičnih tradicija, postao zvanična teorija koja se od vlade nameće umetnicima (u nacističkoj Nemačkoj pre rata i u Sovjetskom Savezu pre i naročito posle rata). Na drugoj strani, jedna nova generacija naprednih arhitekata Zapada pokušala je i pokušava da se oslobodi svih dogmi, i starih i novih, i da sebi izvojuje više umetničke slobode, da svojim delima da više humanističkog obeležja. Ovi umetnici, usvajajući sva pozitivna iskustva »modernih« škola, kao i sve tekovine klasične i nacionalne prošlosti, i dalje teže ka jednostavnim rešenjima u arhitekturi (jednostavnost je, izgleda, postala prva oznaka stila naše epohe), ali u toj jednostavnosti traže lepe i skladne kompozicije, s materijalima različitog tkiva i različitih boja, uvode nove elemente konfora, pozivaju na saradnju i druge likovne umetnosti, obraćaju više pažnje na solidni zanatski rad. Pod uticajem ovih novih strujanja, arhitektura danas teži da ponovo uzme svoj totalni vid koji spaja umetnost, zanat i funkciju.

Posle duge krize i ozbiljne dezorijentacije među arhitektima — od kojih su mnogi i sami poverovali da je tehnika »revolucionarno« uništila svaku istorisku naslednost u razvitku umetničkih oblika — arhitektura izlazi danas kao pobednica iz svoje stogodišnje »borbe« s tehnikom. Ona je u stanju da zavlada svim novim sredstvima tehnike i da od sluge postane njen gospodar. Novi materijali stvorili su zbilja »novu plastičnu viziju u graditeljstvu«, ali ta vizija ne vezuje ruke istinskim kreatorima, i danas ne ma ničega što bi sprečavalo da se ona logično nadoveže na onu plastičnu viziju koju nam je ostavilo celokupno arhitektonsko nasleđe čovečanstva.

Arhitekt — ako je umetnik — nema razloga da strahuje za sudbinu svoje umetnosti. Tehnički progres ne samo da ne pretstavlja opasnost za arhitekturu, već u određenim uslovima može samo da doprinese bogaćenju njenih izražajnih sredstava. Mogućnosti koje savremena tehnika pruža arhitektu nesravnjeno su veće od onih kojima su raspolagali majstori grčke klasike ili Renesanse. Čak i one opasnosti na koje danas ukazuje Gropius — opasnosti od preterane mehanizacije i standardizacije — imaginarne su u osnovi. Jer u stadiju u kome je današnja tehnika, mogućno je da se standardizovani elementi proizvedu u dovoljnom broju različitih tipova i da tako, mesto smetnje, postanu olakšica u slobodnom kreativnom radu arhitekta. Ako svemu tome danas nešto ipak stoji na putu, ako arhitekt oseća da nešto sprečava slobodu koja mu je potrebna da bi umetnički delovao, uzrok toj smetnji ne treba tražiti u razvitku tehnike i u organizaciji industrije, već je treba tražiti u društvenom uređenju koje danas u ekonomski najrazvijenijim zemljama ne dozvoljava da tehnika i industrija budu za arhitekturu u onoj meri korisne u kojoj bi to pri drugojačim društvenim odnosima mogle da budu. Tehnički progres zahteva odgovarajuće promene u društveno-ekonomskoj strukturi, i tek kad do tih promena dođe postići će se potreban sklad između tehnike i umetnosti na Zapadu. To je pouka koja se ima posle iskustva u graditeljstvu od dana kad je prva Bakstonova Kristalna palata otvorila svoja staklena vrata i time za čitav jedan vek iz temelja potresla najstariju od svih umetnosti.



Vamper Gropis: STANBENA ZGRADA U DRŽAVI MAINE

O PEDESETOGODIŠNJICI »BUDENBROKOVIH«

Anica SAVIĆ-REBAC

O ovome datumu, značajnom za istoriju modernog romana, moglo bi se vrlo mnogo govoriti o samom tom romanu, koji je prvi doneo Tomasu Manu slavu velikog svetskog pisca, i za koji je on skoro trideset godina posle njegova izlaska, kad je već bio pisac mnogobrojnih drugih remekdela, dobio Nobelovu nagradu. Pa ipak ja ovde mislim da govorim najmanje o Budenbrôkovima; o ovome datumu, a u jednom kratkom članku, ne može se posvetiti mnogo pažnje njegovom prvom delu već zato što je uopšte teško zaustaviti se pri jednom delu Tomasa Mana, zato što iza svakoga dolazi novo. Ono o čemu se može, o čemu se mora progovoriti ovom prilikom, to je njegova bogata i začuđavajuća evolucija.

Pratiti kao savremenik evoluciju jednog velikog tvorca, to je redak doživljaj za našu radoznalost i divljenje; a u slučaju Tomasa Mana on je još naročito uzbudljiv i komplikovan. To ne znači da ima skokova u njegovoj evoluciji. Njegovo delo razvija se polako i postojano već više od pola stoleća; pre pedeset godina, 1901, ono je počelo jednim velikim, čak monumentalnim romanom, i to je bilo prvo iznenađenje koje je priredio čitaocima jedan tada manje-više nepoznat mlad čovek. Zatim su se nizala nova iznenađenja jednog u suštini doslednog i postojanog razvoja, duboko ukorenjenog u vrlo osobenom tvoračkom središtu, i otkrivao se jedinstveni fenomen Manove stalnosti u evoluciji, evolucije u stalnosti. Ne verujem da je iko od nas koji bar od izvesne tačke pratimo njegovu evoluciju, pročitavši neko njegovo novo delo, pomislio: šta li će doći posle ovoga? Svi smo bili potpuno ispunjeni poslednjim dometom, nehotice zamišljali da je on u izvesnom smislu definitivan, i očekivali nastavak otprilike u istom pravcu. A Man nas je uvek iznenađivao novom spiralom svoga razvoja. Kretanje u spiralama — ne skokovi ili traženja — neraskidno je vezano sa njegovim tvoračkim središtem koje se prvi put otkrilo u Budenbrokovima. Bilo je godina i čak decenija, kad su stalnost i vezanosti za osnovno središte izgledali bitniji u delanju Manovu no išta drugo; to važi naročito za dve prve decenije njegova rada. Dakako, i ta stalnost je proticala daleko od monotonije, i sa novim, čak neočekivanim vidovima. Tako je lirska i pomalo amorfna intimnost njegove prve čuvene novele, Tonija Kregera, posle desetak godina prešla u intelektualizam i plastičnost Smrti u Veneciji — i do danas možda najplastičniju tvorevinu Manovu; a veliki realistički roman o jednom širokom i značajnom sloju buržoazije, trgovačkom — Budenbrôkovi — prelazi u Kraljevskom visočanstvu u polu-roman, polu-bajku o jednom sasvim tankom, jedva postojećem sloju vladara i milijardera. A već u tim delima koja jedva prelaze prvu deceniju njegova rada sadržani su svi glavni elementi, umetnički i ideološki, za koje je neraskidno vezan njegov dalji razvoj, i najneočekivaniji: tu je svetla i tamna, vedra i tragična strana njegova gledanja na svet, pa podjednako strasna zainteresovanost za široko čovečansko i specifično umetničko, zatim problem koji je za Mana ponikao iz tog dvostrukog strasnog interesovanja, problem o kome je najčešće razmišljao i koji je najbogatije oblikovao: problem odnosa »života i duha«, kako ga je on bar ranije nazivao. Tu je najzad već i Manova ironija koja obuhvata to dvoje, intelektualno i čovečansko, »život i duh«, u jednom stvaralačkom činu, i koja je valjda najličnije Manovo rešenje tog problema. Ona mu pre svega omogućava njegovo stvaranje na dve ravni, vrlo ozbiljno stvaranje iz tvoračkog središta, i stvaranje kao umetničku igru. I tako je on kao završno delo prvog perioda svog stvaranja dao roman Čaroliško brdo.

Razumljivo je što su čitaoci i kritičari, g. 1924, primili taj roman sa izvesnim iznenađenjem; ipak je ono bilo veće nego je bilo opravdano. Sasvim je prirodno što je Man kao veliki umetnik i tvorac ljudi pošao od oličenja neposrednog života, od realističkog romana o savremenosti; no je li trebalo da samo pri tome ostane? On to čak ne bi ni mogao; bogati splet intelektualnih mogućnosti u njemu ne bi mu to dopustio. Taj splet je tražio mnogostruki izraz; i tako je pesnik Budenbrokovih posle dvadesetak godina dao Čaroliško brdo, koje je umnogome jedna velika novina, ali se isto toliko nadovezuje na ranija dela, bogatim nizom likova savremenih pojedinaca i njihovih sudbina i problematikom odnosa »života i duha«. Samo je, dakako, veza tih dvaju elemenata drukčija nego u Budenbrôkovima: pojedinci nisu više vrlo lični pretstavnici jednog duboko ukorenjenog i tesno povezanog društvenog sloja u kome u početku njegove dekadencije, kao njegova sopstvena negacija, izbija nov odnos prema »duhu«, umetnost. U Čaroliskom brdu je klasna povezanost, koja svakako postoji, labava i u pozadini, pojedinci su uglavnom povezani samo dekadencijom svog fizičkog života, bolešću, a odnos »života i duha« ne polazi od umetnosti već od problema modernog naučnog intelektualizma. To je u prvom redu novina u ovom romanu: to vrlo određeno povezivanje života, i opšteg i pojedinačnog, i konkretnog i simbolskog, sa naukom. Ovaj njen prvi ulaz u umetnički svet Manov obogatio je njegovu evoluciju novim elementom onom intelektualnom neiscrpnošću bez koje nema sasvim velikog pesnika. Veza nauke sa ličnostima ima tu još srodnosti sa starom tradicijom »romana obrazovanja«: ona ulazi u svakodnevni savremeni život, ispunjava svest ličnosti, dok će na jednom kasnijem razvojnom stupnju postati bitan uslov koncepcije dela, potpuno ravnopravna sa životnom inspiracijom. Ali možda je pogrešna i sama ova diferencijacija životne i naučne inspiracije kod jednog pesnika koji je savladao suprotnost između životne i naučne inspiracije, između metoda naučnog i metoda umetničkog. I tako je bio potreban samo jedan korak od Čaroliskog brda do »mitskog romana« Josif i njegova braća.

Prvi veliki period Manova stvaranja prostire se tako od Budenbrôkovih do Čaroliskog brda; drugi počinje koncepcijom i objavljivanjem prvih odlomaka iz Josifa, 1928, i traje do objavljivanja četvrtog toma ovog monumentalnog dela, 1948 i do objavljivanja romana Doktor Faustus, krajem 1947. U novom vidu odnosa »života i duha« razvijaju se u delima ovog perioda sve bitne osobine Manovog tvoraštva u spiralama još širim nego ranije: sem u dva velika romana, u jednom manjem, Lota u Vajmaru, (1939) i u novom nizu novela, sa Marijem i čarobnjakom (1930.); sa »indiskom legendom« Razmenjene glave (1941) — metafizičkom igrom, kako je naziva sam Man, a pri tome čudesnim uživljavanjem u jednu nama vrlo daleku kulturu; najzad, sa manje više samostalnim epilogom romana o Josifu, pričom o Mojsiju: Zakon (1944). Zatim, nastavio je i još razgranao svoju neiscrpnu eseističku i visoko-publicističku delatnost, koja uvek osvetljava vrhunce, veliki umetnički i intelektualni svet poslednjih sto godina, a, dakako, i njega samog. Ti eseji su doduše većinom periferni, ali uvek spontani i neophodni izraz Manove genijalnosti, bilo da su pisani ležerno-konverzaciono, bilo sa tvoračkom ambicijom kao esej o Klajstovom Amfitrionu, iz g. 1926, ili neki od eseja o Geteu. I najzad, ne sme se zaboraviti da se za više od tri decenije, a naročito od 1933, sve ovo stvaranje razvijalo u atmosferi stalne političke borbe i uz političko-publicističku aktivnost, prvo borbe protiv reakcije koja je ometala demokratski razvoj Vajmarske republike, zatim teške i nepoštedne borbe protiv Hitlerovog fašizma, koja je na naročiti način ušla i u koncepciju i kompoziciju Doktora Faustusa.

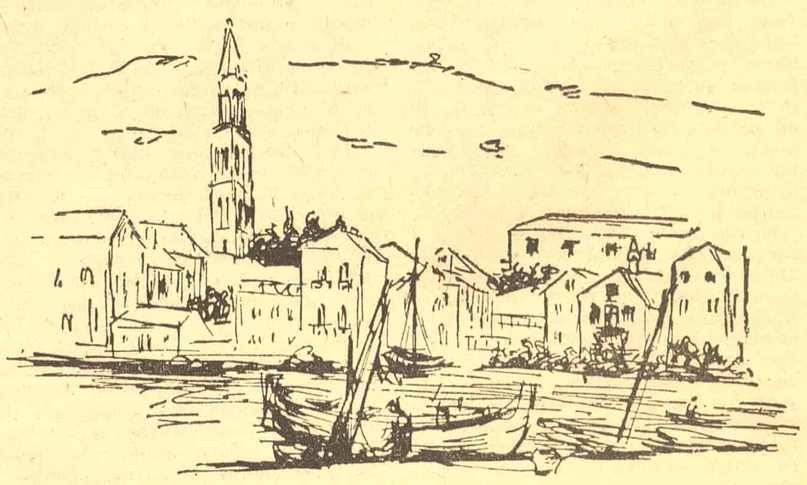
Man se bavio Geteom otkako se bavi literaturom; ali je počeo da kruži oko njega tvoračkom pažnjom od 1932, stogodišnjice od Geteove smrti, sve dok tu tvoračku pažnju nije koncentrisao na Loti u Vajmaru. Vrlo je interesantno posmatrati u ovom delu prelaz od eseja na roman, liniju gde esejsko i ispitivačko udubljivanje prelazi u pesničko oživljavanje i stvaranje samostalnih figura sa sopstvenim životom. Za ispitivača stvaralačkog procesa kod velikog pesnika romana ovo delo ima sasvim posebnu vrednost, jer se u njemu vidi ne samo pretapanje esejskih elemenata u elemente romana — to sretamo i inače, od Getea do V. Petera i Hakslija — već i nastajanje romana iz esejskih predstudija. Naravno, ne zbog ovog naročitog umetničkog postupka, već zbog prirode samog predmeta: prikaza jednog tako dobro poznatog velikog čoveka i pesničkog genija kao što je Gete — ovaj roman morao je ostati u jednoj graničnoj oblasti punog pesničkog tvoraštva. To se u njemu očituje već pretežno indirektnim osvetljavanjem glavne ličnosti, osvetljavanjem razgovorima njegove okoline. To je ingeniozan potez, kojim se ta ličnost ujedno distancira u sferu koja joj pripada, a roman održava u sferi koju je za njega želeo sam Man: u sferi umetničkog stvaralaštva donekle bliskog Kraljevskom visočanstvu, sferi koja znači odmor od središnog tvoračkog napora. Mislim da je on i rađen kao neka digresija, makoliko da je ličnost Geteova bliska i draga Manu — kao predah u pisanju tetralogije o Josifu. Krajem 1937, kad sam imala zadovoljstvo da izmenjam nekoliko pisama sa velikim pesnikom, pitala sam ga kad se možemo nadati četvrtom delu Josifa. Man mi je odgovorio da ne zna, da se od toga pomalo udaljio (»etwas abgekommen«), i to, kako sam kasnije videla, prvenstveno Lotom, ma da je moguće da se već tada nosio i koncepcijom Doktora Faustusa. I tako je Lota u Vajmaru, iako je manje igra od Kraljevskog visočanstva, u osnovi skretanje sa najokomitijeg puta pesničkog tvoraštva — a ipak veliko delo. To manje važi za novele Manove; one nisu skretanje od velikog romana, već izražavanje u jednoj drugoj varijanti umetničkog oblika u kome stvara pesnik Man, manje značajnoj od romana, ali pored njega punopravnoj.

U dva velika romana drugog perioda Manova stvaranja oličena je sa novom isključivošću svetla i tamna strana psihičkog života pesnikova, tako da je sva svetlost pala na Josifa, sva tama na Faustusa. Kako je došlo do mračne i studene tragičnosti ovog dela, to je Man možda delimično objasnio u svom eseju o postanku Faustusa; ja nažalost nisam uspela da ga dobijem. O postanku Josifa rekao je mnogo više u eseju Frojd i budućnost (pozdravu ispitivaču potsvesnih osnova duševnog života o osamdesetom rođendanu iz 1936), nego u maloj »ispovesti« o njegovu postanku. O tome doznajemo, dakako, najviše iz Manove prepiske o naučnim osnovima romana sa klasičnim filologom Karlom Kerenjijem. »Ispovest« o postanku Doktora Faustusa, kako rekoh, nisam čitala, ali ne verujem da je u njojzi objasnio koncentrisanost tame u tom delu, koja toliko iznenađuje, jer je do sada još nismo sretali kod Mana, ni u često vrlo sumornom Čaroliskom brdu; sretali smo samo pojedina sumorna poglavlja, ne delo mračno i tragično u celini. Ali isto tako nismo ranije sretali ni takvo isključivo preovlađivanje vedrine kao u Josifu — ni u romanima predaha, u Kraljevskom visočanstvu i u Loti u Vajmaru. Ne može se reći da je bol eliminisan iz Josifa; ali dubokim stilizovanjem njemu je oduzeta svaka žaoka direktnosti, on je sekundaran u vedrini mitske psihologije. I ta duboka vedrina mitskog romana nije manje značajna od tragičnog sumora savremenoga. Doktora Faustusa; i sasvim je prirodno što je pesnik, kad je već, kao starozavetni tvorac, odvojio svetlost od tame (a inače je bipolaran kao helenski bogovi), koncentrisao svetlost na mitske »pozne početke« a tamu na strašnu savremenost godina kad je zamislio i pisao Faustusa. To je psihološki potpuno opravdano i začuđava donekle samo kao umetnički postupak kod Mana.

U »životu nemačkog kompozitora Adrijana Leferkina«, Doktora Faustusa, ima ipak i pokušaj da se na neki način unese vedrina, ili bar »usrećenje duhom«: prikazom života Leferkinova kroz prizmu njegovog prijatelja, koji tome životu daje kao neki humanistički komentar, humanistički u obostrukom značenju te reči, kulturno-istoriskom i opšte-čovečanskom. Jer taj prijatelj, po struci klasični filolog, prožet je tradicijama antičko-renesansnim i težnjom za vedrom harmonijom; u životu, on je vođen nesebičnom ljubavlju za svoga velikog prijatelja, a za sebe lično ne traži drugo do skroman položaj i prosečnu ljudsku sreću. Ali on je toliko odan Leferkinu, toliko učestvuje u njegovu doživljavanju da i njegova duša postaje, ma da nije po sebi sumorna, vrlo često odraz sumora Leferkinova. Kad kažem: sumor, ne mislim toliko na neku osobinu samog Leferkina koliko na senzaciju koju njegova psihička ličnost izaziva kod čitalaca: prirođenim najvišim sposobnostima intelekta, potpuna odvojenost od ljudskih veza — ono što Greticu vređa kod Mefista — i hladnoća koju ne može da ublaži ni plamen stvaranja, hladnoća koja je u tolikoj meri njegov rodni elemenat da ga njome zapahnjuje »đavo« kad mu se javlja — dok se starom Faustu javio u plamenu. Zatim, otsustvo svake životne radosti; otsustvo čak i radosti u stvaranju ili od stvaranja — jer on je i muzici prišao bez strasti i topline, kao igri svoje genijalnosti; za njega ne postoji čak ni usrećenje duhom, ili postoji samo toliko da mu učini život snošljivim. I najzad, njega muči strašna lišenost neposrednosti. I tu je ključna tačka, središni problem romana. Jer ovaj »život nemačkog kompozitora« ustvari produžava, pod sasvim novim aspektom, jednu od osnovnih, odavno iz tvoračkog centra Manova povučenih linija njegove delatnosti: prikaz umetnika u životu. Ta linija ide od Tonija Kregera preko Gustava Ašenbaha do Adrijana Leferkina, da bi kod ovoga dostigla svoju najekstremniju tačku. Adrijan Leferkin ostvario je teoriju Tonija Kregera o umetničkom stvaranju: on zbilja stvara bez učešća u ljudskim odnosima, bez ljubavi; on je čovek takoreći bez ličnog života, prema jednoj formulaciji Kitsovoj o umetniku, najnepesničkije biće. Dakako, ta lišenost čovečanskog ima svoju demonsku grandioznost, kao i celo biće Leferkina; i kad se kod njega javi želja za ljudskim vezivanjem, to je već znak da je počela njegova puna dekadencija, njegov put ka ponoru. U ovoj njegovoj bitnoj osobini i leži novo zaoštravanje starog problema: odnos umetnika prema životu zaoštrava se u tragični sukob u samoj njegovoj umetničkoj delatnosti, u sukob između hipertrofije intelektualizma i težnje za umetničkim stvaranjem. Da bi spojio te dve krajnosti, i tako izbegao »opasnost od nestvaralačkog«, novi Faust, primitivno rečeno, »prodaje dušu đavolu«; to je vrlo jasno izraženo na mnogim stranicama duge Leferkinove konverzacije sa »njime«. To mu omogućava, za jedno prividno vrlo dugo vreme od dvadesetčetiri godine, ostvarenje umetničkog zahteva našega vremena: stvaranja novog umetničkog stila. Ipak Leferkin time ne postiže pravo, vitalno oslobođenje umetnosti koje bi bilo od opšteg značaja, oslobođenje »iz duhovne studeni u smeli svet novih osećanja, već samo jedno sasvim lično omogućenje visokog umetničkog stvaranja i pored hipertrofiranog intelekutalizma i umetničkog hiperkriticizma. A to omogućenje bazira na jednoj strašnoj bolesti, ono ne pripada životu već smrti, i pored poluironične apologije bolesti u toj konverzaciji. Bez sumnje je ta negativnost umetničkog oslobođenja Leferkina simbolizovana odnosom sa »đavolom«, najnehelenskijom figurom u modernoj poeziji, koja manje začuđava kod Dostojevskog, a više kod Getea i Tomasa Mana. »On«, Mefistofel Faustov i bezimeni sabesednik Ivana Karamazova i Adrijana Leferkina — to nije blistavi »veliki Semael«, pali svetlosni anđeo antičke gnoze i Miltona, Njegoša i Viktora Igoa, već oličenje zla sa sopstvenim korenom, pa bio on manje ili više humanizovan, manje ili više jeziv. Kao nosilac radikalno-dualističkog motiva u modernoj poeziji, on zaslužuje ozbiljnu studiju; ali u ovaj mah želim samo da naglasim da je njegova uloga u velikom romanu Manovu ograničena na pomenuti problem, koji je sam Man istakao: na problem mogućnosti umetničkog delanja u današnjim prilikama i uslovima; a to je jedan sasvim internacionalan problem, ma da je oličen na nemačkom tlu, među nemačkim ljudima, i prikazan u senci strašne more hitlerizma. Međutim, makoliko hitlerizam bio »dijabolička« pojava u sudbini nemačkog naroda, u konverzaciji iz 1912 »on« o njemu i ne misli; uopšte je to sasvim nepolitički đavo, kao što je i sam Adrijan skroz nepolitički čovek. Leferkinova odgovornost, i odgovornost njemu sličnih nemačkih intelektualaca, za političku sudbinu nemačkog naroda, ukoliko se o njoj uopšte može govoriti — a Man je nigde ne nagoveštava — postoji samo u toj nepolitičnosti. Jer nepolitičnost, nezainteresovano posmatranje države, ravna je najpunijem političkom konzervativizmu; to je istakao sam Man u više mahova, na primer, u eseju o Šopenhaueru. Dakako, tragika umetnika-intelektualca i tragika nemačkog naroda, obuzetog u širokim slojevima strašnom bolešću hitlerizma, prikazane su u paralelnim slojevima: roman se zbiva pre dolaska hitlerizma na vlast (do 1930), a priča ga prijatelj Leferkinov za vreme drugog svetskog rata; i u toj paralelnosti jedina je veza između te dve tragike. Mogla bi se, doduše, tražiti i neka druga veza, na primer, u tome što Adrijan ima neke, ne crte već doživljaje, Ničeove — a Niče je zbilja tragičnom vulgarizacijom upleten u ideologiju hitlerizma. Tu bi bio bar izvestan racionalni odnos, ali kao simbolika to bi bilo iskonstruisano, nekako derivirano, nimalo u stilu velikog umetnika; jedna spoljna povezanost je mnogo manje umetničko ogrešenje nego nategnuta simbolika. Ipak, iz same te vremenske povezanosti rađa se za pisca biografije izvesna analogija u sudbini prijatelja i otadžbine, u njihovom survavanju u ponor; i nju je Man istakao u patetičnom završetku knjige. Inače je za Manov ukus, koliko i za njegovo duboko političko uverenje, hitlerizam suviše niska stvar da bi ga hteo povezati sa okomitom problematikom intelektualizma i umetničkog stvaranja. Kako bi uopšte hipertrofija intelektualizma mogla da odgovara hitlerovskom antiintelektualizmu? Kako sam već istakla, ja ne znam šta je sam Man rekao o postanku ovog romana; možda sam čak došla s njime u prividnu kontradikciju; ali ja sam duboko uverena da je ovo istina. Kad se prilazi romanu sa očekivanjem simbolike nemačkog sloma, mora nastupiti razočarenje; i samo u tom slučaju, tj. da je nameravana neka simbolika nemačkog sloma, bio bi opravdan prekor što u ovoj knjizi nije prikazana i borba nemačkog naroda protiv hitlerizma. Man je svagda činio svoju dužnost čoveka i velikog odgovornog pisca u borbi protiv hitlerizma, i bez ikakvog kolebanja on se može ubrojiti među elemente koji su doprineli njegovom slomu; ali on bi morao da se izmeni u osnovima svog bića da bi pisao drukčije nego je pisao. Teške osude hitlerizma, reči kao maljevi, javljaju se u romanu često, naročito na poslednjim stranicama; i to je vanredno uticajno baš u toj, ako hoćete, nepolitičkoj atmosferi knjige, a među specifičnim elementima umetnosti Manove.

Usredsređenje na tragičnog poje-

(Nastavak na 8 strani)



Šana Lukić: MOTIV SA JADRANA

Milan BOGDANOVIĆ

»VOLPONE« U JUGOSLOVENSKOM DRAMSKOM POZORIŠTU

Bendžemin Džonson (Benjamin Jonson) — Ben Džonson — veliko je ime u engleskoj drami elizabetanske epohe, u trenucima dotrajavanja te epohe, kad raskriljeni renesansni duh počinje klasicistički da se smiruje i kad se, u drami, likovi zamenjuju tipovima i strast i fantazija u inspiraciji potiskuju logikom. Od Šekspira do Džonsona, u razmaku od nekoliko godina koliko je prvi stariji, a drugi mlađi, ta inspirativna i sadržajna metamorfoza postaje očigledna. Ben Džonson je cenio i voleo Šekspira, koji je za njega bio »zvezda među pesnicima« i »duša epohe«, ali sam mu se stvaralački već suprotstavlja, kao začetnik i zastupnik klasičarstva. Na prelazu iz XVI u XVII vek, Ben Džonson, ne znajući još za Korneja, daje obrasce one klasične tragedije koju će u XVII veku francuska literatura uzdići do savršenstva. Ali on piše i komedije, u kojima tek taj »intelektualni atlet«, kako ga je nazvao jedan engleski književni istoričar, sa nedostižnom žestinom primenjuje svirepost logike, koja je, u slučaju ovoga pisca, dvostruko nemilosrdna, i po krutosti svojih formalnih zakona i po divljini njegove prirode, jer je on bio, u punome smislu reči, ubica i perom i mačem.

Komedija Bena Džonsona je, u vrednosti i u trajanju svoje vrednosti, daleko nadmašila njegovu tragediju. I kad se danas govori o njemu, u prvom redu se ima na umu njegov komediografski rad. Ali u komediji Bena Džonsona smo već vrlo daleko od razigrane Šekspirove fantazije, koja slobodno, smelo, ponekad čak i na divan način ćudljivo, a uvek poetski, akcentom humora kao iznenadnim zrakom iza najmutnijega oblaka obasja i najsumorniji tekst tragedije, i koja, kad je u čistoj materiji komedije, ovu progledava i obdelava sa nadahnućem za čoveka, uobličujući u njoj i iz nje likove i karaktere. Toga humanizma kod Bena Džonsona nema. On nije poet. »Ravnodušan za lepotu«, dakle i za poetski fenomen, što je o njemu već odavno rečeno, on je ravnodušan i za čoveka. On je pre svega imao oko za fakt, za pojavu, za simptom koji je obeležje neke opštosti, za ono što je u toj opštosti znak i tip. On ne polazi od čoveka, da bi ga gledao u društvenim odnosima, već vidi društvo i u njemu uočava čoveka samo kao česticu koja je na svoj način karakteristična za društvo. Prema tome, njegova komedija je pre svega društvena komedija, u kojoj ne dejstvuju ljudski likovi, uslovljeni društvom, ali i sa svojom životnom funkcijom u društvu i na društvo, već tipovi koji su, u neku ruku, samo funkcija društva. To je navelo neke istoričare engleske književnosti da govore o šemama i šablonima u koje je Džonson sabijao ljude. Ali nijedan nije porekao moćnu vrednost sadržaja kojima je on te šeme i šablone ispunio, niti silinu kojom su ti sadržaji oživotvoreni.

Ti trajni kvaliteti Džonsonove komedije obezbeđeni su dubokim realizmom njenih sadržaja i realističkim postupkom kojim su kazani. Najbolja među komedijama ovog Šekspirovog savremenika, »Volpone«, to očigledno potvrđuje. Ona je tako otvoreno, i, moglo bi se reći, bezobzirno realistički tretirana, da se taj postupak pretvara u neku vrstu naturalizma, čime se čak i njen realizam u izvesnoj meri negira. Jer baš u drastičnosti Džonsonova realističkoga postupka posredno se otkriva svesnost, namernost da se stvari vide u najgorem, u najtežem obliku, da se ljudsko tako reći pretvori u neljudsko, da se naličje odlepi od lica i načini jednim istim ružnim vidom i sa jedne i sa druge strane medalje. To je satira u najoštrije mogućnom obliku, ona koja je sva sazdana od ljutoga sarkazma, koja je paprena do nepodnošljivosti. Ali taj ljuti sarkazam satire Bena Džonsona nije psihološki uslovljen, nekim iskrivljenostima i izobličenjima u samome njegovom biću. On je, doduše, bio prznica i svađalica, lak da se potuče koliko i lak da drugoga rečima naruži, opaki duelist kao što je bio i neumoljivi ratnik, ali i čovek od neiscrpnoga duha, od velikog osećanja dostojanstva književničkoga poziva, zračan za ljude oko sebe i plemenit u odnosima sa njima; umeo je da okuplja i umeo je da utiče. Prema tome, teško je pretpostaviti da se uslovljeno takvim temperamentom i njegovom skoro rugobnom fizikom, sa »trbuhom kao planina i licem kao krš na njoj«, u njegovom realizmu javlja ona »otrovna gorčina« koja ni do danas nije izgubila svoju žestinu.

Ben Džonson je izobličavanje svoga vremena i društva shvatao kao svoju literarnu vokaciju. On je vremenu i društvu hteo da bude lekar i pedagog, da njegovo delo njima bude edukativno i terapetično, moralno dejstvujuće u antičkom smislu reči. Razum postaje vrhovni imperativ, a logika elementarno sredstvo u njegovome stvaranju. Princip reda urazumljuje strast i fantaziju. Džonson je sve to prigrlio iz antike, shodno svojim klasičarskim tendencijama, ali su ta načela u tome društvenom trenutku postajala i živa zakonitost. Renesansna opijenost životom postaje malo pomalo renesansna životna raspojasanost. Pohlepa za blagostanjem pretvara se u neku vrstu bezumlja i podriva svaki koren društvenome moralu. I u trenutku kad Engleska začinje svoju imperijalnu politiku, ovakvo moralno stanje je živa protivurečnost njenim velikim aspiracijama. Načelo reda se elementarno nameće kao novi postulat i ono je, tako reći, ideja vremena. I Ben Džonson, u punom skladu sa samim sobom i svojim klasičarskim naklonostima, postaje jedan od glavnih kritičara mamonizma kao jedne od osnovnih društvenih bolesti epohe. I njegova komedija »Volpone« je doista strašna, svirepa, krvava, iako jednostrana, i upravo baš zato i jednostrana da bi bila krvava, satira na ovom bolešću zaraženo društvo, u kome i sam živi i koje lično osmatra.

To je, prema tome, delo koje se svojim značajem nameće da bude našem svetu prikazano, i to ne samo sa tačke gledišta one izvesne demokratičnosti kojom je »Volpone« nesumnjivo nadahnut, nego, više od toga, kao velika književna tvorevina prošlosti koju treba poznati. Ali je veliko pitanje da li je to trebalo učiniti, kao što se već i pre rata pokušalo, preko jedne savremene prerade Džonsonova dela, kojom je ono u ozbiljnoj meri izmenjeno. Stefan Cvajg je, redramatizujući Džonsonovu komediju, originalni tekst tako slobodno tretirao, da je ustvari stvorio bezmalo novu komediju na motive staroga »Volpone«. U ovoj preradi je, na primer, izostao lik Engleza u Mlecima, Politik Vudbi, koji je u dobroj meri ona spona u sadržaju koja će zbivanja u Mlecima, gde se komedija događa, kao i mletačke likove koji u njoj dejstvuju, približiti engleskoj društvenoj stvarnosti. Izostala je i njegova žena, brbljivica i lakoga morala, koja ustvari kod Džonsona igra ulogu Kanine. A sama Kanina je Cvajgov lik, pa prema tome i njena reč je uglavnom Cvajgov dodatak originalnome tekstu. Kolomba je kod Džonsona Celija, i svakako nije slučajno što Džonson nije hteo i njeno ime simbolično da animalizira. On to nije učinio ni sa imenom Korbaćovog sina, koji se zove, ako se ne varam, Bonario, a koga je Cvajg prekrstio u Leone. Iz same te razlike u imenima, upravo u njihovim simboličnim fornulacijama, naslućuje se i razlika u osnovnim osobinama onih koji ih nose. Uostalom, da Cvajg, prema svojoj zamisli, nije želeo da ih u izvesnoj meri i izmeni, svakako im ne bi ni imena menjao. Epizoda Volpone—Celija, odnosno Kanina, kod Džonsona je data u sasvim drugom vidu. Volpone tu ima inicijativu, on joj dolazi pod balkon i pokušava da joj se udvara, a kad ne uspe, primenjuje trik koji mu Moska savetuje i koji je Cvajg jedino i zadržao. Prema tome, ako Volpone, pomoću Moske, natera Korvina da mu sam dovede sopstvenu ženu, to on čini da zadovolji i svoju požudu i da napakosti čoveku koga prezire i mrzi. Kod Cvajga je ostao samo ovaj poslednji motiv. Ima izvesnih razlika i u glavnim ličnostima komedije. Kod Džonsona Volpone ne pokazuje motive tvrdičluka i ne zaključava ljubomorno svoje zlato u teške sanduke. On je pohlepan na paru, ali istovremeno i rasipnik. Kod Cvajga on, kroz elemente tvrdičluka, pokazuje i neke znake mističnog obožavanja novca. Najzad, Moska, sluga Volpona i okretni izvršilac svih njegovih nevaljalih ili obesnih smerova, nije kod Džonsona ono što je kod Cvajga postao: neka vrsta moralnoga rezonera koji vrši prljave poslove, ali ih istovremeno i moralno prosuđuje i, na kraju, moralno porasta do srazmera da postaje simpatičan, da ne kažem pozitivan. Kod Cvajga on je ne manje nevaljalac od ostalih i na sudu biva i sam osuđen. Ovo su osnovne razlike između dva teksta »Volpona«, onog originalnog i onog prerađenog, koje sam mogao, po dalekom sećanju i sa nešto naknadno proverenih podataka, da utvrdim. Iz njih se, dakle, jasno vidi da su izmene u Cvajgovoj preradi sadržajnog karaktera, pa prema tome i prilično duboke da bi se preko njegove redramatizacije mogao dobiti tačan sud o Džonsonovom delu.

Ovom konstatacijom ja ne mislim da potcenim Cvajgovu preradu »Volpona««. Ali svakako želim da podvučem da se Džonson preko Cvajga samo posredno može da upozna i prosuđuje. Dakle, on je našoj publici prikazan iz druge ruke. I zato se meni čini da je bolji put bio ostvariti na našoj sceni originalnoga »Volpona«. Ovo utoliko pre što se, kao posrednički faktor, ovde javlja i reditelj, sa svojim osobenim koncepcijama. Cvajg je redramatizaciju Džonsonova »Volpona« očigledno vršio sa željom da ga teatarski potencira, približujući ga nekako tipu talijanske komedije. I on je to nesumnjivo i uspeo. Njegov »Volpone« je doista vrlo privlačna poslastica za onaj pozorišni apetit koji je nezasitan u žudnji da ostvaruje dinamičan i raskošan spektakl na sceni. Gde to odgovara i kad se raspolaže darom za takav posao, koji Bojan Stupica, reditelj »Volpona« na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta nesumnjivo i u punoj meri ima, mogu se postići doista izvrsni rezultati. Kao primer za ovo, navodim Goldonijevu komediju »Ribarske svađe«. Ali gde se težina unutrašnjeg dramskog sadržaja opire ovom izvlačenju u spoljnu egzibiciju, stvar postaje problematična. Kao primer za ovo drugo navodim »Fuente-ove-huna«. Raskošni spektakl, koji zahteva upadljivu stilizaciju spoljnjeg efekta, od dekora do glumačke kretnje, mora da dođe u oprečnost sa svakom onom dramskom sadržinom koja ide u dubinu i čija se dinamika neminovno unutra koncentriše. On tu onda umanjuje, ili potiskuje, ili i sasvim prekriva i zatajuje vrednost one dramske suštine koja više traži da se sluša nego li gleda, da se prima više unutrašnjim, a manje spoljnim čulom. Ja ne tvrdim ovim istovremeno da je i »Volpone« jedan takav sadržaj koji samo iz dubine zvuči. Ali je svakako, u svojim satiričnim kvalitetima, toliko težinski ispunjen, da se tendencijom pretvaranja u zabavnu spoljnu viziju, olakšava kao predmet koji se stavi u vodu, i svet koji se njime svirepo žigoše postaje neka vrsta šarene laže. Gledalac se krvavoj satiričnoj reči površno smeje kao vicu, ne primivši od nje u zabavnoj formi ispod koje je čuje, osećanje gorčine, i ne nasmejavši se onim oporim smehom koji je odmah i misao i zaključak.

Oštra Džonsonova reč je istovremeno i vrlo slobodna. Ta sloboda u reči u nekim trenucima ide do poslednje granice preko koje bi postala skaredna. Može biti da ju je i sam Cvajg u tome smislu nešto i potencirao. Ali da se takva reč ne pretvori u oprečnost satiričnoj duhovitosti koju ona kazuje, u bljutavu i ružnu šalu, ona mora da ostane čista, bez propratnih gestova koji bi težili da je konkretizuju. Međutim, reditelj je, u svojoj pasiji za pokret i za vidno uobličavanje kazivanog sadržaja, u nekoliko mahova dopustio da se dođe do nedopuštenoga. I time se još više sadržaj ove svirepe komedije na mahove pretvarao u golicavu zabavnost, koja vodi smejuriji. I više još od toga ovim nekontrolisanim konkretizacijama u gestu oko slobodne reči iz teksta, što u publici izaziva za glumca vrlo provokantno smejanje, navodi i njega samoga na improvizaciju, prvo u pokretu, a zatim i u novoj reči u istome stilu. Druga pretstava »Volpona« koju sam ja gledao, a četvrta po redu, već je pokazivala jasne simptome toga, što očigledno dokazuje da je stil u kome je reditelj ovu komediju želeo da ostvari vrlo blizak onim mogućnostima koje pruža »commedia dell' arte«. I kad sam naglasio da se »Volpone« nama prikazao pošto je prošao kroz dva po-

Ben: Jonson.

sredništva, upravo sam i mislio na taj fakt da nam je pokazan u dva puta olakšanom i oba puta pomalo ispražnjivanom sadržaju prema onom prvobitnom i pravom.

Izvlačenju komedije u spoljne efekte dobrim delom je doprineo i pretenciozno raskošan i prenapunjen dekor. I ta raskošnost u dekoru i obilje predmeta u njemu odvodili su pažnju gledaoca od suštine drame i vezivali je za šarolikost spoljnih objekata. Ali su istovremeno delovali i pomalo enerventno. Jer je u jako skučenom scenskom prostoru bio toliki bezbroj »bric-à-brac« predmeta, da se svaki čas nešto preturalo pod stalnim kretanjem glumaca u svima pravcima. Nije isključeno da je poneki predmet imao biti oboren i po sugestiji reditelja, ali se to nije lako moglo razaznavati od onoga što je padalo pod slepom fizičkom silom. U kostimima, međutim (Mira Glišić), nađena je ukusna mera, koja je samo ovde ili onde narušena. Ja se, na primer, nisam mogao pomiriti sa onim silnim lisičjim repovima na Volponovome ogrtaču.

Što je za mene najteže prihvatljivo, to je svakako stilizacija glumačke igre. Kad kažem stilizacija, ne mislim na ono usklađivanje igre glumaca u jedan stil, u harmoniju gledanja i shvatanja preko kojih jedan dramski tekst treba da se ovaploti u jedinstvu koncepcije. Ovaj rad ne uskraćuje umetničku inicijativu glumca, njegov stvaralački umetnički udeo, a još manje ga otstranjuje. Ali ovde stilizacija znači neku vrstu dresure glumca, da se služi gestovima po ovoj ili onoj geometriskoj šemi pokreta, da pravi krugove po sceni gde to nije ničim uslovljeno, da skače na sve uzdignute predmete kad tome nema nikakva opravdanja, da preskače stolice, da guža zavese, da provocira papagaja, i tako dalje. Ovakva stilizacija me buni i istovremeno i zbunjuje. Osećam se doista u neprilici kad treba sad da pređem na procenu igre glumaca. Ja ne znam više gde je granica onoga što je glumac stvorio, a odakle počinje ono što je reditelj od njega napravio.

Šta da kažem, na primer, o nosiocu glavne role, Viktoru Starčiću, od koga sam stalno primao utisak kao da je nekako zabremzan, toliko je, za mene, bilo u njemu neke strepnje za svaki gest koji će da učini i za svaku reč koju treba da kaže. Ja znam da ono kretanje u ritmu bajadere nije bilo njegovo, ali smem li da mu to zamerim? Pa ipak, izvrstan glumac je na momente izbijao i ispod oblika koji nije sam sebi našao i odredio.

Ili, kako da zamerim jednom tako prvoklasnom glumcu kao što je Dejan Dubajić, koji je danas, valjda najbolji naš komičar, za ono doista besmisleno optrčavanje, linijom osmice, oko dve zavese u sebi? A ipak ne mogu a da mu ne kažem koliko je duboko ljudskog bilo u njegovim izvesnim pokretima ruku i dva-tri grča na licu kad bi se, smiren, vratio sebi. Kao i u onoj dilemi, hoće li on, ljubomoran kao zver, a pohlepan na paru do punog zaslepljenja, podvesti ženu Volponu.

Mira Stupica je mirakulozna. Njoj je doista teško zameriti i kad tome ima razloga, jer ona i u grešenju sačuva takav akcenat ubedljivosti, da vam je onda nemogućno za isti fakt joj reći i ne i da. Ja ovde nisam voleo nekoliko njenih sloboda — za koje, valjda i nije sama kriva — ali ih je ona, kriva ili nekriva, učinila sa takvom bezazlenom smelošću, da je već i to za sebe jedan mali podvig. U sceni u sudu, međutim, bila je doista izvrsno prirodna i spontana, poetski realistična.

Najviše moram da zastanem kod lika Moske, dakle kod Joze Laurenčića. Pre svega, ta uloga je morala biti pogrešno tumačena, jer je već Cvajg lik Moske odveo u neku čudnu apstrakciju i pretvorio ga u nešto sasvim neuhvatljivo. Režija je to potencirala. Prema tome, ni Jozo Laurenčić nije mogao da mu odredi jasni realistički vid. I on ga je, zato, tumačio sa nekom vrstom indiferentizma, kome je, međutim, našao sasvim adekvatan ton. Mirnoća toga tona, njegov siguran realističan prizvuk su se nekako izdvajali iz napetoga »štima« opšte atmosfere, da je to na mene ugodno, odmarajući me, delovalo. — U alternaciji, mladi Petar Slovenski, poveden valjda temperamentnom mladošću, prisnije se i bliže srodio sa onom prirodom Moske koju kod Džonsona nalazimo, i dao je igru sa više intenziteta, ali i sa manje usklađenosti, dakle, što je i prirodno, sa manje iskustva na sceni.

Karlo Bulić, kao Korbaćo, imao je najviše da se bori sa stilizacijom. Tome dobrome i sigurnome glumcu bili su nametnuti, bez potrebe, spoljni lik gavrana i kretanje majmuna. Osim toga, paralitična figura i dve ogromne štake. Razume se da se sa ove tri stilizovane pojedinosti nije bilo lako boriti. Bulić je, međutim, uspeo, možda više no ostali, da odredi karakter bezobzirnog grabljivca svome liku i da ga, u trenucima, načini jezivo svirepim. U reči i u gestu bio je uverljiv. Iako ga je spoljašnost, preterano simbolički nagoveštena, sama sobom odgonila od realistične linije, on je nije izgubio.

Joža Rutić je tek u sceni na sudu uspeo da se odvoji od samoga sebe i srećno načini različnim od onoga što skoro uvek na isti način jeste. Ali u sceni na sudu, kao branilac optuženoga Volpona, ostvario je nekoliko trenutaka sasvim dobre, realistične i nešablonske igre. Tu je doista bio ubedljiv.

Milan Ajvaz je dao pitoreskno figuru pijanoga žbira sa naturalističkim podvlačenjima, ali, kao i uvek što mu uspeva, sa dobro nađenim »trikovima«.

Leona su tumačili Jurica Dijaković i Mladen Veselinović. Oba sa mnogo temperamenta, možda i sa malo više no što je potrebno. Ali prvi i sa izvesnom neobuzdanošću koja se nekako isuviše vetrovito, kao u vihoru, ispoljavala. A drugi sa bolje odmerenim realističkim srazmerama, ljudskije i toplije. Međutim, uloga je od onih koje vrlo malo mogu da pokažu šta glumac nosi u sebi.

U najvećoj neprilici se nalazila Sonja Hlebševa, kao Kolombina. Čedna, naivna, poštena žena, ili koketna kaćiperka, ili čak potajna bludnica? Kod Džonsona je ono prvo; kod Cvajga drugo, a ovde sa znacima ovog trećeg, i nijedno od toga određeno. Ta uloga je ostala bez koncepcije, dakle, manje ili više, prepuštena snalaženju glumice. Ona se toliko nesumnjivo snašla, da je od toga bledo postavljenoga lika ostvarila ljupku i spontanu pojavu, pomalo naivnu, a poviše glupu, što je otprilike i najbolje što mu je mogla dati.

Da ne ređamo dalje. Ostali su ili beznačajne i konvencionalne epizode, ili samo figuranti u stilizaciji. Dovoljno je reći da nijedan nije bio »rupa«.

Postavljanje Džonsonove komedije na repertoar ovoga teatra je jedan dobar poduhvat više u nizu drugih kojima se ispunjava plodan bilans njegova dosadašnjeg rada. U ovome poduhvatu treba istaći uglavnom pozitivne rezultate postignute u glumačkim ostvarenjima, u kojima su talentovani umetnici umeli, u ovoj ili onoj meri, da sačuvaju svoj lični stvaralački polet. Ali smatram da treba diskutovati režiske koncepcije i metode, principijelno, i ovo utoliko pre što se u toj diskusiji ne osporava talenat reditelju, koji je jedan od najizrazitijih koje naš pozorišni život uopšte ima. U pitanju je samo izvesna primena toga talenta sa kojom se ne bismo mogli složiti i koja isuviše izvlači u prvi plan umenički udeo samoga reditelja. Neprihvatljivo je njegovo osamostaljivanje od teksta drame, dakle od koncepcije pisca, s jedne strane, i sa druge, njegovo diktativno imponiranje svoje volje pravome stvaraocu na sceni, glumcu. A na štetu i jedne i druge strane, i, u krajnjoj liniji, na štetu samoga teatra, koji se ovakvim shvatanjima i metodama postepeno gasi u onome svome smislu kojemu je najznačajnije: da bude verna i umetnička scenska inkarnacija literarne dramske zamisli. Pozorište nije i ne može biti nekakav autonomni umetnički kvalitet po sebi i za sebe, nešto što je postojeće iznad drame, a ne samo sa njom i kroz nju uslovljeno. A kako se takve tendencije kod nas sve jasnije ispoljavaju, mislim da im se treba ozbiljno suprotstaviti.

Milan BOGDANOVIĆ

Skender KULENOVIĆ

RAZGOVORI O DIJALOGU

(u pripovijetci i drami)

Te noći, upravo tih noći, razgovor između mene i moga prijatelja kretao se oko jednog te istog, katkad i protiv naše volje. Tema se ponavljala ne stoga što su nam se mišljenja o njoj razilazila, nego stoga, rekao bih, što se ona nisu odmah i lako međusobno nalazila. Napokon smo se jednom rastali s onim rijetkim stiskom ruke u kojem ljudi, opraštajući se, kao da osjete u sebi isti krvotok misli.

Bili su to razgovori o dijalogu.

Svoje teze, kao što to već biva, pokušavali smo da osnažimo primjerima, svaki dakako iz svojih najdražih pisaca; no brzo smo osjetili kako svi ti primjeri odzvanjaju, i moji u prijatelju i njegovi u meni, kao nešto vještačko. Najzad smo neprimjetno počeli da se služimo primjerima iz svoga iskustva, te bi se tako svaki taj naš razgovor pretvarao na kraju u neku vrstu ispovijesti. I, tad se pokazalo — iako nam je obojici neprijatno bilo to priznati — da mi, i jedan drugome i obojica svima, vjerujemo tek u toliko u koliko isti red ili nered stvari nalazimo u samima sebi.

Tako je u tim razgovorima i došlo do toga da smo obojica, kad god smo pomenuli riječ p i s a c, pod tim piscem mislili svaki na sebe; i više na dijaloge kakvi bi trebalo da budu, kakve vjerujemo da ćemo odmah sutra pisati, nego na one koje smo do jučer pisali.

Pisanje je (kao i slikanje, vajanje i komponovanje) posao koji nam se pokatkad možda učini lagan dok mu prilazimo, ali koji se, čim ga otpočnemo, odmah pokaže neizvjestan i pun oštrih ćoškova, poledice, ćorsokaka, podvodnog barskog i tankog pelivanskog nogostupa; a kad ga završimo, ispunimo se radošću za kojom će se poslije došuljati gorčina ili gorčinom poslije koje će granuti radost ili i jednim i drugim u isto vrijeme. (To smo u razgovoru priznali jedan drugome ne jedanput. Uz to smo se, izgleda ne bez opravdanja, jadali jedan drugom i na to što običan, pa čak ni kultivisan čitalac, ni ne sluti koliko mi otkidamo od sebe u tim svojim grko-slatkim mukama; čitalac je tada iskrsavao pred našim očima kao čovjek koji se prepušta toplini, sjaju i huci razgorene peći, ne misleći pritom nimalo i znajući vrlo malo o crnim kinjenjima rudarevim. Melanholična slika tih neizrečnih stvari širila se dalje, — jer su muke pisanja plod, još gorih i dužih, napasnih muka što nam ih zadaju uzrujani, potmuli i neukrotivi d o ž i v l j a j i u n a m a, koji kao da se u našoj duši i sami muče stiješnjeni i kao živi zakopani, pa hoće na slobodan vazduh, u jednu slobodu u kojoj im se još ne vidi ni oblik ni sadržaj; a ove opet posljednje muke plod su najmučnijih i najsladih muka koje se svakog trenutka rađaju u spajanju senzibilne umjetnikove duše sa tmurnim i vedrim životom oko nje. Nije, dakle, nikakvo čudo što su toliki veliki poeti, u toj groznici pred neizvjesnim djelom, zazivali bogove u prvim svojim stihovima; onom ko nije u poetskoj koži to po svoj prilici izgleda kao neka konvencionalna književna forma.)

U takvom naporu pisanja nastupaju trenuci kad je pisac »rekao sve što je do tih trenutaka on imao da kaže«, kad se on »osjeti nemoćan da dalje produži sam«, kad bi »sve što bi on dalje u svoje ime i sa svoje strane kazao bilo samo otužni surogat«, kad on, dakle, »m o r a d a r i j e č s v o m e l i k u, koji u tom trenutku j e d i n i m o ž e d a i z r a z i o n o š t o s e h o ć e«. U tim trenucima nađemo se pred »neuporedivo osvijetljenim i akustičnim prostorima dijaloga, u kojima se sve, svaki mig vidi kao danju i sve, svaki šum čuje kao noću, u kojima se ništa ne da ni zataškati ni naturiti«.

Naša misao nije krenula dalje onim utabanim putem jedne takoreći botaničke klasifikacije dijaloga, nije bila voljna da se mnogo zadržava na njegovom cvijetu, nego se sada nervozno počela da zariva do njegovoga korijena, do tajnih dubina tla iz koga taj korijen vuče nenadomjestive sokove.

I dolje, u toj dubini, neočekivano su se pomiješale standardizovane granice između dijaloga u pripovijetci (romanu) i drami (filmu). Sve više su nam se nametali naoko čudni zaključci, kojima smo spočetka i sami pružali otpor. Te granice, rasplinjavale su se upravo na onim mjestima gdje nam se činilo da ih vidimo kao sigurne, a nicale i isprečavale se ondje gdje ih sprva nismo ni slutili.

To da je u pripovijetci (romanu) dijalog samo interpoliran u ostali tekst, dok je on u drami (i filmu, u mjeri dakako u kojoj je ovaj i r i j e č) glavni tekst (sa drugim, gotovo nevažnim interpolacijama) — to smo u razgovoru svega jednom pomenuli i sa smiješkom prešli preko toga, kao da smo se sjetili tankih i debelih crta iz osnovne škole.

To da u pripovijetci (romanu) dijalog ima svoje, »pripovjedačke osobine, a u drami opet svoje, »dramske«, — izazvalo je istovremeno u obojici pomalo ljutito pitanje: A koje osobine? »Pripovjedačku širinu« na jednoj, odnosno »dramsku zbijenost« na drugoj strani? Ali — zar se lik u drami ne raspriča nekad »na široko«, i zar nema u drami i »prolivenih likova«, a zar u pripovijetci (romanu) lik ne reaguje katkad samo jednom jedinom riječi, čak samo uzvikom, i zar u pripovijetci nema i likova koji se u govoru ponašaju samo tako ili ponajviše tako?! Privlačno na prvi pogled, takvo razlikovanje brzo je iščezlo iz naših razgovora. No — razgledali smo dalje ostala moguća razlikovanja — da li se možda prvi dijalog razlikuje od drugoga po tome što je dramski bliži govornom nego pripovjedački? Bliži po izboru riječi i fraza, po poretku riječi i rečenica. Smiješno, — odgovorili smo gotovo s prezirom. Književni dijalog dijalog je upravo po tome što je on slika i prilika g o v o r n o g a (njegova dakako transpozicija); bez g o v o r n e krvi on je gomila mrtvih riječi jednako u drami kao i u pripovijetci; rđav dijalog u drami ne bi nikad mogao postati dobar dijalog u pripovijetci, ni obrnuto; i kad bi bilo da biramo baš dijalog, voljeli bismo odlomak dobrog dijaloga u rđavoj drami nego rđavog dijaloga u dobroj pripovijetci. Ispitujući, jednu po jednu, i ostale mogućnosti, tu nekih granica nismo mogli da vidimo, osim onih vještačkih, što će ih, u istoriji riječi možda prije nego u istoriji država, najzad morati da napuste svi njihovi stražari.

Srž pitanja ostajala je sakrivena pred nama kao i dno dviju velikih rijeka koje su se tu, pod tvrđavom gdje smo se udubljeni zaustavili, gluvo spajale u zaparnoj tami. Već rezigniran ili umoran od uzaludnog napinjanja misli, zapitao sam se u jednom trenutku od kakve je zapravo vajde i kome, k vragu, može da koristi sav ovaj naš razgovor. Ma do čega da dođemo, pisaćemo obojica kako smo i dosad pisali, a ako smo ponekad nešto dobro i stvorili, stvorili smo i bez toga glupog »otkrovenja«? Čemu glavobolji pisanja dodavati još i ovu suvišnu glavobolju? No uzalud, — crv je i dalje kopkao i u meni i u mom prijatelju.

Slijedeći sastanak donio nam je ono veliko zadovoljstvo koje se ima od uvjerenja da se spoznala istina; kao da smo sada postali bliži jedan drugome, kao da ćemo se otsada razumijevati do kraja života; kao da nas je u jednom trenu ujedinio mir i staloženost prema svim onim nasrtljivim predrasudama koje se svakodnevno iznose na pazar i krčme uz veliku galamu, a koje pisca-stvaraoca samo dekoncentrišu u poslu, u koliko ga ne zbunjuju.

Jest, — ponovili smo — dijalog je u našem poslu jedna neumitnost koja se javlja u onim trenucima naše mašte kad nikakvim svojim prepričavanjem ni insceniranjem ne bismo mogli da izrazimo to što u tim trenucima hoćemo; kad je jedini izlaz — dati riječ liku.

Pripovjedač vodeći pripovijetku, osjeti tu nužnost od vremena do vremena, na ovom ili onom zavijutku ili raskršću, zastanku ili razmahu pripovijedanja, a dramskog pisca prati ta nužnost kao sjena: sav onaj život koji on izmišlja, anticipirajući u sebi buduću pretstavu na sceni, — sve to jasno viđeno a teško uhvatljivo zbivanje on mora da uhvati u dijaloške riječi i te riječi, vodeći dramu, stalno da dijeli likovima. (Riječi koje on u zagradi upućuje reditelju — mogu biti i suvišne, i od koristi, i od štete.)

Te dramske riječi su kao sjeme iz koga se, pod temperaturom rediteljske i glumačke mašte, treba na kraju da rascvjeta na sceni zamišljeno piščevo zbivanje; svaki, pa i najneosjetniji psihički titraj u liku, svaki, pa i najsakriveniji odnos među likovima, svaki, pa i naoko najbeznačajniji postupak njihov, svaki, pa čak i nepomenuti događaj u tom zbivanju, — sve to nema se iz čega drugog izvući i na sceni ovaplotiti nego iz tih dijaloških riječi, jer sav je dramski rast u njima zbijen kao u potenciji sjemena. A kad se one rascvjetaju u pozorišnu pretstavu, — tu, na živoj sceni, uloga se njihova iz temelja mijenja: one tu više nisu putokazi rediteljevoj i glumčevoj, pa i čitaočevoj imaginaciji, nego prosto dijelovi jednog zbivanja pred očima i u ušima, dijelovi koji se zvonko sudaraju ili sljubljuju i stapajući se sa vizuelnim dijelovima zbivanja u jedno, zapahuju sa scene tim spojem i svojim tonalitetom daleko više nego svojim leksičkim smislom. Dramske riječi — tako smo rekli — postaju riječi-zbivanje.

A pripovjedač je sam svoj i pisac i reditelj i glumac. (On je — dodali smo — od dramskog pisca u povoljnijem položaju, u koliko je p o t p u n o s v o j, i nepovoljnijem, u koliko je p o t p u n o s a m).

On je »sam svoj pisac«, jer je njegova slika jednog zbivanja samo njegova, dokraja, do najtanje niti njegova; njegovu sliku niko ne može da osiromaši (obrnuto, na njoj se često može samo da pokaže siromaštvo nekog nedoraslog ili tupog čitaoca), kao što ni čitalac najrazvijenije mašte i kulture ni čtec najviših recitatorskih i glumačkih sposobnosti nimalo ne može da je obogati (obrnuto, na njihovom bogatstvu mašte, kulture i kulture kazivanja često može da se izmjeri sve siromaštvo pisca).

Ali — u koliko je pripovjedač »sam svoj reditelj«?

Dok iza svjetlucavog dramskog teksta stoje zamračeni prostori u čijoj pomrčini, bar običan čitalac, tek sluti zamišljeno zbivanje (koje će mu potpuno jasno sinuti tek na sceni), dotle iza riječi pripovjetke ili romana treba da se, što je manje tim bolje, i sa koliko više čula, osjećanja i misli

(Nastavak na osmoj strani)

KNJIŽEVNI PREGLED

POVODOM KNJIGE ERIHA KOŠA
I NEČEG ŠTO JE O NJOJ PISANO

Mihailo LALIĆ

Ima zanimljivih anegdota o tome kako su savremenici primali nove knjige, romane, pripovijetke i ostale radove literature, kako su u njihovim junacima prepoznavali sebe ili svoje bližnje, i kako su, najčešće nezadovoljni svojim likom u tom »ogledalu što šeta ulicama«, glupo i ružno i svakojako svetili uvrijeđenu sujetu. Bilo je s te strane stalnog pritiska, prijetnji i osveta, a književnici su se dovijali, kako je ko umio, da izbjegnu udarac ponekad moćnih sila. Stendal i Balzak, pa i savremeni engleski pisac Pristli, kao i mnogi prije i poslije njih, ograđivali su se napomenama, već banalnim, da su lica i događaje izmislili, da bi svaka podudarnost sa živima bila samo puki slučaj, da njihovi junaci ne postoje u praksi. Flober, manje vješt u tome, izveden je, zbog »Gospođe Bovari«, pred sud; Matavulj, zbog pisanja o Boki i Crnoj Gori, imao je gadnih neprijatnosti.

Bilo je toga i u drugim zemljama, ali svakako jedna od najšaljivijih stvari te vrste odigrala se kod nas, nekoliko godina prije rata, u vezi s pripovjetkom Dušana Đurovića. Obična priča, pomalo ezopovska, u kojoj magarci razgovaraju o svojim potrebama — možda bi prošla neopažena, da jedan narodni poslanik iz tog vremena, jerezovac ili nešto slično, nije iznenada prepoznao sebe u jednom od tih magaraca. Uvrijeđen, njačući na sav glas, poslanik je odmah podnio sudu tužbu protiv pisca. Onda je počelo suđenje, u Sarajevu, praćeno punom pažnjom javnosti. Nekako se desilo da sud, ipak, oslobodi pisca — a poslanik je, kao i njegova stranka, i time namagarčen.

Ako neko misli da je sve to, sasvim i u svemu, prošlo, i da mu nema traga, — vara se. Neka samo počne da piše, pa će vidjeti. Doduše, otpor negativnih tipova nije onako divalj, odmazda nije onako žestoka, — ali još ima i jednog i drugog. Neki ljudi ne bi smjeli da diraju medicinsku literaturu — razbole se redom od desetak bolesti čije su opise pročitali, a, osim toga, gotovi su da svima oko sebe odrede i dodijele po koju od tih bolesti. Donekle slično stoji stvar i s nekim našim čitaocima — uvijek tamo prepoznaju sebe ili svoje znance. Jednom mi je jedan drug oštro zamjerio što sam »onako iskarikirao« njegovog brata — a ja uopšte nijesam znao da je on imao nekog brata, nikad o njemu ništa nijesam čuo, nigdje ga nijesam vidio.

Ili se uhvate za najobičniju spoljnu oznaku, za ime, na primjer. U mom mjestu živi Martin Ivanović najpošteniji čovjek u selu i okolini — bolešljiv, povučen, tih, davao mi je hljeba 1942 godine kad je to bilo teško i opasno. Prema njemu osjećam samo dužno poštovanje i zahvalnost, a ipak... Prije tri godine napisao sam pripovijetku u kojoj se pojavljuje i jedan grub, sebičan, zajedljiv i dosta surov seljak kojega zovu »Martindrška«. To je bilo dovoljno, taj slučaj koji nijesam predvidio. Odmah su se našli oni koje sam stvarno pogađao u negativnim tipovima, koje ću i dalje pogađati, i ubijedili su Martina Ivanovića da sam to baš o njemu pisao. Sad se on ljuti i čudi zašto sam to uradio, a ja ne mogu da se opravdam i ne volim da se pravdam. Ako mu pošaljem knjigu, — on je neće pročitati, i neće vidjeti da se tu radi o jednom drugom čovjeku.

Međutim, to su ipak sitnice prema onom što se desilo s knjigom Eriha Koša (»Zapisi o mladim ljudima«. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1950) o kojoj je, za godinu dana otkad se pojavila, štampano svega dva objektivna prikaza (u »Letopisu Matice srpske« A. Tišma i u »Književnosti« D. Kostić) i dva pamfleta napisana radi lične osvete piscu (u »Stvaranju« Vlado Bronzić i Špiro Doklestić sam). Pred čitaoce se knjiga pojavljuje kao pred sud: potrebni su svjedoci, a ako nema pravih, — lažni govore. U ovom slučaju, nažalost, remizirali su.

Knjiga Eriha Koša nije zaslužila takvu sudbinu. Čak i da nije drugog, ona je jedno od prvih književnih djela o našoj poratnoj socijalističkoj stvarnosti. Donosi atmosferu koje nije bilo u našim knjigama; uvodi likove omladinaca, invalida, demobilisanih boraca, graditelja i studenata — o kojima se prije nije pisalo (sem u novinama — blijedo i šematično); hvata sasvim nove, prije neslućene, psihološke probleme; otvara nove vidike i puteve, i nove zadatke postavlja pred onima koji pišu ili namjeravaju da pišu. Pišući o tom našem mučnom putu iz haosa ratnih ruševina k fabrikama, zadrugama i hidrocentralama koje znače socijalizam, pišući bez ružičastih boja, više tamnim, bez krupnih riječi i jevtine patetike — Erih Koš je uspio da indirektno i nenametljivo ocrta stvarni heroizam novog naraštaja koji je prihvatio teške zadatke.

U knjizi je pet pripovijedaka, međusobno povezanih time što su svi njihovi junaci mladi po godinama ljudi, pripadnici novog pokoljenja, iz raznih krajeva, različitih sudbina i karaktera.

Prva pripovijetka u knjizi »Zapis o mladom čoveku«, počinje u gradiću južnog Primorja, na ljetovanju. To je jedno od prvih socijalističkih ljetovanja gdje se osjeća prisustvo ljudi koji nijesu navikli na godišnje odmore, radnika i udarnika koji još ne znaju kako da se zabave. Radnja se postepeno zgušnjava i penje, hvatajući nova lica i probleme tipične za ono vrijeme kad je građenje jednog mostića pretstavljalo čitav napor. Vještim i prilično prikrivenim kontrastiranjem pisac nas izvodi iz mirne ljetovališne atmosfere u prostore ljutog hercegovačkog krša, sa odmora — na iskopavanje partizanskih lješeva, iz jedne stvarnosti plave kao primorski san — u jezivu viziju bliske prošlosti koja je ostavila užasne tragove. Zatim se putnici vraćaju i — krug se zatvara. Pisac ne ostavlja za kraj najefektnije — to je njegova vrlina, koju mu, čini mi se, ubrajaju u mane.

Jedno ovlašno poznanstvo sa seoskom djevočicom koja bi, da nije došlo do ustanka i revolucije, ostala neznana u neznanom krivošijskom selu, i niz uspomena iz borbe pokrenutih iznenadnim susretom u oslobođenom Beogradu s djevojkom koja je bila borac a zatim graditelj — to je kratka i dirljiva priča »Ona mala Joša Markova«. Čini mi se da ima nešto simbolično u tom divnom liku, jednom od najljepših karakternih ostvarenja proze Eriha Koša. Kao da ta mala Joša Markova, koja je odrasla i preobrazila se u surovim bitkama revolucije, pretstavlja čitavu jednu generaciju, smjelu i čistu i koja, u zamahu rada, nema vremena da postavi pitanje svoje lične sreće.

Najslabija u knjizi, priča »Na pruzi« ustvari i nije priča nego jedna opširna i mjestimično razlivena reportaža. Likova i događaja tu nema, ali je atmosfera džinovskog radilišta, mnogoljudnog i zahuktalog, zaista majstorski pretstavljena. Ostalo je slabo: Plavi, koji bi trebalo da pretstavlja neku vrstu junaka organizatorske vještine, ostao je neubjedljiv kao sjenka; otsustvo nekog događaja koji bi bio bliže vezan za prugu i graditelje nije se moglo nadoknaditi kontrapunktom Aganove pogibije na mostu. Transformacija je nesrazmjerna, a u toj nesrazmjeri je glavni razlog neuspjeha u ovom zanimljivom pokušaju.

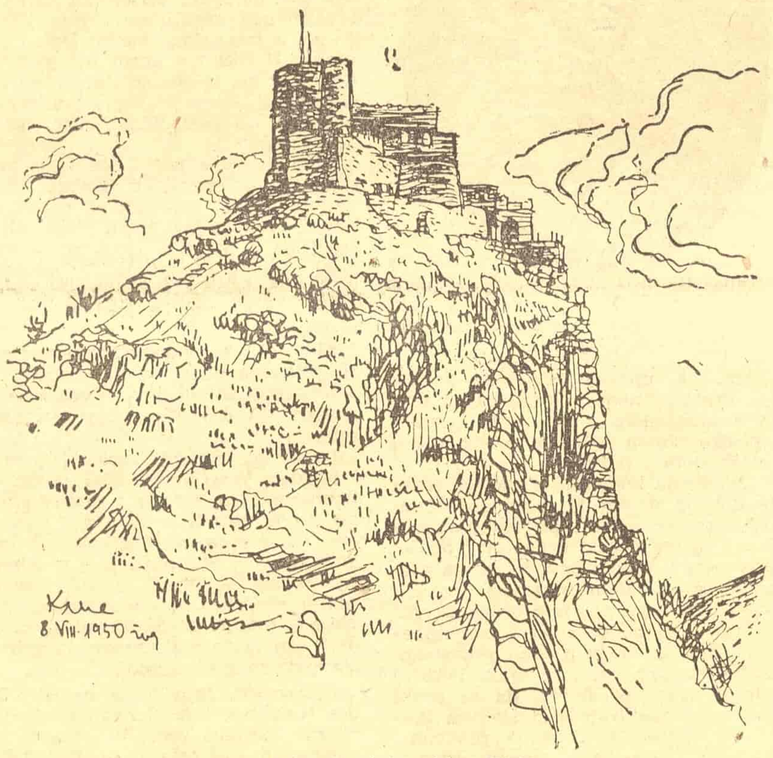
Priča o Ljubomiru Rašeti, radničkom sinu, borcu, pjesniku i graditelju, značajna je, pored ostalog, i po oštrim refleksijama kakve su dosta rijetke u našim književnim ostvarenjima. Tu je čovjek koji misli o onom što radi i te misli izražava on precizno i čisto, bez zamuckivanja i obaveznih uzrečica koje su nam ostale u nasljeđe od seoskih pripovjedača, bez poštapanja na narodne poslovice, pravoliniski a sasvim prirodno. Na primjer, upoređujući dva pokoljenja, taj mladi intelektualac iz radničke sredine kaže:

»Od naših želja do njihovog ostvarenja put je nekako kraći i s manje prepreka. Mi manje lutamo, kraće tražimo i manje se uzbuđujemo kad nađemo put, ali nam zato ostaje više snage da tim putem idemo. Sad smo završili jedan posao i zastali da bismo videli koji je sledeći na redu. Kad ga nađemo, prihvatićemo se da ga savladamo, a naći će se valjda i zato reči i stihova . . . «

Tu je čitav pogled na život, na rad i na poeziju generacije koja je naslijedila razrušenu, ratom opustošenu zemlju, ali i tekovine revolucije u njoj.

Mišo Milutinović, u pripovijetci koja nosi njegovo ime, svakako je najreljefnije izgrađen lik ove knjige. Taj mladić koji je ušao u borbu ne iz skojevske ili partiske grupe, bez neke svjesno izražene odluke, više po nagonu duboke pripadnosti narodu, originalan je, psihološki produbljen i nov u literaturi. Njegovo držanje u logoru, njegovo pitanje »Zašto se ljudi toliko trude da žive?«, njegova osuda na smrt i njegova kasnija borba — sve to, naizgled protivurječno, ustvari je povezano jednom neuobičajenom dubokom logikom i psihologijom. Taj mladić koji se u logoru nije odlikovao snalažljivošću ni sposobnošću da istrpi, a koji u vatri borbe, silom prilika, mijenja svoju prirodu i pokazuje sasvim drugi lik — zaista je životan i ubjedljiv i istinit. Njegove tragične krize koje nastaju tek po oslobođenju (opet jedan duboko smišljen i smjelo izgrađen kontrast), mutni virovi malograđanske stihije koji ga vuku, i porodičnog sloma koji im pomaže, i njegov naizgled slabi otpor svemu tome — čine da čitalac zadrhti nad sudbinom toga čovjeka jako individualiziranog, a ipak svima toliko bliskog. I kad taj namučeni čovjek nalazi svoju tihu sreću u studentskoj atmosferi i radnoj sredini hemiske laboratorije, to nije samo prijatni predah srećnog kraja nego jedno dublje logično rješenje, uvjerljivo i umjetnički proživljeno, sliveno s cjelinom — komad našeg života.

U svom pisanju Koš nije išao za nekim formalističkim novitetima, ali je dao istinski i sadržajno novih stvari. Jedna od oznaka njegovog pisanja je u tom što kod njega nema blještavih mjesta, ali zato nema ni osjetno slabih. Nema efekata, ni ružičastih boja, ni idiliziranja. Sve je u jednom skoro sumornom sjaju i čitaocu se ponekad čini da pisac glavni napor u radu ulaže na hlađenje teksta, na smirivanje radnje i indirektno davanje onog što ima da kaže. To je jedan od metoda rada, svakako ne slabiji od drugih, originalan i koji daje ostvarenja znatne vrijednosti, trajnija nego



Aca Dimitrijević: KLIS

Slavko JANEVSKI

ESEN

Den bez sonca, nok bez meka luna,
dab nametnal žoltorujna gunja.
Bie doždec, veter luto vee,
kaj pogledaš sogoleno se e.
Esen, esen, bledolika esen,
v srce nosam i ljubov i pesni.
O, da nemav ni pesni, ni ljubov –
gol k'e beše i aprilot ubov.

što to na prvi pogled može da se učini.

Interesantno je da su tu knjigu previdjeli i prećutali ljudi koji su sve do skora imali običaj da čitaju knjige i da objavljuju u štampi svoje sudove o pročitanom... Ali, kad je već tako da o knjigama neće da pišu oni što znaju šta je književnost — javili su se oni koji to ne znaju.

Počelo je to jednim pismom koje je Špiro Doklestić iz Hercegnovog napisao, početkom aprila, Erihu Košu, i u kome kaže:

»Nakon što mi je nekoliko poznanika skrenulo pažnju na pripovijetku »Zapis o mladom čoveku« . . . u kojoj je navodno pod imenom Vido Sekulović dat moj lik, knjigu sam dobavio i pročitao. Pročitao sam ovu priču nekoliko puta i priznajem da poslije čitanja i razmišljanja nikako u datom liku nijesam mogao da prepoznam sebe... Stoga, ukoliko ste, makar iz kakvih ličnih pobuda, mržnje i netrpeljivosti... ovim napisom na mene ciljali — kako me uvjeravaju moji poznanici — onda se radi o najobičnijem izmišljanju, izobličavanju i klevetanju svojstvenom svim pokvarenim i podlim dušama . . . «

Doklestić se nije zadovoljio ovim pismom punim psovki. U junskom dvobroju »Stvaranja« pojavio se članak koji je zajedno s njim potpisao i Vlado Bronzić — lični obračun u vidu književnog prikaza. Tu oni Erihu Košu pripisuju da je htio »da postigne jevtinu senzaciju« (za Floberove tužioce »Gospođa Bovari« je takođe bila »jevtina senzacija«) »u toj sredini (iznošenjem »ćakula«, kako to primorci zovu) . . . « Da ne bi izgledalo da Doklestić brani samo sebe od Koševih »ćakula«, počeo je odmah da brani druge. Onog pijanog ljekara iz pripovijetke »Mišo Milutinović« identifikovao je s nekim drugim ljekarom iz Boke »koji i danas aktivno učestvuje u društvu kao ljekar i javni radnik«, a onda kliče: »zašto je pisac sakrio od čitalaca njegove pozitivne osobine: kao ljekara, borca i čovjeka? . . . « i tako dalje.

Nema ni riječi o književnoj vrijednosti Koševih pripovijedaka. To kao da uopšte nije važno. Kao da »Stvaranje« nije književni časopis nego zbirka za ogovaranje i lične obračune. Piscu se zamjera što nije citirao neko pismo Miša Milutinovića, tojest onog kojega Doklestić smatra da je pretstavljen u Mišu. Zamjera mu se što nije obazriviji prema bivšem trgovcu Božu — i sve tako. Čak ga optužuju i što je ispred knjige stavio napomenu u kojoj kaže da »svaku mogućnu sličnost između lica iz »Zapisa« i izvesnih, određenih ljudi iz života treba uzimati sasvim slučajnom«. — »Plaši se«, kažu, »Plašljivo se krije iza paravana . . . « — i sve to u jednom književnom časopisu! Prosto mi se čini da urednici »Stvaranja« nijesu znali šta rade puštajući u promet takvu nakazu od prikaza.

Poslije toga bilo je mirno nekoliko mjeseci. Izgledalo je: uvrijeđeni čovjek ispucao se, zadovoljio, nasladio srce osvetom... Ali, ne bi tako. Opet je, početkom sezone, uzeo da bombarduje beogradske redakcije tim svojim ličnim problemom. Najzad je u »Pobjedi« od 15 novembra štampan jedan od tih članaka: nadnaslov mu je »Povodom desetogodišnjice formiranja Orjenskog bataljona«, naslov »O odgovornosti pisca«, a u tekstu je Špiro Doklestić pokušao da dokaže kako je Erih Koš svojom knjigom pripovjedaka oklevetao oslobodilačku borbu naroda Boke! I to mu je malo bilo. On ide i dalje, pa kaže da je Koš oklevetao i mrtve partizane, poginule u Zupcima! On citira iz Koševe knjige:

»Radivoje je učio nešto malo škole, služio zatim u mornarici, dok ga i otud nisu isterali . . . Treći je bio radnik, nekvalifikovan, zaostao, mislim da je pomalo pio«, str. 31 . . .

Zaista, čovjeku koji nije čitao »Zapise o mladim ljudima« ovo može izgledati kao neki dokaz. Čak i stranica u knjizi tačno je obilježena. Samo, na toj stranici, i na onima prije i poslije nje, ima štošta što Doklestić nije htio da citira. On je namjeravao samo da opsjeni citatom, on, izgleda, vjeruje da više niko knjige ne čita. Kad se malo više citira, a evo se mora, ispada sasvim druga slika:

»Drugi, Radivoje, i njega si sigurno znao, bio je najžešći momak u odredu. Mati mu je udovica, živi i sad dole u varoši, dva su joj sina poginula, a dva su još uvek u vojsci. Učio je nešto malo škole, služio je zatim u mornarici dok ga i otud nisu isterali. Ovde na kosini iznad ceste, izbacio je 1941 voz iz šina. Na samoj cesti uz obalu, Talijanima pod nosom, digao je u vazduh magacin municije i zbog njega Talijani neko vreme nisu smeli ni obalom da se kreću . . . Treći je bio radnik, nekvalifikovan, zaostao, mislim da je pomalo pio. Radio je sve poslove, istovarivao brodove, okopavao i plevio bašte, neko vreme bio je baštovan i u hotelu. Izgubio je zube, sećam se da je bio sasvim krezub, i vrskao u govoru. Kad je počeo ustanak pošao je u odred među prvima . . . «

Pošto Koš realistički slika, ne jednostrano — Doklestić je izabrao da citira samo ono što on zove »negativne strane« i da tako, podvalom i falsifikatom, dovede čitaoce u zabludu, da optuži pisca kao klevetnika mrtvih partizana i junaka Orjenskog bataljona. Takav isti smisao ima i citat str. 60 u kom se kaže da Joša Markova, djevojčica iz Krivošija, koja partizane jedno vrijeme smatra prosto strancima i Bokeljima, zna »da je jedan od Bokelja noću na straži pucao bez potrebe . . . «, ali je i taj citat Doklestić servirao tako da izgleda kao neka vrsta dokaza. Prosto, čovjek je iz ličnih razloga (zato što ga je pisac »obradio« tako da ni sam sebe nije mogao prepoznati) radi lične osvete, htio da svu Boku pokrene protiv Eriha Koša, književnika koji je o borcima Boke dao niz dobrih stranica umjetničke proze i iz Orjenskog bataljona nekoliko junačkih ličnosti i borbi.

Možda će Doklestić i dalje htjeti to što je naumio, i ko zna dokle će stići u tome, ali mislim da mu ne treba pomagati ćutanjem koje znači odobravanje.

Mihailo RAŽNATOVIĆ

ŽENA

ULICA Katunska, prizemlje, ustvari podrum jedne trospratne kuće čudna sklopa, u centru grada. Okupacija. I zima. Bolje, udobnije kuće sa otmenijim stanovima zauzeli su talijanski oficiri. Oni imaju žene; neki su ih doveli iz domovine, a neki su ih ovdje našli. Hrane u gradu bilo je vrlo malo, a oni su imali i odviše. Mogli su do svega doći. Ostali svijet snalazio se kako je ko umio i mogao.

I

Ova kuća nema krova kao druga. Kockasta oblika, sva od cementa, iznad trećeg sprata ima stepenište, pa onda terasu, gdje obično stanari suše rublje. Sada je tamo mitraljesko gnijezdo; pogled na ulicu i grad takav je da se zgodniji ne može ni poželjeti.

U sobama na trećem spratu stanuju neke žene sumnjivog zanimanja. Okrugli prozori njihovih soba zalijepljeni su hartijom. Tamo često navraću tuđinski vojnici. Iz džepova im uvijek vire okrajci panjoka; oni su prilično neobazrivi.

Na drugom spratu je vlasnik kuće, čovjek tridesetih godina, sa ženom daleko zgodnijom i mnogo mlađom od njega; sobu do njihove uzela su dva oficira. Poslije su došla još dva njihova druga, jer je vlasnik kuće kratko vrijeme ostao sa ženom; ona ga prijavila da sluša vijesti stranih radio stanica, a oni ga smjestili u zatvor. Sad se na drugom spratu nikako nije moglo znati koga tamo ima; svakog dana i svake noći viđali su se sve noviji stanari. Radio aparat je po čitave noći kriještao; stanari na drugom spratu slušali su samo muziku. Oni su bili veseliji od svih u ovoj kući.

Prvi sprat su zaposjela dva viša civilna funkcionera iz guvernerstva. Oni se tu rijetko nalaze; o njima se ništa određeno nije znalo.

U prizemlju, podijeljenom jednim mračnim hodnikom, oživjele su pralje, postarije žene. Jednoj je

— 2 —

muž bio interniran; ona je ostala sa tek rođenim djetetom. Drugoj se za muža nije ni znalo, a imala je dvoje djece, sina i kćerku. Treća je bila udovica, tuberkulozna, sa sinom, petnaestogodišnjim dječakom, šegrtom; njega su zatvorili zajedno sa vlasnikom kuće, — raznosio je vijesti po gradu. Pralje su, sve dosad, imale perionicu, u kojoj su naizmjenično prale veš karabinjera i vojnika. Od toga su se izdržavale. Prije neku noć karabinjeri su doveli jednog čovjeka i smjestili ga u perionicu. Praljama su rekli da rade u svojim sobima. A pridošlica je, uskoro, dok ga niko nije vidio, donio svoj prtljag: nekoliko drvenih sanduka, sklopljen gvozden krevet bez opreme i nekakav starinski gramofon kojim se najavio još iste noći kad je ovdje dospio.

Eto, to su bili stanari ove kuće u centru grada.

A ta kuća, ne samo po svom izgledu, već i mnogo čim drugim, odvajala se od ostalih. Bila je sasvim dobro zaštićena; okolo je imala gvozdenu ogradu i zid, zatim nešto šire dvorište, pa onda onisku, sasvim seosku kućicu u kraju dvorišta, gdje je prebivala neka starica, koja je primila na prenoćište prosjake i božjake; a iznad svega toga, na vrhu kuće — bunker sa vojnicima i mitraljezima. Prema tome, oni što su niže stanovali mogli su se osjećati sigurni i bezbrižni za život. I oni su se zaista tako i osjećali, svi odreda, osim onih u prizemlju. Njima je nekako bilo najteže. Oni su činili svijet za sebe, i sa onima što su bili iznad njih nijesu imali nikakve veze, ničeg zajedničkog. Karabinjeri i vojnici su dolazili, ali ne, razumije se, istim poslom kao recimo kod onih na trećem spratu. Oni se ovdje nijesu dugo ni zadržavali; donesu ili odnesu zavežljaje, i odu. Sve je, dolje, u prizemlju, ustvari podrumu, bilo mirnije, staloženije; svega manje nego kod onih gore.

Po danu je uglavnom bilo mirno u cijeloj kući. Ali, čim bi noć pala, oštra i zamagljena planinska noć, na dva gornja sprata ove kuće nastalo bi pjevanje, svirka, kao da te stanare zahvati kakav mahniti vjetar. I dok oni gore zaglušno buču i deru se, na prvom spratu vlada mrtva tišina, a u prizemlju tiho šaputanje, ogovaranje i priče. I sve to stišano, prigušeno, da niko ne bi mogao čuti. Ako se i zavađe, te pralje su umjele da to čine u potpunom zatišju. To im je tako išlo sve do dolaska ovog nepoznatog čovjeka. One su, doduše, i dalje ostale mirne, samo što je taj njihov mir već uspio da poremeti ovaj nepoznati pridošlica. Po danu nije ni svraćao na stan, već se kasno noću dovlačio tropoćući tvrdim cokulama kroz hodnik. Na vratima od svog stana držao je pričvršćen veliki katanac, oko kojeg je duže zveckao ključevima i lančićem kadgod bi htio da zaključa ili otključa sobu. I na samom pragu, na izdrtoj ponjavi, po vazdan je ležalo tanko kudravo pseto, jetko i osorljivo nasrćući na svakog ko bi pokušao da dodirne vrata ili bravu. To ga psetance tu čekalo, nikud se dalje ne odmičući od ležaja. Oko ponoći, kad obično stiže nepoznanac, uvodio bi ga unutra. A šta se u tom zaključanom sobičku dešavalo, otkad se tu strpao taj noćnik, to niko nije znao, pa ni njegovi susjedi.

— 3 —

Svake noći, bez izuzetka, čulo se lupanje iz njegovog sobička. Bilo je noći kad to nije prestajalo do zore. Pa i ne samo lupa, već i nekakva dernjava, zvonjenje, nešto poput muzike. Povremeno bi dopirao uz to i razdraženi ljudski glas, sirovo škripanje zadebljanih grlenih struna, praćeno topotom nogu. Nekoliko noći niko se ne stavlja tome na put, ali kad to već dozlogrdi, pralje nemadoše kud drugo već se dorovoriše da ga potraže i upozore na pristojan kućni red. Oprezno i bojažljivo, ne usuđujući se još da zakucaju na vrata, one su škiljile i nazirale se ne bi li mogle vidjeti šta to radi taj ludak a ne čovjek, ali im je sve to bilo uzaludno. Oči ih ništa nijesu ni pomagale. I najmanja rupa, i zarez, sve je bilo nečim zatisnuto, a uski prozorčić pri plafonu potpuno zagrađen daskom. Opet one odustaše, misleći da je on pijan, pa kad se jednom rastrijezni da će prestati već s takvim neuračunljivim postupkom. Ali, kad on tako bezobzirno naređa iz noći u noć, onda se one odvažile i da mu zakucaju na vrata; neće biti zgoreg ako ga zamole da ih poštedi od treske, da im dopusti da mirno prospavaju noć. Sve tri se približiše vratima perionice, lagano i odmjereno kucnuvši, strijepeći svaka za sebe od onog što se tad moglo desiti. Iznutra se, međutim, niko nije odazivao.

»Kako će čuti kad udara nečim kao da je sludan«, zaključiše i ponovo zakucaše nešto jače.

Tada se probi hrapav tvrd glas:

»Ko to udari na vrata?«

»Mi, iz susjedstva«, uplašeno odgovoriše, očekujući da im se otvore vrata.

»Ta šta hoćete, majku...«, opsova onaj iz perionice.

One se zabezeknuše od čuda šta ih snađe, ne mogući ni riječi da odvrate, a otuda se opet drznu glas:

»Šta hoćete? Što me smetate, stoko!«

Najmlađa od njih, i najrječitija kad joj to treba,

— 4 —

ona što je ostala sa tek rođenom kćerkom, pruži malo od svog inače dugačkog jezika:

»Ne smetamo mi tebi, jadan, no ti nama. Dijete mi ne može da zaspi«.

»Šta kažeš! Marš, stoko!«, dreknu glas, a na to se nadoveza i lavež, siktavi, zadavljujući lavež šteneta koje je pritom greblo kandžama, propinjući se uz vratnice.

»Aoh, bježmo, crnke«, udovica ih povuče za ruke.

»Dabogda mu dušu izvadio«, prozbori najmlađa zaključavajući se u svojoj sobi.

Sve tri se zaključaše i legoše vjerojatno s istom molbom, a u perionici nastade još bješnja lupnjava i ono divlje, prostačko pjevanje u kojemu se nijesu razaznavale riječi niti se mogao uhvatiti bilo kakav smisao.

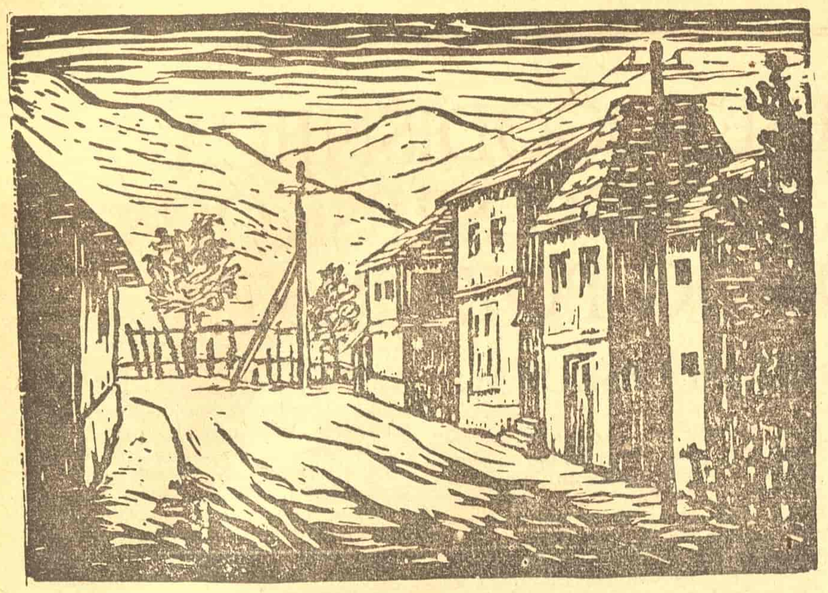
Sutrađan je štene naćuljenih ušiju kunjalo na ponjavi pred vratima, a pralje su ga zaobilazile, podjednako ljute i na njega i na njegovog vlasnika.

»Isti je kao i gazda mu«.

»Vrag pljunuo na vraga, grdilo ih snašlo«.

»Tamo, grobnica im tu zajedno bila . . . «

Tako su one, gorke i uvrijeđene, govorile, sigurne u to da ih onaj grubijan ne čuje. Jer, zlo i naopako, šta bi tek oda iskrslo; tačno se ne bi ubrajale među živima, niti bi ih bilo na spisku u opštini za ikakvu pomoć. Danju su se, dakle, mogle komodnije ponašati; on ih tada uopšte nije smetao. I mogle su, nadugo i naširoko, da pretresaju njegov ionako nedokučan život i da nagađaju ko bi on mogao biti. Ali, sve uzaman, nikad njihove misli i pretpostavke nijesu mogle ući u trag pravoj istini o njemu. Šta su sve predviđale, čega se nijesu dosjećale, pa opet ništa. Da su bar znale ko je on, onda bi lakše išlo s njim. A ovako — oduzete su im ruke i jezik da ma šta preduzmu protiv njega. Kad on ovako razbojnički postupa u kući gdje su strani oficiri, ko zna da li se on ikog plaši i da li mu se išta može nauditi. I kud baš ti neuviđavni karabinjeri da ga ovdje dovuku. Ako je već njihov čovjek, zar mu nijesu mogli dati bolji stan od te prljave perionice, nego ga ubacili u nju, i on se tu sobikao da im dojadi svake noći. A i one su same neoprostiv propust učinile: zašto ga one prve noći kad pristiže bolje ne osmotriše, pa da znaju s kim imaju posla, nego da ovako strijepe, ne smijući mu se ni pomoliti na oči. Kako bi ga one željno pogledale, i kako bi mu, još željnije, podmetnule nogu, samo kad bi to mogle. Šta će da mu padne na um: »Marš, stoko!« One pa stoka! To će mu, kad-tad, izići



Aca Dimitrijević: ZENICA

KOSMET PIŠE I PEVA

(Zbornik poezije i proze, Priština 1951)

Nedavno je u Prištini, pod gornjim naslovom, objavljen zbornik radova mladih pisaca i književnih početnika sa Kosmeta. To je prvi njihov kolektivni istup pred širu čitalačku publiku i nema nekih većih pretenzija osim da nagovijesti nove književne snage Kosova i Metohije, da upozori da se i tamo, u toj našoj zaostaloj oblasti, javljaju zanimljivi književni pokušaji; štaviše — da ima i ozbiljnijih književnih akcenata. I zato je dobro što se došlo na ideju da se izda ovakav zbornik. On znači skromnu i simpatičnu smotru dosad postignutog na tome planu.

Zbornik donosi sedamnaest mladih imena, sasvim nepoznatih — izuzev pjesnikâ Slobodana Markovića i Esada Mekulija i pripovjedača Danila Nikolića. Gotovo kod svih opaža se ista pojava: bilo kroz pjesmu bilo kroz pripovijetku ili prozni zapis oni prikazuju stvarnost Kosmeta — sa malo ličnog, subjektivnog, više opštim slikama i opštim mislima. Ipak se ponegde naslućuje — ispod teksta — i tihi refleks stvaralačke vatre: inspiracija, doživljenost. Naročito u pjesmi »Metohijo« šiptarskog pjesnika Esada Mekulija ima toga iskrenog i lirski doživljenog odnosa prema Metohiji i rodnom tlu, tihe i tople zaljubljenosti u blagu pitominu zavičajnih strana; ali i jetkosti i borbenog usklika nad teškim nekadanjim životom Šiptara:

Meka je trava kao svila... Cudno topao
dah zemlje sa tvojih razrovanih njedara,
Metohijo!
Milo je tvoje sunce, tvoje nebo... Rodice
moja draga!
Srce naraste kao beskrajna širina tvoja,
srce koje su raspeli između — voleti i
mrzeti.

Meka je ova trava... Ali na moje ruke,
kao suza u oku tvom,
topao dah zemlje — krv... u lokvama
prosuta krv.
— Tvoje su telo ranili, majčice, tvoje su
telo ranili i ono se u grčevima previja —

vidim:
krvave kandže nad njim, sa kojih kaplje
još,
kaplje — u naša srca.

To je pjesma iz 1937 i tek sad je objavljena prvi put. Trebalo je, pred rat, da izađe u »Mladoj kulturi«, ali je bila zabranjena. Mekuli je nastavio da pjeva u sličnom poetskom izrazu, kretao se istom linijom — bez nekih većih uspona. Mekuli je nesumnjivo pjesnik, ali još uvijek u rudimentu, u prvim asocijacijama, lakim slikama, s nedovoljno savladanom poetskom tehnikom. On jako inklinira k povišenom tonu, patetici, paroli čak, a ustvari njegova prava poetska žica je tiha, nježna, tamno-duboka, sanjalačka.

Slobodan Marković ovdje nije zastupljen najbolje i ne daje svoju pravu mjeru. Pjesma »Na svetog Stefana Dečanskog« djeluje zaista hladno, traženo, uprošćeno odviše:

Pred selom se na nas drao carinik:
Nikad vama da naplatim carinu!
A kum naže da se tuče ko nikad.
Iza kuma posle seva bajonet.

U noć kasnu ja i gladno magare
dospeli smo ispred kuće babine...
Moj najteži to je bio valjda dan,
svaka me je suza gorko bolela!

Marković je, inače, raspjevan, lirski sav ustreptao, nesumnjivo s puno poetskog daha — ponajviše od svih ovdje. Stih »Ja sam onaj dečak s frulama u aprilu«, otkinut tako iskreno i tako dječački neposredno i toplo, čini mi se intonira cjelokupnu dosadašnju njegovu poeziju, koja dobrim dijelom, ima svoju notu i svoj glas, koja je skoro sva u autentičnoj emociji, u zvukovima aprilskih frula vrbovih — prilično mekih, nježnih, prisnih. Ali Marković u ovim pjesmama svoju poetsku inspiraciju rasteže i proteže, krčmi je neracionalno, razvodnjava tamo gdje je potrebno samo malo riječi. I otud silna neujednačenost njegovih pjesama. Dobrih stihova ima, ima prilično, ali još više hrpe riječi koje malo znače, koje poetski ne bruje, strofa koje su zaista aljkavo date.

Od ostalih pjesnika ističu se Alija Đogović (pjesma »Oj djevojko«), Rade Nikolić (»Prvi snijeg«, »Pečalbari«), bora Vasić (»Rastanak«) i Mark Krasnići, a od pripovjedača Danilo Nikolić (»Dim nad Stogovnjačom«). Nevještine, naravno, ima u tim radovima; tu se mogu naći i rime: suncu-srcu, vidim-sedim, spi-nasmeši, priče-biće, itd.; ima dosta opštih i banalnih mjesta, idilizacija Kosmeta daje skoro osnovni ton zborniku. Ali radovi su, u cjelini, simpatični i s pravom obećavaju.

Zbornik su uredili Esad Mekuli, Slobodan Marković i Veljko Tadić. Šiptarski književni početnici zastupljeni su manjim brojem radova, što je u pripremi posebni zbornik na šiptarskom jeziku. Sve šiptarske priloge u ovom zborniku preveo je Esad Mekuli.

D. K.

M. SELAKOVIĆ

TRANSKRIPCIJA STRANIH RIJEČI I IMENA U LATINSKOM PISMU NAŠEG JEZIKA

Prijedlog za razmišljanje, diskusiju i stvaranje pravila transkripcije

U redakcijama naše dnevne štampe, književnih časopisa i, uostalom, svih vrsta časopisa i novina, i u prevodilačkim edicijama izdavačkih poduzeća, pa i kod čitalaca, često se veoma akutno postavlja problem: kako da se transkribira na pismo našeg jezika izvorna strana riječ, ime ili prezime, pa čak i geografski naziv, dakle ono što se iz razumljivih razloga ne prevodi na naš jezik i uopće se ne može prevesti. Već su zaboravljeni naivni i smiješni pothvati srpske nacionalističke omladine prije stotinu godina kojima se pokušavalo »prevoditi« na srpski strana imena (Friedrich Gottlieb Klopstock = Ljubomir Bogoljub Klopštok) i sl., kako bi se u našem jeziku i kulturi sačuvao »čisti« nacionalni karakter, bez priliva i miješanja bilo čega tuđeg, našem jeziku stranog i nepoznatog. Samo se tu, nedavno, desilo, da je netko Jovana Đaju preveo u Ivana, i tome se mnogi od srca nasmijali; ali se nitko ne čudi, kad umjesto »Wien« pišemo i govorimo »Beč«, da bi — opet — izbio spor oko pisanja imena slovenačkog pjesnika u srpskoj i hrvatskoj ortografiji: Župančič ili Župančić? Ali osim toga, iako baš nema smiješnih pojava, kao prije stotinu godina, kad su i naši Ilirci, a kasnije pravaši, pohrvaćivali imena, pa je od Friedericha postajao Miroljub ili Miroslav, a k tome još i mõre Slavoljuba, Dragoljuba i Dragojla, što je već i Ante Kovačić ismijavao u svom romanu »Fiškal«, ima ipak pojava koje zabrinjuju i u čudo bacaju pažljivog čitaoca, naročito nestručnjaka; jer i dandanas pojavljuju se stalno brojne nedosljednosti i hibridne proturječnosti u transkribiranju stranih riječi i imena, tako da mnogo puta može biti i »nedoumice« i zabune, jer je teško otkriti, o kome ili o čemu se zapravo radi. Da ne govorimo posebno o tome, kako to mnogo puta dovodi do zabune i mucanja spikere i glumce naših radio-stanica, a ne manje i njihove slušaoce.

Neću ovdje poticati pitanje transkripcije stranih riječi i imena, kako se ona prevodi različito u ćirilskom i latinskom pismu na našem jeziku. Naime, općenito je usvojeno, da se u ćirilskom pismu upotrebljava fonetska transkripcija, tj. da se strana riječ ili ime reproducira našim znakovima ili slovima, prema tome kako se u originalu izgovara; dakle: izgovor strane riječi ili imena bez obzira na originalnu grafiju. Vukovo načelo: piši onako kako govoriš, odnosno: piši onako kako čuješ. Ali, nažalost, ni postavka da je osebina takvog transkribiranja stranih riječi i imena samo domena ćirilskog pisma, ne može se zaokružiti i uzeti apsolutno. Jer nije samo u pitanju pismo kao temelj i uvjet transkribiranja, nego se radi i o književnom krugu ili sredini, u kojoj se djeluje. No, i tu je teško odrediti stanovište jer »Borba«, štampana latinicom, jednako kao i ona što se štampa ćirilicom, razbija i taj krug: ona izlazi istodobno i u Beogradu (ćirilicom) i u Zagrebu (latinicom), a s istom transkripcijom stranih riječi i imena.

Da pišem o ovom problemu, otvoreno da kažem, nagnala me redaktorska nužda moje službe, jer sam često bio u neprilici, naročito za četiri godine u redakciji zagrebačkog Radija, kako da neku stranu riječ ili ime napišem spikeru (ili spaekeru, ili kako vele zagrebački germanofili:* špikeru), pa da mu bude savršeno jasno, kakav treba biti izgovor. Ne čudite se! Tko od vas na pr. nije čitao ime i prezime naše francuske prijateljice, književnice Agnes Humbert (zagrebački »Vjesnik« piše: Humberg) u raznim varijantama: Anjes Amber, Anjez Imber, Agnez... itd. Nadalje, moram izjaviti i to, da me specifičnost moga sadašnjeg redaktorskog posla nagnala da razmišljam i tražim savjete samo za jedan dio ovog općeg, veoma razgranatog problema, jer me više »ne zanima« izgovor, nego me zanima pisanje stranih riječi i imena. Da preciziram: ne boli me glava kako li ću sa stranim riječima i imenima što se izvorno pišu latinskim pismom, čak i ako tu ima znakova ili slova kakve i ne poznaje i nema naša latinska abeceda; pretpostavljam naime, da će u našoj štampariji biti takvih specijalnih znakova ili slova, kao što su u poljskoj abecedi ono u sredini precrtano »l« i »z« sa tačkom u vrhu, zatim sva ona francuska slova s raznim oznakama akcenata (grave, circonflèxe, aigu), apostrofa, slova u češkom jeziku s onom sićušnom kružnicom ili kvačicom u vrhu itd. Postavljam ovdje i zasad samo ovo pitanje: kako prenositi riječi pisane izvorno ćirilicom, (ruskom, bugarskom i čak makedonskom) u latinsko pismo, a sa znakovima i slovima kojima raspolažemo u našoj abecedi? O tome mislim i želim da se pokrene diskusija i dobiju mišljenja i izjave stručnjaka, ali ne mislim da ne treba diskutirati i o onim pitanjima koja momentano premašuju doseg mojih interesiranja i — interesa!

Za pitanje koje ovdje pokrećem mislim da se može pretpostaviti — prema dosadašnjoj praksi i iskustvima — slijedeće: od tri metode za transkribiranje u latinici koje za tu svrhu postoje (fonetska, fonološka i doslovna transkripcija ili transliteracija), smatram da je najprihvatljivija metoda transliteracije, tj. da se prenose vjerno sva slova i svi znakovi strane riječi, bez ikakvih ispuštanja ili dodavanja, istim znakovima i istom količinom slova, kao što ih ima original. Time ćemo postići originalnu sliku grafije strane riječi u našim abecednim mogućnostima. No da li je to moguće dosljedno ostvariti, bez pomoći koje druge metode, na pr. one fonetske (fonološka ne dolazi uopće u obzir**) ili čak i bez „prevođenja", vidjet ćemo što i kako govore neki, tek nasumce odabrani, primjeri.

Jest, bez ozbiljnog studiranja, uostalom i bez većih pretenzija, na primjerima nekih poznatijih, češće upotrebljavanih riječi, zapravo imena i prezimena, uglavnom pisaca, listajući stranice raznih naših edicija, ustanovio sam, da ni apsolutna transliteracija ne će uspjeti. Vjerujem da će se pri stvaranju pravila za transkripciju stranih riječi i imena ćirilskog porijekla morati da odstupa od krutosti metode bukvalne transliteracije i pribjeći traženju pomoći u prvom redu fonetske metode; a dijelom, čini mi se, morat će se upotrebiti i neka vrst prevođenja stranih imena ili njihovo pohrvaćivanje i posrbljivanje (kao što je slučaj s geografskim imenima: Beč, Ženeva, Rim, Lenjingrad, Nizozemska, Njemačka, Španija ili Španjolska itd.), bez obzira na originalnu grafiju. Iako je smiješno za Friedericha Gotlieba Klopstocka napisati »po naški« Ljubomir Bogoljub Klopštok, ipak se može za Louisa XIV napisati Luj XIV, za cara Pjotra — Petar Veliki, za Puškina — Aleksandar, a ne Aleksandr itd. Ali, što dalje, ulazeći u suštinu problema i detalje, sve me više strah da se ne zapletem u kučine nestručnjačkih zabluda i čega još goreg***, pa ću prekinuti ova teoretska naklapanja, i radije, citirati primjere.

Iako bi metoda transliteracije zahtijevala, da se piše Lenin, mi ćemo pisati i pišemo: Lenjin. Ali, da li je dovoljno i opravdano pisati obrnutom metodom: Visarionovič, a transliteracija traži: Vissarionovič; dakle: sa jednim ili sa dva »s«? Zacijelo, nitko neće pisati: Il'ič, a ni Ilič, nego: Iljič. Isto tako neće biti dobro da se piše Fadeev, nego Fadjejev, a da ne spominjem primjere: Jesenjin (a ne Esenin), Gorki (a ne Gorkij), Dostojevski (a ne Dostojevskij) itd. Iako je sve to ponekome jasno i poznato, ima i onih koji to ne znaju ili ne poštuju. U jednom našem prijeratnom enciklopedijskom izdanju nalaze se oblici kakvi se danas neće preporučivati, ali i takvi oblici, kakvi su naravni, a onima prvim kontradiktorni. Tamo piše u isti mah: Bjelinskij, Dostojevskij, Čajkovskij, ali i: Aleksandrovski ili Antokolski. To je ono što me ponukalo na iznošenje problema: nedosljednost ili hibridnost transkripcije, koja se — baš zbog neustaljenih pravila — očituje čak u istom izdanju i u istoj redakciji. I ne samo na tima primjerima da se ispoljila neujednačenost transkripcije! Piše tamo, na primjer, jedanput Mihajlo (Gljeb), a drugi put Mihail (Arnaudov), dok se očevo ime piše Mihajlovič, ali ne nađoh i oblika Mihailovič. Ime Aleksandar transkribirano je i u tom, našem obliku, ali i u transliteraciji: Aleksandr (Amfiteatrov, Černiševski i dr.). Pa ipak, tko će od nas pisati i govoriti: Aleksandr S. Puškin!

Osjetljivo je, dakle, pitanje stranih imena, koja su ista ili slična našima, ali imaju u svom originalu donekle drukčiji oblik, bilo u osnovi ili nastavku, rjeđe i u korijenu. Što se tiče srpskih, kao i slovenačkih imena, za hrvatsku ili latiničnu transkripciju nema što da se mijenja, nego se pišu u svom originalnom obliku (Fran, Franc, France, Jovan, Jovo, Jelisaveta, Đorđe itd., a ne: Franjo, Ivan, Ivo, Elizabeta, Đuro itd.) — to je izvan diskusije. Možda je samo pitanje: kako sklanjati ta imena, pa veoma često neupućeni pisci uzimaju da i nastavci u padežima treba da se — na pr. — u hrvatskom i srpskom jeziku uzmu iz slovenačkog; tako čitamo padeže za ime Prešerna: 1) France, 2) Franceta, 3) Francetu itd., a ne kako treba: France, Franca, Francu itd. No nije ovdje mjesto da baš o tome raspravljamo. Mene zanima što će biti s onim imenima (kao što su neka ruska), koja imaju gotovo adekvatan oblik u našem jeziku (na pr.: car Nikola, car Aleksandar, car Petar Veliki) i uobičajilo se da se pohrvate ili posrbe; ipak je u pitanju, treba li pisati Nikola ili Nikolaj Gogolj, Mihail ili Mihajlo J. Saltikov-Ščedrin, Georgi ili Georgij, Josif ili Josip, Netočka ili Njetočka, a pogotovu: Evgenij ili Eugenije, Sergije ili Sergej, Fjodor ili Fedor, Petar ili Pjotr? Itd. U onom izdanju koje sam već spomenuo piše se i Fedor i Fjodor (Dostojevskij je Fedor, a Aleksejev je Fjodor; jedan je Nikolaj Fedorov, a jedna je Aleksandra Fjodorovna). Stalno, dakle, nedosljednost i nejedinstvenost načela transkribiranja. A što tek da navodim kako je autor i urednik struke u enciklopedijskom izdanju pisao: Dostojevskij i Fedor, a već u naslovu svoje posebne knjige o tom piscu: Dostojevski i Fjodor! Spominjem, onako usput, još nekoliko primjera, sa čijom se transkripcijom nećemo, zacijelo, složiti: Bjelinskij (treba: Bjelinski), Čaadaev (treba: Čaadajev), Kraevskij (treba: Krajevski), Kalinin (treba: Kalinjin), Ljackij (treba: Ljacki), pa se čak upotrebljava i slovo »y« iako bez potrebe, a i ne postoji u hrvatskoj latinici: Pypin, Otečestvennyja Zapiski, Literaturnyja mečtanija, Černyševskij. Spominjem i to da na istoj stranici nalazimo i dvije varijante istog imena: Bulgakov Sergije i Bulič Sergej. A kako ćemo opet s Puškinom: Aleksandar (ili Aleksandr?) Sergejevič ili Sergijević Puškin?

Slična pitanja nameće i pisanje bugarskih, pa i makedonskih imena, čak i prezimena, u latinskoj transkripciji: Asen ili Asjen, Pajsij ili Pajsije, Otac Pajsije ili Otec Pajsij, Parteni ili Partenij ili čak Partenije, Vasil, Vasilj ili Vasilije, Dimitr, Dimitar, ili čak Dmitrij? Da li je: Blagoev ili Blagojev?

Detaljnije i studioznije ispitivanje transkripcije stranih imena, porijeklom ruskih, bugarskih i dr., kako se ona pišu u našoj štampi danas i prije rata, te kako se izgovaraju u emisijama naših radio-stanica, dovelo bi do nizanja i gomilanja stalnih i čudnovatih kontradikcija ili neujednačenosti, što je, uostalom, povod i uzrok raznovrsnim nesporazumima, zabludama i griješkama. A sve to izvire otud što do danas — koliko mi je poznato — nema utvrđenih pravila (a uz pravilo i nužnih izuzetaka) o tome kako se ima obavljati neka transkripcija. Nema sumnje, imamo mi eksperata koji znaju zakone transkripcije. Mnogi naši pisci i novinari međutim, to ne znaju. Vrlo često — u što sam se konkretno uvjerio — ni stručnjaci nisu još načistu koja bi transkripcija najbolje odgovarala našim abecednim mogućnostima, pa se kolebaju i jedanput pišu ovako, drugiput onako. A još manje je poznata količina i vrsta izuzetaka od pravila. O tome, kako rekoh, još nitko nije specifično i određeno raspravljao. Samo je R. L. (Radovan Lalić) u jednom članćiću (»Književne novine« br. 11 od 15 III 1949) dodirnuo tek jedan djelić tog pitanja. A red je, vrijeme je i nužno je da se o tome razmisli i piše, možda da se i diskutira prije nego se donese definitivan zaključak. Meni je i bila namjera i želja da takvu diskusiju potaknem.

* Terminom »germanofil« ne mislim ni na kakvu političku karakteristiku, nego na utjecaje njemačkog jezika na zagrebačku sredinu, gdje se njemački skupovi »sp« i »st« s početka riječi čitaju kao »šp« i »št«, i onda kad se ne radi o riječi njemačkog porijekla. Tako stariji Zagrepčani, purgari, vele: špiker, študent, študija, škica, šport. No ne smijem propustiti (pravde radi), a da ne reknem i to, da je u hrvatskom pravopisu jedino uzakonjen izraz »šport«, a ne »sport«, dok su ostali izrazi (špiker, študent, študija, škica) nepravilni. Ali, to ja samo konstatiram, a ne diskutiram o tome, zašto je to tako.

* Fonološka metoda iznosi preciznu izgovornu ili govornu sliku strane riječi, pa se za to izmišlja niz posebnih, specifičnih znakova, kakve naša abeceda nema, a stvaraju ih lingvisti za svoje, naučne potrebe. — Fonetska pak metoda samo s približnom točnošću reproducira strane glasove, tj. pomoću onih znakova koji postoje u našoj abecedi. I jedna i druga metoda udaljuju se od originalne grafije; njihov se praktični smisao doduše približuje, ali faktično je prva metoda egzaktna, a druga ne.

** t. j. neznanja (primjedba slagara).

— 5 —

na nos. To im još niko nije rekao. Neka ga, neka, zapamtiće on to. Nađe se lijek svemu, pa i tome, da jednom počinu od njega. Ne da im ni da peru u njihovoj perionici, ni da tamo suše, već sve moraju da obavljaju u svojim stiješnjenim sobicama. I još im noću ne da mira ni odmora! A kad ga uljudno mole da ih ima u vidu, da im dozvoli odmor, on im isprve bezobrazno ritne uvrede. Kakav je to napasnik, bože ih sačuvaj od njega!

Dok su oni, gore, na spratovima, živjeli skoro bez ikakvih trzavica, ovdje, u prizemlju, sve je bilo na zategnutoj žici; pralje na jednoj strani, i on, sam, na drugoj. Sva je sreća samo u tome što njega tu nema preko dana, inače se ne bi moglo izdržati — sukob bi izbio neizbježno. Ko bi živ, uostalom mogao podnositi tu stalnu lupu čekića, i to lomljenje nekakvih dasaka, i tu odvratnu, dozlaboga pojednostavljenu škripu izanđale gramofonske ploče, koju prati dreka i topot potkovanih cokula. Njegova otsutnost po danu išla je na ruku praljama; one su tako mogle da iskale svoj gnev i da mu se, na riječima bar, oduže ponešto za ono što im on ničim ne može isplatiti.

A njega su, gotovo svakog jutra, ispred svanuća, dolazili da bude. Mračnim hodnikom bi odjeknuli koraci, zatim dva-tri jača udarca u vrata, i glas:

»Fachino! Operaio!«

I ništa više. Nikakvog odziva, ni mrmljanja, ni vike. Začas bi se vrata perionice otvorila, brava bi opet bila zaključana, i koraci, teški i neravnomjerni, izgubili bi se na ulici. A pred vratima perionice ostajalo je pseto, da kunja do iduće noći.

Ona pralja što je imala dvoje djece prva je uspjela da se približi istini o njemu. Njena djeca motala su se po gradu, vrzmala se oko dućana i magazina, sve tražeći nešto za sebe i za nju, majku, koja nije ni mogla ni imala vremena za takve poslove. Ona su joj jedne večeri kazala kako su, pred velikim magazinom na kraju grada, vidjela nekog pogurenog čovjeka: soldati su ga zivkali »Fakino«, a on se nije ni okretao na njih, već stalno nosio sanduke i džakove iz kamiona u magazin. Čak su ga i opisivali kakvog je izgleda: pogrbljen, krivonog, ružan, sa kačketom naturenim do očiju, i sa starim, iznošenim čizmama. Njoj nije trebalo duže govoriti pa da stekne uvjerenje da je to upravo on, njihov napasnik, niko drugi. Odmah je otišla do susjetki.

»On je amal, nosač, sestre moje...«

»Ko, jade?«, pitale su obje.

— 6 —

»On... komšija...«

Sad su im, najednom, bez ikakvog daljeg ispitivanja, mnoge stvari vezane za njega ispale mnogo jasnije.

II

I, eto, otkako mu već počeše ulaziti u trag, otada nekako kao da se i on sam stiša, kao da on i sam uvidje da više ne može po starom.

Tih studenih noći amalin je samo ponekad pustao gramofonsku ploču; glas uz nju bio mu je mekši i nježniji, a onog topota i pocikivanja nije se gotovo ni čulo. Ni ono štene, začudo, više se i ne oglasi, kao da i ono sad primi volju i ponašanje od svog gazde.

No ni to dugo ne potraja. Kao da mu je to ustvari bila priprema za još veću buku i ludoriju. Jedne duboke zimske noći, kad se ispod naslaga snijega nije mogla zapaziti ni trunka kakvog života, amalin se nešto ranije vrati u svoj podzemni stan. Za njim naskoro dođoše neki nepoznati ljudi, svi se tromo i grohotno provlačeći kroz mračni hodnik. Kako uđoše u njegovu sobicu, tako nastade nekakva sirova vriska, divljanje, pohotljivi smijeh, zveckanje flaša, i tupo, tupo kašljanje: »srećno, khm... srećno, khm... druže stari...«, ponavljajući se tako često.

Ta noć u perionici, začas, po svemu nadmaši sve dotadašnje. Ona ne samo da je ličila na pravi ludački kermes, gdje se ni o čemu ne vodi računa već se sve radi kako je kome do mile volje, nego to zapravo i postade. Ali ova kuća i na to ostade gluva i slijepa. Svaki sprat odijeljen, čineći svijet za sebe, nimalo se nije ni vezao ni obvezivao za one niže ili iznad. Tu se mogla, bilo kad i bilo gdje, kasapnica načiniti od ljudskog mesa, a da nikog za to ni glava ne zaboli! Prozori na ovoj kući ne otvarahu se ni vremenu ni nevremenu, već bjehu vječno zastrti debelim zastorima ili vojničkim ćebadima; — sve što se tamo zbivalo to se nije nikog ništa ticalo, sem onih koji su unutra, iza njih. Pralje u prizemlju bile su složne i nesložne, kako kad, ma da nikad iskrene među sobom, ali za njihove tegobe i nedaće nikom se ne obraćahu, niti je van njihovih sobičaka išta izlazilo što bi moglo da poremeti odmjeren red i dobar ugled ove kuće u Katunskoj ulici, u centru grada. One se ni noćas žive ne čuše; na sve ono što se odigravaše u nekad njihovoj perionici, one, nemoćne, ostaše strpljive, pomirene sa sudbinom koja ih zadesi. Sve do svanuća potraja luda vika i pjevanje i treska i lomnjava posuđa, i otužno, drečeće muziciranje one izanđale ploče sa koje se riječi nijesu mogle razabrati, već samo ime, često spominjano ime neke Lili Marlen.

— 7 —

Ispred zore amalinovi gosti kao da se uspavaše, — šta li bi s njima, — otuda više ništa bučno ne dopiraše. Odjeknulo bi povremeno hučanje i nespretni udari o patos ili o zid, pa zatim i tanko cviljenje onog pseta, o kome izgleda niko nije mnogo brinuo. S časa na čas, kao da je puštala nečija sasvim iznurena ruka, zamrmoljila bi i ona gramofonska ploča; stara soldatska pjesma, tek ponekad, na mahove, izvila bi izvještalu ariju nekakvog oštećenog baritona:

»Vor der Kaserne, vor den grosen Tor
Stand eine Laterne und stet sie noch dafor?
So vollen wir...
Wie einst Lili Marlin...

Pred mutni osvit februarskog dana mračnim hodnikom u prizemlju opet se podiže treska, i opet oni mukli koraci i bat i rvanje. A uz sve to, nasuprot svoj toj neuviđavnoj i beslovjesnoj gužvi, čuo se nečiji meki, bolećivi glas, koji je pratio svakog na izlasku, povinujući se svim tim razularenim i pomjerenim ćudima čudnih amalinovih gostiju. Na kraju, kad svi odoše, na dnu hodnika otpoče zagonetni razgovor.

»Jesu li te mučili?«

»Ni prstom me nijesu dirnuli«.

»Svi smo lokali kao svinje«.

»Ljudi ste, Matija, nemoj tako.«

»Ti ćeš mi oprostiti, Vaska?«

»Ništa ti ne zamijeram. Ja ću sve to popraviti. Pospremiću sobu. Sve će biti dobro«.

»Oh, oprosti, Vaska.. Sve je ovo zbog tebe...«, grcao je hrapavi glas udaljujući se.

Potom se sve utiša.

Tek u zoru nečiji mekani i tihi koraci prostrujaše hodnikom, stalno šetkajući kroz perionicu, izlazeći i ulazeći u nju. Prviput poslije amalinova dolaska vrata perionice bila su jutros širom otvorena; pred njima više ne drijemaše kudravo, razdraženo štene.

Kad su izjutra pralje ustale i, otvoreno reći, plašeći se više nego ikad, s očitom zebnjom i neizvjesnošću pomolile se u hodnik, one, zapanjene i zaprepašćene, nijesu mogle ni usta otvoriti. Odmah im se ukazala uredno i čisto opremljena sobica, dva kreveta, jedan sto i nekoliko stolica, i furuna u kojoj gori vatra. Uopšte, slika je bila takva da ih ničim nije mogla ni potsjetiti na izgled njihove nekadašnje

— 8 —

perionice, tako zapuštene i blatnjave kao da joj je krajnja, najdalja namjena bila čistoća. Otuda ih je sad dočekao mio, razmekšani pozdrav:

»Dobro jutro, komšike!«

Iznenađene time više nego su ikad mogle i očekivati, da im se neko ljubazno javi iz perionice, one se stučiše na pragu.

»Ko si ti?«, zapitaše je prije nego joj išta odgovore.

»Ja sam žena Matijina, Vaska«.

»Čija?«

»Matijina... ovoga... tu...«

»Živa bila«, s nevjericom odgovoriše pralje. A i kako da vjeruju: koja bi se udavila a ne udomila za ovakvog propalicu!

Pred njima je stajala mala, neizgledna žena, poodmakla u godinama, naborana ali dobroćudna lica, odjevena po starinski, u nošnji naših planinskih sela. Sinoć nijesu bili mnogo pažljivi. A umorni su bili, Oko njenih nogu, mazeći se, trčkaralo je ono štene, povijena repa.

»Uđite, svadba je prošla«, pozva ih ona.

»Svadba!?«, pralje se začudiše.

»Pa, svadba, što se čudite, zaboga«, smiješila se žena. »Doveli su me iz daleka. Ranije se nije moglo, dok se ne raskrče putevi, a svatovi se nikad pokupiti. Sinoć nijesu bili mnogo pažljivi. A umorni su bili, ne zamjerite im«, opravdavala ih je, kao da je znala za svu ljutnju pralja i za sve ono što su one pretrpjele. »No uđite, ne stojte tu«, opet ih pozva.

U nedoumiti, ne znajući šta da rade, pralje ostaše još neko vrijeme na pragu, sve dok ih ona ne povuče za ruke. A kad već uđoše, onda, uz rakiju i kavu, malo pomalo, odriješiše jezik i otvoriše srca. Ne ustežući se mnogo, kazaše joj sve što ih je mjesecima već tištilo. Žena ih je mirno slušala, nedužno se smijala na sve to, a kad one dovršiše priču, ona, onako malena i bezazlena, pogleda na sebe, pa brižno nastavi:

»Pa, vi znate za koga se on spremao... Sve to, kreveti, stolice, sto, patos, sâm je pravio... koliko noći?... Trebalo mu je da se skući, a on što je imao?... Ni ja nijesam imala ništa da mu donesem... Teška vremena za siromahe!...«

III

Nastao je drukčiji život u prizemlju ove trospratne kuće. Gore, na spratovima, sve je ostalo kao i ranije. A dolje, u prizemlju, smirilo se stanje i počinulo se

UZ STOGODIŠNJICU ROĐENJA ALOISA JIRASEKA

K. GEORGIJEVIĆ

Ove godine navršilo se sto godina od rođenja Aloisa Jiraseka, jednog od najboljih čeških romansijera i pored Njemcove i Nerude, najznatnijeg imena u češkoj prozi XIX veka. Dugo omalovažavan od buržoaske estetičarske kritike, pišući takoreći invita Minerva, on je tek posle smrti dobio priznanje i zvanične kritike, pošto je već odavno pre toga stekao popularnost i ljubav čitalačke publike. On je postao pisac kojeg su zavoleli široki narodni slojevi kao tumača svojih težnja za slobodom, jednakošću i socijalnom pravdom.

Jirasek potiče iz siromašnog planinskog kraja ispod Krkonoša, u Severoistočnoj Češkoj (rođen u mestu Hronovu, nedaleko od Nahoda, 1851 god., umro u Pragu 1930). Njegovi preci kulučili su kao kmetovi na imanjima nahodskih feudalnih gospodara, ali su protiv njih dizali i bune, kao što je to bilo za Marije Terezije, 1775 godine. U Jirasekovo doba, to su siromašni seljaci, koji oskudno tavore dane, prehranjujući se od domaće tkalačke radinosti; njihov težak život opisaće on kasnije u knjizi pripovedaka »S planina«. Nižu (nemačku) gimnaziju učio je u Brumovu, višu (češku) u Kraljičinu Gracu, gde se počeo nacionalno osveštavati. Pošto je završio studije istorije u Pragu, postao je profesor u Litomišlu, gradu s istoriskim tradicijama, s građanstvom koje je još živelo u uspomenama na godine zanosa i oduševljenja — na četrdeset i osmu, što je i piscu davalo poleta da se udubljuje u prošlost, kako ovog grada, tako i čitavog naroda češkog. Otuda toliko topline u »Malogradskim istorijama«, vezanim za Litomišl, a posebno u onoj vedroj idili iz đačkog života, poznatoj »Đačkoj (filozofskoj) istoriji«, koja verno odražava zanosno raspoloženje đačke omladine u revolucionarnoj 1848 godini. U daljem književnom radu obrađuje pojedine periode iz prošlosti svoga naroda, i to naročito one u kojima je dolazila do izražaja svest njegova u odbrani zadobijenih prava, neslomiva vernost i ljubav prema rodnoj grudi, čvrstina i neustupnost od pravednih zahteva i težnja. Jirasek kao da to čini svome nejunačkom vremenu u prkos! U doba kad je češka buržoazija pravila razne kompromise s Bečom, paktirala s njim o sitnim ustupcima (naročito u tzv. jezičkom pitanju), Jirasek u krupnim istoriskim romanima pokazuje kolika se snaga krije u narodu, koliko su narodne mase snažne u borbi za svoja ljudska prava, za svoju zemlju. On postaje umetnik koji svesno pomaže da plodne snage istorije pređu u svest širokih narodnih masa: daje umetničku sliku seljačkih pobuna u njegovu rodnom kraju 1775 godine (u romanu »Skalaci«), sliku otpora i pobune naroda protiv feudalnog nasilnika i porobljivača (u romanu »Psoglavci«), i epopeju revolucionarnog gibanja u doba husitskih ratova (u nizu romana), što je sve podizalo samopouzdanje i borbeni duh njegovih savremenika, a naročito radnog, potlačenog naroda, radničke klase, koja se krajem XIX veka počinje da formira i organizuje. »U tim vremenima najvećeg poniženja — govori sa zanosom Jirasek — bilo je toliko snage u napuštenom i zanemarenom narodu! U toj snazi naroda bio je upravo naš spas i život! U toj snazi njegovoj je i uteha za budućnost, ali i naš zadatak i dužnost prema njemu!« Tu baš i leži ideološki i vaspitni značaj Jirasekovih istoriskih romana! Jer već od mladalačkih pesama, u kojima je, pored drugog, pevao i o crvenoj ruži koja se rascvala na ruševinama nahodskog plemićkog zamka, nekadašnjem grobu narodne slobode, pa sve do poslednjih romana i drama. Jirasek je bio borac za narodna prava i ogorčeni protivnik oportunističkih kompromisa, beskarakternosti, egoizma i izdaje.

U svojim monumentalnim slikama iz češke istorije, Jirasek je pokazivao kako su »ljudi prostih imena u siromašnim haljinama — a ne svetli vitezovi — branili ljudska prava«, ustajali protiv »plemićke bande« u utvrđenim dvorovima i zamkovima. U pogovoru »Skalacima« kaže kako mu je dušu ganulo trpljenje naroda: »Video sam bedu njegovu i robovanje njegovo, tu u tom plemićkom sedištu (na ruševinama nahodskog zamka) čuo sam njegove bolne uzdisaje. Siva je to slika neveselih boja, ali se od tamne pozadine tim jasnije odbija svetla misao slobode, — boj za ljudska prava, odbrana potlačenog od mučitelja...« Eto, to je ona unutrašnja sila koja nadahnjuje Jiraseka u slikanju pobuna čeških kmetova u nahodskom kraju i slobodnih seljaka češkog pograničnog plemena Hoda (u Jugoistočnoj Češkoj), tlačenih i porobljenih od grofa Lamingera, koji im oduzima njihove sloboštine i prava (roman »Psoglavci«, 1884 god.). Neustrašivo gine narodni junak Jan Kozina, koji se stavio na čelo narodnom pokretu, svestan da je pravo i pravda na strani njegova naroda. (»Psoglavce« je na hrvatski jezik preveo Stjepan Radić 1906 god.)

Ali najsnažniji pokreti narodnih masa prikazani su u romanima o husitskog pokreta, o njegovu nastanku velikih romana — vraćajući se na tu tematiku nekih tridesetak godina — Jirasek piše o istoriskim uslovima husitskog pokreta, o njegovu nestanku, širenju, uspesima, pobedama nad krstaškim vojskama nemačkog cara Zigmunda i rimskog pape. To je moćan pokret oslobođenih narodnih masa protiv feudalnog sistema, usredotočen oko vernih sinova naroda — Jana Husa, borca i mučenika, Jana Žiške, vojskovođe, i drugih znanih i neznanih nam boraca i junaka. »Božji borci« — kako peva husitska vojnička pesma — žele društvo u kome neće biti »ni velikaša, ni kmetova, ni popova ni obroka, ni desetina ni drugih daća...« Tako je Jirasek u obimnim epopejima naslikao kraj XIV i početak XV veka, doba vladanja kralja Vaclava IV (trilogija »Među strujama«), borbe husita — Žiškinih iz Tabora (taborićana) i onih iz Praga — protiv cara Zigmunda (roman »Pro tiv svih«), i, najzad, dogorevanje husitskog pokreta u Slovačkoj i Ugarskoj (trilogija »Bratstvo«). Slikajući majstorski sukobe vojski i velike bitke, Jirasek se u tome približava Sjenkjeviču, svom velikom poljskom savremeniku. Ali samo u tome! Za razliku od poljskog romanopisca, koji idealizuje pojedine ličnosti iz redova plemstva, šljahte, Jirasek kao glavne junake uzima znane i neznane borce iz naroda ili same narodne mase. Jirasek nigde ne glorifikuje vladajuće društvene klase, kao što to čini Sjenkjevič, već pokazuje borbu naroda protiv zavojevača, ugnjetača i porobljivača. Iz samog naroda su iznikli likovi Jana Husa, koji umire na lomači uveren da će istina »iz groba ustati i ojačati i zadobiti pobedu na sve veke«, Jana Žiške, koji je svestan da u onom vučjem društvu nema pravde, pa baš zato »ni velikaš ni tuđin neće nas bez kazne ubijati«. U likovima Husa, Žiške, Rohača, Kozine, Skalaka tipizovana je istoriska borba češkog naroda protiv tiranije i nepravde.

Branko Stanković: NA PIJACI U OHRIDU

Jirasek se jednom sam nazvao »vojnikom armije svetla«. Razgonio je mrak, unosio svetlo u narod, u srca ljudska. Pisao i o mračnim razdobljima češke istorije, kao što je doba protivreformacije, kad je jedino svetlo dopiralo od lomača na kojima su jezuiti spaljivali husitske knjige i tobožnje veštice. U velikom romanu »Temno« (»Tama«) prikazao je Prag posle Bele Gore (1620); praškim građanstvom ovladalo je mrtvilo, strah od jeresi, od pakla i muka na ovom i na onom svetu! Ali ipak, mrtvilo nije zahvatilo čitav češki narod! U njemu žive tradicije husitskog otpora! U njemu su živi Hodi sa svojim Kozinom, Skalaci i drugi seljaci i kmetovi kojima su prevršile nepravde! Jirasek se upravo u tome i razlikuje od zvanične istoriografije: njegov XVII i XVIII vek nisu doba mrtvila naroda — narod živi, ostaje nepobediv i neslomiv, diže ustanke protiv ugnjetača! Takav narod bio je sposoban da odagna mrak Srednjeg veka i katoličke reakcije krajem XVIII i početkom XIX veka, da postane nosilac preporoda i buđenja. Mlado, probuđeno građanstvo češko poteklo je, uglavnom, iz seljačkih redova (preporod prikazuje Jirasek u obimnim romanima »F. L. Vjek« i »Kod nas«).

Ostavljajući po strani Jirasekovu dramsku delatnost (drame o Husu, Žiški, Rohaču i dr.), treba reći da niko ni pre ni posle njega nije tako duboko zahvatio u istoriju i u samo biće češkog naroda kako je to činio Jirasek. Česi nemaju narodnijeg pisca od njega. Spojivši realističko crtanje i dramatski napeto pričanje s dubokim poznavanjem epohe i ljudi iz češke istorije (on je i predavao istoriju, najpre u Litomišlu, pa u Pragu), Jirasek je na istorisku pozornicu izvodio velike kolektive i narodne mase kao pokretne snage istorije, umetnički slikao događaje s tačke »stranke naroda«, kako je nekada tražio Dobroljubov. Upravo time je postao miljenik naroda. Zato ga i nije marila češka buržoazija (njena inteligencija i kritika), jer buržoazija voli lojalnost, legitimnost, a ne voli buntovnu, ustaničku, revolucionarnu istoriju, kakvu je prikazivao Alois Jirasek.

U književnom delu A. Jiraseka najbolje su se odrazile demokratske i revolucionarne tradicije češkog naroda. Duboko češki i narodan, on, u isti mah, svojim delima, pripada i drugim slovenskim narodima, koji su u prošlosti imali sličnu sudbinu kao i njegov, borili se protiv tiranije i mraka. Zato s poštovanjem beležimo stogodišnjicu od njegova rođenja, sa željom da i mi, više no dosada, postanemo sudeonici njegova bogatog književnog nasledstva.

DEVEDESETOGODIŠNJICA NOVOSADSKOG SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA

Mladen LESKOVAC

Ovih dana, od 12 do 15 decembra, obaviće se u Novom Sadu, a uz drugarsko učešće beogradskog Narodnog i Jugoslovenskog dramskog pozorišta, kao i zagrebačkog Narodnog kazališta, devedesetogodišnjica osnivanja i postojanja najstarijega srpskog stalnog pozorišta, i najstarijega stalnoga pozorišta među Južnim Slovenima uopšte, novosadskog Srpskog narodnog pozorišta. Osnovano jula 1861 godine, ono je za 90 godina svoga života i evolucije menjalo, sasvim prirodno, i svoj način rada i svoje neposredne umetničke i društvene tendencije, kao što se menjao i njegov položaj i značaj u sveukupnom srpskom kulturnom i književnom životu; menjalo je to pozorište, i u dva maha, čak i svoje ime, ali nikada nije izneverilo svoj osnovni i prvobitni ideal služenja pozorišnoj i dramskoj umetnosti među Srbima. Ono se odugovek trudilo, kad sa većim kad sa manjim uspehom, da i najneposrednije služi onim najaktuelnijim zadacima javnoga života koji bi se povremeno isticali kao najneophodniji, kao i da, najvišim naporima pozorišnih sredstava, domaću pozorišnu umetnost i domaću pozorišnu publiku osposobi za plodne doticaje i prožimanja sa najvišim umetničkim težnjama. Istorija novosadskog Srpskog narodnog pozorišta ima dosta takvih srećnih trenutaka, trajno značajnih po srpsku pozornicu i srpsku kulturu. Zato datum njene devedesetogodišnjice ima širi značaj: u svojoj početnoj fazi, a i još dugo potom ,ono je služilo kao uzor, mera i potsticaj celokupnom srpskom pozorišnom životu, u znatnoj meri i kao regulator srpske dramske književne proizvodnje, a sem svega drugog, i ne baš na poslednjem mestu, i kao sveopšta nacionalna institucija od prvorazrednoga značaja i iracionalno nemerljivoga zamašaja. Za naš kulturni i društveni razvoj datum je stoga značajan i jedan od onih koji se ne može i neće prećutati, nikada.

Pera Dobrinović: KAO KIR JANJA

Novosadsko Srpsko narodno pozorište je jedna od onih institucija našeg romantizma koja je preživela prolazne ideale svojih osnivača, a na neporušivim progresivnim tendencijama romantičarske neustrašivosti doprlo do naših dana; ono je, neizbežno se menjajući u skladu sa društvenim i kulturnim promenama tokom poslednjeg stoleća, danas onako isto savremen, moderan i živ instrumenat kulturne borbe i umetničke evolucije kao i u trenutku svoga začeća. To pozorište je, sasvim logično i neizbežno, niklo na tada za duhovni pa i pozorišni život najpogodnijem terenu srpskih kulturnih iživljavanja, u Vojvodini, u njenome tada središtu,u Novom Sadu, a nastalo je, održavalo se i živelo, oduvek i svugde jedna od najskupljih umetničkih ustanova, isključivim svesnim zalaganjem i žrtvama najširih društvenih slojeva vojvođanskoga srpstva, prilozima, potporom i zadužbinama samih gledalaca, dakle pozorišne publike i ljubitelja pozorišne umetnosti, kao i mnogobrojnih, često siromašnih rodoljuba koji su shvatili trnovite puteve srpskih umetničkih napredovanja i složene metode izgrađivanja modernog i za kulturnu utakmicu sposobnog društva. Kao malo koje drugo, ono je zaista sa ponosom i sa puno opravdanja moglo u svome nazivu nositi atribut narodnoga pozorišta, jer je narodu ne samo služilo, nego i od njega bilo služeno, čuvano i održavano.

Vodeći sloj vojvođanskog srpstva, šesetih godina prošloga stoleća, tadašnje srpsko građanstvo, nagonski je osećao, svakako ne bez potsticaja uočljivog mađarskog primera, kakvi se zadaci nameću Srbima u kratkotrajnom predahu ustavnog i političkog primirja pred Nagodbu. Osnivanje stalnog narodnog pozorišta nametalo se takoreći samo sobom: dobiti i prednosti ovakvog instrumenta bile su očigledne. Čitav niz uspelih pokušaja diletantskih družina privremenog karaktera, koje su se začinjale širom Vojvodine, po varošicama i selima, pa se u povremenim ekskurzijama zaletale čak do Zagreba, i sa znatnim uspehom a još značajnijim posledicama, šireći usput bodrenja a razvejavajući strah i malodušnost, prelazeći i u Beograd i Srbiju, a sa sličnim rezultatima, — samo su potvrđivale smele nade onih koji su tvrdili da je krajnje vreme da se u Novom Sadu osnuje stalno srpsko pozorište. Svetozar Miletić, istančana sluha kako za kulturne potrebe tako i za dozrelost pravoga trenutka za intervenciju, smesta je prihvatio ove potsticaje i učinio ih svojima. Sa lepom grupom svojih u književnosti, publicistici i javnom životu tada vodećih prijatelja i saradnika on im je, energičan i plah kakav je bio, dao potrebnu težinu, i ozbiljnost, i oštrinu. Sa njime su, u tim prvim i najodlučnijim trenucima, Jovan Jovanović Zmaj, d-r Jovan Andrejević, Đorđe Popović-Daničar, i mnogi drugi; ubrzo potom, i još dugo posle Miletića, zalagaće se za tu ustanovu i nerazdvojno vezati svoje ime za nju Laza Kostić, Kosta Trifković, Antonije Hadžić, da pomenemo samo najpoznatije.

U prvim, najkritičnijim godinama opstanka mladoga pozorišta međutim njegova je duša Jovan Đorđević. Njegove zasluge su nesumnjivo najveće, trajne i svestrane: bez njegove promišljene energije i gvozdene volje koja je bila organizovana tako da je mislila i o sitnicama onda kada je vodila i celokupnu umetničku politiku pozorišta, bez njegove mudre, stroge i nadahnute ljubavi prema pozorištu, bez njegove neumorne radljivosti i uverenosti u neminovnost postojanja stalnoga srpskoga pozorišta u Novom Sadu, verovatno bi se i ova srpska ustanova, kao i tolike druge lepe srpske zamisli i počeci, ugasila već kod prvih početnih teškoća, da bi se docnije ponovo dizala i gasila, na talasima povremenih plima i oseka naših tadašnjih društvenih i kulturnih nestaloženosti i mladoletstva. Međutim brazda koju je Đorđević zaorao u Srpskom narodnom pozorištu bila je tako duboka, da je nova ustanova za samo sedam godina Đorđevićeva prisustva u njoj (1861—1867) dala tolike dokaze o opravdanosti nada u nju polaganim, da čak ni odlazak Đorđevićev iz novosadskog Pozorišta, čak ni okolnost da su s njim zajedno napustili novosadsku pozornicu i znatan broj poznatih glumaca ,nisu mogli ni znatnije oslabiti akamoli onesposobiti ovo mlado pozorište. Ono je i nadalje živelo i razvijalo se, probijalo se kroz svakovrsne teškoće i napredovalo, jačalo na neuspesima i slavama, i tek u godinama bez Đorđevića, ali ne i bez Đorđevićevih zasluga, imaće da doživi svoje najslavnije dane i dadne srpskoj pozorišnoj umetnosti neke od ponajslavnijih pretstavnika srpske glume. Ta gluma, ni danas još, nije premašena u snažnoj umetničkoj ličnosti Pere Dobrinovića, najslavnijeg srpskog glumca i najslavnijeg glumca novosadskog Srpskog narodnog pozorišta.

Đorđević je imao velik organizatorski talent. Oličenje srpskog omladinca pred 1848, onakvog kakav je bio i Svetozar Miletić, sa velikim kultom klasičnog humanizma i racionalističkog utilitarizma, ali, za razliku od Miletića, i sa živim osećanjem prevage vukovskih književnih ideja po Srbe; romantičar koji je u duhu narodne pesme nalazio najjasniji vrhunac srpskih duševnih fiksacija o čoveku i životu, oi je zamišljao kako da te autentične domaće izražajne mogućnosti nekako uskladi sa modernom evropskom literaturom građanskom, nekako prilagodljivo i pomirljivo, putem napora duha, sa konačnim idealom ne u patrijarhalnom nego u modernom. Nije imao mnogo kreativnog književnog talenta, čedan profesor starinskog, dobrog kova. Ali je bio od onih jogunastih i žilavih idealista, vredovnih i samopouzdanih, od jedne jedine misli i ideje, koji dirindže za desetoricu dok im niko ne smeta da poslove vode onako kako su ih sami zamislili. »Tvrđi je čovek od kamena«, stoji u jednom njegovom privatnom pismu, a Jovana Đorđevića iz njegovih najlepših godina, u eposi osnivaija novosadskog pozorišta, niko ne bi prepoznao u razočaranom Jovanu Đorđeviću, poznijem ministru prosvete i dvorskom čoveku.

Druga krupna ličnost u istoriji novosadskog Srpskog narodnog pozorišta bio je Antonije Hadžić, koji je nasledio Đorđevića 1867 i ostao glavni čovek toga pozorišta sve do godine 1916. Može se slobodno reći: za razvoj i život Srpskog narodnog pozorišta novosadskog ova dva čoveka imaju najviše i zasluga i odgovornosti.

Hadžić je bio drukčijega kova no Đorđević. Može se slobodno reći da je potpuno dorastao vremenu u kome je radio. A to vreme bilo je teško, jer obuhvata i nekolike mučne decenije zamora i bezmalo duhovne i ekonomske dekadencije vojvođanskih Srba. Odista, ne samo posle 1867, nego još više posle 1884, posle Miletićeva silaska sa političke pozornice, bilo je nemoguće srpsku politiku, pa i srpsku kulturnu politiku na teritoriji nekadašnje Austro-Ugarske, dakle ia teritoriji najneposrednijeg delovanja novosadskog Srpskog narodnog pozorišta, rukovoditi onim radikalnim tendencijama, pothranjivanih nadama liberalnog parlamentarizma, kako je to zamišljala Omladina u doba osnivanja Pozorišta 1861, i Miletić prilikom pokretanja Zastave godine 1866. Hadžić je izvrsno odgovarao novim i promenjenim prilikama. Njegov književni rad, bez ikakva značaja i po savremenike, i njegova književna politika u Matici, bezbojna i sva u cik-cak liniji beznačelnosti, davno su zaboravljeni. Ali je Hadžićev rad u pozorištu svetla tačka njegova života, i njegova trajna zasluga. Zmaj, koji je nepoštedno sudio o svima svojim savremenicima i svima svojim bivšim prijateljima, za Antonija Hadžića kao da ima neku izuzetnu slabost: njemu jedinom kao da sve prašta. Kako se to može razumeti i objasniti? Ako ne otporniji prema iskušenjima jedne epohe bez realno domašivog idealnog zadatka (setiti se samo valja moralnih posledica ratova kralja Milana, malodušnog ćutanja među Srbima kojim je dočekana 1889 godine 500-godišnjica Kosovskog boja!), Hadžić je, u Zmajevim očima, imao zasluga što je bio nepokretniji i nepokolebljiviji na svome pustom komandnome položaju u Matici i Pozorištu. Hadžić nikada nije sasvim zaboravio svoj ideal omladinca šesetih godina, za njega su Zmaj i Laza Kostić bili i ostali najviši dometi srpskoga pesništva, ideali kojima je služio verno i do poslednjega daha. Osećao je koliko visoku meru je dala srpska poezija njegove epohe u sravnjenju sa onom koju je nasledila; gord na svoj naraštaj, nije davao da se gasi njegov kult, ma i kroz zadocnelo, provincijalno epigonstvo loših učenika. A pozorište je za njega bilo svetilište, i više nego to, i u toj njegovoj slabosti i grčevitoj privrženosti Taliji bilo je i sebičnosti starca i dostojanstva fanatika. Bio je svaštar, znao je to i Zmaj; ali, u našem tadašnjem siromaštvu, bio i neophodan. Evo kako je Zmajev Starmali, godine 1887, onda kada je već uveliko otpočelo Zmajevo konačno razračunavanje sa brodolomom Omladinskog pokreta, shvatao položaj Antonija Hadžića u tadašnjem srpskom kulturnom životu, i kakve je sve zadatke morao primati ovaj čovek, danas bezmalo zaboravljen: »Tono, uređuj Letopis, — Tono, sastavljaj skupštinske zapisnike, — Tono, vodi korespondenciju, — Tono, pouči diletante, — Tono, angažuj novu glumicu, — Tono, govori nadgrobno slovo — Tono, govori svečani govor, — Tono, sazovi skupštinu Crvenog krsta, — Tono, telegrafiši jubilaru u Zagreb, — Tono, napiši za novine izveštaj o koncertu, — Tono, uređuj list Pozorište, — Tono, nabavi venac za visokog pokojnika, — Tono ,drži probe za pozorišne pretstave, — Tono, zaiđi po kućama pa kupi pretplatu za pretstave, — Tono, idi u Suboticu pa govori na besedi, — Tono, prevedi Dalardin oglas na srpski i nemački, — Tono, naruči novu dolamu za Kraljevića Marka, — Tono, istakni se za kandidata na ugarski sabor, — Tono, drži korekturu i reviziju, — Tono, napiši natpise za transparenat, — Tono, potpiši onome siromašku vekslu — Tono, plati ono što si potpisao, — i tako sve Tono pa Tono...« Đorđević je bio prek i opor, i donosio o našem narodu i njegovim sposobnostima za kulturno prilagođavanje sudove ogorčene i porazne: »U modernom svetu« — pisao je on intimno, posle svih svojih iskustava — »naše je mesto iza Cigana, jer i oni su od nas vredniji i promućurniji, bar su zacelo pošteniji«. Hadžić je celoga života gledao na srpski narod kroz poetičku izmaglicu devojaka i junaka idealisanih u narodnoj pesmi, i kao naš omladinac iz prvih dana kulta Vukovih pesama verovao da odista slika realni život Srba ako se snabde citatima iz naše lirske narodne pesme; toj temi, i takvoj njenoj obradi, uostalom, on će se vraćati u nekoliko mahova, podjednako nekritičan u starosti kao i u mladim danima. Ništa nije bilo u stanju da ga izmeni, a kao da je verovao da se u suštini ni oko njega ništa ne menja. Zato, on nije nosilac velikih reformi; ali je onaj koji ustanovu brani sa uverenjem fanatika i zaljubljenika. Pod njegovom upravom, Srpsko narodno pozorište je napredovalo stoga što je ono izraslo u živu umetničku snagu samo sobom, snagom svojih talenata, pod Hadžićevom blagonaklonom zaštitom, ne pod njegovim duhovnim rukovodstvom. I sam diletant u pozorištu, nije mu mogao dati stručnu upravu i vođstvo; ali njegovu ljubav i vernost Pozorištu obezbedili su ovoj instituciji njene najlepše uspehe u proteklih devedeset godina.

I nije značaj novosadskog Srpskog narodnog pozorišta isključivo u tome što je ono napredovalo u svojoj kući: svoj uticaj ono je širilo i daleko preko granica svoga zvaničnoga delokruga i delovanja. Jer kada je Jovan Đorđević 1867 napustio Novi Sad, otišao je u Beograd i, sa grupom glumaca koje je poveo sa sobom, osnovao i onde Narodno pozorište, koje je ubrzo dobilo i svoju zgradu, prvu pozorišnu zgradu među Južnim Slovenima (to je sadašnja zgrada beogradskog Narodnog pozorišta). O beogradskoj sredini i njenoj tadašnjoj kulturnoj klimi Đorđević je sudio još oštrije nego o novosadskoj: »Pozorište je ovde još na rovitijem temelju nego i vaše, pa se od svake malenkosti pravi kapital protiv njega«, pisao je on 1873 Hadžiću. »Ovde stojimo s pozorištem traljavo«, javljao mu je on 1875. »Niko za nas ne mari, ni bog ni đavo ... publika bez ukusa, bez entuzijazma, bez novca; glumci demoralisani, bez poleta, bez poezije, bez idealnosti; od gore indolencija i apatija, a od pogane žurnalistike — mrzost i nasrtanje. — Naumio sam da pokrenem list kao vaše Pozorište. Teško će se održati, najviše stoga što se neće moći čuvati od polemike.. Naše je zemljište za otrovne biljke, a nije za granate i ananase!« Pa ipak, Đorđević je uspeo da učvrsti temelje i beogradskog Narodnog pozorišta, a ne bez saradnje i pomoći novosadskog: u tim ranim godinama srpskog pozorišnog života ove dve kuće su sarađivale kao ogranci jednog jedinstvenog organizma, iako u dve posebne države. U to doba duh saradnje i skladnog rada među našim pozorišnim ljudima zrači iz Novog Sada više i sa većim uspehom nego ikada docnije, a potstreci koji su odande dolazili odražavaju se još dugo i plodno i u radu mnogobrojnih putujućih glumačkih trupa širom srpstva.

(Nastavak na osmoj strani)

— 7 —

od užasne noćne treske i od amalinova bijesna orgijanja.

On se doduše i dalje dockan vraćao u svoj mali stan, još uvijek donoseći sobom pokoji prazni sanduk ili vreću. Ali, iz njegove sobice nije više dopirao nikakav glas ljutnje, ni nemira, ni nespokoja. I on i žena mu i pralje postadoše mirni, ljubazni susjedi, spremni da jednim drugima ukažu i pomoć i zaštitu u ovom potpuno nezbrinutom vremenu.

Ta mala, tiha, neprimjetna žena, dovedena bogzna odakle one zimske noći kad je oko nje bilo sve pijano i savladano zamornim snom, donijela je sobom ono što je ovdje najviše nedostajalo, u čemu se tu više oskudijevalo nego li u hljebu. Vojnici su mogli donositi hljeba, ali mira — ne. Ta žena je postojano i marljivo obavljala sve poslove u sobičku: ona ga je osvjetljavala kao ona lampa što je na stolu mirno gorjela; ona je, u taj prizemni prostor, gdje je ipak bilo toliko promaje, stojala kao stabljika koja se ne posukuje na vjetru. Pod njenim okriljem amalin postade krotak i sa svačim pomirljiv, a pralje se nikad, ni jednom riječju, ne osvrnuše na ono što je prošlo. Toga su se one sjećale kao teškog i tužnog sna; ne treba ni spominjati ono što se ne poželi da se ponovi.

Doista, neželjeno se nije ni ponovilo.

Samo nešto tome slično zbilo se one jesenje noći uoči odlaska talijanskih trupa iz grada. Tada je nastupila ona bezglava jurnjava po gradu, užurbano spremanje za put kome se nije znalo cilja.

Sve što je bilo na spratovima ove kuće čudna izgleda, nenadno, prekonoć, otputova nekud, u nepoznatom pravcu, obezglavljeno, bježeći dugačkim i razorenim brdskim putevima. A u prizemlju se ni tada ne pojaviše nikakve izmjene; kao da je to što se sada dešavalo u gradu bilo negdje sasvim daleko, izgubljeno, bezopasno.

Te maglovite noći Matija se rano vratio u svoj stan. Čim je stigao, nešto se dogovorio sa ženom, i odmah ga zatim nestalo, kao da ga zemlja progutala. A žurno su došli po njega.

»Operaio! Fachino!«, zalupali su na vrata.

»Nema ga, otišao je«, odazvala im se žena.

»Otvaraj!«, povikali su.

Otvorila je.

Pretresli su stan, ali njega nijesu našli.

Žena ih ponudi pićem, a oni se brecnuli na nju:

»Ti znaš gdje je on! Treba nam, da utovaruje kamione«, zborili su karabinjeri.

»Ne znam, otišao je«, odgovorila je, mirna i blaga kao prvog dana kad je ovdje dospjela.

— 8 —

»Znaš, kurvo!«, izdirali su se.

»Ne znam, sreće mi.«

Ošamarili su je, i otišli.

Za njima je ona izišla, prateći ih do kapije, izvinjujući im se što se tako dogodilo: »Oprostite... nije ni dolazio... oprostite«.

»Vaska, sestro, što to bi?, pitahu je pralje iza zaključanih vrata.

»Ništa, zaboga, oni se šale«, smijala se, bezazleno, iskreno, prostodušno.

Uveče su okupatorski vojnici utekli iz grada, a ona, niska i skrušena amalinova žena, ulagala je svu svoju snagu da pomjeri patos i podigne teški poklopac.

Odozdo, iz tamnog prokopa, dočekao je on:

»Njih više nema, je li?«

»Nema ih, nema«, radosno mu je javljala, pomažući mu da iskoči.

Mračan, puštajući iz uzice pseto nakostriješeno isto kao onih prvih dana kad je ovdje došlo ,on zgrabi ženu u naručje, unoseći joj se u oči:

»Tukli su te!«

»Nijesu. Oni su obestrvljeni, ne znaju što će od sebe...«

»Jesu, znam. Ali neka... Dosta je bilo njihovog. Služio sam ih, a mrzni su mi bili. Što sam mogao? Vaska, ti znaš... Hvala ti...«, zanijan, klateći se, oteturao je do stola ,i onda udario u plač, teški, tronuti, zagušujući se. A žena, obgrlivši ga rukama, nije imala drugih riječi, već je jednako ponavljala, kao za utjehu mu:

»Jadnici, što će s njima biti?...«

Napolju su se čuli pucnji i povici.

* * *

Ako bi neko, sada, iza rata, navratio u trospratnu kuću u Katunskoj ulici, u centru grada, našao bi njenog vlasnika bez žene i opet nove stanare na spratovima. U prizemlju naišao bi na Matiju i njegovu ženu; oni u miru žive i zarađuju. A pralje ne bi zatekao. One su se razišle: udovica je otišla nekud u Srbiju, za sinom, povraćenim iz logora; ona sa dvoje djece sišla je u Boku, kod svojih; a treća sa djevojčicom preselila se negdje, u neku drugu kuću, u istom gradu. Ne bi susreo ni onu staricu iz kućerka u dvorištu; i ona je vjerovatno našla bolje sklonište, jer više rijetko ko od njenih znanaca i konačara da se viđao u gradu. A sa vrha trospratnice skinut je onaj bunker. Ostale su, utisnute u zid kuće, samo izlomljene gvozdene šipke. One još pružaju izgled potamnjelih kostura mrtvaca.

LIKOVNA UMETNOST

Albert Marquet: CRTEŽ

ALBERT MARQUET

Alber Marke (Albert Marquet) umro je pre četiri godine, u srcu Pariza. Dočekao je sedamdesettreću godinu, osrednju starost za velikog francuskog slikara.

Bio je mali rastom. U gomili se gubio za čitavu glavu. Na izložbi jedva bi ga opazili. U fotelji je nestajao. Tih, ćutljiv, povučen, skroman. Ništa nije odavalo njegovo zanimanje. Beson (Besson), koji ga je najduže i najbolje poznavao, kaže da ste sa njim mogli živeti, sretati se svakodnevno, govoriti, i ne doznati da je slikar.

Ali, ako ste ga znali, osvojili, ili upoznali u njegovom krugu, primao vas je usrdno i prijateljski. Uživao je u šali i anegdoti. Smejao se razdragano, glasno, zahvalno.

Njegovo slikarstvo odaje karakter čoveka koji malo govori. Marke se izražava lakonski, jednostavno, tačno. Od njegovog oštroumnog crteža, u nekoliko duhovitih poteza i znakova, i njegovih svežih akvarela, od jasnih i svetlih slika, sve je prirodno i čitko. On skoro i ne bira svoj siže, jer nas njegov pogled prati svuda po Francuskoj, duž puteva i tekućih voda, u lukama, stanicama, na velikim raskrsnicama, tamo gde se ljudi kreću, gde najčešće prolaze, gde moraju proći. To su poznate teme: već slikano, već rečeno, isti predeli kroz koje su već prošli i Koro i Mane i Van Gog i Sezan, svi impresionisti, hiljade slikara. Pa ipak, ništa nije tako lično, novo, nesvakidašnje, kao Markeove slike na ove već prisne teme. Nekoliko opštih poteza, nekoliko većih površina, propraćenih deskriptivnim crtama i vijugama u stanju je da nam dočara sve: atmosferu, prostor, događaj, geografsku širinu. U suštini to su kratke, ali snažne opaske o prirodi, uprošćene kao sentencije, poetične kao epigrami. Pred vama je jednostavna vizija sveta: svežina vode, prozirnost neba, svetlost, sunce, kiša, magla. Kroz okvire njegovih malih slika vaskrsava uspomena na njegova putovanja po Francuskoj, Alžiru, Italiji, Holandiji, Švedskoj itd., ili vizija odmora i predaha: slike Pariza sa Senom kroz sva četiri godišnja doba, i danju i noću, miris guste i sočne trave, svežina jedara ugledanih kroz širom otvoren prozor, rosa i kiša iza dignutih zavesa, slika izduženih reka, ili lepih golih tela. I sve je podjednako ubedljivo, sugestivno, nezaboravno kao uspomena koje se rado sećamo. Utisak istine i realnosti utoliko je jači što je sve rečeno sa minimumom sredstava, u slikarskom čistunstvu, jednim slojem plemenite boje, na belom platnu koje je samo pomilovano ili obasuto izlivom kolorita i oduševljenja, u jednom dahu. U toj zdravoj tehnici nema tajni ni zagonetki, ali je zagonetna i čudotvorna lakoća sa kojom se Marke igra: preciznost njegovog jezika, neposrednost i tačnost njegovog poteza, oštrina njegovog pogleda, smisao da izrazi suštinu. Čudićete se ovom daru iz klasične starine, kao što se katkad čudite preciznosti i jednostavnosti francuskog jezika. Ova osobina, u suštini nacionalna odlika, izražena je u Markeovom slučaju snagom kompenzacije za njegovo ćutanje: malo govori, ali mnogo kaže.

A kad njegovo delo uzmete u celini, kao pojam, kao shvatanje, kao likovnu koncepciju, dolazite do zaključka da ono nije mnogo u toku opštih strujanja našeg vremena. Ono ništa ne ruši i ne menja, ali zato podupire novo i savremeno. Njegova sredstva su jaka: znanje, sigurnost, doslednost, jačina karaktera. Marke je mogao pripadati fovizmu u doba kad je Matis propovedao ovo učenje, ali je njegovo slikarstvo skoro lišeno stilizacije i dekora. Njegov pogled je širok, usmeren prema horizontima, prema pučini, nebu, u daljinu, prema čitavom svetu, vedar, pun nade.

Čitav Markeov život protekao je u ovoj doslednosti i vernosti prema humanizmu. Od prirode i ljudi nasledio je samo talenat. U mladosti nije imao ništa, čak ni boje, ali je sve stvorio na način kako se čovek uzdiže pojedinačno i u zajednici.

Predrag MILOSAVLJEVIĆ

IZLOŽBA RISTE STIJOVIĆA

Dejan MEDAKOVIĆ

Ima nešto uzbudljivo lepo u likovnom životu jedne sredine kad mlad i nepoznat umetnik prvi put izlazi pred javnost. Ali ništa manje nije uzbudljivo i lepo kada se jedan već poznati i priznati umetnik posle dužeg otsustvovanja i ćutanja vraća publici. I takvi susreti mogu da imaju čari ponovnih, iskrenih iznenađenja.

Preko pedeset radova vajara Riste Stijovića su iznenađenje te vrste. Diskretno i nenametljivo, ova plastika je lični i skoro uvek veoma dosledni likovni izraz jednog suptilnog umetnika. Ono što je pre rata godinama pokretalo njegove umetničke inspiracije i danas čini težište umetnikovog stvaranja. Uporno, veoma uporno, Stijović rešava probleme pokreta, tražeći jednu sublimiranu formu, koja u otmeno zatvorenoj liniji izražava unutarnju snagu, unutarnju monumentalnost. Tom cilju Stijović podređuje sve. Sažeti, skoro sintetizirani pokret na njegovim figurama nikad nije podređen spoljnoj dinamici, koja tako često razbija jedinstvo mase. Otuda i onaj naoko varljivi statični karakter na njegovim figurama.

Ono što Stijoviću pre svega daje osoben položaj u srpskoj plastici, to je njegova izvanredna obrada drveta. Tek drvo, počevši od egzotičnog abonosa, limuna, mahagona, pa do naše orahovine, hrastovine i kruške, pretstavlja njegov pravi domen. Bez sumnje, najbolja Stijovićeva ostvarenja su u drvetu. »Žena sa osmejkom«, »Žena u šalu«, »Sramežljivost«, »Kupačica«, »Indijska igračica«, »Ženski akt bez ruku«, odlikuju se produhovljenom stilizacijom, koja u svojoj čistoj uprošćenosti potseća na arhajsku grčku skulpturu.

Kada rešava složeniji položaj jedne ili više figura — »Ležeći akt«, »Grupa žena« — Stijović pokušava da uravnoteži čvrstinu konstrukcije sa snažnim ritmom njihovih pokreta. U toj težnji, on gotovo slikarskim senčenjem i mekom modelacijom oživljava površinu mase.

Treba reći da Risto Stijović gaji u srpskoj skulpturi i likove životinja. Pre rata izradio je za zemunski most svoje čuvene »Lavove«, koji su nekada izazvali mnoge diskusije. Neposredno i toplo deluju njegovi papagaji i zečevi koje reže u drvetu, ili kleše u crvenom mermeru. To je mala plastika, jedinstvena u svojoj jednostavnosti, a opet puna života i čulnosti. Slična rešenja primenjuje i na »Orliću« i »Buljini«, koji deluju snažnom masom, a ubedljivošću dostižu i najbolje radove koje je u toj vrsti na zapadu dao Francuz Ponpon.

Izložene skulpture nisu pretstavile Ristu Stijovića i kao vajara monumentalnih javnih spomenika, iako je živo učestvovao na konkursima i često dobijao nagrade. (Niški spomenik, Sterijina bista u Vršcu, Franše Depere i, najzad, veliki spomenik potopljenim dobrovoljcima 1915, podignut na Cetinju).

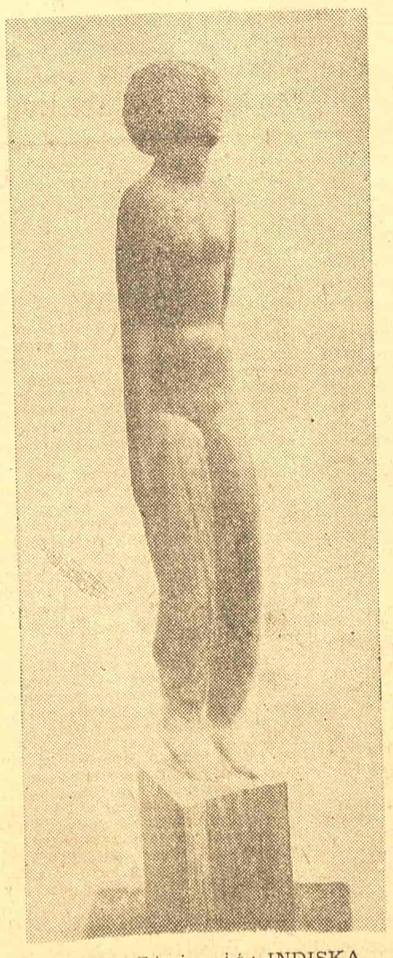
Možda samo poneka bista na ovoj izložbi — »Batrić — Perović«, »Sestra Batrićeva«, »Glava sveštenika«, u traženju tipičnosti potseća na njegove radove te vrste. Čini nam se da ti radovi pre obeležavaju Stijovićevo prihvatanje opšteg duha naše monumentalne skulpture između dva rata, a delimično i posle II svetskog rata, koja je rađena za otvoreni prostor, nego što znače dosledno produženje na sopstvenim stazama. Ovim hoćeno da kažemo da ova skulptura nije obeležena onom umetničkom monumentalnošću koja snažno živi u Stijovićevoj drvenoj plastici.

Zanimljivo je da Stijovićeva umetnost nije mogla netaknuto proći i pored bečke secesije, — »Sanduk«, »Vrata«, »Vrata za jedan orman« — čiji se uticaj najduže zadržao u našoj skulpturi sve do naših dana. U Stijovićevom stvaranju taj uticaj svakako znači samo kratku epizodu u njegovom stvaranju, samo neznatan obol jednom pravcu, koji je bez obzira na njegovu zadocnelu pojavu, u evropskom smislu, dao kod nas značajne likovne domete. Svoju umetničku i likovnu ravnotežu Stijović je stekao kod Francuza, koji su u traženju novih vidika upravili svoj pogled na one stare i svakako najstarije likovne praizvore: na Egipat, Indiju i, kako je već rečeno, arhajsku Grčku.

U srpskoj skulpturi ime Riste Stijovića je krupno. U vreme kada je pre rata naša plastika živela u senci Meštrovićeve uskovitlane monumentalnosti, Stijović je tiho i skromno preneo u našu sredinu monumentalnost druge vrste. Kao neki daleki egzotični cvet cvala je njegova intimna skulptura, sva u raspoloženjima koja duboko poniru u svet malih i dragih radosti. Možda pre svega, Stijović je pesnik intimnog sašaptavanja, tihe strepnje i nejasnih slutnji. I kao malo ko, on je sa toliko neposredne jednostavnosti protumačio svet koji je stvorio.

Ova izložba imala je delom i retrospektivni karakter. Nažalost, samo delom, jer je i Stijovićeva plastika teško stradala u ovome ratu. U bombardovanju 1941 propao mu je atelje sa mnogim radovima. Ima neke dirljive simbolike u tome što je, iako gotovo unakažena, ratna razaranja preživela i njegova skulptura »Žena sa osmejkom«. Na ovoj izložbi doživeli smo je kao pobedu jedne čiste mladosti nad vihorima ratnog razaranja.

Risto Stijović: AKT



Risto Stijović: INDISKA IGRAČICA

Ljubiša JOCIĆ

NA STADIONU

Stadion, pehar kristalni
ispod nebesa prozračnih radošću se naliva,
puni se ljudima ko mahuna zrnevljem i zanosi kao reka živa,
a staza atletska srebrna i bela
giba se od mladih i mišićavih tela.

Devojke u zelenilo polja ko rosa po travi kanu,
preskoče i ostanu titrave u zraku,
a ja se opijam i slušam kraj sebe krv šumnu i uzburkanu,
i osećam svoju snagu poletnu i laku,
i poželim da dignem taj pehar, taj divni prah
ljudske moći, ta vina,
pa da mi se kliktanja sruče od grla do slabina.

Takmiče se atlete, natežu mišiće od zlata,
slivene u jednu strunu od lista do vrata,
a pod nogama njihovim razastre se cveće,
pa preko svih usana osmeh preleće.

A ja se setim negdašnje slave, od Pirlitora viteza Momčila
i krilatog mu i vernog konja Jabučila,
i čini mi se da na njemu nad jablanovima letim
nad našim detinjstvom nezaboravnim i svetim.

I čujem belo Latinče ispod Leđana grada izaziva
junake car Štepana — razmakne se daljina siva —
a ja vidim Miloša Voinovića na kulašu
i celu prošlost našu.

Posle megdana Miloš na najvišoj kuli u Leđanu
jabuku od zlata na vrhu koplja vešto prostreli,
i radujem se kao da sam prisutan onde, u onom istom danu
kad hitac Srbljane svate razveseli.

I mladići se griju, otkriju rebra zategnuta u luku,
pa mi izgleda da preko svih nas prebace ruku,
a devojačka kraj moje od tog je prhnula mala
i veselo je ko grana od razvigore olistala.

I, evo, nanovo preko lica mi zatitraju prkosi,
Miloš još jednom preko leđanskog polja našu slavu pronosi,
preskoči tri konja viteza i tri mača plamena,
a ne baci ni kabanice pastirske s ramena.

Pa se opet u mislima vratim
i pružim ruke preko stadiona, pogled mi preko polja odluta,
i pitam se što i pesnici ne bi izašli ovoga puta
na megdane sa atletama zajedno da snagu zemlje pokažu
i progovore stihovima kroz mikrofonske trube
o otadžbini, snovima i devojci koju ljube.

Ja znam stihove stadionske, pune slave,
snažne i mišićave — blistavo sunčano dete —
dostojne da atletske staze u sjaju prelete.

PREGLED ČASOPISA

»SOVREMENOST«

Časopis za literaturu, umetnost i društvena pitanja, brojevi 5 i 6

Aprila meseca ove godine pojavio se prvi broj časopisa »Sovremenost«. Nekako u to vreme prestaje da izlazi i časopis Udruženja književnika Makedonije »Novi den« i omladinski časopis »Idila«.

Na taj način »Sovremenost« je faktički postao stožer oko koga se okupljaju i mlađi i stariji književni stvaraoci Makedonije. Časopis je na taj način postao raznovrsniji i bogatiji.

Ono što je najkarakterističnije za ovaj časopis to je njegov pretežno prozni karakter. Za jednu sredinu sa većim književnim tradicijama to bi bilo svakako sasvim prirodno. Međutim, za jednu sredinu u kojoj se književnost tek stvara to je nešto što treba podvući. Kao što je poznato, poezija je dosada bila dominantna forma književnog stvaranja makedonskih pisaca. Ranije su prozni radovi bili vrlo retki (V. Malevski, J. Boškovski i još nekoliko pisaca pišu po neki kraći prozni rad.)

Ove godine je međutim broj proznih stvaralaca mnogo veći. Pored ostalog to jasno pokazuje i slučaj S. Janevskog koji se već afirmirao kao pesnik, a sada se prihvata proze (Ulica, Stihija i dr.) i radi na završavanju romana »Selo iza sedam jasenova«.

Taj »prozni nalet« protvrđuju i poslednja dva broja »Sovremenosti« (4, septembarski, i naročito 5, oktobarski).

Vlado Malevski je svojom skicom Umetnik (br. 4) uveo jedan nov, vrlo interesantan motiv koji nije prvina samo u književnom stvaranju Makedonije. To je motiv borbe koja se odigrava u umetniku-borcu između njegovih subjektivnih težnji i stvarnosti oslobodilačkog rata. Šteta je svakako što je Malevski sasvim ovlaš i bez dubine obradio ovaj motiv. On ga je ustvari samo postavio.

Sličan motiv u pripovetci Violina obrađuje u broju 5 D. Solev. Međutim, ovaj rad je, izuzev nekoliko fragmenata, slab i, čini mi se, ne odgovara opštem nivou časopisa. Solev, koji je mlad pisac, ima svakako uslova da piše; on je, naročito što se tiče jezika, postigao izvesne rezultate. Ali mu još pretstoji rad.

Stale Popov je u pripovetci Petre Andov (br. 4), nešto kompoziciono razvučeno i sa dosta uprošćenom psihologijom ličnosti, relativno uspelo oblikovao vezanost naroda za Narodnooslobodilačku borbu. Vrednost ove pripovetke je naročito u njenom jednostavnom, neposrednom stilu.

Blagoj Korubin je više reporterski, ali interesantno i jednostavno, u pripovetci Dan i noć, ispričao prvu akciju prilepskih partizana, koja, u faktografskom smislu, označava i početak oružane borbe makedonskog naroda protiv okupatora, — 11 oktobar 1941 godine.

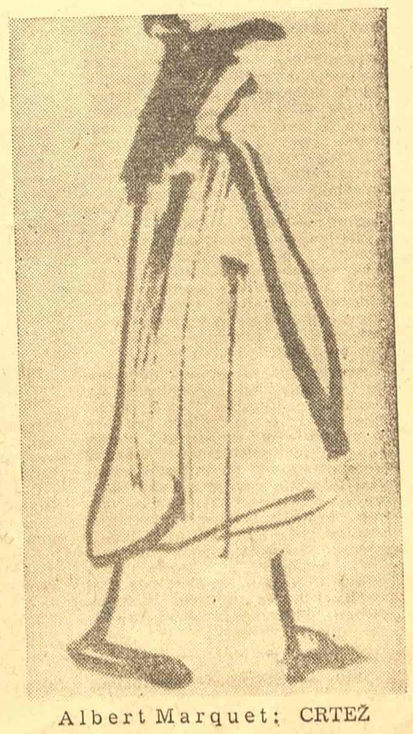
Slavko Janevski je zastupljen jednim delom pripovetke »Stihija«. Janevski pokazuje pripovedačke sposobnosti, lakoću zapažanja i bogatstvo jezika. Međutim, čini mi se (iako je reč samo o jednom delu pripovetke) da je težnja za originalnošću po svaku cenu i navela pisca na put zamućene umetničke ubedljivosti. Janevski pokušava da početak borbe protivu okupatora prikaže u obliku polulegende, preuveličavajući lik glavnog junaka Kamenka, dajući životno neosnovano i prilično mutno njegove postupke. Pisac je svakako težio da umetnički potencira snagu naroda-borca, ali je sve to na kraju dovelo do toga da je lik Kamenka ostao neubedljiv, ne samo po snazi već i po psihologiji i postupku. Ova težnja Janevskog ka legendi verovatno je posledica i Janevskoga kao dečjeg pisca. Piscu ove pripovetke takođe treba zameriti direktno veštačko uvođenje gorkijevskog tipa, pustinjaka-lutalice Nedeljka.

Poezija je , kao što sam rekao, zastupljena sa manje priloga.

Blaže Koneski je u poemi Rukovanje novim pesničkim izrazom vrlo toplo i sugestivno dao smrt pesnika povodom herojske pogibije pesnika-borca Kole Nedelkovskog. Talentovani liričar Srba Ivanovski je zastupljen sa dve pesme, San na balkonu bolnice i Pesniku. Aco Šopov je u 5 broju »Sovremenosti« zastupljen pesmom »Maštanje kraj jezerske obale«. Iako proživljena i na trenutke snažno data, ova pesma ipak ostavlja utisak jednog šire shvaćenog a nedorečenog osećanja i nosi u sebi jasnu melanholiju, novu crtu u poeziji Šopova.

Svakako se može već govoriti o ozbiljnijim i poetskim i proznim ostvarenjima makedonskih pisaca. Međutim, pitanje kritike, a u prvom redu književne kritike, ostalo je po starom. Nema sumnje, problem književne kritike je ne samo makedonski nego uopšte jugoslovenski problem. Međutim, ipak, obzirom na poseban položaj makedonskih pisaca, ovaj problem je daleko važniji i presudniji u daljem razvitku književnog stvaranja Makedonije. Poznata je činjenica da se u Makedoniji jedino Dmitar Nitrev bavi kritikom. Ali on je ostao jedini kritičar. Ne misleći nipošto da odreknem rezultate koje je Mitrev dao u makedonskoj književnoj kritici, ipak mi se čini da u ove dve njegove kritike nema dovoljno krvi, čime se slabi njihov efekat. A bilo bi dobro, i neophodno, da se u Makedoniji javi što pre još koje kritičko pero, jer se ovako, bez želje kritičareve, ostaje nužno pod utiskom suverenosti suda, a što je još važnije, nema mogućnosti za suprotstavljanje mišljenja, pa, prema tome, ni za življi razvitak kritičke misli.

Tošo POPOVSKI



Albert Marquet: CRTEŽ

* * *

»NOVI SVET«

(broj 10, 1951 god.)

Oktobarski broj »Novog sveta« donosi na uvodnom mestu odlomak pod naslovom »Reformacijski pokret u svetlosti slovenačkog nacionalnog pitanja« iz studije Edvarda Kardelja »Razvoj slovenačkog nacionalnog pitanja«, koju prerađenu i dopunjenu, autor sprema za štampu. Ta društvena i politička analiza slovenačkog protestantizma i dela Primoža Trubara, objavljena od strane redakcije prilikom 400-godišnjice slovenačke knjige, značajan je prilog autora naučnoj analizi reformacijskog i protivreformacijskog doba u XVI stoleću u Sloveniji.

Ovaj broj časopisa donosi liriku Jože Udoviča. Pesme »Naročilo«, »Pesem na pot«, »Njeno šepetanje«, »Pokopališče ob morju«, »Nokturno«, »Na valovih«, »Zaliv pod oljkami«, govore da se u Jožu Udoviču razvija snažna pesnička individualnost. Crtica Antona Ingoliča »Spomen-ploča« potvrđuje mišljenje da je autorovo pero u krizi i da se nikako ne može dignuti iz suvog površinskog ilustriranja do umetnički produbljene analize i psihologije ,bez kojih nije mogućno pisati dobre i originalne stvari.

St. K. nastavlja svoju opširnu studiju: »Motiv smrti i socijalna tematika u poeziji Srečka Kosovela«, koja će pobuditi veliko interesovanje. Interesantan je za književnu istoriju članak književnika Frana Albrehta pod naslovom »Vlastiti životopis Prežihova Voranca«. Albreht objavljuje pismo pok. Prežihova Voranca, koje mu je ovaj pisao septembra 1920 god. kada se spremao da izda svoju prvu zbirku, koja je posle toga izašla tek 1926 godine pod naslovom »Povesti«. U rubrici »Kritika« Tone Potokar analizira pesme Otona Župančiča u hrvatskom prevodu. Angelos Baš zaključuje svoje polemike člankom »Primedbe ka hronologiji staroslovenske kulture«. U »Prikazima« donosi France Dobrovoljc »Dve zanimljivosti iz istorije slovenačko-engleskih kulturnih odnosa«.

B. Š.

* * *

»NOVA OBZORJA«

(Broj 11, 1951 god.)

Već četvrtu godinu izlazi u Mariboru revija »Nova obzorja«. Reviju izdaje Savez mariborskih kulturnih radnika, a uređuje Anton Ingolič sa Jankom Glaserajom.

Jedanaesti broj ove revije donosi na uvodnom mestu četiri soneta Branka Rudolfa, a pored toga i pesme Branka Žužeka, Dušana Mevlja i Borisa Vihara. Mimi Malenšek objavljuje crtice »Gospođica Ana«, Branka Jurca »Dve zatvorenice«, Anton Ingolič nastaka veće pripovetke »Človek na granici«.

Gotovo polovinu broja zauzimaju studije, kritike, prikazi i beleške, koje su, svakako, interesantnije od beletristike. Tako Franc Šafar objavljuje prvi deo članka o Ljermontovu, Herbert Grin »Poglavlje o groteski«, Maks Robič govori »O makedonskim literarnim i nekim drugim revijama«. U rubrici »Kritike i prikazi« piše Božidar Borko o upravo izašloj knjizi grafike poznatog slovenačkog slikara Božidara Jakca, Branko Rudolf ocenjuje »Događaje iz prošlih dana« od Branka Krefta, Cvetko A. Kristan piše o zbirci pesama »Za lepše dane«, koju je izdala u Njujorku Ana Praček-Krasna. H. G. ocenjuje prevod Geteove »Ifigenije na Tavridi« koju je na slovenački jezik preveo književnik Fran Albreht. Pored toga, objavljeni su prikazi o knjizi Žana Kasua »Pariski pokolj« i »Mala Fadet« od Žorž Sandove. Maks Robič piše o trima makedonskim antologijama. A. B. donosi prikaz dela akademika Svetozara Ilešoča »Sistem agrarne reforme u Sloveniji«. U »Beleškama« piše S. R. o Tavčarevoj sobi, MKV o novim knjigama Hermana Broša »Nedužni«, Petra Klajsta »Između Hitlera i Staljina«, Artura Kestlera »Trenutak čežnje, Petra Moena »Dnevnik usamljenog čoveka«, Teodora V. Adorna »Minima moralia«, Žaka Benvila »Napoleonov životopis«, Viktora Sergeja »Istorija o Tulajevu — veliko otrežnjenje«. U broju je i sedam likovnih priloga Toše Primožoča i skica Slavka Tihca.

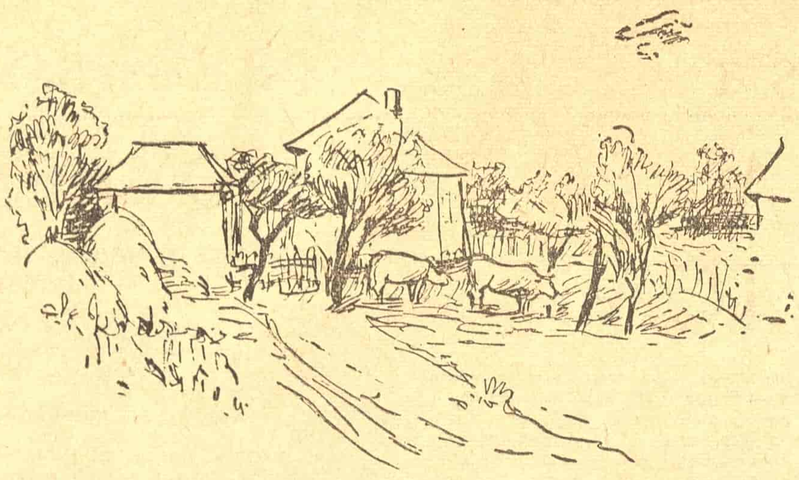
O 50-GODIŠNJICI »BUDENBROKOVIH«

(Nastavak sa druge strane)

dinca, u kome se oličava odnos umetnika i života; sam taj odnos komplikovan unutarnjim sukobom u stvaranju umetnika; i sve to stavljeno u atmosferu bez radosti i vedrine, i u paralelizam sa tragičnim ogrešenjem i slomom samog nemačkog naroda — to je jedan pol umetnosti Manove u ovom periodu, osamostaljen u ovom velikom romanu, delu tame. A na drugom kraju njegove »polarne klavijature«, na svetlom, razvijalo se godinama najvedrije delo Manovo, njegov mitski roman o Josifu i njegovoj braći. To je delo harmonije, u kome su intelekt i umetničko stvaranje, koji su se sukobili u subjektivnoj sferi, uskladili se u objektivnoj: nauka i poezija našle su se u novom skladu u prikazu polu-mitskog, polu-istoriskog života na starom prednjem orijentu, u Babiloniji, Palestini i Egiptu, života čiji je prikaz tražio vrlo ozbiljne studije. Njih je genijalni pesnik savladao vanredno; o tome svedoči i njegova pomenuta prepiska sa Kerenjijem. I bez obzira kolika je bila tu uloga udubljivanja u naučna dela, a kolika uloga intuicije, rezultat je takav da mora oduševiti poznavaoca. Tu nije dat isečak antičkog života kao u Floberovoj Salambô, već suština jednog velikog i vrlo složenog spleta mitskih i religiskih pretstava. I samo tako, posmatran iz sebe, iz mitske i religiske ideologije koja ga je pokretala, taj svet koji pesnik prikazuje dobija smisla u našim očima. I samo tako, proniknuvši njihove životne motive, mogao je pesnik oživeti mitske ličnosti, osposobiti ih za ličnosti romana. Mit i roman, to je uopšte neobičan spoj. Do sada, bilo je spoja mita sa velikom lirikom, sa velikom dramom; ali mit i roman — to je kombinacija koja je valjda samo jednom anticipirana, u nekoj takoreći preegzistentnoj formi romana, u Odiseji. Ta veza omogućena je danas, i to na jednoj vrlo visokoj ravni, samo vanrednom evolucijom romana, pre svega njegovom evolucijom u rukama Tomasa Mana. Ovo je vrlo značajan estetski problem, o kome je sam Man pisao u više mahova, naročito interesantno u pomenutom eseju Frojd i budućnost i u drugom pismu Kerenjiju. On ističe pre svega vezu između mitskog i tipskog, ističe da je mitsko u jednom sasvim naročitom i dubokom smislu tipsko. Zato u njegovom mitskom romanu život pojedinaca postaje odraz velikih kulturnih doživljaja iz rane istorije čovečanstva, zato se tu životi ličnosti prikazuju kao ponavljanja ranijih ili anticipacije kasnijih, a i one same osećaju se takvima. Zato su tu ljudi često replike ili podražavaoci »gornjih redova«, tako da Josif, po rečima Manovim, na izvestan polu-iskren, a ujedno ljupko varalački način glumi bogove, Tamuza — Ozirisa, a u četvrtom delu romana i Hermesa. Jer i Josif je umetnik, on se igra tom svojom imitacijom božanstva; a pesnik mu u tome pomaže mešavinom zbilje i titranja, tako karakterističnom za ironični stil ovog mitskog romana. Jer Man je ovde, sjedinjavajući naučno saznanje i pesničko stvaranje, još naročito razvio svoju stvaralačku ironiju koja obuhvata jednim pogledom ono što je opšte-mitsko i ono što je pojedinačno-čovečansko, u stilu koji treperi u bezbroj nijansa i aluzija. U tom rešenju i u tom stilu on je dao i nov, daleko obuhvatniji prikaz odnosa »života i duha« no tamo gde ga prikazuje samo pojedinačnim ljudskim odnosima ili dosta uskim društvenim slojevima. Ozbiljnost — to je u romanu naučna osnova i filozofsko motivisanje; zatim široko crtanje ličnosti, pri kome je svođenje na jednu bitnu osobinu, koje tako često sretamo i u Manovim delima svakodnevno-životne inspiracije, dobilo novu boju i funkciju: da oživi večno pokretni niz Josifove braće — dok su središne ličnosti, Jakov, sam Josif, pa faraon Eknaton, prikazani sa svom duševnom složenošću. Ali i to je sve utopljeno u ironiju i često se teško odvaja od titranja. Treba samo pročitati uvod četvrtog dela, Prolog u gornjim redovima, sa humorom blagih anđelskih ogovaranja oko boga na nebu, koja neodoljivo potsećaju na ogovaranja oko Getea u Vajmaru. Majstorstvo Manovo, produženo kroz mnoge decenije, moralo je dovesti do savlađivanja stila u kome se oseća skoro kao nedostatak otsustvo i poslednjih elemenata borbe sa materijalom i obradom; to važi, dakako, samo za četvrti tom romana. Inače, čitajući Josifa i njegovu braću, čitalac i kritičar moraju se upitati da li bi se danas, odnosno, od danas, uopšte mogao pisati roman iz tako davne kulturne istorije drukčije nego sa ovom manovskom ironijom; teškoća je samo u tome što je ta ironija tako ličan, pojedinačan dar Manov.

Polazeći od neposrednog svakodnevnog života, Man je već pre pedeset godina, u Budenbrokovima, dao sliku socijalnih kretanja i smenjivanja kulturnih epoha; ipak se u prvom periodu svoje delatnosti, do 1924, držao savremene sfere. Međutim, njegov pogled se neverovatno širio u najudaljenije kulturne krajeve, i on je počeo da unosi u njih svoju umetnost velikog realističkog prikazivača ljudi. U drugom velikom periodu svoje delatnosti, do 1947 uporedo sa savremenošću, on je čudesno prožeo život antičkog srednjeg orijenta i prikazao ga u ironično-realističkoj viziji. Mi sada pratimo treći period Manove delatnosti, u kome oživljava kulturu evropskog dubokog srednjeg veka (Izabranik), i čekamo da ga i dalje umetnički ostvaruje u novim delima, pa ma došao i do »veličanstvene sklerotičnosti« starog Getea, o kojoj rado govori.

Anica SAVIČ-REBAC



Šana Lukić: RIPANJ

Šana Lukić: ŽETELICE

POVREDE AUTORSKIH PRAVA KNJIŽEVNIKA

Sva izdavačka preduzeća imaju u svome planu izdavanje dela domaćih i stranih autora. U želji da taj plan ispune, ona se vrlo često sukobljavaju sa propisima o zaštiti autorskih prava. Postala je nekako praksa kod nekih izdavačkih preduzeća da se malo ili nikako ne vodi računa o pravima autora. Zbog toga je Zavod za zaštitu autorskih prava morao da interveniše u nizu slučajeva, pa čak i da podnosi tužbe državnoj Arbitraži ili redovnim sudovima, koji su, posle iscrpnih pretresa donosili presude redovno u korist autora.

Postoji niz vidova povrede prava autora. Ilustracije radi navodimo samo nekoliko primera: a) vrlo često se dela objavljuju bez znanja i odobrenja autora; b) pojedini odlomci, izvodi ili manja dela koriste se bez navođenja imena autora i bez saglasnosti autora; c) neka izdavačka preduzeća odbijaju da plate pune iznose prevodiocima za naručene prevode; d) pojedina dela autora se skraćuju, prerađuju i menjaju bez znanja i odobrenja autora; e) u želji da se izbegne plaćanje autorskog honorara neka izdavačka preduzeća se služe raznim sredstvima. Karakterističan je primer jednog časopisa koji je, u želji da izbegne plaćanje honorara autoru jednog manjeg članka, »izmislio« da ceo članak objavi na taj način što je ispred članka napisao: »Iz novih knjiga i časopisa«, dodao dve-tri rečenice kao uvod i onda doslovce preštampao članak; f) česta je pojava da se iz inostrane književnosti prevodi sve što se kome izdavačkom preduzeću svidi. Kod prevođenja ovih dela obično se ne traži pristanak autora, itd.

O svakom od nabrojanih slučajeva moglo bi se pisati i govoriti dosta. Mi ćemo se za sada zadržati samo na pitanju prevođenja i objavljivanja dela mnogih autora bez njihovog znanja i saglasnosti.

Prema našem Zakonu o zaštiti autorskih prava, između ostalih, kao osnovno pravo autora je pravo prevođenja i objavljivanja svoga dela na druge jezike kao i pravo na materijalnu naknadu ako prevođenje i objavljivanje vrši drugo lice ili država. Dakle, autor ima pravo da svoje delo sam prevede na drugi jezik i da ga tako prevedeno objavi. Autor, odnosno nosilac autorskog prava, ima isključivo pravo da odobrava trećim licima prevođenje i objavljivanje svoga dela, s tim što za to dobija pravednu materijalnu naknadu. Svako bespravno prevođenje i objavljivanje dela nekog autora je povreda autorskog prava i kao takva je kažnjiva. Autor, odnosno nosilac autorskog prava, ima prava čak i da zabrani dalju prodaju i rasturanje njegovog dela ukoliko je to delo umnoženo i pušteno u prodaju bez njegovog odobrenja. Nedozvoljeno prevođenje i objavljivanje bez plaćanja odgovarajuće naknade može se smatrati

Kod nas se vrlo često događa da se objavljena dela domaćih autora prevode sa jednog jugoslovenskog jezika na drugi ili na jezik nacionalne manjine i to bez ikakvog odobrenja i saglasnosti autora. Tek na intervenciju Zavoda za zaštitu autorskih prava ili samog autora izdavač plaća autorski honorar. Prevodeći i objavljujući jedno delo bez saglasnosti autora izdavač je povredio moralno pravo autora, ne plaćajući autorski honorar, povredio

Sličan je slučaj i kod prevođenja dela sa inostranih jezika. Neka izdavačka preduzeća, u želji da odgovore ukusu publike i u želji da postignu što bolji finansijski efekat, prosto se takmiče da objave neko delo inostranog autora. U toj žurbi se uopšte ne misli na traženje dozvole autora.

Ne treba ni govoriti da su i dela inostranih pisaca zaštićena ako autori tih dela pripadaju nekoj od zemalja članica Bernske unije. Naša zemlja je takođe članica Bernske unije za zaštitu autorskih prava i prema tome ima odgovarajuća prava (zaštita dela jugoslovenskih autora u inostranstvu), ali i obaveze. Dela autora zemalja koje su članice ove Unije zaštićena su u svim zemljama članicama kao i dela domaćih autora. Rok zaštite traje 50 godina posle smrti autora. Prema tome, sva dela čiji je autor živ ili nije prošlo 50 godina od njegove smrti, zaštićena su. Znači, mora se tražiti saglasnost bilo autora bilo njegovih naslednika za prevođenje i objavljivanje. Takođe se mora platiti i autorski honorar. Dela kod kojih je trajanje zaštite prestalo, tj. ako je prošlo više od 50 godina od smrti autora, slobodna su i nije potrebno da se traži autorizacija za prevod, niti da se plati autorski honorar. Takođe su slobodna i dela autora zemalja koje nisu članice Bernske unije (SSSR, SAD, Argentina i još neke).

Uzimajući u obzir mnoge momente, naša država je, pristupajući Bernskoj konvenciji, napravila jednu rezervu u želji da olakša prevođenje dela inostranih autora na naše jezike. Naime, prema toj rezervi nismo dužni da tražimo odobrenje autora za prevođenje i objavljivanje njegovog dela ako je od objavljivanja tog dela proteklo 10 godina, a delo za to vreme nije bilo prevođeno na jedan od jugoslovenskih jezika. No obaveza da se plati autorski honorar je ostala.

Praksa pokazuje, međutim, da se ova prava malo poštuju. Dela se prevode bez pristanka autora, a honorar se ili uopšte ne plaća, ili se u poslednjem trenutku dostavi Zavodu za zaštitu autorskih prava, kad je delo već pušteno u prodaju. Zbog ovakvog rada nekih preduzeća ni Zavod nije u mogućnosti da primljeni honorar doznači autoru, pošto nije mogao takve honorare planirati i obezbediti za njih potreban iznos deviza. Postupajući na ovaj način izdavačka preduzeća oduzimaju autorima mogućnost da daju izvesne sugestije kod prevođenja njihovih dela. Autori obično imaju neke primedbe, često preporučuju novija izdanja svoga dela i sl.

Ovakvo nepoštovanje prava autora krnji ugled koji naša zemlja uživa u svetu. Sve češće se čuju žalbe inostranih autora na ovakve postupke naših izdavačkih preduzeća. Naša politička pretstavništva u inostranstvu došla su u nezavidan položaj, pošto nisu mogla i ne mogu da brane ovakve postupke pojedinih izdavačkih preduzeća u Jugoslaviji. Zbog svega toga su u nemogućnosti da štite u punoj meri i prava naših autora u inostranstvu.

Na osnovu izloženog mislimo da je potrebno da se najozbiljnije povede računa o tome šta se prevodi i kakve se obaveze preuzimaju. Dok se na svim sektorima našeg privrednog i kulturnog života vodi računa o štednji i o svakom deviznom dinaru, dotle se kod prevođenja i objavljivanja dela inostranih autora stvaraju neopravdano visoke obaveze, na žalost dosta često i za dela bez naročite vrednosti.

Andra ANTANASIJEVIĆ

RAZGOVORI O DIJALOGU

(u pripovijetci i drami)

sa toliko više intenzivnosti, — osjeti čitavo piščevo imaginirano zbivanje: sve to mora »izrežirati« sam pripovjedač, svojim riječima, ničim drugim nego njima, jer osim njih nikakvih drugih sredstava on nema.

I, u toj svojoj »režiji« on, ma kako se možda od toga otimao, neophodno nailazi na one trenutke kad mora, kad mu se čini najprirodnijim da se posluži postupkom u kom zaista ima mnogo od scene: dijalogom likova. »... — jedva izusti a u glasu mu je zadrhtalo predosjećanje...«, »... — reče gledajući je ispitivačkim pogledom...«, »...podnimi se i zaćuta...«, »...vičući, ushoda se po kancelariji...«, »... postavi mu to pitanje, kako bi ga iskušao...« — sve su to pozorišni surogati koje mnogi pripovjedači uzimaju u pomoć da bi pojačali impresivnost svojih dialoga, da bi čitaoca doveli u situaciju da svojim unutrašnjim čulima »čuje« i ona nenadomjestiva tonska značenja dijaloških riječi, da u tim riječima »vidi« sve značajne spoljne i unutrašnje okolnosti u kojima te riječi padaju; ukratko, tu pripovjedač pravi s čitaocem povremenu ekskurziju u »pozorište«.

No ima pripovjedača — i naveli smo ih odmah dosta — koji u svoje dijaloške odlomke ne interpoliraju ništa osim »upita«, »odgovori« i »reče«, a ipak su to pravi dijalozi, nekad možda »dramskiji« od onih optočenih filigranom pripovjedačkih riječi.

Nije, dakle, stvar u tome, ili samo u tome, nego u samoj dijaloškoj riječi, u njenoj vražjoj potenciji. A nju, tu potenciju, nije moguće, ama baš nikako nije moguće uhvatiti u bilokakve stilističke kanone. Zašto baš jedan lik govori u slikama, otkud mu te kristalne metafore, te dijabolične hiperbole, te tanke aluzije, te proste rečenice, te ušiljene riječi? Zašto se jedna jedina njegova rečenica, i u njoj sav on, zapamti poslije čitave knjige, pa i za sav život? Zašto drugi govori apstraktno, u preciznim formulama, kratko, ili u žubornim kaskadama, razliveno do u beskraj, te od toga ostane čitaocu, nekad i za sav vijek, utisak nečeg lucidnog ili mutnog u tom liku, ostane baš po tim dijaloškim riječima? I nije nam se više dalo da dalje uzaludno nijansiramo pitanja te vrste — toliko ih se otvaralo pred nama.

Ali — ima li bar ikakav ohrabrujući pristup njoj, ako se baš ne može odmah da rastvori sva tajna dijaloške potencije? Moj prijatelj nadošao je u jednom srećnom trenutku na srećnu misao, koju je izrazio pitanjem: »A možda se mi varamo, možda dijalog ne pogađa sam svojom snagom, možda on posuđuje nešto snage od cjeline teksta, od već izloženih situacija kroz koje je lik proveden, od same situacije u kojoj on trenutno agira, od njegovih postupaka koje smo mu do tada vidjeli?« Zaista, moram priznati da sam poslije toga pitanja osjetio jedan razvedrujući mlaz svjetlosti na zagonetci.

Siguran sam i sada da u tvrdnji moga prijatelja ima mnogo istine, ali ona tu za mene nije bila sva. No nisam znao ništa ozbiljno da mu reknem, te smo se tako rastali, on, izgleda, u uvjerenju da je na pragu istine, a ja u melanholičnom osjećanju da opet stojim na pragu jednako zatvorenog problema.

Moraću opet nastaviti te razgovore s njime, kad se sretnemo. Možda ga neću iznenaditi daljnjim rezultatima svoga razmišljanja, možda i hoću, možda će ih on primiti kao svoje, možda će ih nečim novim i nadopuniti. Ja tek vjerujem da pripovjedač, baš u dijalogu i najviše u njemu, ima nešto od glumca. On, po mom osjećanju i uvjerenju, ima, on mora da ima moć identifikovanja sa svojim likom, ne samo s jednim nego sa svim svojim likovima. On, i inače a pogotovu u trenucima dijaloga mora »izbrisati samog sebe« u liku, postati lik sam u svakom njegovom drhtaju, primati svijet njegovim čulima, misliti njegovim mislima, nositi se njegovim osjećanjima, htjeti njegovim htijenjima, — i tek onda će progovoriti i njegovim nezamjenljivim riječima i frazama. Zar, prijatelju, u magiji pisanja, sam sebe nikad nisi zatekao kako se prazno zagledavaš poput svoga junaka, kako grizeš usnu kao i on, kako glasno izgovaraš njegove riječi, i osluškuješ ih u isto vrijeme, i uobražavaš da ih i drugi osluškuju, a pri svem tom zaboravljaš da si to ti? Meni se zaista čini da iz ove moći (koju ili imaš ili nemaš, koja se napaja na izvorima života) biju izvori nepresušnih i prštavih dijaloga, svejedno da li se krećemo u pripovijetci, romanu ili drami, u tim toliko različitim formama imaginiranja.

Skender KULENOVIĆ

90-GODIŠNJICA NOVOSADSKOG SRPSKOG POZORIŠTA

(Nastavak sa pete strane)

Tako je novosadsko Srpsko narodno pozorište, umetnički nivo njegova rada, patriotski duh sa nečim misionarskim koji je odande vejao, dugo bio i škola, i uzor, i potstrek pozorišnom životu Srba daleko izvan granica Vojvodine. Ni poznija organizovanja diletantskih družina po Bosni i Hercegovini ne daju se zamisliti bez ovih potsticaja.

Posle Hadžića, veliki istorijski događaji koji su kulturni razvoj našega naroda opredelili sasvim drukčijim tokom i tempom nego što se to moglo zamišljati u doba pre 1914, novosadsko Srpsko narodno pozorište nije više imalo niti moglo imati onaj značaj i ulogu kao u prvim decenijama svoga postojanja. Njegovi zadaci su sada postali skučeniji, no ne manje značajni. Već pred 1914, pojavljivali su se znaci obnove i težnje za reformama u njemu. Generacije Tihomira Ostojića i Petra Konjovića pokazale su tada i dovoljno interesovanja i dovoljno snage da zadatke i napore ovoga pozorišta usmere modernijim i više umetničkim tendencijama; da te težnje nisu ometene ratom, može biti da bi novosadsko pozorište već u to doba doživelo nov period obnove i poleta. U međuerі dva rata nijedno ime vodećeg čoveka ovoga pozorišta nije u tolikoj osećajnoj vezi sa sudbinom ovoga pozorišta kao ime Žarka Vasiljevića. On je, sa nekoliko još preživelih i neprestano oko novosadskog pozorišta okupljenih pretstavnika stare garde nekadašnjeg mezimčeta, oličavao vernost slavnoj ustanovi i neodvojivost od nje ni u trenucima kada je izgledalo da su joj dani izbrojani. Ali se pozorište neprestano dizalo i obnavljalo, a pod upravom Petra Konjovića i Marka Maletina, u dva maha, doživelo trenutke svoje obnove i zapaženih uspeha. Posle 1944 godine ,kada je i širom Vojvodine nikao čitav niz novih pozorišta državnih i gradskih, a još veći broj diletantskih i amaterskih grupa i prikazivača, Vojvođansko narodno pozorište, autentični naslednik nekadašnjeg novosadskog Srpskog narodnog pozorišta, postalo je pozorište isključivo Novoga Sada. Ono danas, oslobođeno zadataka i napora putovanja, dakle sasvim drukčije nego što je to bilo u nekadašnjem Đorđevićevom i Hadžićevom pozorištu, pa i u novosadskom pozorištu između 1918—1941, sa kompletnom dramskom i operskom trupom, velika je i središna pozorišna ustanova pokrajine u kojoj je nikao pokret za organizovanje stalnog pozorišta među Srbima, i gde je on urodio i plodom značajnim po celokupni srpski duhovni napredak.

Što je sasvim prirodno, tokom 90 godina svoga dugoga života novosadsko Srpsko narodno pozorište menjalo je više puta svoju fizionomiju, jer su mu se menjali i zadaci, i okviri rada, i umetničke svrhe i metode. Živ i osetljivo reagujući mehanizam pozorišne organizacije morao je neizbežno, u vremenu od 1861 do 1951, u različitim, neizbežnim promenama podložnim razdobljima između ovako široko razmaknutih datuma bivati čas slabiji čas jači, čas umetnički viši čas nacionalno uzdignutiji, čas izraz najširih nacionalnih i društvenih težnja, čas kuća u kojoj se mehanički otaljavaju pretstave. Ali pored svih trenutiih i povremenih zamora i slabosti u njemu, i pored mnogih šturih i praznih godina u njegovome dugom životu, pojam o pozorišnome životu Novoga Sada ostaje još i danas vezan ne za trenutke njegove slabosti i klecanja, nego za trenutke njegovih najvećih uspeha; ne za trenutke njegova tavorenja — a bilo ga je, i vrlo često baš u razdoblju između 1918 do 1941 —, nego za svetle trenutke njegova osnivanja i najlepše godine stvaralaštva Pere Dobrinovića i njegove generacije.

Zasluge novosadskog Srpskog narodnog pozorišta su, dakle zasluge pionirske, u prvome redu. Rad Đorđevićev i Hadžićev rad je krčilački, animatorski, organizatorski. Rang toga pozorišta i njegovih osnivača stoga je veoma visok. Oganj koji su oni zažegli u Novom Sadu godine 1861 prenesen je ubrzo u Beograd, da odande greje i svetli i Novom Sadu i čitavom srpstvu. Bez ljubomore što davno više nije prvo i najbolje, novosadsko Srpsko narodno pozorište može sa ponosom gledati na svoju slavnu prošlost: u njoj, ono je izvršilo časnu misiju u trenutku kada niko drugi nije bio sposoban da je vrši. Čas vešto čas nevešto, ali uvek sa rodoljubivim osećanjem dužnosti, ono je krčilo zatrpane staze naših uspinjanja ka kulturnijim i definitivnijim umetničkim zadacima. Danas, ono ponovo stoji pred njima, a slavna prošlost, tako puna obaveza, neka mu u budućnosti bude ideal i nadahnuće. Novosadskom Srpskom narodnom pozorištu danas se ne može poželeti ništa veće ni lepše.

Mladen LESKOVAC

B E L E Š K E

Tomas Man, mada već u dubokoj starosti, još uvek daje dokaza svoje velike plodnosti, živosti stvaralačkog duha i istrajnosti neumornog književnog radnika. Posle »Doktora Faustusa«, objavljenog pred nepune tri godine, koji bi sam po sebi, svojim obimom, formom i množinom sakupljenog materijala, mogao da pretstavlja životno delo mnogog vrednog i značajnog pisca, Man je nedavno izdao novi roman pod naslovom »Sveti grešnik«.

Knjiga je objavljena prvo u Americi, na engleskom jeziku, kao, uostalom, i »Doktor Faustusus«, i, sudeći po prvim, još oskudnim prikazima, ostavila kritiku u priličnoj neudoomici kako da odredi njeno značenje i oceni njenu vrednost.

Svojim sadržajem ova ne mnogo obimna knjiga potseća na »gotske« srednjevekovne hrašćanske novele i nosi gotovo sva njihova obeležja: dvostruki incest, ubistvo pre seksualnog snošaja, dete ostavljeno na milost i nemilost talasima nasred morske pučine, sramne tajne skrivene iza tajnih vrata, mučenje i pokajanje dvoboj zbog časti i ljubavi lepe i otmene dame, nekoliko izabranih čuda, božanskih pretskazanja kroz snove i, najzad, oslobođenje od greha i muka milošću božjom. Njena fabula, ukratko prepričana, bila bi sledeća:

Grešna i rodoskrvnilačka ljubav brata i sestre, koji toliko vole sami sebe (Narcisus kompleks) da mogu jedino voleti sebe u drugome, rađa grešnim plodom Grigorije, dete ove ljubavi, bačen u more i čudom spasen podignut i vaspitan od stranih ljudi vraća se kući i ženi sopstvenom majkom (Edipus kompleks). Kažnjen zbog ovog greha Grigorije provodi sedamnaest godina okovan na steni usred mora, da bi, pošto je opet čudom spasen, postao najzad čuveni veliki i sveti papa Gregorije, — ustvari, humanista u papskoj odeždi, koji hrišćanske crkvene dogme tumači na vrlo human i neobičan način.

Šta je Man hteo da kaže ovim čudnim sadržajem, prilično neobičnim za naše vreme i savremeni književni ukus? — pita se kritika. Da li je i imao nameru da kaže više od onog što je samom radnjom romana rekao? Gde treba tražiti vrednost i značaj ove knjige: u ispričanoj povesti ili u podtekstu? Da li celu ovu povest treba shvatiti samo kao alegoriju i pozabaviti se pre svega moralnim problemima koje ona u sebi krije?

Rešavajući ovu zagonetku recenzenti knjige našli su se u čudu i samo u jednom saglasni: da se i u ovoj knjizi bez obzira na njen eventualni alegorični značaj, oseća ruka velikog majstora i vештog pripovedača, pa će čitalac — kaže se u jednom prikazu — posle prve zabune, kad se snađe u ovom fantastičnom i čudnom svetu, uskoro moći da uživa u veštini kojom pisac razvija temu, i, ako mu se tema svidi, provesti ugodno veče čitajući »ovu romantičnu alegoriju o velikom grešniku koji postaje veliki papa«. Ima ih, međutim, koji smatraju da Man nije od one vrste pisaca koji bi se mogli zadovljiti prepričavanjem izvesne zabavne ili tragične srednjevekovne teme, pa se pitaju da li je možda kroz sudbinu »velikog pape Gregorija« hteo da dade svoj odgovor na krupna i sudbonosna pitanja današnjice, da pokaže kako i grešno čovečanstvo preko najvećih patnji može stići do blaženstva, pošto najveće očajanje, u koje neljudske snage bacaju čovečanstvo, u isto vreme mobiliše i jača u čoveku one pozitivne snage koje će mu pomoći da zlo pobedi.

I tako, dok po izvesnim mišljenjima knjiga pretstavlja »malo remek delo« (Spender), po drugima, i, reklo bi se pretežnijim ona je samo jedan od manje značajnih radova kakve je Man obično pisao između dva velika romana. Ako je i imao neku dalju nameru on je nije dovoljno jasno izrazio i dok »Doktor Faustus« pretstavlja ozbiljno i značajno delo koje bi se moglo porediti sa tragedijom, »Sveti grešnik« ličio bi na satirsku igru koju je pisac sastavio, pre svega, svog odmora i svoje zabave radi.

BIBLIOGRAFIJA

Petar Kočić: **Djela.** Izdanje »Svjetlosti«, Sarajevo 1951 ćirilicom, str. 455, cijena 180 din.

Prota Mateja Nenadović: **Memoari.** Izdanje »Jugoslovenske knjige« Beograd 1951, ćirilicom, str. 221.

D-r Ljubomir Durković—Jakšić: **Bibliografija o Njegošu.** Izdanje »Prosvete«, Beograd 1951 ćirilicom, str. 276.

Knjiga borbe i oslobođenja — 1941—1945. Izdanje »Prosvjete«, Zagreb 1951 ćirilicom, str. 369, cijena 298 din.

Ruđer Josip Bošković: **Dnevnik putovanja.** Izdanje Državnog izdavačkog poduzeća »Zora«, Zagreb 951 latinicom, str. 142, cijena 80 din.

V. Ćerkez: **Ruže u oluji** Izdanje »Svjetlosti«, Sarajevo 1951, latinicom, str. 107, cijena 70 din.

Narodne pjesme iz borbe i izgradnje. Izdanje »Seljačke knjige« Sarajevo 1951, latinicom str. 146, cijena 90 din.

Radovan — Portal katedrale u Trogiru. Izdanje Državnog izdavačkog poduzeća »Zora«, Zagreb 1951 latinicom, str. 40, cijena 700.

Đurđe Bošković, Slobodan Nenadović: **Gradac.** Uvodni tekst Đurđa Boškovića. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1951, ćirilicom, str. 9.

N. S. Ljeskov: **Pripovetke.** Prevela Tankosava Kašiković. Izdanje »Prosvete« Beograd 1951, ćirilicom, str. 305.

Gistav Flober: **Gospođa Bovari.** Preveo Dušan L. Đokić. Izdanje »Matice srpske«, Novi Sad 1951, ćirilicom, str. 340.

Nazim Hikmet: **Pjesme.** Izdanje »Svjetlosti« Sarajevo 1951, latinicom, str. 107, cijena 60 din.

Upton Sinclair: **Religija i profit.** Preveo Marijan Krleža. Izdanje Nakladnog poduzeća »Glas rada«, Zagreb 1951, latinicom, str. 203.

UREDNICI
MILAN BOGDANOVIĆ
SKENDER KULENOVIĆ

Odgovorni urednik: Milan Bogdanović, — Štampa: »Borba« Beograd, Kardeljeva 31 telefon 25183. Broj čekovnog računa 102-9032020 Pošt. fah redakcije 617. Poštanski fah administracije 629. Rukopisi se ne vraćaju.