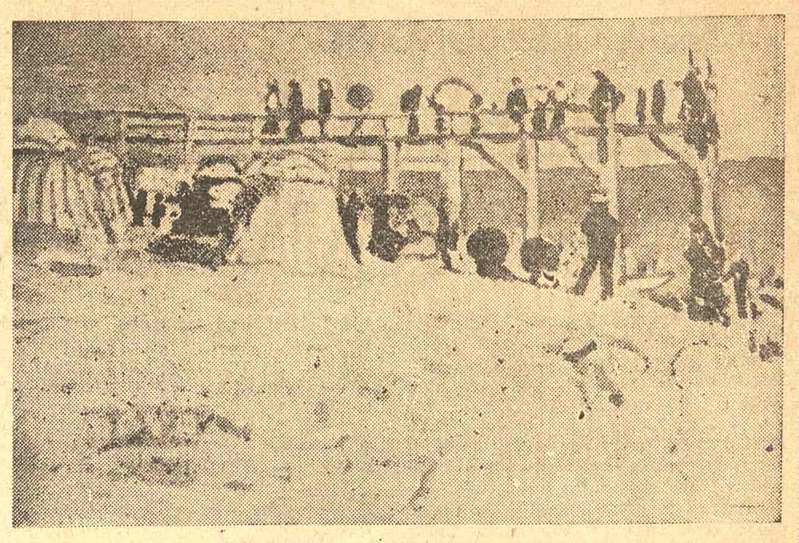
KNJIŽEVNE NOVINE

GODINA V. BROJ 50 — BEOGRAD 16 FEBRUAR 1952 GOD — CENA 15 DINARA



Alber Marke: PLAŽA U SENT ADRESU

SLAVA JOVANU POPOVIĆU — PJESNIK I BORAC

U noći između 13 i 14 februara 1952 godine umro je u Beogradu Jovan Popović, književnik i javni i kulturni radnik. Ceo svoj pregalački život, od mladih studentskih dana do trenutka kad ga je opaka srčana bolest vezala za postelju, Jovan Popović posvetio je strasnom stvaralačkom i požrtvovanom društvenom radu. Bio je to jedan od onih svetlih likova naše napredne inteligencije koji ni u jednom trenutku nisu odvajali svoj život i svoje delo od borbe radnih ljudi za slobodu i kulturu.

Jovan Popović bio je među prvim i najistaknutijim borcima za progresivno shvatanje kulture u našoj sredini, jedan od onih kulturnih poslenika koji su shvatili nužnost spajanja revolucionarne borbe sa kulturnim napretkom. Radeći predano i svim svojim snagama kao stvaralac i kao tumač progresivnih shvatanja književnosti i umetnosti, Jovan Popović je u našem javnom životu, po smislu svog književnog i društvenog dela, kao čovek stvaralac i borac, odigrao veliku ulogu.

Skroman i nesebičan, on je uvek, na književnom i društvenom poprištu, zauzimao jasno i otvoreno izražene stavove. To jedinstvo stvaraoca i borca oseća se u njegovom značajnom književnom delu, u svim, vrlo raznolikim oblastima u kojima je delovao. Ono je vidno u njegovoj misaonoj poeziji, ono se živo oseća u njegovim realističkim pripovetkama, ono je srž njegovog kritičkog i eseističkog dela.

Jovan Popović je bio jedan od onih književnika — boraca koji su, rukovođeni u svemu svojom revolucionarnom svešću, prisno osećali probleme i zadatke vremena i sami ih po svojoj unutrašnjoj potrebi i ljudskoj odgovornosti shvatali kao svoje probleme i svoje zadatke.

Borac i marksist, odan i nepokolebljiv član Partije, naročito aktivan na području kulture, Jovan Popović je od prvog dana bio učesnik Narodnooslobodilačke borbe i u njoj je zauzimao visoke, odgovorne i plemenite dužnosti.

Jovan Popović je bio član Uprave Saveza književnika Jugoslavije i sve do teške bolesti jedan od njenih najaktivnijih i najkorisnijih saradnika.

Primer Jovana Popovića, i kao književnika i kao čoveka, ostaće u živom i trajnom sećanju svih književnika Jugoslavije.

Za Savez književnika Jugoslavije:

Ivo ANDRIĆ, pretsednik Saveza književnika Jugoslavije; Risto TOŠOVIĆ, sekretar Saveza književnika Jugoslavije; Milan BOGDANOVIĆ, pretsednik Udruženja književnika Srbije, Marin FRANIČEVIĆ, pretsednik Udruženja književnika Hrvatske; France BEVK, pretsednik Udruženja književnika Slovenije; Blažo KONESKI, pretsednik Udruženja književnika Makedonije i Nika MILIČEVIĆ, pretsednik Udruženja književnika Bosne i Hercegovine.

Beograd, 14 februar 1952.

Telegram Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije

Povodom smrti književnika Jovana Popovića, Centralni komitet KPJ uputio je njegovoj supruzi, Bosi Popović, saučešće sledeće sadržine:

»Povodom smrti vašeg supruga, vernog sina naše Partije, neumornog i nepokolebljivog proleterskog borca i revolucionarnog književnika, primite izraze našeg saučešća.

Ime Jovana Popovića ostaće kao svetao primer kako se perom i puškom bori za slobodu svoga naroda, za pobedu radničke klase i socijalizma.

CENTRALNI KOMITET KOMUNISTIČKE PARTIJE JUGOSLAVIJE«.

Društvo književnika Hrvatske

Udruženju književnika Srbije

Povodom smrti književnika Jovana Popovića primite naše iskreno saučešće.

DRUŠTVO KNJIŽEVNIKA HRVATSKE

Društvo književnika Slovenije

Udruženju književnika Srbije

Slovenački književnici izražavaju svoje duboko žaljenje povodom smrti pesnika i pisca Jovana Popovića. Slava uspomeni borca za kulturni napredak, nacionalno i socijalno oslobođenje naših naroda.

DRUŠTVO KNJIŽEVNIKA SLOVENIJE

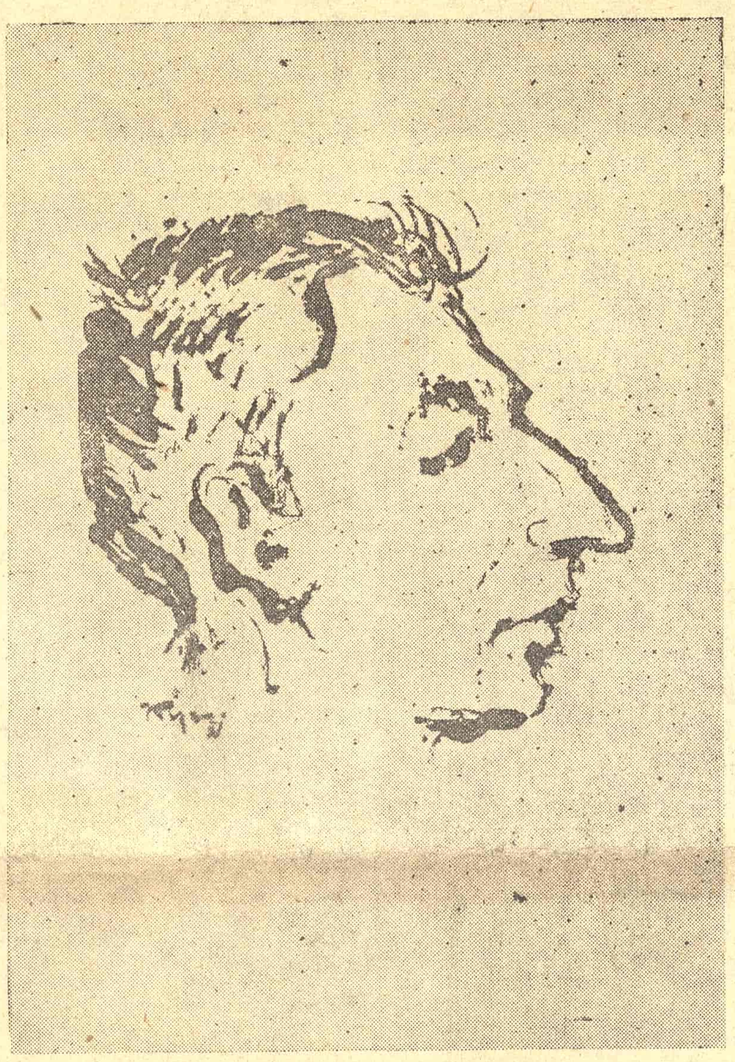
Radni kolektiv »Jugoštampe« iz Beograda

Udruženju književnika

Duboko ožalošćeni vešću o smrti književnika Jovana Popovića kolektiv »Jugoštampe« izražava svoje saučešće Udruženju književnika Srbije.

Nenadoknadivi gubitak revolucionara književnika Jovana Popovića učiniće da još čvršće zbijemo svoje redove u borbi za socijalističku izgradnju naše zemlje u borbi za ostvarenje ideala kojima je on predano i požrtvovano do posljednjeg časa svoga života služio.

KOLEKTIV »JUGOSTAMPE«



Jovan POPOVIĆ

DVE PESME

POSAVINA

Modrim plaštom sa zlatnim šljokicama
avgustovska noć je pokrila zemlju.
Žbunje me gleda svetlim očicama,
mirisi trava liju se u me.
Kao živo stablo na rubu šume
čuvam san drugova što dremlju.

Tišina. Samo daleko laju nemirni psi.
Zvezde crtaju nebom sjajne znake,
a zemlja na sebi nija osvetnike junake.
Spi, mrtvi druže, uzdaj se u nas, spi.

U daljini, na drumu, kamioni tutnje.
Jesu li to tlapnje, jesu li to slutnje?
Ako su uljezi, čeka ih rov!
Sasvim daleko, za posavskim krajem
Avala s plavim i nestvarnim sjajem
kao san,
kao želja,
kao zov.

NEUMITNI ČAS

Nebo će ležati nad nama kao mrtvački pokrov,
a grdan pauk hteti da isiše zadnju kap krvi.
Ogrezla u lažima, zemlja će se grčiti u agoniji, —
još tren pa će nas Besmisao i životinjstvo da smrvi.

No tad ćemo dići pesnice, propeti se i kriknuti,
probušićemo nebo i rušićemo, rušiti!
Na ogromnoj lomači budućega dana
krv će se — naša i tuđa — pušiti.

U podzemlju već tutnji pripremano zbivanje.
Neslućene snage naš gnev će probuditi!
U nama bezbrojnih bića sudbinsko očekivanje:
Iščupaćemo srce
i suditi,
neumitno suditi.

(1928 g.)

Prije neki dan, do pred smrt samu, Jovan Popović je mislio o proljeću što dolazi. »Počeću da izlazim«, govorio je u svojoj bolesničkoj sobi, »čim dođu prvi sunčani dani«. Želio je da pođe da vidi Makedoniju koja se uzdiže i lijepu Sloveniju, i u zavičaj da navrati kad ozeleni drveće, da opet pohodi Crnu Goru, i Bosnu gdje se borio, i Srem gdje je obolio radeći pored štamparskih mašina. Smrt mu je pritiskala bilo, i već na samom srcu spavala — a on nije htio da vjeruje u nju — želio je još svuda da stigne, svakom da pomogne.

On se i u lirici i u borbi javio, kao lozinkom: »Hteo bih da je radosno za sve: biti živ«. I ostao je dosljedan sebi i toj čežnji dovoljnoj da od života stvori veliku poeziju.

Dosljednost nije laka, a često je i vrlo teško ostati vjeran oslobodilačkim naporima — time se i objašnjava to što tu vrlinu ljudi odavno najviše cijene. Treba mnogo ljubavi i neprestan napon hrabrosti, bistrina svijesti i stalna snaga volje — pa da se istraje na tom teškom putu. Jovan Popović je kroz dvije i po decenije književnog rada i društvene borbe pokazao u visokom stepenu sve te odlike časnog revolucionarnog borca i nadahnutog pjesnika primjerno vjernog svojoj osnovnoj oslobodilačkoj misli prožetoj duboko humanim osjećanjima.

Od prvih stihova zapisanih prije više od četvrt vijeka, u danima dosta teškim za radne ljude naše zemlje, od onog prvog »Hteo bih da je radosno za sve: biti živ. . .« — on je nekoliko godina pred šestojanuarsku diktaturu došao do jasnijih pogleda — do shvatanja potrebe revolucionarne borbe, koja je na svoj način poezija na djelu i u praksi, i do pjesničkih vizija oslobodilačkog obračuna.

Tih godina, još kao vrlo mlad čovjek, Jovan Popović je osjetio da književnost postaje jedno od značajnih poprišta ideološke borbe, i, s malim brojem drugova, među kojima je bio jedan od prvih, činio je sve da književnost postane uporište napredne misli. U tom pogledu on već 1928 godine razvija široku aktivnost za okupljanje i povezivanje mlađeg književnog naraštaja svih naroda Jugoslavije. Pjesnički zbornik »Knjiga drugova« kao jedan od prvih rezultata tog rada, iako nije došao do javnosti ni postigao namjenu, jer je zaplijenjen od policije još u štampariji, imao je politički značaj jednog datuma borbe naprednih pisaca.

Zbog rada na okupljanju progresivnih književnika, Jovan Popović je u sarajevskom zatvoru izdržao strahovita mučenja, ali — tortura ga nije slomila nego, naprotiv, prekalila. Njegove izjave pred policijom i sudom na tom famoznom procesu šestojanuarske reakcije protiv napredne književnosti — dokumenat su o jednom plemenitom liku dostojnom ponosa za pokoljenje. Tu je Jovan Popović došao do čvrstog saznanja da je sudbina književnog i kulturnog i opšteg napretka povezana s borbom radničke klase. Prihvativši marksističku ideologiju kao osnovu svoje životne aktivnosti, kojoj će ostati vjeran uvijek i svuda, on se ističe kao jedan od najdosljednijih boraca progresa na kulturnom i društvenom planu.

Kao pjesnik, pripovjedač i esejist, organizator i urednik književnih časopisa, listova i izdanja, kao publicist, prevodilac i javni radnik, Jovan Popović je razvio neumornu djelatnost koja je imala ogromnog utjecaja na izgradnju generacije kojoj je palo u dio da revolucionarnom borbom ostvari oslobodilačke težnje radnih masa. Socijalna književnost, čiji je on bio najpopularniji pobornik, bila je, u najtežim godinama šestojanuarske diktature, skoro »jedini javni izraz krvavo prigušenih naprednih snaga«.

Književno djelo Jovana Popovića, njegova lirika i proza, izvršili su dubok utjecaj na našu predratnu književnost i kulturu. Međutim, Jovan Popović nije bio samo plodan i talentovan progresivni književnik, nego i neumorni borac za konkretne društvene ciljeve pripremanja revolucije. Prožet revolucionarnom strašću i izuzetnim požrtvovanjem, neumoran u radu kome se predao svom dušom, on je sagorjevao na najraznovrsnijim poslovima koje je postavljala pred njega revolucionarna praksa. Ta mnogostruka aktivnost često ga je sprečavala u književnom radu. »Ponekad«, napisao je on, »bio sam spreman da se odreknem javnog istupanja kao pesnik, iako su me unutarnje pobude uvek pokretale na poetski rad«.

Svoju dosljednost i primjernu odanost revolucionarnom pokretu i Komunističkoj partiji, Jovan Popović je ponovo posvjedočio u danima ustanka, polazeći da se s puškom u ruci bori za ostvarenje velikog cilja kojem je posvetio čitav život. U borbenim kolonama, rame uz rame s drugovima na čijem vaspitanju je i sam godinama radio, prešao je pjesnik-borac duge puteve preko srpskih i bosanskih planina, do Fruške Gore i sremskih podzemnih bunkera — za veliku stvar ljudske sreće i slobode. Za spomen na te dane ostavio je poletne partizanske pjesme napisane u kratkim odmorima između bitaka i marševa. Iz tih dana ostali su i nezaboravni likovi herojskih boraca oživljeni njegovom pripovjedačkom prozom u »Istinitim legendama«.

U našem poslijeratnom životu Jovan Popović je godinama pokazivao onaj isti neumorni danonoćni aktivitet bez prestanka i odmora. Stižući svuda gdje se ukazala potreba, radeći za sebe i za druge, dogorio je na radu i, oboren srčanom bolešću pao. Primjere takve dosljednosti, takvog požrtvovanja i takvog visokog morala nalazimo samo među borcima o kojima je on pjevao:

I ne mogu da govorim s tobom,
tu, na putu,
jer putu je tvome kraj, —
no govorim s daljinom,
govorim s budućnošću
nad tvojim samotnim grobom —
a ipak s tobom govorim,
jer ti si postao zavičaj...

Sad, kad su se njegove plemenite oči zatvorile i njegov plameni žar ljubavi za ljude do kraja izgorio — on će ostati u srcima kao primjer dosljednosti, vjernosti, plemenitog karaktera. Time, i on je postao Zavičaj.

Mihailo LALIĆ

(Povodom izložbe savremenog francuskog slikarstva u Umetničkom paviljonu od 16 februara do 15 marta 1952 godine)

ALEKSA ČELEBONOVIĆ

JEDAN HRONOLOŠKI KONTAKT SA FRANCUSKIM SLIKARSTVOM

U nizu evropskih umetničkih centara i škola, Francuska je ona zemlja u kojoj je umetnost živela u stalnom logičnom kontinuitetu od srednjeg veka i renesanse do početka XX veka. U XIX veku, nemajući više takmaca, njena umetnost, koja je već u toku dva prethodna veka dala svetu bezbroj prvorazrednih doprinosa, postaje najjači izraz onoga što se ima dogoditi u likovnoj umetnosti Evrope. Njene umetničke novine, prevrati i revolucije, koje jedna drugu dopunjuju, daleko prevazilaze po svome značaju okvire jedne zemlje i njene škole imajući centralni položaj matice i njenu pokretačku snagu za glavni tok umetnosti u svetu.

Otuda je Francuska u jednom periodu postala duhovna domovina umetnika svih zemalja. U njoj su se tokom više od jednog veka rodili i našli svoje najizrazitije stvaraoce oni umetnički pravci koji su trasirali noviju istoriju umetnosti. Jedan od tih pravaca, krajem prošloga veka, dajući izraza jednom novom gledanju, spojio je u sebi umetničku čulnost sa novim naučnim rezultatima optike. Budući da su dva naučna zakona koje je primenio imala za predmet hromatičan sastav svetlosti u prirodi i optički utisak o međusobnom uticaju boja, to jest naučno objašnjenje prirodnih pojava vezanih za čulo vida, snaga impresionizma, umetnička čulnost impresionista, jer o njima je reč, bila je samo pojačana ovim otkrićem primenjenim u njihovom genijalnom stvaranju. Oni su, ustvari, te naučne zakone: prvi, da je svetlo sastavljeno od boja spektra (čija je posledica da nema crne ni bele boje u prirodi i da svetlost daje boju lokalnom tonu) i drugi, da svaka boja teži da optički unese svoj komplemenat u susednu površinu, primenjivali mnogo više instinktivno, vođeni svojom osećajnošću, nego li racionalno i naučno.

Drugih intelektualnih primesa u njihovom delu nije bilo, ali se paralelno s njime stvorilo i novo shvatanje o lepom. Njihove slike, skromnošću svojih motiva i čistotom svoga kolorizma, skrenule su pažnju dotadašnje estetike na lepotu i karakteristiku oblika bez obzira na ono što pretstavljaju. »Obrađivati jedan predmet radi njegovih tonova a ne radi njega samog, eto šta razlikuje impresionistu od drugih slikara« pisao je Žorž Rivjer (Georges Rivière) u doba njihove izložbe 1877. I dok su sami impresionisti ostali najverniji ljubitelji sunca, prirode, njenog daha, njene atmosfere, dotle su intelektualna estetska shvatanja, čiji su razvoj najvećim delom oni potstakli, krenula putem rasčlanjavanja umetničkih sredstava i elemenata, čiji razvoj možemo da pratimo na ovoj izložbi.

Nije slučajno što Izložba savremenog francuskog slikarstva počinje neoimpresionistima i grupom »Nabi«, jer su oni zaista preteče događaja u likovnoj umetnosti koji se nižu do naših dana. Ono što su impresionisti primili od nauke i upotrebili spontano, oslanjajući se samo na sopstveni osećaj, neoimpresionisti su racionalno iskoristili. Teorija sastava svetlosti i mogućnosti njenog razlaganja na elementarne boje upotrebljena je ovog puta svesno i još je 1886 Feliks Feneon (Félix Fénéon), prijatelj i zastupnik slikara Žorža Sera (Georges Seurat) konstatovao »da se njegova umetnost suprotstavlja impresionizmu jer pretstavlja trijumf sistematskog duha«. Boja koju ovaj slikar stavlja na platno u sitnim, odvojenim potezima dolazi kao rezultat razmišljanja bliskog nauci o mestu i optičkoj funkciji dotične tačke, a ne više kao spontani utisak o prirodi. Ovaj slikar je čak i liniji pripisivao određeno značenje, slično grafologiji, i verovao da uzlazna linija pretstavlja radost, vodoravna mir, a padajuća tugu. Otsustvo njegove slike sa ove izložbe žalimo donekle iz razloga što bi se videlo koliko je i pored hladne teorije, njegova umetnost imala još uvek moć da saopšti slikarska osećanja inspirisana prirodom; sa gledišta istoriskog razvitka pak, pokret neoimpresionizma (ili kako se još naziva poentilizma ili divizionizma) dovoljno je jasno pokazan na slikama Sinjaka, Krosa, Petižana i Lisa.

Paralelno sa neoimpresionistima grupa slikara koji su sami sebe nazivali »Nabi« (prorok na jevrejskom) primila je učenje Pola Gogena, po kome se u slikarstvu treba vratiti primitivnim iskonskim osećanjima, bez detalja i ka sintezi koju daje sećanje na slikani predmet, umesto neposrednog stajanja pred prirodom. U poređenju sa neoimpresionizmom, njihovo slikarstvo je manje racionalno, a punije slikarskih osećanja, ali su ta osećanja sve više svedena na harmoniju površina, a sve manje sugeriraju kontakt sa prirodom. Iz ove grupe su izašla dva velika umetnika Bonar i Vijar, čija su najlepša dela nastala kada su se manje držali teoriskih preporuka Pola Serizjea, a više prepustili svojim vrlo specifičnim umetničkim temperamentima. Ipak i kod jednog i kod drugog njihovo životno delo je ostalo obeleženo stavom iz mladosti. Slike ove grupe koje ovde vidimo odabrane su više po njihovoj istoriskoj ulozi s kraja prošloga veka, nego li što su traženi najviši dometi pojedinih umetnika. Njihove ideje, koje su imale ogroman uticaj na dalji razvoj slikarstva odlično su rezimirane u čuvenim rečima Morisa Denja: »Setite se da je i slika bitno — pre nego ratni konj, naga žena ili bilo kakva anegdota — jedna ravna površina pokrivena bojama, sabranih po izvesnom redu.« »Otuda su se« da citiramo jednog velikog istoričara umetnosti »autentični slikari bavili »rasporedom boja i oblika«, mnogo više nego ranije, ali su takođe našli odnos između toga rasporeda i njihovog načina osećanja. Promašeni slikari su se naprotiv bavili »rasporedom« i ničim više« (Lionello Venturi).

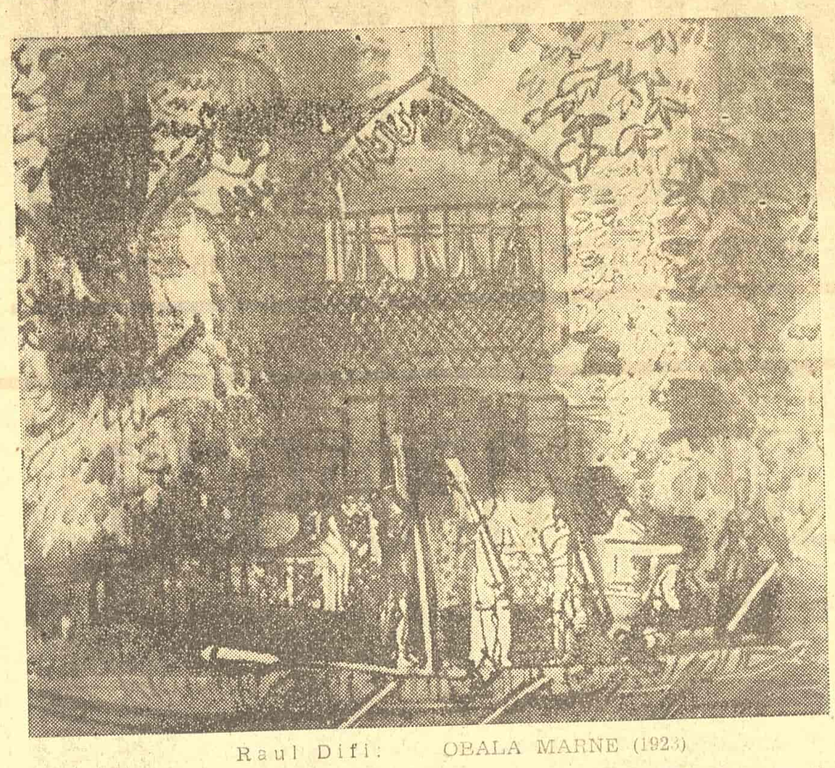
Početkom ovoga veka čitava grupa mladih umetnika stala je da upotrebljava čistu boju u površinama i sa izvesnim kultom koji je jako padao u oči. Nazvali su ih divljim zverima (fauves). Ustvari, oni su, oslanjajući se na ono što su u pogledu organizacija površina donekle činili njihovi prethodnici Mane, Sezan, Gogen i Van Gog, razvili potpunu slobodu upotrebe boje. Zavisilo je docnije od njihovih umetničkih nastrojenja, da li će tu boju upotrebiti više kao odraz opažanja odnosa u prirodi, ili kao kolorisane arabeske. Marke je svojim čitavim delom ostao smeli interpretator prirodnih odnosa boje, dok je Matis postao kreator duhovitih arabeski, koje su izvršile ogroman uticaj i na celokupan ukus jedne epohe. Međutim, makoliko fovisti izgledali smeli u svojim izrazima, oni nisu stvorili ništa bitno novog u odnosu na njihove prethodnike. Oni su ostali na instinktivnom izboru boja, koje su im, radi čistote kojom su ih upotrebljavali, nametale deformacije predmeta opet u onoj meri ukoliko je to dozvoljavala ili tražila osećajnost svakoga od njih. Mangen (Manguin) na primer, koji je boju upotrebljavao u smislu svojih drugova, ostao je čitavog života u crtežu veoma blizak prirodi, dok je Žorž Brak, u mladosti saputnik ovog pokreta, preneo fovističku nezavisnu egzaltaciju boje na egzaltaciju forme i zajedno sa Pikasom našao svoje istoriško mesto u drugom obliku izražavanja koji se, ovoga puta, bitno razlikuje od dotadašnjeg toka slikarstva.

Kubizam je pokret koji je u domenu forme izvršio onaj korak raščlanjavanja koji je neoimpresionizam učinio u pogledu boje. Kao što je pretstavljanje svetlosti činjeno putem svesnog rastavljanja na njene elementarne boje, tako su sada predmeti svođeni na neke svoje geometriske osnove, površine ili zapremine, koje su zatim konsekventno projecirane na čitavu koncepciju slike. Ako se tome doda da su sami predmeti posmatrani ili, bolje rečeno, projecirani sa više optičkih tačaka, razumljivo je kako je deformacija postala takve vrste, da se bitno razlikuje od pretstavljenih predmeta. Između umetnika i prirode postavljena je čitava intelektualna konstrukcija. Predmet njegove slike više nije ni utisak, ni sećanje iz prirode, ni egzaltacija jednog koloristićkog osećanja, već izvođeni arhitekturalni problem i kolorističkl sklad njegovih geometriskih površina.

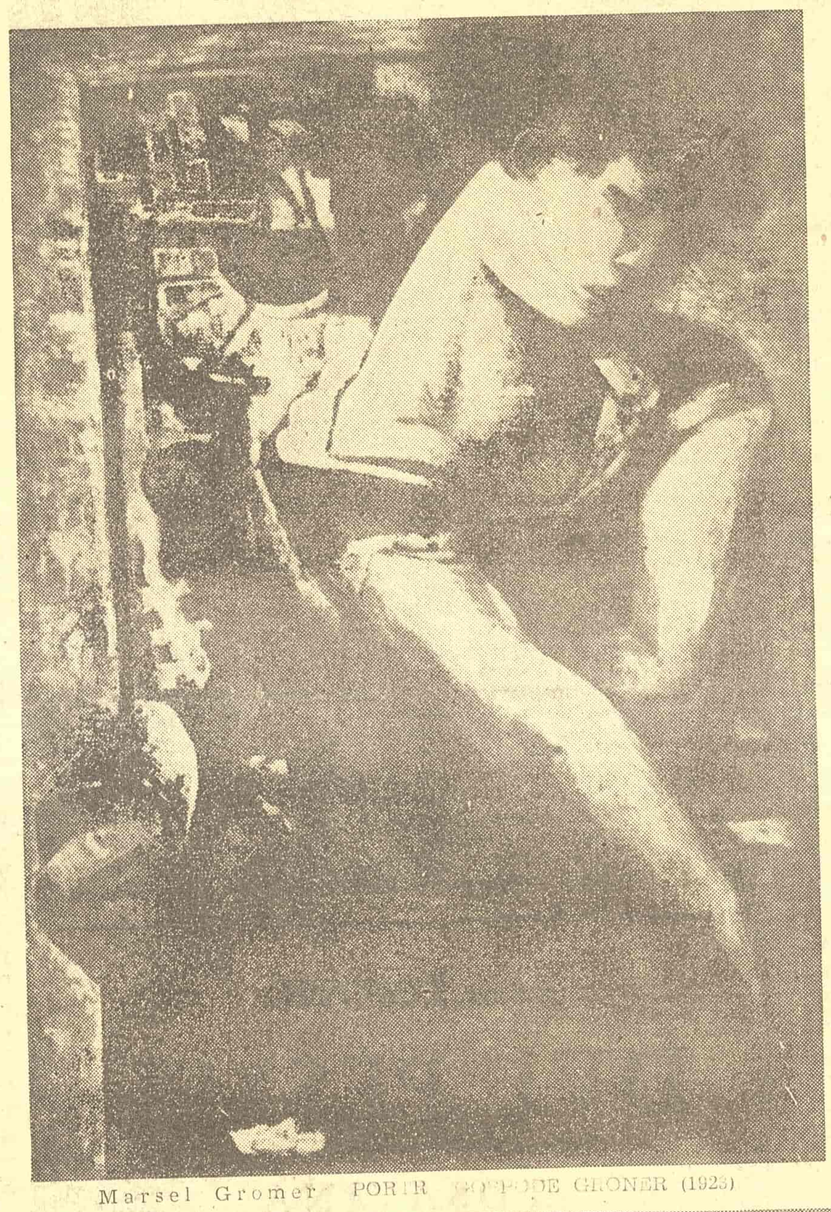
Od svih pokreta prikazanih na ovoj izložbi kubizam je najbolje zastupljen. Pikasova glava, nastala spajanjem profila i anfasa, nije doduše konsekventno kubistička i racionalistička, ali dobro pokazuje njegovu pasionalnost koja ovde odaje nemir, neprijatnost. Dve male mrtve prirode Žorža Braka dobro pretstavljaju njegovu suzdržljivost i racionalnost. Žak Vijon (Jacques Villon) ima dve slike iz kojih se dobro vidi, kako njegova idejna pripadnost opštim kubističkim načelima, tako i potpuno nezavisni stav u pogledu kolorita, ukusa i izraza. Time se može i objasniti zašto je pored društvenog uspeha kubizma ovaj slikar ostao po strani, ste kavši slavu tek posle zadnjeg rata. Mali pejzaž, svojom horizontalnom koncepcijom u kojoj se nalaze uspravni i prevrnuti trougli, daje utisak prostranstva, dok je druga slika u pravom smislu apstraktna, jer je ne vezuje više nikakva spona sa utiskom iz prirode. Deloneovi »Trkači« takođe pretstavljaju jedan od veoma značajnih izraza kubizma, originalan i čudan po svome spajanju geometriskog i ljudskog, smirenosti i pokreta.

Tendencija racionaliziranja umetničkog procesa i raskorak sa prirodom došao je do krajnjih posledica u apstraktnoj umetnosti. Tu više nema nikakve aluzije na prirodu, već je ona zamenjena potpunom nezavisnošću oblika. Mada je i kod kubizma stvarni sadržaj slika najčešće u tim nezavisnim oblicima i njihovim odnosima, ipak one još uvek održavaju izvestan kontakt, iako samo komponovan i misleni, sa predmetima iz prirode, te u svojim najboljim ostvarenjima prevazilaze svoje sopstvene okove i deluju emotivno. Kod apstraktnog slikarstva više nema emocije u smislu u kome je do sada bila sadržaj umetnosti. Delo postaje predmet čiji sadržaj počinje i završava u mislima o sopstvenoj konstrukciji i u ukusu i kao takvo ono je veoma blisko primenjenoj umetnosti, razlikujući se od ove svojim poreklom i mogućnošću primene. Međutim, otsustvo emocije ne znači i otsustvo značaja i delovanja. Apstraktna umetnost, neverovatnom skučenošću svoga domena, postala je ona aktivnost koja vrši najveći uticaj na proizvodnju svih onih predmeta čiji proizvođači imaju stilske pretenzije. Ona je na ovoj izložbi pretstavljena sa nekoliko slika mlađih umetnika, kao što su Senžje, Derol, Hartung, Lanskoj, Vazareli i drugi, dok su njeni prvi tvorci izostali, možda sa razloga jer manje pripadaju francuskoj sredini u kojoj je potpuna apstrakcija došla relativno docnije do svoga procvata.

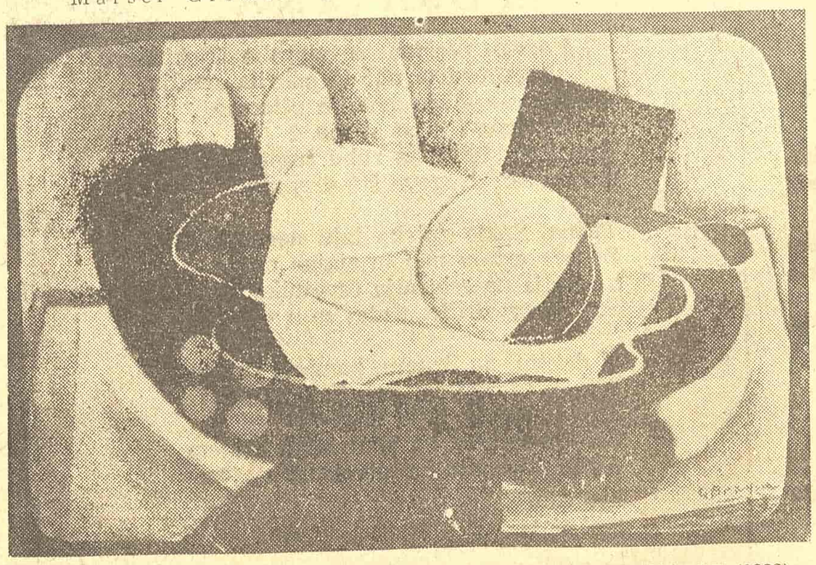
Uporedo sa fovistima izložene su i dve slike Žorža Ruoa, koji sa njima ima vremenske i formalne veze, ali znatno više razlike u sadržaju svojih slika. Njegovi duboki tonovi tamno oivičeni, mada nisu teoriski bitno drugačije upotrebljeni nego kod fovista, poslužili su mu vanredno u izražavanju ljudske tragedije koja ga pretežno interesuje. Zato je on najčešće okarakterisan kao ekspresionista. Za slikare označene ovim izrazom forma upravo i nije bitan elemenat po kome su grupisani. Njima je zajedničko interesovanje za ljude, za njihovo, ili sopstveno psihičko stanje, dok sa formalne strane oni koriste fovističke boje, katkada kubistička rešenja, a najčešće svoje individualne nagone. Kod Ruoa se taj nagon ispoljio u asimiliranju francuskih vitraža na koje potsećaju njegove slike. Kod drugih, mlađih ekspresionista, ima stilskih iskustava kubizma primenjenih štedljivije i opreznije. Maksel Gromer ima na izložbi dve slike. Jedna, koja ide u red ekspresionizma, ima kubističkog gledanja, dok je druga shvaćena gotovo potpuno apstraktno.



Raul Difi: OBALA MARNE (1925)



Marsel Gromer: PORTR[illegible]E GROMER (1925)



Žorž Brak: MRTVA PRIRODA SA ZDJELOM ZA KOMPOT (1932)

Drugi jedan pokret, nadrealizam, koji je u literaturi našao više primene, ispoljio se u slikarstvu kao fantaziranje bez čvršćeg oslonca u shvatanju boje ili forme. Slike četvorice njegovih tipičnih pretstavnika: Karzua, Kutoa, Labisa, i Pjera Roa imaju svoj sadržaj u fantaziji sna, koji je izraz nelagodnosti straha ili drugih manje određenih osećanja koja postoje u čoveku ali nemaju nikakve veze sa traženjem emocionalnosti lepoga. Kao takva, ona i nisu predmet estetskog razmatranja, već u najboljem slučaju, kada su autentični, spadaju u domen psihoanalize. Drugi je slučaj sa Šagalom koji traži likovni izraz svojoj žalosti i nalazi ga u dirljivoj vezi primitivističkog slikarstva, ruskog i jevrejskog folklora, sa intelektualnim simbolima.

Njegova slika ima neposrednosti deteta. Takvo je osećanje slično i kod »naivnih« slikara, za čiji je rad interesovanje nastalo posle otkrivanja i uspeha Carinika Ruoa, ali ujedno, posle njega deluju donekle kao povetarac i pored svojih razlika u osećanju prirode.

Istovremeno sa razvitkom racionalnog u francuskom slikarstvu živi i druga tendencija, manje borbena i novatorska, a više vezana za tradicionalnu osećajnost. Sizan Valadon (Suzanne Valadon) i njen sin Moris Utrilo (Maurice Utrillo) stoje na izložbi kao dva »nezavisna«. Dok je Sizan Valadon u snažnom oivičenom crtežu i donekle u koloritu prethodila fovizmu, dotle je Moris Utrilo ponovo izrazio intenzivno osećanje materije, koje se može uporediti sa onim iz XVIII veka na slikama tkanina i mrtvim prirodama, ali u sasvim novom koloritu i primenjenim u pejzažu. Takvo realističko osećanje omogućilo mu je da pruži neobično ubedljivo karakter i poeziju ulica i pogleda pariskih predgrađa i njegove okoline.

Savremeni slikari grupisani pod oznakom »figurativni« i »mladi« pretstavljaju različite temperamente, kojima je zajedničko da ne pripadaju nijednoj od napred navedenih grupa, ili da njihov rad ne pruža još dovoljno karakteristika da bi se izdvojio u novi pravac. Oni se dobrim delom koriste iskustvima pojedinih slikara pre kubizma, ali pretstavljaju ujedno i čvrste samostalne ličnosti. Kao takve pominjemo, naročito s obzirom na srećan izbor slika koje ih pretstavljaju: Patriksa (M. Patrix) Kajara (Caillard), Kavajesa (Cavaillès), Denoajea (Desnoyer) i Depjera (Despierre). Među njima dve slike Šarla Lapika (Lapicque) zvuče veoma originalno svojim radosnim bojama, upotrebljenim sa izvesnim nemirom u kompoziciji koja ima za cilj izražavanje pokreta, a gledana je sa raznih perspektivnih tačaka obuhvatajući uz to istu temu, konja u hodu.

U maloj sali izloženo je nekoliko lepih primeraka tapiserija, jedne aktivnosti kojoj je racionalno i ukusno uređivanje površina savremenog slikarstvo odlično odgovaralo. Sa jasnijom dekorativnom namenom, nego li što bi čovek očekivao od uljene slike, tapiserija deluje pri sličnoj zamisli toplije i logičnije.

Ova izložba nam ilustruje razvoj poslednje etape francuskog slikarstva. To je razdoblje u kome je umetnost trpela tendenciju da izučava oblike i boju, odvojene od utisaka iz prirode, kao spoljne znake unutrašnjeg života umetnika i da unosi kao dominantnu činjenicu racionalni elemenat u umetničko stvaranje. Posledica toga je da stvaranje osnovano na osećanjima ustupa svoje mesto pronalasku, osnovanom na spekulativnom razmišljanju. Originalnost, neviđeno, postaju potrebni i prvi uslovi za priznanje. Još nisu dovoljno osvetljeni društveni uzroci ove pojave; svakako, za njen razvitak i društveni uspeh mora da su postojali i da još uvek postoje specifični uslovi. Specijalizacija i individualizam, zanošenje naukom, njeno mehaničko prenošenje u umetnost i povremeni bunt protiv nauke, bunt umetnika protivu društva, ideal slobodnog iživljavanja, tempo i nesigurnost života, ne bi bili sami po sebi dovoljni uzroci ovoj posledici, da ona nije zavisna od otsustva svake čvrste i obuhvatne filozofije. Nikada do sada intelektualac i prosečan čovek nisu bili toliko lišeni jedne homogene, dalekosežne i savremene koncepcije sveta. Čoveku potrebna vera u njegovu snagu i budućnost, u smisao njegovog života, poljuljana je u svojim osnovama i zato se pravi smisao i domet ove umetnosti može oceniti samo sa pozicija koje imaju takvu veru. Ona tada deluje kao izraz toga bespuća.

Zasluga je francuskih organizatora ove izložbe da su u skučenom prostoru naše izložbene sale uspeli da pruže kratak i bitan pregled idejnog razvitka francuskog slikarstva. Koncepcija same izložbe upravljena je više na idejnu i donekle polemičku razvojnu nit, nego što bi bila zbirka najboljih umetničkih dela pojedinih stvaralaca. Jer ovi su često, tamo gde je to bilo potrebno, prikazani u svojoj najčistijoj racionalnoj tendenciji, koja se ne poklapa uvek i sa njihovim osećajno najjačim delima. Idejna čistota nekih neoimpresionista, nabija, kubista i apstraktnih bila je ujedno i barijera prema sopstvenim osećanjima. Kao što je katkada stajala između prirode i njih samih, tako ih ona deli i od gledaoca. Zato smo smatrali da će našoj publici biti korisno ako u ovom prikazu i mi budemo sledili više idejnu nit nego pojedine stvaralačke emocije. U tome pogledu odlično služe podaci o svakom umetniku datih sa francuske strane i objavljenih u katalogu izložbe.

Uostalom mi se nadamo da je ova izložba samo prva u nizu razmena umetničkih tekovina između Francuske i naše zemlje. Ona je neka vrsta uputstva u razne faze njene savremene umetnosti, posle čega bi bila radost za svakog onog koji voli slikarstvo da vidi i manje grupe, ali svestranije ilustrovane po liniji slikarskih osećanja. Sinjak, Bonar i Vijar, Marke, Matis i Ruo, Pikaso, Brak i Vijon, kao i grupe »figurativnih« ili »mladih« pretstavljali bi sigurno u širem izboru poseban i drugačiji interes za našu publiku. Takvim izložbama bi naše prostorno ograničene mogućnosti izlaganja mogle dobro da odgovaraju.

Da zaključimo: ova izložba pretstavlja veoma zanimljiv i koristan kontakt naše javnosti sa slikarskim događajima u svetu.

NEKOLIKO REČI O GRAFICI

Redovna je pojava da se u katalozima naših izložbi crtež stavlja u rubriku grafike; ali ne samo to, bilo je slučajeva kada su priređivane izložbe pod nazivom grafičke, iako su na njima crteži bili zastupljeni u priličnom broju. Zabunu čine i izvesni kritičari likovne umetnosti, koji u svojim člancima trpaju obe tehnike u isti koš. A da ne govorimo o dnevnim i nedeljnim listovima i časopisima, čiji su likovni prilozi često proizvoljno obeleženi — grafika kao crtež ili obratno. Moglo bi se navesti više konkretnih primera koji ilustruju nepoznavanje ove vrste umetnosti, koja je, iako u skromnim razmerama, negovana od naših umetnika kako u prošlosti tako i danas.

Umetničkom grafikom se smatra samo onaj likovni rad, koji je izveden određenim tehničkim procesom u jednom određenom materijalu, rad koji se onda pomoću štampe (tiska) umnožava u više primeraka. Grafika ima više vrsta tehnike, što zavisi od materijala u kome je rađena. Najpoznatije i najrasprostranjenije tehnike su: drvorez, bakrorez i litografija. Dakle, otisci navedenih i još srodnih tehnika nazivaju se, ukupno uzevši, grafikom.

Originali umetničke grafike obavezno su numerisani (redni i sveukupni broj) i od autora potpisani.

Crtež je druga stvar. Crtanjem se služi svaki likovni umetnik bez obzira da li se bavi grafikom ili ne. Likovni umetnik u crtežu postavlja svoju prvobitnu idejnu zamisao; crtež mu služi kao polazna tačka u procesu stvaranja njegovog dela, bilo da će on svoje delo da izvede u tehnici freske, mozaika, ulja, bakroreza ili kojoj drugoj. Crtež je osnovna i prva karika u lancu tehničkog postupka svih vrsta likovnih disciplina. Prema tome, razlika između crteža i grafike je očigledna. Grafika se odlikuje, kako smo već rekli, tehničkim postupkom umnožavanja, čiji se svaki primerak-otisak tretira kao original, što znači da originala kod grafike ima više primeraka — multikata; — kod crteža je original jedan jedini — unikat.

Osim nedovoljnog poznavanja karaktera grafike u našoj sredini postoji i izvestan nemaran i potcenjujući odnos prema grafici kao »nižoj« vrsti umetnosti ili umetnosti »manje vrednosti«. Izgleda da je potrebno da se podvuče, da su Diren, Rembrant, Goja i još mnogi drugi poznati umetnici dali na polju grafike ne manje značajna i trajna dela od njihovih uljanih radova.

Nedavno, pre nekoliko meseci, jedna mala grupa mladih umetnika — grafičara formirala je Grafički kolektiv sa zadatkom i težnjom da kroz njega intenzivnije razvijaju svoju likovnu delatnost i popularišu grafiku kao takvu priređivanjem izložbi domaćih i stranih grafičara sa predavanjima.

Treba pozdraviti inicijativu i nastojanje ovog kolektva i koliko je god moguće pružati mu podršku, kako bi mogao da ostvari ovaj svoj zadatak, što je za našu sredinu od vidnog značaja. Aktivnost ovog kolektiva ne samo što će da doprinese bržem razvijanju smisla za ovu granu likovne umetnosti kod nas, nego će ispuniti i postojeću prazninu u našem umetničkom životu.

Iako ovaj kolektiv (zasada ga sačinjavaju: B. Karanović, M. Mihać, Stojanović — Sip, M. Petrović, A. Jovanović i D. Kažić) radi pod veoma skučenim uslovima i mogućnostima, on je u svojim skromnim prostorijama priredio već četiri izložbe radova svojih članova. Na redu su izložbe ostalih članova. Kolektiv predviđa u svom programu niz izložbi na kojima će se izlagati grafički radovi domaćih i stranih umetnika iz raznih epoha. U okviru tih izložbi priredićе se praktično prikazivanje procesa rada i tehnički postupak umnožavanja grafičkih radova. Sve ove izložbe preneće kolektiv i u unutrašnjost po većim gradovima Republike Srbije kako bi bili pristupačni široj javnosti.

Đorđe ANDREJEVIĆ KUN

M. Benzon: GLAVA DEVOJČICE

SKENDER KULENOVIĆ

K A ČVORU

Vjerovatno će se poslije nekoliko decenija (da uzmemo najmanji vremenski raspon) naći književnika koji će, iz proširenog vidokruga svoje epohe, sliti u monumentalne tvorevine životni smisao, u svoj njegovoj zamašnosti i dubini ne baš tako lako sagledivi smisao ovog našeg jugoslovenskog decenija, ovog jednog trenutka naše istorije kroz koji se njena rijeka, kao kroz tjesnac, probija u šira polja i pod šira nebesa; ta buduća pera, možda u promijenjenim, nordijski tihim uslovima pisanja ali sigurno sa nepromijenjenom, nepromjenljivom umjetničkom strašću, proučavaće, danas možda nezapažene, dnevnike, hronike, istorije, pa i književna djela, sve dokumente i spomenike i sve ono što će sutra nastaviti da živi samo kao usmena tradicija, — da bi iz svega toga integrirali najdublji smisao naših dana, kao organski dio životnog smisla svoje epohe.

Zar nije prošlo tek pola decenija od završetka naše oslobodilačke borbe, a ona, što više tone u dubinu istorije, time kao da više vuče u dubinsko rješavanje svaki književni zahvat ma koje pojave ne samo u njeno doba nego i u trenutnoj stvarnosti?

Ne jedanput se u istoriji književnosti desilo tako da se jedna monumentalnija književna transpozicija javila pošto je njen predmet istorijski već »iščezao«. Ali je bivalo i tako da je jedno književno djelo (ili čak čitav književni opus) nastalo u svojoj eposi i ostalo poslije nje ne samo kao njena najminucioznija topografija nego i kao genijalno uhvaćena srž njenog smisla, pa nekad i više od toga, — kao genijalna misao o životnom smislu uopšte.

Polazeći od pomenute prve serije slučajeva, od »zakašnjelih« djela, (ustvari od svoga idejnog a priori koji im ne dâ da vide i drugu seriju) neki idu čak tako daleko da ovdje ili negiraju svaku zakonitost, ili je opet nalaze (a nikako ne mogu da je bar opišu, akamoli da je bar približno definišu) u izolovanim, autonomnim stvaralačkim subjektima, koje da istorija ćudljivo sije.

No ja ovim retcima ne želim da razglabam ovo pitanje; ako sam ga ipak potrgao, to je samo zato što pri čitanju ovog moga marginalnog napisa želim bar neke čitaoce da spasim od pomisli da je za mene svako današnje književno ostvarenje koje zadire u neki, makar i najbitniji problem naših dana, samim tim ujedno i umjetnost; a ne manje želim da se ogradim i od obrnute pomisli, da za mene naime sve to, samim tim što hvata vreli, još drhtavi problem epohe, nije umjetnost (nego nešto »prigodno«, »efemerno«, »političko« itd.), ne može biti umjetnost, jer da i naša epoha bezuslovno mora da čeka svoju pravu umjetnost, odnosno (ako je nekom milije da tako kažem) da prava umjetnost čeka negdje našu epohu.

Intimno, ja mnogo više volim kad neko samim svojim književnim ostvarenjem nešto pokazuje nego kada to teoretski dokazuje. No takva jedna intimna sklonost vrlo je male objektivne vrijednosti. Jer, književna ostvarenja moraju se i dokazivati, jedno; a drugo, živimo u takvoj jednoj eposi, i, još više od toga, u njoj naša zemlja ide neutrtim i tako smiono trasiranim putevima, da se razmišljanja o svemu, da se maksimalni napon teoretske misli u svim oblastima života — nameće kod nas takoreći kao jedna praktična nužda.

Doduše, kažu da teorija književniku-stvaraocu može i da škodi: njeni postulati da mogu pisca da dovedu u stanje panike, pod zavrtnje unutrašnje cenzure, do precjenjivanja ili potcjenjivanja svojih stvaralačkih moći, — do osakaćenja ili čak potpune izvještačenosti djela. I navodi se dalje da su i pisci bez teorije, i čak oni imuni prema njoj, davali i daju dobra, pa i velika djela.

Vrijednost prve tvrdnje, one o opasnosti teorije, najbolje se može izmjeriti na pitanju: k a k v a teorija i k a k a v pisac koji tu teoriju prima i k a k o je prima i primjenjuje? a drugê: je li baš tako sigurno da pisac bez teorije — nema ipak neku svoju intimnu teoriju o svijetu oko sebe, sakrivenu ili bar nenametljivu, neku svoju intimnu gamu u koju hvata i iz koje maštom transponuje stvarnost oko sebe i u sebi? i da li bi on, i b e z takve game, dao takve velike kvalitete kakve je dao?

Za mene, takva gama, upravo ta intimna gama koja je presudno djelotvorna u stvaralaštvu, kod svakoga pisca dâ se otkriti, dâ se u svom razvitku pratiti od začetka do zrenja. Nastajala ona u njemu ma kako, kao rezultat jedne intimno upijene teorije (naučne, filozofske), ili prosto kao plod njegovog životnog iskustva, ili kao spoj jednog i drugoga, bila ona zastrta u piscu nekom drugom teorijom, primljenom samo racionalno ili zvanično, a stvarno u stalnom prikrivenom ratu s njome, živjela ona u njemu svjesna i formulisana ili potsvjesna i mutna, — ta intimna gama uvijek je prisutna i aktivna u piscu, u svakoj njegovoj misli i emociji, u svakoj niti njegova djela. I ne može zato biti pitanje ima li je pisac ili nema, šteti li mu ona ili koristi, nego je uvijek presudno kakva je njena o b j e k t i v n a vrijednost i kako duboko je ona urasla u piščev s u b j e k t i v n i, mentalni sklop.

Ta zakonitost mogla bi se pažljivijom ekspertizom ustanoviti i kod svakog današnjeg jugoslovenskog pisca, bez obzira na to je li on usvojio materijalizam i dijalektiku i kako, ili nije. Varijante bi i tu išle od sasvim racionalnog i moralnog (ili, j o š racionalnog i j o š moralnog) usvajanja do upijanja intimnog, do dubinske prožetosti; od procedure svjesne do stihijne; od usvajanja uopšte do odbijanja uopšte.

Meni se čini da neće biti samo analogija, ako s tim u vezi kažem da savremena naša jugoslovenska stvarnost, koja je ustvari rezultat akcije na bazi materijalizma i dijalektike, koja je životom potvrđena dijalektika i materijalizam, ne može bez toga pogleda biti ni naučno i umjetnički rasvjetljavana, ni bez takve umjetnosti i nauke dalje razvijana.

U razgovorima kakvi se kod nas već niz godina vode i napisima kakve još i danas možemo ponegdje da pročitamo, ponavljale su se i još ne prestaju da se ponavljaju jadikovke, pa i ljutiti prijekori, kako se naša stvarnost sva kuva i pjeni u svom gibanju, bacajući u oči književniku sve nove i nove fenomene velike ljudske drame, a književnost nam puzi malokrvna i kašljucava, hvata stvari s kraja i muca. U kojoj je to mjeri tačno i zašto, — pitanje je kompleksno, i razrada njegova tražila bi jedan povelik, u isti mah i činjeničan i analitičan esej.

Ne čekajući takav esej, i ne želeći da u ovim retcima dam bar njegov nacrt, ja hoću, i ovdje nažalost mogu samo u konturama, da uhvatim ono što mi se čini da je srž problema, srž koja neće tako brzo iščiliti ni u ovom sve širem razmahu naše socijalističke demokratije, iako ova u konačnoj konsekvenci rješava sve.

Nije bitno, i gotovo bih rekao da je suvišno, upućivati i gurati pisca na savremenu temu; uvijek je bilo tako da je ogromna većina pisaca (jer je to u samoj prirodi stvaranja) bila svom dubinom svoga bića orijentisana na svoje savremene probleme (čak i u onim slučajevima kad su pisci te probleme umjetnički oblikovali kroz istorijsku materiju ili samo kroz istorijski privid); pa ne može drukčije da bude ni kod nas. Nijedan — neka mi bude dopuštena ova ograda — pravi pisac ne može takoreći ni da trepne van nekog savremenog problema i teme. Majka svakom njegovom stvaralačkom porivu — savremeni je problem i tema, i čega se god takne, njih mora dirnuti.

A tu upravo nastaje ono pravo rvanje, na koje bi pisca, ako bi zbilja od toga bilo bar malo koristi, imalo smisla upućivati. Kako izvesti umjetničku transpoziciju? — to je suštinsko pitanje.

I baš to pitanje postaje zaista dramatično, kad mislimo na savremenog jugoslovenskog pisca, konfrontiranog sa savremenim problemima. S jedne strane, ta dramatična situacija u piscu, nevidljiva za onoga ko je van piščeve kože, izvire iz same životne drame, izvanredno kompleksne životne drame kroz koju evo već deset godina prolazi naša zemlja.

Bilo bi, čini mi se, najplastičnije kad bih sa nekoliko riječitih, često potresnih ilustracija (kakve sam nalazio u našem životu) pokazao u čemu ja vidim osnovne crte te naše dramatične stvarnosti, crte na koje današnji pisac u svom stvaralačkom procesu mora da naiđe; i koje ga, kad se tako sretne s njima, mogu da zbune, da obeshrabre i čak dovedu do stanja neke bespomoćnosti. Ali, prostor mi ne dozvoljava takve ilustracije; zato će čitalac morati ove moje u neku ruku teze, ukoliko mu se učine vjerovatnima, vjerovatno da sam i nadopuni svojim ilustracijama. I, dotaknuću ovoga puta samo dvije od mnogobrojnih osnovnih crta našeg vremena.

Našem književniku (osim onome, recimo, kocbekovskoga tipa) jasno je bez ostatka da je smisao svih ovih naših desetgodišnjih podviga i grčeva bio i ostaje u tome da ovi naši vjekovima gaženi, kusureni i kasapljeni narodi iziđu jednom na čistace i visove humanističkog života; još više, da se na tim visovima nađu sa čitavim čovječanstvom. Grandiozne činjenice, kakvih o toj težnji ima na pretek, iznositi sa ciljem da se to dokazuje — danas kao da bi značilo slabiti njihovu ubjedljivost i skrnaviti njihov smisao. Ali — što je vidljivo i bez umjetničkog senzibiliteta — te odista grandiozne činjenice još obavija čitava jedna maglina običnih dnevnih činjenica (globalno rečeno, još teški uslovi rada, krajnje napinjanje radne energije, još nizak životni standard), činjenicâ koje u našem običnom čovjeku, često čak i u onom našem već običnom junaku rada, svakodnevnom realizatoru tih grandioznih zamisli, — izazivaju turobna raspoloženja, uzdah, mrmljanje, jadikovku, psovku: kako nas izvještava zvanična sovjetska literatura, sve je to strano sovjetskom čovjeku, ali našem, očevidno, nije. Ja ovdje namjerno izostavljam one mnogobrojne naše primjere samoprijegora bez uzdaha, i primjere poboljšanog i ljudskijeg života, — ja hoću da potcrtam baš ovu turobnu sjenku na našoj stvarnosti. Može li pisac da je ne vidi? To bi bio somnambul, ne pisac. Može li on izbjeći da se ta sjenka prostre i u njegovom književnom ostvarenju? To bi bio idiličar, kojemu bi možda vjerovali samo oni što još ćurliću — kažu — uz koze na Marsu. A da li bi on u o p š t e mogao da rekne punu istinu, umjetnički ubjedljivu istinu, i o onim grandioznim činjenicama, o onim glavnim strujama našeg života, kad bi izostavljao ili kad i bio stidljiv prema ovim svakodnevnim tmurnim pojavama? Žalostan bi tad izgledao u njegovu djelu smisao našeg života. No, s druge strane, da li bi pisac iznevjerio umjetnost (koja je uvijek nemilosrdno pravdoljubiva i istinoljubiva), ako bi se opsjenio sugestijom tih sumornih pojava, koje djeluju sugestivnije od prvih, jer su agresivnije i opipljivije od njih? Bez sumnje, biće kod nas i takve »umjetnosti«. Najzad, da li je moguće vidjeti i dati i jedno i drugo u njihovom organskom spoju? Da to ne bude ni primitivno kontrastiranje crnog i bijeloga ni njihova muljavo-siva emulzija? Želim najprije da ovlaš dodirnem još jednu, ne manje značajnu crtu našeg života.

Po mojim doživljajima iz ovih deset godina i po mojim razmišljanjima, najosnovnija i ujedno najfrapantnija od svih tih crta jest odnos između stihije i svijesti. Inercija atavizama, navika i predrasuda za mene je uvijek bila jedna široko rasprostranjena strašna sila, samoubilačka neka ruka čovjeka. Atavizme, navike i predrasude, praistoriju u čovjeku, početi preobraćati u njegovu istoriju (a to i jest »vrhovni« ideal dijalektičko-materijalističke svijesti) — taj proces je jedno stalno misaono rvanje između stihije i svijesti; psihički lomovi, padovi, uzleti i preobražaji vrše se u tom procesu svakog trenutka na obje strane. I, šta bi bio pisac koji bi danas u našem životu vidio i davao samo te stihijske elemente, Sabrat onome prvome što pod prolazno tmurnim ne osjeća puls velikih kucavica svoje epohe. I ovdje bismo mogli varirati ista pitanja kao i gore.

Ostaću ovoga puta samo na ove dvije nabačene crte; moja pretenzija ni onako nije bila da dam ovdje neki zaobljen crtež fizionomije našega društva, nego da na nekim bitnim momentima pokažem gdje mislim da se danas za književnika nalazi glavni čvor, kad je riječ o zahvatu u savremenu temu. Čvor je i ovoga puta u piscu, u onoj njegovoj unutrašnjoj, intimnoj gami iz koje će on hvatati ovo naše dinamično zbivanje, prožeto u svakom svome nervu jednim velikim životnim smislom, grozničavom borbom za taj smisao, borbom u sve novim protivurječnostima, a u svojoj pojavnosti, fenomenologiji, zbivanje raskošno u svakom detalju, promjenljivo u svakom trenutku, zapanjujuće i zbunjujuće u cjelini.

Dakako, i kod naših pisaca ima i biće tih subjektivnih gama po idejnoj sadržini najrazličitijih. Ali, bez jedne o b j e k t i v n o v r i j e d n e game, bez takvih idejnih zrakova koji prodiru do srži, u samu srž stvari, — ja ne vidim da bi ova naša velika jugoslovenska epoha mogla imati velike ili značajnije umjetnosti. Najzad (i ponovo!), ne smije se izgubiti iz vida elementarna činjenica: da ova naša epoha ima svoj pogled, da je ona sama oživotvorenje i daljnje razvijanje toga pogleda. Umjetnik, biće valjda najsenzibilnije na svijetu, hoćeš-nećeš uvijek je upijao ne samo boju i miris svoje epohe nego i njeno idejno zračenje. Talenat nije samo moć davanja nego ujedno i moć toga upijanja; i, kad je riječ o upijanju i d e j n o g a u svome vremenu, onda je talenat ujedno i moć da se u životu osjete i da se upiju životnom praksom potvrđivane ideje, isto onako kao što se upijaju i ostali valeri života; onda je talenat i moral, moralna snaga da se te ideje umjetnički brane; onda je on i žed da se osjeti život u svoj njegovoj širini i dubini.

Đorđe Andrejević-Kun: PRALJA

»BRAZDA«

(Dvobroj za septembar i oktobar 1951)

I ovaj dvobroj (9—10, 1951) »Brazde« je bogat i interesantan. Pored literarnih proznih priloga (Novak Simić: Okviri — Čekanje ničega...; Rodoljub Čolaković: Dolazak glavnine u Istočnu Bosnu; Sonja Najman: Rahelika; Zvonimir Šubić: Pred buru (drama); Dušan Đurović: Smrt pod Lovćenom) i tri pjesme Desanke Maksimović, pažnju čitaoca privlače članci i eseji pa čak skoro i posljednja bilješka.

Zanimljivi su kratki i sadržajni eseji Grigora Viteza o Hasanu Kikiću i Meše Selimovića o Bori Stankoviću. Ovaj posljednji ima teza o kojima bi bilo vrijedno diskutovati, kako s filozofsko-estetskog gledišta (naročito o biološkim i psihološkim elementima u Stankovićevom djelu, u njegovim likovima itd.), tako i sa socijalno-ekonomskog (da li je Bora slikar aristokratsko-feudalnog društva i p r i j e prvobitne akumulacije kapitala), tim prije što je Selimovićeva k o n k r e t n a a n a l i z a Stankovićevog djela, kako nam se čini, dosljedno naučna.

Njegoševu proslavu časopis je originalno zabilježio sa dva članka. Salko Nazečić piše »O Njegoševom shvatanju borbe za slobodu« na taj način što u Njegoševoj borbi za slobodom, u uslovima pod kojima je ta borba vođena, nalazi neke elemente koji p o t s e ć a j u na konstelaciju međunarodnih političkih uslova i tendencija pod kojima je i mi danas vodimo. I upravo je dobro učinio što Njegoša, odnosno tu njegovu borbu, nije poistovjetio sa našom, što je nije učinio »prethodnicom« ove današnje i sl., što su učinili mnogi pisci, pa čak i oni koji su Njegoša »osvjetljavali« iz aspekta marksističke filozofije. Hamdija Kapidžić u svome kraćem naučnom radu »Trebinjski ugovor«, na zanimljiv način priča o ugovoru za koji se do danas nije znalo a koji je sklopljen između Ali-paše Stočevića i Petra II u Trebinju 28 septembra 1843 godine. Isto tako i dr Kosta Milutinović u svome članku: »Vasa Pelagić i Matica srpska« objavljuje Pelagićeva pisma koja su sačuvana u Rukopisnom odjeljenju Matice srpske, a do danas su ostala nepoznata javnosti.

Marko Marković je u svome članku: »Biblioteka „Oslobodilački rat“«

(Nastavak na četvrtoj strani)

B. Karanović: BRANJE GROŽĐA U ILOKU

LJUBO BABIĆ

PREKO ATLANTIKA

(Fragmenti iz putne bilježnice)

Novo poglavlje. Priča o jednom lijetu. Ne započinje ni »uz glas lire i pjesme« ni uz gusle. Ne prati tu priču ni deseterački ritam, kako je to slučaj kod izlaganja junačkih podviga velikih junaka, što su orali carske drumove i pobjeđivali bolje junake nego što su to sami bili. Ovo je običan izvještaj o jednom posvema nejunačkom poduhvatu, koji se sastojao u tome, da se preleti "velika voda« na krilima stroja francuske linije. ("Air-France«)

Sve ono što je prethodilo tome prelazu iz »Old-Country«-a u Novi Svijet, nije bilo ni jednostavno ni lagano. Pa kad je to sve obavljeno, preostalo je još konačno cijepiti se, da bi se dobila posebna svjedodžba i to od liječnika. Dakle tako sam se našao, prije puta, ne možda u agenciji za izdavanje karata, već u maloj uzanoj čekaonici specijalista za takva putnička cijepljenja. To je bilo negdje visoko na Mon-Martru. Dok se tipkala propisna svjedožba i sušio serum na mom ramenu, čelavi mi mladi doktor tumačio slike svoga prijetelja Šagala (Schagala). Kako se serum nije dosta dugo osušio, to smo konverzacije radi mudrovali o progresivnoj umjetnosti, o lirizmu Istoka, o starobiblijskoj inspiraciji njegovog dobrog prijatelja i o lijetu i mističnom lebdenju nad vodama Šagalovih plavih pojava, ponad dvoglavih krava i malih dugovlasih guslača u kaftanu, što vire iz naherenih izba tamo negdje između Ravaruske i Vitebska. Kad smo na taj način izmijenili misli o letenju i lebdenju i nadnaravnom Šagalovom i općem, primio sam konačno i posljednju ulaznicu u nizu mnogih ulaznica za Novi Svijet, a ta je svjedodžba da sam cijepljen i da mogu slobodno lebdjeti i letiti preko Okeana i to posvema naravnim realnim sredstvima, a ne možda imaginativnim ili nadrealističnim. Na put sam primio još, uz mnogo dobrih želja, i upute, kako se kod tog prelaza ima čovjek vladati u različitim zgodama i eventualnim nezgodama. Opremljen tako sa svim potrebnim, našao sam se na zračnom

— 2 —

kolodvoru Ve-d'Orseja. Ceremonijal se na tom početnom punktu sasvim drugačije odvijao, nego je to bio slučaj na beogradskom aerodromu za moj lijet u Pariz prije nekoliko dana. Pregled papira, viza, dokumenata, karata, zatim vaganje — sve se to odvijalo brzo i u najvećem redu bez ikakvih poteškoća. Cijela je procedura trajala tek nekoliko minuta, tako da su se moji pratioci i moj prtljag brzo mogli smjestiti zajedno sa mnom u čekaonici uz crnu kavu. Putnici se nisu žurili ,a još manje jurili ili gurali, a najmanje bili glasni, a povotovo nisu ni vikali ni bjesnili. Nije bilo ni straže ni žandara, a bilo je mnogo ljudstva i to raznolikog po dobi i spolu. Sve moguće rase bile su zastupane počevši od malih Azijata pa do velikih Afrikanaca u šarenim sviterima. Bijela rasa je ipak bila u većini. Čuo se ponajviše engleski jezik, jer su Englezi i Amerikanci bili najbrojniji. Cijela se ta putnička publika porazmjestila po foteljama, čovjek nije imao uopće dojam neke kolodvorske čekaonice u tom prostoru, već više nekog staklenika velikog bazara, u kom su se ljudi slučajno našli za stolovima za kavu ili čaj. I mir bi bio potpun, da nije duboki glas zvučnika javljao svakih par minuta polazak putnika pojedinih linija širom svijeta.

Zov zvučnika za Nju-Jork digao nas od kave. U mračnom suterenu čekao me autobus za aerodrom. U njemu sam se sreo sa svojim suputnicima; za čas je motor zaglušio pozdrave i oproštajne želje mojih pratilaca, i mi smo se uputili. Prošli poznate bulvare i bili uskoro na vanjskim bulvarima, koji svojom širinom prolaze ogromnim pariskim predgrađima. Sva su gotovo predgrađa velikih gradova jednakoobrazna, iste su im značajke i slična nesređenost. I nesumnjivo je, ipak, da svaki pojedini grad ima svoju posebnu varijantu jedinstvenih značajki svog predgrađa, a pogotovo to ima Pariz. Pariska se predgrađa naročito odlikuju svojom slikovitošću, koja kod drugih predgrađa uopće ne postoji. I oni ružni i neskladni elementi jednog predgrađa poprimaju već u samoj atmosferi "Ile-de-France«-a neku posebnu patinu i draž, stvarajući neočekivane kontraste u samim siluetama kaotičnih blokova, prizma i cilindara, što se čine da su slučajno bačeni, te da su se razasuli bez reda i plana. Među takve skupine ugurali se mali vrtovi, mala stabla, kućice i kućerci, što izviruju iz brda odbačenog materijala i otpadaka. Što se dalje širi predgrađe od samog centra, to ono postaje šire i praznije. Snopovi krivulja i ravnih crta kolosijeka, što kruže ili se ispresijecaju sa svojim mostovima, prelazima,

— 3 —

semaforima, vodovima i žičanim spojevima, daju osnovnom neredu jednostavnu geometrijsku strukturu. Još više, te se saobraćajne linije čine među industrijskim skupinama i tvorničkim napravama i slagalištima kao neka ticala ogromnog pauka, što je raspreo svoju mrežu, pa hvata svoj plijen. Prelaz pariskog predgrađa u pojas zelenila polja i šuma je postepen, tako su i očite pojedine zone. Kroz sve takve zone prošao je naš autobus za Orli na velikom putu za Fontenblo. Na terasi glavne zgrade prostranog uzletišta čekali smo na polazak. Ta je terasa jednaka terasama na trkalištima. Stroj za strojem, metalna ptica za metalnom pticom pristizala je pred glavnu zgradu kao što to biva sa trkačkim konjima, da se prije trke prikažu. No ove ptice nisu se samo redom prikazivale, već su ukrcavši grupe putnika proslijedile svoj put. U daljini se elegantno dizale pretrčavši tlom svoj zalet, te se pojavljivale nad tamnim siluetama pariskog predgrađa letivši u crveni ruj zapada. Crvenilo zapada još je na njihovim metalnim krilima bljesnulo, da se nakon tog bljeskanja smanje i usitne i da se pretvore u male modre ptice.

Sunce je upravo zašlo ,kad su našu kolonu poveli do aparata. Po metalnim gibivim stepenicama uspeli smo se u utrobu naše ptice. Oni koji su se požurili, zauzeli su krajnja sjedala. Mi, koji smo kasnije ušli, zapremali smo kose naslonjače naprijed bliže kljunu zračnog broda, u kome se upravljalo. Kasnije sam saznao čemu je bila žurba nekih putnika da zaposjednu stražnja mjesta. Statistika je, naime, pokazala, da obično imadu veće šanse da se spasu od avionskih nesreća oni koji se nalaze dalje od upravljačeve kabine. Tako bar letački narod govori. Kroz unutrašnjost broda po dva udobna naslonjača s lijeva i po dva s desna, koji se mogu nagnuti u svrhu udobnijeg smještaja za spavanje. Tako su to raspoređeni naslonjači u gotovo svim avionima različitih kompanija. Sa strane su mali obli prozori i nad njima mreža za priručnu prtljagu. Veći je prtljag prije našeg ukrcavanja progutala tamna rupa ispod nas u trbuhu našeg aviona. Smjestili smo se, dulje je to trajalo kod ženskog svijeta, neke su se sa svojim torbicama, neseserima, malim i velikim šalovima i džemperima smještale poput kokoši prije nego zaspu navečer. Zapovijed za vezanje o stolicu prekinula je to dugo namještanje, motori su počeli. Sva su sjedala bila puna, bilo nas je 44. Kad su motori proradili, vidjelo se kroz okna kako se počela pomicati terasa zračnog

— 4 —

kolodvora: upravo su na njoj zapalili svijetla. Mi smo sve brže jurili tlom, dok nisu sasvim nezamjetno počeli svjetleći signali ostajati sve dublje ispod nas. Digli smo se i letjeli smo smjerom tamnih oblaka na zapadu, na čijim je rubovima zaostalo ljetno rumenilo. Pariz smo samo naslućivali, on je ostajao desno u nekoj svijetlijoj magli. Na rubovima te magle iskrila su bezbrojna mala sitna svijetla. Nad nama među laganim oblačjem pokazala se i po koja zvijezda. Skoro je i njih mrak progutao. U avionu je bila neka polurasvjeta. Crveni se signal skoro ugasio, mogli smo se odvezati i zapaliti cigarete. Rastvarale se novine i revije. Vodili se tihi razgovori. Jednolični šum motora svakako je uspavljivao putnike. Prvih pola sata to brujanje omamljuje, poslije se na taj šum čovjek navikne. Čini se, da se od vremena na vrijeme to brujanje motora pojačava, da bi se nakon toga pojačanja opet vratilo na stalno jednolično zujanje.

Došlo je i vrijeme večere, otvorilo se okno na kabini pred nama i počeo je servis. Spušteni naslonjači za noć počeli se nanovo dizati, dremovni putnici su dizali glave. Oživili su prividno pozaspali i skutreni putnici. Stjuardesa, lijepa plavojka u plavom dresu službene uniforme posade, spretno je raspoređivala sa svojim pomoćnikom pune tase sa složenom večerom po našim koljenima. Usuprot ljuljanju aviona svi su pladnjevi stizali uz elegantno balansiranje pred nas: i boce i čaše i čitav pribor, sve je to bilo birano posloženo i utaknuto i raspoređeno sa čitavim bogatim "menu«-om francuske kulinarske umjetnosti. Kad su redom počele pucati male boce šampanjca, očito se raspoloženje kod svih podiglo. Naš se avion pretvorio u običan restoran, u kojem su se svi zahtjevi i sva traženja spremno i brzo vršili. Počeli su razgovori u svim mogućim jezicima, čulo se kucanje i smijeh. Kraj mene se neka postarija Amerikanka sa naočalima, bila je trgovkinja, mučila francuskim jezikom i nakon preliminarnih fraza silom mi htjela dokazati, kako ta izvrsna večera nije onakva kakva se u Americi može posvuda dobiti, naprosto ta večera za nju nije tečna, a još manje dobra. Osobito je sretna što će uskoro biti kod kuće u Americi. Dosta joj je tog »Old Country«-a, u kojem je sve naopako. Ona je bila sad prvi put u Evropi ,o kojoj su joj mnogi pričali čudesa, ali više ne kani u Evropu tako skoro. Moja obrana Evrope valjda je bila vrlo slaba, ma da samo počeo taj pledoaje s »veau froid mayonaise«, koju smo upravo slasno kusali, kao i s onim nenadmašivim sirovinama iz tradicionalnih pokrajina Fran-

Mića Popović: ULICA U PARIZU

M U Z I Č K I P R E G L E D

(Nastavak sa treće strane)

dao pregled i prikaz izdanja ove, donedavna jedine, biblioteke ove vrste u našoj zemlji koja je dosada objavila deset knjiga. Pisac nije sve knjige prikazao kako to sam u uvodu kaže, onako kako to zaslužuju; on je imao cilj da javnost upozna sa tom bibliotekom, sa pojedinim piscima i djelima »koliko radi njih samih, toliko isto radi onih koji takođe imaju i mogu da kažu nešto na temu ove biblioteke«. To je, valjda, prvi opširnije i ozbiljnije pisan članak o toj temi koji je objavljen u našim časopisima.

U »Bilješkama«, pored prikaza drugih izdanja »Svjetlosti« i zagrebačke »Prosvjete«, interesantna je bilješka o Branku Radulloviću, zaboravljenom i danas nepoznatom slikaru iz Mostara, koji je umro u Skoplju 1916 god. Za njegove radove pisac kaže da po svojim kvalitetima ne zaostaju za radovima njegovih vršnjaka Račića i Kraljevića. On pledira za izložbu radova i pisanje monografije o tom slikaru. Dušan B. Berić na osnovu brojne građe i podataka dokazuje »Ko je bio stvarni »Bakonja fra Brne«?", a J. A. piše o dvjestogodišnjici Velike enciklopedije.

Pored bogatog i interesantnog sadržaja, kroz najveći dio priloga ovoga broja »Brazde« provejava jedan konstruktivan duh, težnja da se zahvate, prije svega, domaći (bosanskohercegovački) i aktuelni problemi i tematika, ili da se oni aktualiziraju, da, što je naročito potrebno istaći, mnogi prilozi i radovi budu korisni i u kulturno-prosvjetnom aktivitetu a da pri tome ne izgube ništa od svog literarnog i književno-naučnog nivoa (što se naročito vidi u prikazima »Narodnih lirskih pjesama«, izabranih pozorišnih djela Branislava Nušića i dr.).

N. S.

Tode Ivanovski: CRTEŽ

Branko DRAGUTINOVIĆ

»LICITARSKO SRCE« KREŠIMIRA BARANOVIĆA

Balet »Licitarsko srce« jedno je od prvih muzičko-scenskih dela Krešimira Baranovića. Koncipovano u saradnji sa primabalerinom i koreografom Margaritom Froman, komponovano 1924 godine, pod uticajem prvih baleta Igora Stravinskog, u doba velikog uspona evropske moderne muzike, i kao stvaralaštva i kao uticaja, balet »Licitarsko srce« ne dolazi u red onih mnogobrojnih modernističkih pokušaja, koji su se u našoj muzici javljali kao blede i bezživotne imitacije savremene evropske muzike, da bi vrlo brzo bili zaboravljeni, nestali iz žive muzičke prakse i isključeni iz njihovog društvenog delovanja. Ostvaren modernom kompozicionom tehnikom, izražen savremenim muzičkim jezikom, balet »Licitarsko srce« svojim korenom duboko izrasta iz našeg tla, iz naše životne stvarnosti, iz duha naše narodne muzike. Zato je »Licitarsko srce« postalo reprezentativno delo jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva i prešlo slavni put od premijere u Zagrebu (1924 god), preko svih jugoslovenskih scena, Beča, Berlina, Varšave, nekoliko baletskih scena u Češkoj do festivala u Edinburgu (1951 g,). Poznata formulacija Eduarda Erio-a, izrečena na jednom muzičkom festivalu u Frankfurtu, između dva svetska rata, da samo ona zemlja može govoriti o internacionalnoj umetnosti, koja je u umetničkim stvarima najpre naučila da oseća i izražava se nacionalno, dobila je u slučaju »Licitarskog srca« svoju punu potvrdu.

Delo koje je dostojno reprezentovalo jugoslovensku muziku u inostranstvu, balet »Licitarsko srce« izvršilo je i znatan uticaj u našem muzičkom stvaralaštvu. U njegovoj sadržajno bogatoj i zvučno rafiniranoj partituri nalazili su inspiracije mnogi jugoslovenski kompozitori koji su prilazili muzičkoj stilizaciji i simfoniskoj obradi igračkih motiva našeg muzičkog folklora. U tome je još jedna vrednost i značaj »Licitarskog srca«.

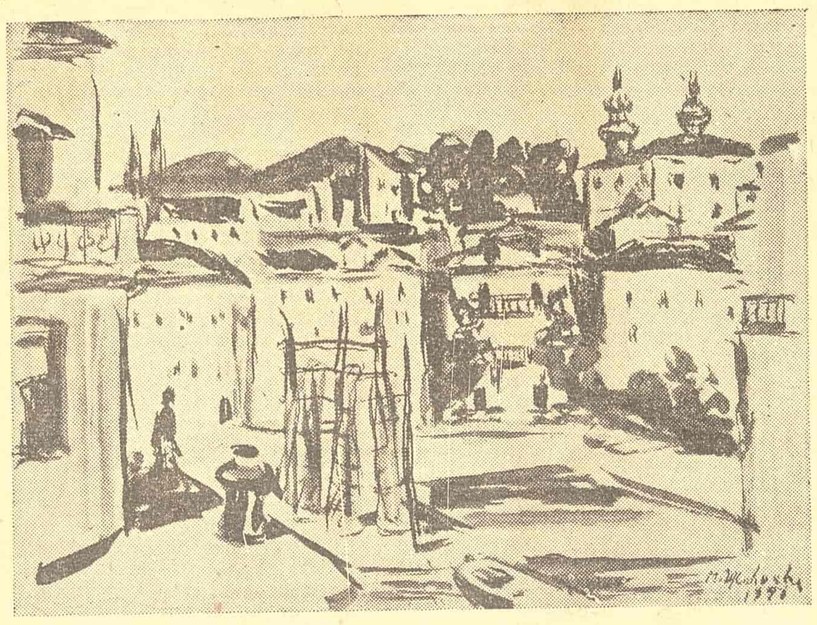
Tematika baleta prosta je i jednostavna: seoski vašar u Hrvatskom Zagorju, ljubav momka i devojke; licitarsko srce kao simbol ljubavi i vernosti; dramski sukob izazvan intervencijom Ciganke. I najzad kao kontrast, data je, u prvobitnoj sadržajno-koreografskoj koncepciji, čisto fantastična igra licitarskih figura, dok se u novoj beogradskoj postavi ta fantastika ipak vezuje, na izvestan način, za realizam seoskog života i rada, da u sceni pojave austro-ugarskih vojnika Franje Josipa dobije i akcente groteske. Kakav libreto baleta daje živopisni okvir ambijenta, skicira skelet dramske radnje i postavlja osnovne emocionalne kontraste. Sve ostalo ima da donese sinteza muzike i plesa.

Polazeći sa stanovišta da je baletska muzika uslovljena baletskim sižeom, prihvatajući, u isti mah, i poznatu formulu ruske »Petorice« da dramska, odnosno baletska muzika mora imati i bitnu vrednost, kao apsolutne muzike i onda kada se odvoji od teksta i libreta, Krešimir Baranović išao je za psihologijom baletske radnje, koja obiluje emocionalnim kontrastima i dao deskriptivnu muziku koja podvlači psihološke momente u zaplitanju radnje, tačno karakteriše ličnosti, njihove akcije i reakcije, i stvara široku i bogatu ritmičku osnovu za razvijanje plesačkog izraza. Posmatrana stilski, muzika Krešimira Baranovića izrasta iz bujne osnove muzičkog folklora. Krešimir Baranović stilizuje folklorne motive, stvara originalno u duhu ritmičkih, melodijskih i tonalnih karakteristika narodne muzike i vrlo retko direktno citira narodni motiv. Tako konstruisana muzička tematika Krešimira Baranovića razvija se sa logikom i tehničkim majstorstvom kompozitora koji ume da izgradi i postavi muzički oblik i da niansira njegove kontraste i zaodeva se u raskošno ruho instrumentacije koja treperi čudnim kombinacijama tonskih boja i zasenjujućim zvučnim blistanjima. U momentima kada upotrebljava motive kraćeg daha i manje ekspresivne vrednosti, muzika Krešimira Baranovića živi vitalnom snagom i bogatstvom svoje instrumentacije.

»Licitarsko srce« to je široka freska zagorskog štimunga, prožeta zavitlanim ritmovima kola. Muzika Krešimira Baranovića, koja je i regulator ritma, i zvučni dekor, i izvor dubokih, plodnih i bogatih emocija i pokretačkih sugestija, daje vrevu i šarenilo seoskog vašara, svečano prazničnо raspoloženje, poetični štimung polja, nad kojim treperi pesma i odjekuje svirala, ritmička dinamika narodnih igara i fantastiku onoga što dva zaljubljena bića vide u simbolici licitarskog srca.

Kao sinteza muzike i igre, »Licitarsko srce« Krešimira Baranovića odraz je životne snage našeg naroda, njegovog toplog i intenzivnog emocionalnog života, njegovog vedrog i optimističkog shvatanja sveta i života. Kao takvo, »Licitarsko srce« podstiče u nama veru u vrednosti i lepote života, podiže naš životni tonus, razdragava naša najplemenitija osećanja i čini nas boljim.

U stilizovanom, živopisnom, vedrom i svetlom dekoru Miomira Denića, sa kojim je koloristički sinhronizovana ukusna kostimska oprema Milice Babić Jovanović, u režiji i koreografiji Dimitrija Parlića, zasnovanoj na stilizaciji koreografskih elemenata našeg igračkog folklora, pod muzičkim vodstvom dirigenta Oskara Danona, u tehnički temeljno postavljenom i solidno uvežbanom igračkom ostvarenju solista i ansambla baleta Narodnog pozorišta, »Licitarsko srce« Krešimira Baranovića pretstavlja najdalji izvođački domet beogradskog baleta.



Maša Živkova: IZ VOLOSKA

Dušan KOSTIĆ

SAM NA GRANICI

Sam na granici. Samo jata,
i oblak, i brazde nedogledne.
Šta rade moji?
Da i je svatâ
u selu mom, il sna — da sjedne
bezbrižno, na pragu, s hukom mlina?
Aj kako bih dok suton pada
svio se među svoje, ko nekada,
zagnjuren u modri vir daljina:

Motrim na lišće, na stope, trave,
na staze (kud i kog dovede?)
na bagrem, na sjenke što se jave,
na ptice, na šapat, nemir vode.
Raste li topot?
Koraci zbore?
Još mjerim oblak: kud je nago!
Za leđima ja sanjam zore,
livadu meku, borje drago.

Za leđima ja svijam blago:
spi, zemljo moja, spi spokojna!
Bdijem.
Nad svime. Bdijem mrakom.
Pijem mrak — i mraka vriju vrela;
granicom što se raznijela
s hiljadu muklih staza, studi
— nad svim su sada moje grudi!
Ne blijedi, ne tuguj majko stara,
spi, dobra moja, spi spokojna —
sad mjesec ljubi mrkog vojna
dok s vjetrima se razgovara!...

Stojim, na međi. Mraz se hvata,
obzorjem vape oči žedne.
Sam na granici,
Samo jata.
I oblak. I brazde nedogledne...

Stana ĐURIĆ–KLAJN

PETI ABONENTSKI KONCERT BEOGRADSKE FILHARMONIJE

Poslednji koncert Beogradske filharmonije, pod upravom Mihaila Vukdragovića, imao je po svom programu izuzetne draži. Retko izvođena dela kod nas »Smrt majke Jugovića« od Miloja Milojevića, Mocartov koncert za flautu, harfu i orkestar i Listova Faust-simfonija uneli su osveženje u inače standardni, skoro šablonski repertoar naših simfoniskih koncerata. Program ovog koncerta, na kome je izvučena iz zaborava, trideset godina posle svoje premijere, Milojevićeva simfoniska poema, na kome je izvedeno, prvi put posle rata, jedno od najkrupnijih dela iz oblasti programske muzike — samo je potvrdilo mišljenje da u našoj muzici, a u svetskoj simfoniskoj literaturi pogotovu, postoji još niz dela koja su kod nas ili zaboravljena ili čekaju da budu prvi put prikazana.

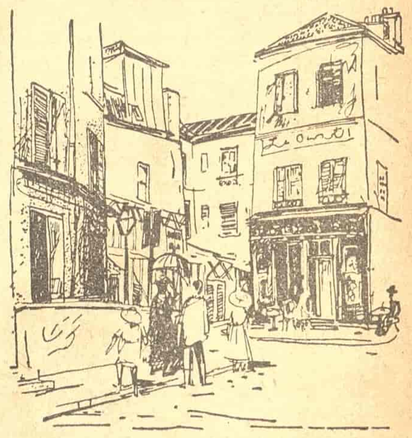
Milojevićeva simfoniska poema oslanja se u osnovnim potezima na uzore izrazitih zastupnika tog roda u muzici, pre svega Riharda Štrausa. Milojević, inače u svim svojim kompozicijama tesno vezan za literaturu, za program inače podložan prenošenju vizuelnih i tekstuelnih impresija u muzičko delo (napisao je svega jedno delo iz tzv. apsolutne muzike, sonatu za violinu i klavir, a čak i u kamernim delima drži se programske osnove), i u ovoj poemi sam proširuje, takoreći dramatizuje i dopunjuje poznatu narodnu pesmu. Herojskom, tragičnom zbivanju i borbenom elementu, međutim, on dodaje element sudbinski, koji ne postoji u narodnoj poemi. Muzički, Milojević doslovce prati tekst, koji je sam pisao za podlogu svojoj kompoziciji, sredstvima koja su mešavina i pomirenje impresionizma i ekspresionizma, dramatike i lirizma. Ovo iskreno rađeno delo, koje ima lepih muzičkih misli, ima međutim praznina u formalnom sklopu i u instrumentaciji. Ono traži, a i zaslužuje, da se preradi u smislu većeg kondenzovanja cele muzičke materije i bogatije i svežije instrumentacije.

Mocartov Koncert za flautu, harfu i orkestar već po izboru solo-instrumenata oličuje i dočarava svoje stilsko poreklo, tipični rokoko, a među koncertima salcburškog majstora on je jedan od najplemenitijih i najčednijih kako po lepoti tematskog materijala tako i po rafinovanoj obradi. Kamernog stila, u osnovnom obeležju suptilan i tanan već po vodećim instrumentima, ovaj koncert nosi donekle i karakteristike francuskog duha, odnosno sredine u kojoj je Mocart komponovao ovo delo. Te osnovne stilske oznake Mocartovog dela doneli su u svojoj interpretaciji i solisti i orkestar: Jakov Srejović (flauta) pokazao je ritmičku sigurnost i težnju za negovanjem tonskih kvaliteta svoga instrumenta, Josip Pikelj (harfa) lepu muzikalnost, neposredno i inteligentno tumačenje i tehničku sigurnost. Mihailo Vukdragović kao pratilac bio je u skladu sa diskretnim, kamernim stilom ovog dela.

Izvanredno krupnom zadatku je dirigent prišao izvodeći Listovu Faust-simfoniju, delo koje po zamašnosti oblika, po osnovnim konturama, po formalnoj sličnosti potseća donekle na Betovenovu Devetu, iako se po svojoj programskoj liniji direktno nadovezuje na Berlioza. No za razliku i od Berlioza i od klasičara simfonije, List se ne ograničava na klasično propisani broj tema sonatnog oblika, nego se služi većim brojem tema, koje pretrpljuju mnoge transformacije i alteracije, odgovarajući poetskoj osnovi. Tri stava ove Listove simfonije naliče u svom spoljnom vidu na tri stava uobičajenog sonatnog oblika, ali sadržajno ona daju muzičku evokaciju tri lika iz Geteove drame: Fausta, Margarete i Mefistofelesa; ta tri stava nikako nisu verno sledenje drami; ta tri stava, koja je List nazvao »Charakterbilder«, dočaravaju određene komponente idejnog i osećajnog sveta tih Geteovih likova. Listu je bila bliska ne samo legenda kojom se Gete poslužio nego i njegov poetski jezik i njegova dramatska snaga. Veoma mnogo muzike u svim mogućim oblicima je napisao na temu Geteove drame, čak su se, može se reći, baš na planu »Fausta« izukrštali uticaji četvorice velikih pretstavnika romantizma: Berlioza, Lista, Šumana i Vagnera; koliko je nama poznato od sve te muzike — i koliko se može tražiti od muzike da bude verni tumač teksta — Listova simfonija je najadekvatnija i najkongenijalnija ovom literarnom sadržaju. Današnjem slušaocu ona će se činiti zamorna, duga, mestimice sentimentalna. Nije li to posledica naše nesposobnosti da se uživimo u osećajnu i misaonu sferu nama vremenski tako dalekog romantičarskog pogleda na svet?

Izvođenje ove simfonije zahteva istrajni, marljivi, minuciozni rad od duže vremena. Mihailo Vukdragović je uspeo da dostigne maksimum dometa koji se može postići u skučenim radnim uslovima. On je u interpretaciji ove partiture, temeljno proučene, uspeo da dočara kako njenu osnovnu romantičarsku liniju tako i njene lirske elemente. Solista Stjepan Andraševič, mada ne sasvim sviknut na stilske i ritmičke zahteve koncertnog, oratorijumskog izvođenja, svojim lepo obojenim glasom i svojom muzikalnošću uspeo da iznese solo-partiju sa mnogo draži. Muški hor CD JNA zvučao je sočno i plemenito i spretno se uključivao u tok izvođenog dela.

Ostaje da zabeležimo, pored niza lepih impresija sa ovog koncerta i jednu tužnu: koncert sa ovakvim programom koji se ne može čuti svakog dana, nije bio posećen do poslednjih stolica. A to je samo šteta za one koji nisu bili.



Mića Popović: SA MONMARTRA

cuske, ali sve to ukazivanje na prošlost, na mediteransku civilizaciju ,nije moglo moju susjedu razuvjeriti ,da bi priznala da u tom starom svijetu ima nešto naročito dobro. Džentlmen iz Nju Džersia podupro je tvrdnje moje subesjednice, pripovijedajući da je i on bio kroz Evropu prvi puta, da je mnoge gradove vidio, ali da mu se nisu mnogo dopali, da je posvuda gledao samo neke stare zgrade i neke ruševine i muzeje. Nigdje ništa nova; u doba tehnike i industrijske produkcije nesumnjivo je Evropa zaostala, te je na vrlo niskom stupnju civilizacije. A mora se priznati da je taj »stari kraj« za turiste vrlo zanimljiv ,ali nema velikih mogućnosti, standard je nizak i ekonomski je razvitak slab prema mogućnostima i razvitku u Novom Svijetu. Kod crne kave ta je konverzacija postala naročito živa. Na drugim se stranama raspredao sličan razgovor o doživljajima i impresijama, koje su američki putnici ponijeli iz Evrope. Jedino konverzacija nije takla tri dječaka što su se skupili na naslonjačima preda mnom. Snuždeno su se držali, bojažljivo su pogledavali u svoje tase, i nisu znali što bi počeli s njima. Bila su to tri dječaka, od osam do devet godina, jednakog rasta i oblih ošišanih širokih glava. Odjeveni su bili u prevelike konfekcione kaputiće i hlače. Međusobno su prestrašeno nešto šaptali, na sva pitanja i nutkanja stjuardese u svim mogućim jezicima nisu odgovarali, već su se na sva ta nagovaranja sve više stiskali i uvlačili u velike naslonjače. Pričinjali se kao neke prestrašene ptice, što svojim očicama pogledavaju odakle će ih kakva velika šapa zahvatiti. Za tu se prestrašenu djecu počeli svi putnici zanimati, šta je s njima, odakle su i kako to da putuju sami. Na sve upite djeca su bila nijema i nisu odgovarala ni slova. Znala je stjuardesa, prema pasošu da su ti dječaci američki državljani i da ih je jedan činovnik američkog konzulata doveo na aerodrom i tamo predao njoj, da ih ona preda dalje u Bostonu tamošnjoj upravi. Ona je u dvoumici, što bi počela, s djecom se ne može sporazumjeti ni u jednom njoj poznatom jeziku. No kad je jedan od tih mališana pokazao na čašu i prošaptao u uho svom bratu riječ »vode«, stvar se razjasnila i ja sam nehotice postao interpret. Bio sam jedini u čitavom avionu koji se mogao bar donekle svojim hrvatskim jezikom sporazumjeti s tom djecom. To su bila tri slovačka dječaka, koja su nakon dugih i mučnih napora mogli biti istrgnuti iz šapa kominformovske okupacije. Roditelji su im bili američki državljani i tražili su svoju djecu. Čekaju ih u Filadelfiji, a djeca putuju od ruku

do ruku nepoznatih službenika iz svog sela kraj Bratislave do daleke Filadelfije. Sutra će biti već kod roditelja.

Nakon rješenja lingvističke zagonetke malih američkih državljana, ohrabrili se oni, pojeli slasno večeru, dobili čokolade, bonbona, limunade i svih mogućih poslastica ,od putnika i posade. Ostavio ih je strah i počeli se po avionu fakinariti, tako da sam bio zamoljen, da energično interveniran. Da te djčake opet umirim, trebalo ih je stjerati na naslonjače i vezati, jer se avion počeo jače ljuljati. Duboko pod nama žmurila su svijetla svjetionika, bili smo nad kanalom. Kišilo je. Servis je bio sklonjen, i mi smo, kožnatim pojasima vezani o naslonjače, pokušavali spavati .

Kad je na mojem satu kazalo pokazivalo da je prošla ponoć i kad su još zvučno hrkali Egipćani debelih usana i podbuhla lica, pristali smo u Šanonu, u Irskoj. Među svjetlećim znakovima pod reflektorima usporavao je naš avion na pisti svoju brzinu, te se u velikom zaokretu zaustavio nedaleko pred rasvjetljenom izduženom zgradom. Reflektori su jasno iscrtavali snopove pljuska, lijevalo je. Vjetar je dizao kišne velike kabanice s kapucama službenika na aerodromu. Trebalo je izaći, avion se naime prije svakog prelaza Atlantika naročito pregledava, čisti i snabdijeva sa svim potrebnim. Naš se sprovod žurno probijao kroz kišu i vjetar do stanice. Istovremeno se penjale na krila naše metalne ptice zamumuljene i zakukuljene figure, te počele rastvarati, kuckati i pregledavati čitav stroj. Avion je u polumraku aerodroma kroz mrežu pljuska poprimio izgled nekog pretpotopnog zmaja, kojeg su uhvatili ,i sad ga vezuju nekim čudnim sponama patuljci iz priče. Otvaraju mu utrobu, osvjetljuju rupe na krilima, dižu neke naprave i vrzu se oko stroja i po stroju užurbano i spretno u brzom tempu ,samo da im zvijer ne bi izmakla.

Mokri uleteli smo u čekaonicu. Pod ceradom dotrčala je naša stjuardesa zajedno s dječacima u smijehu i cičanju, a uistinu naš exodus pod kišom bio je smiješan. Svi smo tražili topli čaj. Nitko nas nije pitao ni za papire ni za dokumente, ma da smo bili u Slobodnoj Irskoj. Dvojezični natpisi to su jasno pokazivali. Sve je bilo uredno, sve je sjajilo čistoćom u toj čekaonici ,kao i u svim drugim prostorijama. Veliki naslonjači i divani od kože ,niski okrugli stolovi, debeli sagovi i mnogo cvijeća. Na zidovima izvješeni crteži irskih značajnih pejzaža od irskih

umjetnika, nikakve fotografije. Te su se nalazile u prostorijama kraj voznih redova pojedinih zračnih linija. Plakati tih linija bili su naročito ukusni i na vrlo visokoj umjetničkoj razini. Pred tim sam plakatima imao vremena, jer smo dugo čekali ,da se sjetim i naših plakata. Svaki od nas prikraćivao je čekanje poslije čaja kako je već znao. Mali su Slovaci spavali. Egipćani i Kanađani vodili su vrlo glasnu diskusiju o ekonomskim pitanjima, tako da su se neke dame zgražale i s negodovanjem pogledavale na tu grupu. Austrijanka pisala je razglednice. Jedan ćelavi suputnik s lulom slagao je pasiance, dok ga je njegova supruga brižno u njegovom ozbiljnom poslu korigirala. Neki su se ljutili kod telefona, jer nikako nisu mogli dobiti spoja. Avionska se posada zasebno zabavljala sa svojim kolegama drugih francuskih aviona. Kad je nakon dva sata čekanja službeni zapovjednik aerodroma javio da je sve u redu, ispio se koktel i ubrzo smo se spremili kroz kišu da se ukrcamo u naš aparat. Bilo je nešto prije dva sata poslije ponoći po engleskom vremenu. Crvena linija na geografskoj karti ,koju smo sad imali preletiti, bila je dosta duga. Na pokretnim stepenicama u avion netko se našalio rekavši da se ne smije ući u avion s lijevom nogom, jer to nosi nesreću. Stvarno je jedna odebela dama iz Mičigena zastala na posljednjoj stepenici i ušla kuražno desnom nogom u avion. Ostali putnici i posada prsla je u smijeh, a dama iz Mičigana zamumljala je kroz zube riječ Dakar. Upravo su se prošle sedmice srušila redom po dva aviona iste linije, ali o tom nije trebalo govoriti u pristojnom društvu, a pogotovo ne u avionu.

Udarac vratima aviona, crveni znak za vezanje, signali, početak gibanja, sve brži prolaz među reflektorima, zatim različne boje svjetiljaka kroz maglu — i mi smo uzletili u noć. Na momenat su još zažmurila svijetla evropskih svjetionika duboko pod nama. Više se ništa nije vidjelo. Ponijela nas krila u tamu ponad beskrajnog Okeana. Dok se naša metalna ptica uzdizala, njihali smo se kao da smo u malom čamcu na uzburkanom moru, a kad je nadletjela vjetrove i bila već visoko, utroba je naše ptice postala nekim stabilnim vagonom. Pričinjalo se kao da taj vagon miruje, jedino se osjećala vibracija motora. Ta je prolazila kroz metal, kroz čitavu materiju uokolo nas i kroz nas same. Taj jednakomjerni zuj i brujanje četiri motora prolazilo je kroz sve kosti. I na momente imao sam osjećaj, kao da sam kod zubara i da mi buši bušilicom zub i da tome bušenju nema kraja.

Crveni se signal utrnuo, prigušilo se i svijetlo u zračnom brodu. Vrijeme je spavanju ,i svi se ozbiljno Jedan je dio brzo usnio, drugi su se činili kao da spa. namještali za noćni počinak, putnici i dio posade. vaju, a treći su se trajno namještali, grickali čokoladu, žvakali gumu, sisali citrone i pušili. Djeca su pozaspala, jedino jedna mala stalno je mučila sve oko sebe, a najviše svoju »mamy. Bilo je to pravo razmaženo dijete, koje se nikako nije moglo umiriti, a još manje zaspati tako dugo dok je nije njezina stara baka u svom krilu uljuljala u san. Kod tog njihanja otkrila se, kutija s malom krletkom, u njoj je bio šćućuren mali kanarinac, kao slijepi putnik. Ne bi bilo nikakvo čudo, da se u nekom neseseru obreo još kakvi mali dragi kudravi pinč, isto kao slijepi putnik. Kako su odmicale noćne ure, postajalo je sve hladnije, i zadah benzina bio je sve intenzivniji. Činilo mi se da je taj zadah pomiješan s vonjem pripaljenog šećera. Uza sve to, drijem je obuhvatao i pobjeđivao cijelu našu ekipu. San je pomalo savladivao i one najnemirnije suputnike. Drijemovne svijesti prelazile su u polustanja između jave i sna, u neko bunilo, u kojem su se javljali još pojedini svijesni momenti kao osvjetljene hrpe nekog tmurnog kaosa. Stanja kad se javljaju momenti iz prošlosti, sjećanja, javljaju se stereotipni snovi ,koje čovjek sniva kroz život uvijek ponovno. Izviruju lica i pokreti u kolopletu uspavane svijesti. Bez reda i bez ikakvih jasnih veza. Nadiru, premeću se, izmiču, da bi se opet u prerušenom obliku ukazali. Ja letim, lebdim... Palili su slavu na procesiji pred crkvom u Ogulinu. Mnogo je goluba uzletilo, i ja letim i moja me mati ne može stići ,ali ja ću zakasniti na ispit. Ne! Zatvorena su vrata škole, ispita nema i prošao je. Šta ću sad?

... Stroj jednakomjerno bruji, vibrira čitav brod, mi letimo... Topovi i bubnjevi i zastave. Šopenov posmrtni marš, i opet bubnjevi i salve. Ispod nas prolaze povorke nekih strojeva, sve se trese. Mi ne letimo više nad gradom, već smo u nekom irealnom prostoru kao da smo se zapleli o neke crte, neke kubuse, neke polutke i prizme ,koje su prozračne. Ponestaje mi zraka. I opet bubnjevi, i čuje se, bruji jedna prizma...

... Pipam hladni metal naslonjača, budan sam. Motori bruje i čitava kabina zračnog broda spava. Mi letimo. Samo da zaspim! Da bih konačno zaspao, počinjem brojiti kao kod narkoze: 23, 24, 25, 27, 31...

... Ponavljam neke stihove i u dvoumici sam, da li sanjam ili sam budan. Tarem oči, ipak sam budan. Omnibus vibrira. Motori rade. Odškrinula se vrata

POZORIŠNI PREGLED

Hugo KLAJN

»NOĆI GNEVA« ARMANA SALAKRUA

Za razvoj naše pozorišne umetnosti i naše dramske literature svakako je potrebno i da se naša publika upozna sa savremenim pozorišnim delima i strujanjima u drugim zemljama i kulturnim centrima. Taj zadatak uzelo je na sebe, otskora pa ipak pre i više od svih ostalih, Beogradsko dramsko pozorište; sama ta činjenica zaslužuje priznanje. Razume se da se i sve što nam tako dolazi sa strane mora primiti kritički: nipošto ne potcenjujući lepote koje na nas ne deluju možda samo zato što na njih nismo naviknuti, ali ne previđajući ni mane koje, ispod blistave površine, često promaknu zasenjenom oku posmatračevom. Nema li i Salakruovo delo takvih neotkrivenih preimućstava i skrivenih nedostataka?

Ne može se poreći da je pretstava delovala na publiku; ne mnogo u svom prvom delu, no utoliko više u drugom i na završetku. Delovala čime? Podimo za primerom autora, koji svoju dramu počinje onim čime se prikazano zbivanje završava: fizičkim obračunom između protivnika, pa počnimo i mi od završetka, čije je dejstvo i najjače i najneospornije.

Komad se završava apelom da deca boraca protiv fašizma nikad ne gube veru u život, jer su oni, eto, i u metežu okupacije uspeli da žive časno. U drami taj apel izgovara glavni junak, Žan, zvani Lafisel. U pretstavi je to, u svojoj suštini nedramsko, nepozorišno obraćanje lika publici, to pretvaranje pozornice u tribinu još podvučeno mizanscenskim rešenjem: govoreći navedene reči, Žan sa svojim drugovima dolazi do same rampe.

Ma koliko da je nedramski, ipak ne smatram takav postupak nedopustljivim. Zašto se autor ne bi poslužio pozornicom i kao tribinom ako mu je to za postizanje njegovog umetničkog cilja neophodno? Neposredno obraćanje lika publici nalazimo i, naprimer, kod Gogolja ili Ostrovskog. Zašto ne bi i Salakru, u komadu u kojemu je već u početku porušio pregradu između ovog i »onog« sveta, između živih i mrtvih, na kraju porušio još jednu: pregradu između likova na sceni i posetilaca u gledalištu? Samo sredstvo nije za odbacivanje; pitanje je samo čemu ono služi. Ovde — izričnom i neposrednom kazivanju »poruke«. Zato je ovde onakav završetak znak autorovog neverovanja da je uspeo tu poruku provesti i jasno preneti na gledaoce kroz samo scensko zbivanje. Tako u najjačem efektu Salakruovog dela otkrivamo jedan defekt, jednu slabost njegove dramske konstitucije.

Još jednu sumnju izaziva taj završetak. U plemenitoj poruci kojom pali borci hoće da podrže veru novih naraštaja u život, njihovo testamentarno isticanje časti i njihova zabrinutost za nju, taj memento u trenutku kada se rastaju s nama i odlaze u carstvo duhova — sve to ipak budi radoznalost za pravu prirodu i dublje pobude njihovih junačkih podviga.

O tim pobudama nam autor nije rekao mnogo. Ipak toliko da je Žan postao diverzant zato da mu deca »ne bi prebacivala« što je pasivno podnosio strahote okupacije. Zacelo plemenit motiv za građanina, ali i znak da nije prišao buntovnicima iz organske potrebe nego da bi izbegao buduću osudu. Njegov drug, tipograf Lekok, želeo bi da ga fašisti osude na smrt (samo kad bi bio siguran da ga neće zaista ubiti) »kako bi živeo u miru sa sobom, bez griže savesti«.

Zato se, pored sveg divljenja za herojstvo njegovih junaka, pitamo da li je autor sasvim načisto sa samim sobom, da li to »svedočanstvo o okupaciji«, kako je sam nazvao svoje »Noći gneva«, nije napisao da bi odbranio svoju čast naprednog pisca i čoveka. Time ne mislim reći da je on lično učinio ili propustio da učini išta što bi mu se moglo prebaciti. U pitanju je jedan opšti stav, duh sredine, emanacija tla, kojoj se pojedinac teško može oteti. Sam Salakru ističe da dramski pisac nikako nije jedini stvaralac svoga dela; na njemu uvek sarađuje i publika. A francuska publika, koja je tek izišla iz fašističke okupacije i rata s njegovim milionskim žrtvama (»Noći gneva« su prvi put izvedene 1946), bar ona napredna, nije mogla da prečuje neki unutarnji glas koji ju je pitao kako se držala prema okupatoru. Za vreme rata, to su pitanje šaputala usta palih boraca, ono se moglo, ono se moralo čuti i u ratnoj graji koja je dopirala iz druge jedne, takođe okupirane zemlje. Kuda su otišli ti partizani, kuda su hteli da dospeju najnapredniji među makizarima?

Žanov bivši prijatelj je sada protivnik Bernar, pošto je utvrdio da su članovi Pokreta otpora naoružani i da među njima ima i komunista, veli ironično: »E, ako bi nemačke trupe morale da kidnu, lepo bi onda izgledala Francuska. Bila bi to prekrasna eksplozija!« Na što Žan odgovara: »Kamo sreće da se to obistini!« Kao što znamo, nije se obistinilo. Zašto se nije desilo ono što je Žan želeo, a od čega je Bernar strahovao? Ne sadrži li i ovo Salakruovo »svedočanstvo o okupaciji« neke podatke o tome zašto se zemlja iz koje je, vek i po ranije, vihor revolucije nosio dah slobode i napretka u sve zemlje Evrope sada, posle poraza fašizma, samo nemoćno trzala u egzistencijalističkim snovima?

Plemeniti, nesebični, požrtvovni Žan, kome u Gestapou zavrću i lome ranjenu ruku, najpre herojski ćuti; ali onda se nagodi sa sobom: (u pretstavi prikazivač Žana, namesto njegovih tako karakterističnih reči: »Alors, les camarades, j'ài transigé«, začudo govori nešto sasvim drugo čega u originalu nema: »Tražili su mi imena drugova«) zarekne se da će ćutati svega tri dana, a četvrtog će progovoriti. Tako i uradi. No kad on to svojim drugovima — već palim, ali to ništa ne menja na stvari — prizna, onda mu rukovodilac makija Rivoar veli: »Dobro si učinio, moj Lafisele, što si govorio kako bi se malo odmorio, a četvrtog dana imao si i pravo na to«. Znam kako je lako baciti se kamenom na čoveka koji je tri dana trpeo neizrecive muke, pre no što je pokleknuo i izdao; znam kako je teško učiniti a kako lako tražiti više. Ali kad rukovodilac-revolucionar takvom jadniku ne kaže, recimo: »Razumem da si, zato što je to bilo iznad tvoje snage, najzad učinio ono što nikako nisi smeo učiniti«, nego mu odobrava — onda to baca neobičnu ali oštru svetlost na te revolucionare, i u toj svetlosti postaje jasnija i ona njihova griža savesti, ono strahovanje od odgovornosti, ono opravdavanje sebe i isticanje svoje časti. Potreba za takvim isticanjem i opravdavanjem mora biti utoliko veća ukoliko je manje nastavljeno i dovršeno delo za koje su najsvesniji i najbolji dali svoje živote.

Kao svedočanstvo »Noći gneva« su svakako nepotpune: one sadrže samo jedan mali deo istine o nacističkoj okupaciji u Francuskoj. Ustvari »Noći gneva« su istorija i pokušaj pravdanja jednog izdajnika i — istorija i pokušaj pravdanja jednog heroja i mučenika, koji je, četvrtog dana, ne prestajući biti mučenik, i sam postao izdajnik drugova s kojima se borio i stvari za koju se borio. U komadu se ispituje i pretresa i slučaj Bernara, koji je dopustio da se njegov prijatelj preda Gestapou, kako bi obezbedio miran život za sebe i svoju decu, i slučaj Žana, koji sebi tri dana nije dopustio da podlegne Gestapou, kako bi spasao svoju čast.

Kand Bernar, na optužbu da je izmu, pored Bernara, odmah gine i nacistički agent Pizanson i Žanov osvetnik Rivoar. Režiski je to likvidiranje dvojice izdajnika i pogibija osvetnika kojima je bila postavljena zaseda nešto preuveličano: od silne pucnjave, pokreta i galame gotovo se ima utisak kao da su se sudarile dve vojske i da je posredi osvajanje čitave utvrđene varoši. Sve je to, međutim, samo uvod u ono od čega je sam komad sačinjen, u prepirku mrtvaca između sebe i sa živima. Salakru polazi od činjenice da čovek smrću nije likvidiran. Iako mrtva usta ne govore, ona zahtevaju da im se odgovori ko je kriv za njihovu smrt. Mnogi »pokojnici« nisu spokojni, nego nas posećuju kad spavamo; ne priznajući nikakvu zemaljsku presudu obnavljaju procese, optužuju, saslušavaju, sude... Taj razgovor živih sa mrtvima daje Salakruovoj drami karakter košmara i sudskog pretresa u isti mah.

Zato se ne može reći da forma te drame ne odgovara njenom sadržaju, da ona potiče samo iz težnje za bizarnošću ili da prosto prenosi proceduru filma u pozorište. U komadu koji je u osnovi fantazija, san o mrtvacima, dopušteno je i skakanje s predmeta na predmet, i iz boravišta živih u carstvo duhova, i iz sadašnjosti u prošlost. Kada Žanova žena Lujza, koja ranije nikad nije pitala kuda Žan noću odlazi, odjednom hoće sve da sazna, kada Žan i njegovi drugovi pričaju o jednoj svojoj akciji i kada nam se to pričanje prikazuje kao zbivanje, u živoj slici — onda se sve to može prihvatiti, jer je takva i »tehnika« sna; neprihvatljiva je i nedovoljna samo Lujzina radoznalost kao povod da se, prividno Lujzi a ustvari publici, ispričaju sve te pojedinosti koje su za već pohvatane, oslepljene, izmučene ili mrtve učesnike postale nevažeće i neinteresantne.

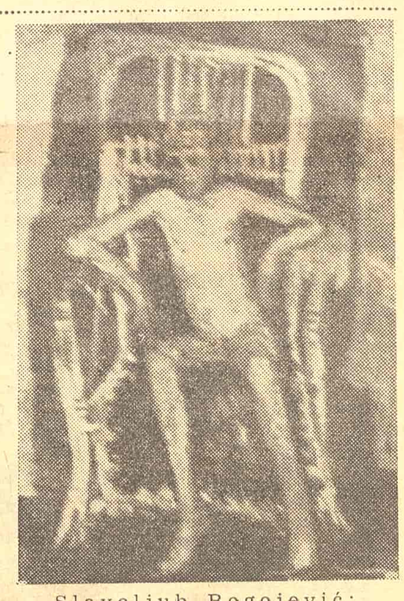
Kada Bernar, na optužbu da je izdao Žana, uzvikuje: »Nisam! I tebi, Žane, sve ću da ispričam. Ceo svoj život...«, i kad, iza Žanovog »slušam te!«, padne zavesa, posle čega dolazi drugi deo drame sa istorijom Bernarovog izdajstva — onda, principijelno uzeto, u ovakvom komadu u kojem se ispituje krivica za Žanovo stradanje, taj dramaturški postupak ima svoju logičku opravdanost. Ali kad Bernar Žanu »priča« samo ono što su zajedno doživeli i šta je, prema tome, Žanu isto tako dobro poznato kao i samom Bernaru, onda to podseća na onog Šeridanovog šaljivčinu koji na pitanje zašto X saopštava Y-u stvari koje Y već zna, odgovara: »Ali o tome još ništa ne zna publika, zar ne?«

Ipak bi bilo nepravedno zaključiti da se autor poslužio bizarnom dramaturškom tehnikom samo zato da bi zagolicao i zbunio gledaoce. Pre svega, Salakruu je bliža fantastika sna nego logika realnosti. (Njegovi »Verenici iz Avra«, ustvari san jednog od glavnih lica, pretstavljaju prvi deo trilogije čija ostala dva dela treba da budu snovi drugih dveju ličnosti iz iste drame, »tri sna izazvana trima velikim razočaranjima«.) A zatim, krivudavi, isprekidani način izlaganja, rastrzanost i iscepkanost, sav taj nemir i ta nepovezanost zacelo nije bez dubljeg razloga tako raširena pojava u savremenoj dramaturgiji Zapada.

Sve to nije nešto novo. Treba se samo setiti ekspresionista, Pirandela... A zar nije već Strindberg, u svojoj »Igri sna«, preneo u dramu svu fantastiku snoviđenja? Halucinacije samrtnika prikazao je Gerhart Hauptman, u »Haneli«, manje iskidanom, sređenijom, ali u osnovi sličnom tehnikom kao, recimo, Artur Miler u »Smrti trgovačkog putnika«.

To ne znači da takvu tehniku nameće sama tema. Da se agonija može prikazati i sasvim drugom, običnom tehnikom dokaz su »Jegor Buličov« ili »Vasa Željeznova« Gorkoga, ili Krležine drame o agoniji Glembajevih.

Slavoljub Bogojević: RAMO



Slavoljub Bogojević: DEČAK (akt)

Od autorovog stava prema toj agoniji u prvom redu zavisi hoće li je on, identifikujući se sa svojim likovima, doživljavati subjektivno i zbivanje prikazati kroz doživljavanje, ili će je, suprotstavljen njoj, slikati objektivno, dati doživljavanje kroz zbivanje. Svakako, ni naklonost prema košmarima moribundnih ni njihovo preživljavanje nisu znak zdravlja. U nezdravom autorovom stavu i odnosu prema zbivanju; u tome što je, i sam zakačen raslojavanjem i raspadanjem buržoazije, nesposoban da savremeno istorisko zbivanje vidi i shvati kao povezan, celovit, usmeren i osmišljen proces sa njegovom zakonitošću; ne u nekoj bujnosti i razularenosti od novih snaga koje nedovoljno nadiru i traže oslobođenje od stega realizma, nego u tome što je ta socijalna shizofrenija (diverzant Dede veli da će ljudi jednom tu 1944 godinu nazivati »ludom godinom«) zahvatila i pisce koji je opisuju — u tome treba tražiti dublji razlog za trenutnu omiljenost i rasprostranjenost ovog iskidanog i inkoherentnog, haotičnog oblika u savremenom dramskom stvaranju.

Reditelj Miroslav Dedić nije išao za tim da gledaocu objasni zbivanje kao fantaziju čoveka mučena pitanjem odgovornosti prema palim, nego je pretstavi dao karakter dokumentacije, izjednačio mrtvace sa živima, fantaziju sa realnošću, iako je drama samo na početku (do pogibije Rivoara i Pizansona) i na kraju (u tamnici) takoreći uokvirena scenama koje su zamišljene kao zaista realno zbivanje, dok je sve ostalo ili oživljavanje uspomena (pričanje o rušenju pruge i o Bernarovom izdajstvu) ili naprosto maštanje (razgovor mrtvih i sa mrtvima).

Insistirajući na realističnoj glumi, Dedić je pretstavu sasvim očistio od teatralnosti i patetike; ali se ponegde osetilo i otsustvo patosa i teatarskog: onda gde bi baš ti elementi doprineli snažnijem i dubljem delovanju pretstave kao celine. Mnogim sredstvima pozorišnog (teatarskog, ne teatralnog!) delovanja Dedić se, očigledno namerno, nije koristio; želeo je i uspeo da deluje samo jednostavnošću i prirodnošću. Prelaz iz ovozemaljskog, stvarnog zbivanja u nadgrobno, fantazirano, nije naročito istaknut; umrli se ničim ne razlikuju od živih, pa neki, naprimer Bernar, nisu ni iznenađeni činjenicom da su sada živi mrtvaci, kao da im se to ne dešava prvi put i kao da ne treba tek da se snađu u jednoj za njih sasvim novoj situaciji.

Bežeći ne samo od teatralnog nego i od teatarskog, reditelj je rešenja nekih režiskih problema toliko uprostio da se mestimično imao utisak kao da ih nije ni rešavao. Žan se nalazi u gestapovskom zatvoru, u nekakvom podrumu. Gde je taj podrum, to nijedan od likova tačno ne zna, ni sam zatvorenik. Lujza uzalud žudi da mu priđe: Žan je sam, odvojen od nje ne samo mrakom svoje slepoće nego i nepristupnošću tamnice, odvojen kao nekim nepremostivim ponorom. Samo se njihovi glasovi traže, ponekad susretnu i mimoiđu negde u prostoru, u nekoj vrsti solilokvija, govora »za sebe«, jednog mimo drugog... U Dedićevoj režiji to su sasvim obični dijalozi; »bliskost« likova je tu sasvim konkretna i prostorna. Izuzetak čini poslednja scena, gde je Lujza i prostorno, i stavom i osvetljenjem odvojena od Žana i Lekoka. Na nekim se mestima, međutim, mizanscen sukobljava sa tekstom koji čujemo; naprimer, kada Lujza, gledajući i jasno videći Žana, veli: »Žane, želim da te još jedanput vidim«, ili kad pita: »Žane, gde si?«

Najzad, kloneći se patosa, režija kao da je umanjila i duboku potrebu nekih likova, naročito Bernara, da sebe objasne i opravdaju. Tim je prvi deo drame, ionako slabiji i nepovezaniji, dobio karakter obične, svakodnevne, čak nedovoljno interesantne svađe. Ali su u drugom delu odlike Dedićevog rada došle do punog izražaja; tu neke od realističnih scena, pre svega ona kada Bernar i njegova žena Pjereta od straha ne mogu da se maknu s mesta, po životnoj istinitosti i uverljivosti idu među najbolje ostvarene scene u beogradskim pozorištima.

Interpretacija uloga, pored neizbežne nejednakosti, imala je jedan zajednički osnovni ton, što je zacelo zasluga režije. Par Žan—Lujza bio je bleđi nego par Bernar—Pjereta. Žan Živojina Petrovića imao je onu jednostavnost koja je karakteristična za celu pretstavu, ali je više delovao kao veoma mek, pomalo zatvoren i smeten, gotovo svetački tip nego kao čovek akcije. Tomanija Đuričko bila je, možda zato što je bežala od svake forsiranosti, samo nagoveštaj sudiske kćeri koja će postati saradnik diverzanata. Svakako se ne sme zaboraviti da nam ni autor nije dovoljno objasnio zašto i kako Žan i Lujza, ti mirni građani, prilaze makiju.

Bernara, nosioca ordena Legije časti, čoveka koji se iskreno, ali uzaludno trudi da bude i dobar prijatelj i lojalan prema onima u čijim je rukama vlast, Branko Jovanović je dao sa uverljivim i naglašenim crtama slabića i kukavice, ali sa suviše ublaženim crtama čestitog malograđanina i oca porodice. Otud je njegov pokušaj da se odbrani unapred bio bezigledan, a time i manje interesantan. U sceni u kojoj, sasvim izgubljen i jadan, izdaje Žana, Branko Jovanović je imao izvrsnih momenata.

Pjereta, »luda žena«, kako je naziva Lujza, ženka kojoj je potrebno da je neko podržava i izdržava, jedan je od najživljih i najživopisnijih likova u drami. Olivera Marković dala je Pjeretu sa veoma pogođenim crtama koketne i površne francuske provincijalke, sa nekom podvučenom ukočenošću i izveštačenošću u stavu i začuđenošću u mimici, ali bez onog strasnog i upornog insistiranja na materinstvu koje joj, sa njenog gledišta, ne samo daje pravo nego i nameće dužnost da se oslobodi Žana. Bez obzira na njegovu iskrenost, dubinu i nesebičnost, Pjereta se grčevito i uporno hvata za to svoje materinstvo i njime ogorčeno brani od svih optužbi. Autor je Pjeretu snabdeo prividno neoborivim argumentima: terorista, možda sa bombama koje mogu eksplodirati u džepu, spava blizu njene dece! Ako ona i Bernar pomognu da Žan umakne, Nemci će streljati nevine taoce, i za njihovu smrt biće odgovorni ona i njen muž! Za nju, aktivniju od Bernara, on je »kukavica koja ne ume da zaštiti čak ni svoju rođenu decu«, i ona je sigurna da se nijedna majka neće baciti kamenom na nju! Olivera Marković se nije mnogo koristila težinom i snagom tih argumenata. Prilazeći liku uglavnom spolja, nije pokušavala da ga »opravda« (za sebe, ne za publiku!). Ali time je smanjila uverljivost i plastičnost svoje uloge, inače veoma zanimljivo i talentovano izvedene. Autor vešto podiže masku besprekornog materinstva i indigniranе lojalnosti da bi otkrio sitnu sebičnost koja se iza nje krije: »A ako baci bombu kad Nemci upadnu — divno će onda izgledati naša gostinska soba!« Olivera Marković dala

(Nastavak na osmoj strani)

— 9 —

kabine upravljača broda i ukazala se u okviru uskih vratnica sasvim neobična slika. Gotovo mistična, tajanstvena rasvjeta iskrila je u toj komori komandanta. Sva puna nekog ocjelnog otsjaja, koji se caklio s metalnih kompliciranih oblika. Raznobojna su mala svijetla bljeskala i svjetlucala iz vijugavih sjena; snopovi cijevi, žice i stakla crtali su svoje oblike otsjajevima, te se odrazivali između glatkih i prozračnih plošnina, na kojima su znakovi i kazala drhtali, spuštali se i dizali. Koluti i spirale, vijci i valjci, uspravni i svinuti, čudnovati zavori i ručke, među žičanim mrežama i obuhvatali su stijene kabine, i činilo se kao da je to prerez nekog živog organizma, čije bilo vibrira, a u središtu je rasvijetljena karta, pa još jedna i više njih. Nad njom je u tom tajanstvenom svijetlu čučala tamna prilika, koja je imala ticala isto tamna. Tim ticalima udarala čas lijevo čas desno kao po nekoj klavijaturi. Hvatala neke metalne zavore, izvlačila tamne poluge, teskala neka puceta i vrtila neke iskričave kolute. Na glavi te tamne, zgurene i nagnute figure nabijena je bila neka kaciga i slušalice, tako da se pričinjalo da je ta uvećana glava vezana za žice što su među drugim snopovima žica, pruga i spona vijugale između osvjetljenih malih i velikih kazala, manometra i barometra. Nisam se mogao oteti dojmu, da to nije uopće čovjek, već neko drugo biće, neki tamni insekt, veliki, mračni, što u nekom živom organizmu, nekom prerezanom mozgu sa svim sudovima, vijugama i moždinskim čvorištima ruje i kopa, i dube! Evo! zgrabio šestar i šestarom traži, dok mu drugo ticalo prelazi klavijaturu. Možda želi, možda traži da tu metalnu moždinu još više zategne i napne, da zavije, sve te vijuge i čvorove, žice, kolute cilindre i mistične poluge, kako bi još brže, još snažnije, još vilovitije pokrenuo svoj stroj pomoću svoje komplikovane klavijature, da bi nadvladao tamu i noć. I tako, da ne leti samo za noći od kontinenta do kontinenta po sitnom i neznačajnom planetu, već da se vine dalje i više. Više, preko stratosfere, da pređe granice ostvarenog sna i bajke iz »Tisuću i jedne noći«. Više i dalje! Preko svih zemaljskih obruča i granica u etar na planete, pa još dalje kraj planeta i sunaca u neslućene dubljine neznanog svemira. Dalje — među one trepetljive zvijezde! »Puro e disposto a salire alle stelle«... i to upravo on, sitni čovjek, insekt, koji je na svoju priliku poput boga stvorio čudesnu aparaturu — neki tajni novi organizam — neki mistični mozak, što živi svojim novim životom...

— 10 —

Tamna je prilika gnoma sa tamnim ticalima vješto i okretno baratala po kvalijaturi i dalje mjerila šestarom u tajanstvenoj rasvijetljenoj stanici zračnog broda, a kad je naglim kretom skinula slušalice prerušila se u čovjeka, koji se podigao od svog blještavog stroja. Protegavši ruke kao da hoće razapet na svojem stroju metalnih krila obuhvatiti prostore izvan male komandovne stanice. Iza mojih očnih kapka zaostala je ta magijska slika, miješajuć se kinematografskim tempom sa sjećanjem slike mladog crvenokosog i kozičavog Lindberga, kako je na rukama nose ponad ogromne mase na aerodromu Buržea (Bourget) u triumfu iscrpljenog i nasmijanog. Nose prvog pobjednika Okeana, to je bilo još jučer, a danas letimo istom tom linijom u zračnom kursu brže nego što je letio Lindberg. Brže i sigurnije. Nadvladala se priroda, nadvladali se prostori i vrijeme. Ostvarila se vlast nad materijom i svijest, ona misao koja je iskonstruirala metalnu pticu sa svojom čudesnom aparaturom, izdigla je sitnog gnoma, dvonošca, da se uistinu vinuo kao gospodar nad planetama i uzletio. Ta svijest što udara po klavijaturi stroja iznad Okeana, šta je ona u biti? Tko je taj gnom, proizašao iz materije, da istom tom materijom vlada? Da li ta misao tog patuljka posjeduje u sebi nezavisnu moć? Ili je ona podvrgnuta toj materiji ili samo jedan mali djelić te iste materije? Da li je taj svijet, ta priroda jedna i jedinstvena ili je razdijeljena na duh i tvar? I ako bi sumnje i dvoumice nadvladale i tome bilo tako, što je u biti taj duh, što udara po toj klavijaturi našeg stroja i ravna i upravlja, a što je opet njegovo protuslovlje, njegov nadvladani realni opipljivi svijet? Redaju se tvrdnje i protutvrdnje, sumnje i vjerovanja, pitanja i dogme. Zar je uistinu taj mali dvonožac, inače gordi čovjek, samo ono biće među drugim bićima, kakvim ga smatraju astronomi, koji u njemu gledaju sitnu česticu nečistog ugljika i vode ili, kako je to Aristotel nazvan, gvaljom sluzi i žuči što se nemoćno prikrpila na malom trećerazrednom planetu? Ili je ta gvalja, ta čestica, ugljika pomiješana vodom ono biće kakvim ga je smatrao Šekspir, formirajući lik danskog kraljevića? Ili je taj dvonožac i jedno i drugo? I nečista čestica ugljika pomiješana vodom i istovremeno prodorna svijest, koja se ne može ukloniti kraj svih tvrdnja, dogma i vjerovanja pitanju, kakav je smisao tog svijeta i kakvom cilju juri u vasioni taj čitav svijet? Da li u tom jurenju između života i smrti postoji ono što smo nazvali mudrošću, ili se sve tek pričinja u svom trajanju i neminovnom

— 11 —

svršetku savršenom besmislicom ako ne suvišnom ludošću?

Zar nema nikakve epruvete, ili je još nema, da odgovori na takve vrsti pitanja? Zar upravo nikakav laboratorij, pa ni onaj za atomsku energiju, ne može odgovoriti na sve sumnje? Inače u protivnom slučaju preostale bi nam samo iluzije, sanje, vjerovanja, sumnje i dogme. Zar neće ta pobjedna svjetlost, taj duh napeti u konačnom saznanju svoj luk između teze i antiteze, te pogoditi strijelom usred sredine sinteze? Preostaju filozofski sistemi na lančanoj vrpci, a mračna sumnja — onaj demonski potstrek — ponavlja, da se juri od pogreške do pogreške, iz tame u tamu. Mijenjaju se oblici Majine koprene. Mijenjaju se oblici naših iluzija i dogma. Nastaju i ginu čitavi rodovi, narodi i rase. Nastaju i nestaju civilizacije. Nestaju kako su se i rodile, jedne traju kraće a druge dulje. Nadiru nove, da na njihovom prahu niknu druge. Bolje ili lošije? Ili jednake? Igra se nastavlja...

Uza sve sumnje i suprot svih sumnja naša se metalna ptica penje, zavija u spiralama i u mrkloj noći nadvisuje oluju, što se sručila na nas sa sjevera. Opet se javlja u našem omnibusu crvena opomena. Opet smo vezani, jer za vrijeme opasnosti ne može biti slobodnog kretanja. Vezani smo za sjedišta. Trza se stroj na mahove, pa da se nakon višekratnih spiralnih zavoja smiri u stabilnom mirnom lijetu. Sad sjaju nad nama poznate zvijezde, nad nama titra sjevernjača. Mi brodimo sigurno na krilatom čunu uza svu noć i uprkos mraka, oluja i orkanskih vjetrova. Ruka našeg upravljača nije samo vješta i spretna, vodi je velika vidovita svijest, i još više, ta je svijest odvažna. Jer mi letimo. Uza sve sumnje, ponavljam, mi se dižemo, uza sva mračna, teška i stravična trajanja mi rastemo — u spiralama u visine.

U mraku vjekova od svijesti spiljskog čovjeka, što je još živio kao zvijer među pretpotopnim zvijerima, do svijesti, današnjeg čovjeka ogromni su rasponi i još ogromnije razlike. Kraj geoloških izmjena uza sve tisućljetno stravično zbivanje, uza sve i usred svih katastrofa, provala i topota, svijest toga dvonošća nesumnjivo je rasla. Sred milenijskih kriminala od zablude do zablude u metežu i kaosu, ona se mijenjala i rasla, i u svom rastu i promjeni mijenjala se u suštini. Isto tako je nesumnjivo, da je ta ista svijest redovno ili gotovo uvijek zamračila i svoje velike postignute uspone i proširenja padajući natrag na divlja stanja početne zvijeri. Sizifov napor? Ne! jer postoji nesumnjiva činjenica od pamtivijeka, da

— 12 —

se ta svijest poslije svakog pada ne samo uspravila, već se dobacila dalje no što je bila prije pada. A zašto ne bi tako bilo i danas? Zašto se ne bi okončala ova naša noć? Zašto ne bi svanulo, konačno mora svanuti.

Na mojem je satu već jedanaest do podne, a još traje noć. Možda se moj sat pokvario? Lijepa se stjuardesa ruga meni i mom satu. I tumači mi, kao pravom atlantskom brucošu, kako mi ne nadvlađujemo samo prostor već i vrijeme, i kako smo letili pred suncem i ono nas mora dostignuti; s toga razloga kazalo moje ure pokazuje krivo i zato još nije svanulo. Tek se pokazala slaba zelenkasta pruga na onoj strani, gdje bi morao biti istok. Trebalo je da prođe čitav jedan sat, da se ta pruga proširi čitavim obzorom i da osvijetli pod nama debele naslage bjelkastih oblaka magle. Plovili smo nad morem takvih naslaga, nad nama su se pregonili rastrgani oblaci i nastalo je sivo jutro. Budio se naš omnibus i šetkanje po avionu je učestalo. Sve se počelo udešavati. Neki se Amerikanac mirno brijao u »vratinelu«. Rastvorili se nesesari i jutarnja toaleta se hitno obavljala. Miris se kolonjske vode stao miješati s vonjem benzina. Protezalo se i zijevalo.

Neki su još dubokim snom spavali. Da bih protegnuo i razbudio moje ukočene krakove, obavljam svoju jutarnju šetnju sredinom našeg krilatog omnibusa. Kopna još uvijek nema, još blistaju jutarnje zvijezde. O, majko, Helvijo, istinu je govorio tvoj mudri sin Seneka, kad ti je pisao iz progonstva, da je sasvim svejedno kud stupaju i gdje hodaju naše noge, jer smo na svim točkama ove naše zemlje jednako udaljeni od zvijezda. No, majko, od tvoga i njegova vremena dobrano smo pomakli među zvijezdama. Točno, nismo im bliže došli, ali su nam jasnije i nisu toliko maglene, kakve je posmatrao tvoj sin. Magle su se razrijedile kroz te vjekove.

I guste magle pod nama počele se rijediti za vrijeme moje šetnje. Magle su postajale prozračnije i pretvorile se u finu koprenu, kroz koju smo mogli zapaziti sivo zelenkastu plošninu, po kojoj je titrao bijeli razvedeni trak uokolo nekog poluotoka sa stotinu uvala, malih i velikih, duboko su se uvlačile u nešto tamniju plošninu pod nama. Rubio je bijeli trak podjednako i one male otoke s mnogobrojnim grebenima ispred uvala. Bio je to ispod nas najistočniji istok Nju Fundlanda u beskraju Okeana.

Kako je naš avion sve niže letio, tako se taj drhtavi bijeli trak počeo pretvarati u zapjenjene

F I L M

O »KEKECU« I O REŽISKOM POSTUPKU

RADOŠ NOVAKOVIĆ

Gledajući, u osnovi vrlo interesantan i prijatan, novi slovenački film »Kekec«. gledalac se oseća na kraju zbunjen protivrečnim utiscima koje ponese sobom. Ta zbunjenost ne smeta zato što bi želeli da izvršimo onu klasifikaciju koja ima tako malo veze sa umetnošću, a tako je uobičajena kod nas — ocena: odličan, srednji, loš — već zato što nam se neće da ovako mutan doživljaj prihvatimo kao konačan i da ga u tome vidu uvrstimo u onu definitivnu sumu umetničkih iskustava koju nosimo u sebi. Odmah treba naglasiti, da se taj otpor, javlja i može se javiti samo kao posledica činjenice da film o kome je reč nosi u sebi vrednosti koje su tako obimne da ih je šteta izgubiti. Film »Kekec« takve vrednosti nesumnjivo nosi. Doživljavamo ga kao delo vrlo ozbiljnog karaktera, delo u kome osećamo zrelost koja može biti posledica samo talentovanog i intenzivnog umetničkog stvaralaštva. Ima u »Kekecu« zaokruženosti kazivanja, jasnoće kazanog i prilično uravnotežene kompozicije i tempa radnje, koja je vrlo retka kod naših filmova. Dijalog spada u nauspelije dijaloge kod nas. Osim u »Bakonji fra Brne« retko se u našim filmovima sreće dijalog koji je kao u ovom slučaju dovoljno tečno formulisan, dovoljno neposredan, da ne bude izveštačen i neživotan, dovoljno značajan i sadržajan da ne pada u banalno i izmišljeno, i da ostaje dramski. Gluma, kako odraslih tako i dece, ujednačena je, ubedljiva i uglavnom uspešno izvlači iz teksta one osnovne nijanse koje karakterišu likove. Najzad, muzika i pesma nesumnjivo pretstavljaju značajan elemenat pozitivnog utiska koji film izaziva. Ali, iznad svega, ono za čim kod »Kekeca« najviše žalimo, to je poezija njegove sadržine koja gledaocu nije data do kraja i koju on više naslućuje, sam nalazi i oseća, uprkos, može se reći, realizaciji koja se suviše često ograničila na preterano skromne zadatke.

Ima duboke umetničke vrednosti u ideji da se osećanja jednog malog naroda, njegova stremljenja : želja za nezavisnošću, njegova shvatanja života, morala i pravde, personificiraju u jednom malom dečaku. I što je umetnički tu najpresudnije, simboličnost i alegorija nisu tražene po spoljnim sličnostima, u likovnim alegorijama, onako kako to već sama priroda alegorije i simbola nalaže. Analogija je tražena po liniji osećanja, po liniji psiholoških odnosa između ličnosti i situacija, a rezultat je izuzetno uzbudljiv i duboko čovečanski. Kekec oseća ono što i slovenački narod oseća. On je sa jedne strane umetnička projekcija jednog trajnog i ubedljivog optimizma koji proizilazi iz uverenja u svoju narodnu stvar, a sa druge strane je narodni ideal snalažljivosti, zdravog razuma, hrabrosti, i vedrine. Kekecov odnos prema Bedancu, tuđincu koji se doselio u naše krajeve, kako kaže Kekec, i kome se mora plaćati danak ropstva, jeste psihološki odnos slovenačkog naroda prema tuđincu na svom nacionalnom tlu. I ta zamisao da se veliko i snažno osećanje ljubavi prema svome narodu i ljubavi prema slobodi, manifestuje na ovako nežan, i, ako se tako može reći, diskretan način, ne samo da ne potseca krila osećanju koje se tu umetnički manifestuje, već ga na neki način potencira.

Zato nije čudno što se sadržina »Kekeca« pokazala tako snažna da se uprkos svemu nije dala svesti na dobru pedagogiju. Nije se dala svesti na dečiji film po onom zakonu po kome velika dela dečije literature, i van kruga svojih malih čitalaca ostaju velika dela literature uopšte. Oceniti scenario »Kekeca« kao materijal isključivo posvećen deci, podrazumevajući tu prećutno i pogrešno, da se dečiji film sastoji samo iz zabavne i pedagoški ispravne sadržine bilo je početni korak koji je morao povesti realizaciju filma linijom punom protivrečnosti i dati kao konačan rezultat pored svih pozitivnih elemenata i jedan mutan i umetnički nejasan doživljaj gotovog dela.

Ono što je najteže ostvariti na filmu moglo bi se najjednostavnije nazvati poezijom, da ta reč nije počela da se zloupotrebljava u našoj filmskoj kritici. Naći dublji smisao činjenicama, iza jednog lika, jedne rečenice, jednog postupka, koji su tako često brutalni u svome fotografskom vidu, naslutiti i dati da se nasluti ono bogatstvo sadržaja i istine koju život često ima, ali ga samo umetničko delo kristališe u čistom obliku, nesumnjivo zahteva snažno umetničko nadahnuće i veliki talenat. Kod »Kekeca« ta inspiracija ne samo da je postojala u dovoljnoj meri u prvobitnom materijalu scenarija već je uspela da probije svoj put i do svoje konačne filmske forme, koja je samo mestimično prihvatila tu inspiraciju, a najčešće je sputavala, i svodila na zabavne razmere. Tako da se može sa pravom pretpostaviti da režija »Kekeca« nije sagledala dovoljno jasno vrlo složene probleme koji su joj bili nametnuti sadržinom. To se može razumeti i bez obzira na nedostatak iskustva režisera Galea. Mi smo se svi i teoretski i praktično dugo navikavali da sistematski zanemarujemo pitanja stila i pitanja forme uopšte, i to čak u njenom funkcionalnom, dakle, priznatom svojstvu. Pitanja forme su bila neka vrsta »tabu« problema o kojima se diskutovalo samo iz neprobojnih citatoloških bunkera. Teorija specifičnih zahteva materijala u kome se umetnička sadržina ovaploćuje, bivala je likvidirana en bloc i bez ostatka, zajedno sa teorijom specifičnih umetnosti kao takvih, iako je na prvi pogled jasno da je takvo uopštavanje do takvih krajnjih konsekvenca neodrživo. Neophodno je, međutim, baš kod pitanja filma gde se praktično radi o potpuno novom za nas i još neosvojenom materijalu, ovim problemima posvećivati najdublju pažnju, ako ne želimo da zapadnemo okolo naokolo baš u grešku od koje smo najviše bežali, u neadekvatna i proizvoljna rešenja, koja su svakako formalizam svoje vrste.

Tako je režija »Kekeca«, ne razmišljajući dovoljno o težini nalaženja adekvatne forme ovoj sadržini, smatrajući da je najjednostavniji postupak isto što i najjednostavnije rešenje, svela sadržinu samo na dečije okvire i izneverila donekle osnovnu ideju dela, ne nalazeći joj odgovarajuće ruho. I to se ne bi moglo, po našem mišljenju, pripisati otsustvu talenta i smisla. Gale je u mnogo vidova nesumnjivo manifestovao da ima i jedno i drugo. Greška se, po svemu sudeći, krije u metodi. Išlo se za predubeđenjima, za unapred određenim pretpostavkama, koje su, iako često ukusnije i talentovanije birane nego kod drugih, konačno ipak izneverile svoj glavni zadatak. Tako je osnovna likovna atmosfera filma, likovni stil filma, dat pored sporadičnih i samih po sebi uspelih slikarsko-dekorativnih kadrova, u jednom u osnovi naturalističkom postupku bez određenog karaktera. Naturalističkom, pre nego realističkom, iz jednostavnog razloga što se realizam ne može shvatiti na takav način. Realizam nema nikakve veze sa fotografijom odnosno jednostavnim unošenjem u umetničko delo podataka koje daje život i stvarnost. I realizam u umetnosti ima svoju uslovnost, traži svoju stilizaciju. Najautentičniji podatak može u umetničkom delu izazvati utisak ne samo banalnosti već izveštačenosti i proizvoljnosti ili, što je ovde slučaj, delovati tako u kontekstu celine.

Tretirajući tako dekor, i spoljni i unutrašnji (moglo bi se sa pravom reći u dokumentarnom načinu) režija je dopustila da joj atmosfera filma potpuno isklizne iz ruku i da gledalac racionalno, razmišljanjem, svojim aktivitetom, dakle, celu priču o Kekecu doživljuje, ne onako kao što je data, kao doživljaj jednoga seoskog dečaka, već kao duboku i umetnički prosećanu sadržinu. Iz te osnovne greške u metodi proističu sve zamerke koje kritika postavlja »Kekecu« kao i onaj nejasan i nedovoljno izrazit utisak koji se dobija o celini dela. Očevidno da se ovde radi o jednom metodološkom problemu koji prevazilazi okvire jednog filma. Unošenje u delo elemenata, koji su ne samo po svojoj inspiraciji strani tome delu, već zapravo pretstavljaju gotove oblike koji se, više ili manje, nasilno, sa više ili manje mere i ukusa, navlače na onu pravu i osnovnu sadržinu filma, javlja se kao problem u našem režiskom postupku uopšte. Baš vrednost ostalih elemenata »Kekeca« jasno ističe ovu opasnost i potrebu da naši filmski umetnici prihvate sasvim drugi put. Poći od osnovne koncepcije dela, od osnovne ideje, osnovnog dramskog čvora, osnovnih linija uloga, pa organskim stvaralačkim razvojem doći do konačne filmske forme koja zaista realizuje osnovnu inspiraciju dela, sve se više nameće kao bitna korekcija u radu naših režisera, van njihove stalne borbe sa problemima filmskog zanata. Bilo da je scenariski temelj na kome treba graditi bivao suviše slab, pa se na njemu nasilno kalemila improvizirana i neuravnotežena konstrukcija cele filmske realizacije, bilo da se scenario zanemarivao čak i u onim svojim mogućnostima koje realno ima, stvorila se, izgleda, kod nas već navika na nedovoljnu umetničku povezanost scenarija i režiskih rešenja. Ne mislim da preuveličavam vrednosti naših scenarija u njihovim filmskim i dramaturškim svojstvima, ali slučaj »Kekeca« nesumnjivo ukazuje na opasnost da naši filmski umetnici na osnovu dosadašnjeg iskustva prihvate stav apsolutnog potcenjivanja važnosti scenarija, kao jedino moguće osnove za rad, pa zahvaljujući tom stavu zanemare i potcene i scenariski materijal takve vrednosti kao što je scenario »Kekeca«.

Kod »Kekeca« osnovni pozitivni utisak pomućen uprošćenim režiskim rešenjima ne manifestuje se samo u dekoru. Dobra ilustracija jeste i likovni izgled glumaca. Naša šminkerska i vlasuljarska veština je svakako na niskom stupnju. Ali je isto tako sigurno da izgled glumaca koji igraju uloge Bedanca i Kosobrina nije potekao iz analize uloga, iz traženja filmskih karakteristika ličnosti, već iz izvesnih unapred utvrđenih likovnih pretstava, za koje su naknadno nađene mogućnosti konkretne realizacije. Tako se dobila izvesna neprijatna izveštačenost u maski koja se ne može isključivo pripisati šminki i vlasuljari. Tamo gde se nije išlo tim putem, gde se više tražilo, bolje se i našlo. Sam Kekec na primer.

Koliko se ovakav postupak može svetiti najbolje se vidi iz činjenice, da unapred gotova rešenja u tretiranju atmosfere i dekora, ili maske, znači: već unapred određena koncepcija režije, stvaraju takav nesklad između likovne opreme i sadržine, da film postaje čak i u svojoj fabuli nejasan, a ne samo u čistoći umetničkog doživljaja. Na primer, veličina ponora koji razdvaja Kosobrina i Bedanca, njegova realna nepremostivost, ne bi se javljala kao problem za gledaoca, da ceo ambijent nije tretiran u jednom dokumentarnom načinu, bez uslovnosti i fantazije. U tom načinu, njegove dimenzije stvaraju zabunu i pored toga što je reditelj izbegavao da ga potpuno jasno prikaže. Isto bi se to moglo reći i za Bedanca, kome i brada i hod i duboki bas nisu dovoljni da nas uvere da je strašan, pa njegovo držanje dece u sužanjstvu, iako nedaleko postoji vrlo realno dato selo, dakle, ljudi koji bi lako mogli pomoći, ne bi delovalo neobjašnjeno i konvencionalno, kao što deluje.

Potrebno je završiti sa jednom konstatacijom. Sama činjenica da nam je »Kekec« omogućio da pomoću njega dodirnemo tako značajne probleme režije, svedoči o talentovanosti, zrelosti i ozbiljnosti njegovih stvaralaca, koji su uglavnom preskočili čitav niz početnih lutanja i dali nam delo koje slovenačka kinematografija može da ubroji u svoje pozitivne rezultate.

Maskareli: KARNEVAL

Slavoljub Bogojević: PLAVI PENDZERI

IZLOŽBA SLIKA SLAVOLJUBA BOGOJEVIĆA

Slavoljub Bogojević je jedan od najmlađih članova mlade slikarske generacije. On je tek nedavno završio redovno školovanje na Akademiji. Pa ipak, za ljubitelje likovne umetnosti on nije nepoznato ime. Njegove slike zapažene su na izložbama studenata Akademije likovnih umetnosti, na izložbi bivše Grupe jedanaestorice, najzad na izložbi mladih umetnika Srbije.

Nije neophodno podrobno analizirati etape dosadašnjeg razvoja Bogojevićevih težnji. Jer put koji je pred njim, meren vremenom i sadržajem, svakako je neuporedivo duži i značajniji od puta koji je on već prešao.

Uostalom, njegov razvoj je miran, bez upadljivih skokova. Ipak se mogu uočiti dve tendencije. U okviru prve, njegove slike karakteriše smireno, rafinirano osećanje izraženo ujednačenom, oplemenjenom bojom. U krugu druge, njegova platna odlikuju jači kolористički akcenti, snažniji potez, dramatična atmosfera. Ova druga težnja je, izgleda, samo propratna i jedva pada u oči. (»Stari Beograd«, »Ulica«, »Veče u Peći«).

Prema tome ,i Bogojević se kao i neki »mladi« koji su izlagali pre njega u Galeriji, nalazi pred dilemom: snaga ili finoća, drama ili lirika. Ova izložba nesumnjivo pokazuje da je njegovom temperamentu i njegovoj prirodi bliže tonsko utančano muziciranje nego plahovita ekspresionistička razmahnutost. Međutim, značajno je da Bogojević, ne odričući se kristalne zvučnosti svoje naizgled skromne palete — na kojoj je osnovna boja siva — i ne prihvatajući metod eruptivnog stvaranja, glorifikaciju instinkta i trenutne improvizacije, — i pored toga teži izvesnom crescendu opšteg tona slika, njenih valerskih odnosa, njene opšte muzičke linije.

Ovaj kompromis snage i plemenitosti našao je svoj najuzbudljiviji izraz na platnu »Akt dečaka«. Sigurno konstruisana pletena svetlosiva stolica na tamnoplavoj pozadini, presečena izduženom arabeskom dečačkog tela, koja se jasno ocrtava na crnoj draperiji, deluje plemenito, jako i ubedljivo.

»Devojčica sa lutkom«, — koja je, nedavno, prvi put bila izlagana na Izložbi mladih umetnika Srbije, — nalazi se na liniji iste težnje. Na hladnoj tamnocrvenoj površini ističe se, možda malo preoštro, svetla figura devojčice u sivoplavom, zlatne kose, nežnih porcelanskih ruku. Njen stav je statičan, njene forme uprošćene, ozarene modiljanijevskom ljupkošću i rezignacijom.

U ovim dvema slikama, zatim u »Portretu stare gospođe«, datom u raskošnom diferenciranju sivog, u »Profesoru muzike B. M.« sa atmosferom užarenog sivkastog okera, — preovlađuje topla humanistička nota koja se, međutim, na mahove, spušta do morbidne razneženosti.

Ta nota rezignacije i morbidnosti kao diskretni lajtmotiv provlači se kroz mnoge slike Bogojevićeve i daje naročiti ton čitavoj njegovoj izložbi. »Suncokreti«, na primer, u bogatoj valerskoj gradaciji sivožutog, sivoplavog, pobuđuju osećanje težine i očaja, duhovnog mamurluka, jednog boemstva kome je tuđa vedrina borbenog humanizma i koji pred sobom ne vidi, koji je lišen radoznalosti da vidi širinu i svetlost novih horizonata. Ova slika je jedna introspekcija, jedna ispovest, dosta čemerna uostalom. Gledalac je pritisnut osećanjem bodlerovskog spleen-a: oseća kako se suncokreti suše, kako trunu dok napolju šumi jesenja kiša.

Sličnim raspoloženjem obojena je i slika »Pogreb u Raškoj«. I u njoj je došlo do izražaja teško osećanje bezizlaznosti. Tamno nebo i smračena brda od kojih sablasno odudara belina seoske crkve; ljudi u sprovodu izgubljeni u velikom tmurnom prostranstvu. Ima se utisak da je i ova slika potekla iz nekog unutrašnjeg »marche funebre«-a.

Centralna slika na izložbi, »Narodna skupština« takođe je ispunjena nekom tragičnom svetlošću.

Bogojević je uvek logičan u sprovođenju svojih ideja; on je čist u boji, određen u crtežu. Izuzetak čine nekoliko manjih stvari koje su haotične i neprozirne (na primer neki akvareli).

Što se tiče crteža, u njima su se, takođe ispoljile dve težnje. Prvu karkteriše razvučeno opisivanje, preciznost, čisto arhitektonska studioznost. (»Ohridski pejzaž II«); drugu — spontanost, razigranost fantazije, vedrine. (»Cveće«).

Treba naročito podvući činjenicu da je Bogojević odličan zanatlija. Njegov kolorit je diskretan i utančan, njegov crtež siguran i oduhovljen, njegova kompoziciona struktura slike solidna. Dakle, sve ono što su mnogi slikari naše starije generacije postavljali sebi kao cilj u slikarstvu, ovaj mladi umetnik već je savladao.

To je pozitivno. Ali kada je u pitanju nesumnjiv talenat kao što je Bogojević, dopuštena je pretpostavka da to nije dovoljno. Kod njega nije problem u tome kako slikati nego prvenstveno u tome šta reći. Jer konstelacija misli i osećanja koja karakteriše njegovo slikarstvo vezana je za staro, za onu liniju u našem životu koja malaksava, sahne, propada. On voli staro podneblje i ljude, stvari i predele pod njim. On ne želi da se »spase« njegove atmosfere nego teži da se identifikuje sa njom. To je osnovno.

Jednostavno rečeno: kada se Bogojevićevo delo ceni po snazi doživljaja i po snazi utiska, ono dobija; ali kada se analizira njegova idejna suština, ono gubi.

M. B. PROTIĆ

— 13 —

ogromne valove. Ispod nas se odmatala geografska karta, na kojoj je bilo bezbroj malih i velikih jezera na nekom pustom i praznom kopnu, koje je obraslo niskim raslinama i šašom. Puste su se ledine prostirale između bara i malih mlaka. Naš se krilati čun brzo spuštao u zavojima. Mogli smo već razbirati dugoljaste barake, neke geometrijske oblike zacrtane po terenu, signale i sitne ljude. Čas prije nego li je avion lupnuo o tlo, pomolilo je sunce svoje blijedo lice. Mi smo stigli u Gordon na Nju Fundlandu. Tamošnja su kazala pokazivala da je u tom kraju svijetla na ivici Atlantika bilo točno pola sedam ujutro, kad smo pristali na drugi kontinent.

Dočekao nas hladni vjetar s mora, blijedo sunce nad izduženom zgradom Gordonskog aeroporta sugeriralo je zimski dan. Usred kasnog ljeta bilo je hladno kao kod nas o Božiću i ljudi su nosili gotovo zimske kostime. Kod izlaska iz aviona presretali smo lovce, što su se vraćali valjda s noćnog lova. U visokim čizmama, kožnatim dresovima, oboružani najraznolikijim lovačkim spravama. Šarene kockaste košulje virile su iz kožnatih dresova. Morala je biti bogata lovina, torbe su bile pune. Još ih je više bilo u samoj zgradi, a pogotovu u restoranu. Niz odložene torbake visjeli su čitavi nizovi šljuka i divljih patki. Kao da su se ovdje sakupili i ribiči, neke goleme ljudeskare s ostima i mrežama isto su se vratili iz lova. Čitavim su prijatnim i jednostavnim svijetlim prostorima širili svoje dobro raspoloženje. Bili su to veseli svati. Šalili se s prodavačicom karata i uspomena, nasmijali su poštaricu i udobrovoljavali cjelokupnu poslugu, tako da je »breakfast« poprimio pomalo izgled neke lovačke veselice. Servirao se na velikoj i visokoj potkovi koja je bila sagrađena sredinom dvorane. Uokolo visoke barske stolice, dok je posluga u unutrašnjosti potkove raznosila na pokretnim stolićima od gosta do gosta izabrani i naručeni doručak. Miješale se tu već engleska i amerikanska kuhinja, kaša, čaj »bacon«, »hamendex«, čokolada, kakao i mlijeko u svim mogućim kombinacijama kao i džemovi i dušovi u svim mogućim bojama, voće, sirevi i posebno priređena aromatična kava, koja je i bila glavni sadržaj »breakfesta«. Svježi kruh i prženi keksi i neki masni kolači. Pred tom obilnom konfuzijom svega i svačega zbunili se opet mali moji Slovaci, mališani na visokim stolicama, i nisu znali šta bi: »ajskrem« ili šunku ili čokoladu. Gusta mirisava topla čokolada i ovaj put ih je ohrabrila, gutali su debelu šunku i žvakali bi-

— 14 —

jeli hljeb. Moja saputnica pobjedno mi pokazivala šta znači prava kuhinja, a ne ona koju smo imali u avionu. Ovaj put ona nije mene mogla uvjeriti, jer sam ja kraj svih duseva i džemova i prženog kruha sa žaljenjem mislio na francusku kuhinju.

Bez ikakvih smetanja »breakfest« se odvijao brzo, sve je bilo jednostavno, uredno i čisto. Takve su bile sve prostorije. Vrlo jednostavne, ali ukusno i praktično namještene. Sve nuzprostorije za tuš, pranje, brijanje, sve je to bilo bez naročite posluge, svuda automati, koji su izbacivali sve potrebno. Sapun, papirnate ubruse, papirnate posude, koje se bacaju odmah nakon upotrebe. Posvuda nevjerojatna čistoća. Za vrijeme doručka stigao je avion švedske linije iz Evrope, a dok smo se penjali u naš avion, pristajali su američki avioni da lete za Evropu i Azore. Zračni kolodvor na rubu Okeana bio je u živom saobraćaju. Snabdjeveni posljednjim izdanjima novina uzletili smo u Gordonu. I za prvih nekoliko časaka našeg leta ukazao se Gordon kao ogromni aerodrom s dalekim pistama, s različitim središtima, hangarima, velikim spremištima, povezan čitavom mrežom putova. Poput geometrijske zadaće širio se crtež tog saobraćajnog čvorišta širom pustog terena. Ostao je iza nas, naš se omnibus kretao jugozapadno povrh bara, jezera i šuma. Na daleko nije bilo nikakvog naselja, nikakve nastambe, a kamo li kakvog grada. Ogromni prostori prazni, bez ljudstva. Letili smo visoko, jer je pod nama opet kuhala oluja. Duboko dolje vrcale su male iskre na tamnim olujnim oblacima, to su bile munje. Kao da se dolje poigravao netko golemim oblačnim aparatom i rasvjetljivao pojedine skupine, što su brže letile od nas. Mi smo bili u suncu i kapa je nebeska bila nad nama azurna i čista.

Kazalo se na uri polagano micalo, iako je već veliko kazalo tri puta obišlo svoje putanje, još smo uvijek bili nad Kanadom. Kod spuštanja uletili smo u kišu, i ta nas je pratila. Kroz njezine snopove i rastrgane oblake stale se ukazivati najprije manje, pa onda sve veće luke i pristaništa, dokovi, brodovi, dizalice i silosi. Što smo se više primicali Bostonu, takve su slike bivale sve veće, a sve su bile u magli i dimu. Iz stotine i stotine dimnjaka kuljali su povijeni oblaci dima. Iz zraka se cijele takve skupine tvornica pričinjale kao neki veliki žarnjaci, na kojima su pristavljeni svi mogući lonci, pa se puše i kade. Luka pod nama kao da nije imala kraja. Poslagani brodovi kao male igračke. Brojiti se nisu mogli, tih

— 15 —

igračaka bilo je previše. Usidrile se čitave flote jednih te istih brodova u redu u pojedinim lučkim bazenima. Tako puni bazen do bazena, bregovi ugljena po obalama, pa opet bazeni i dizalice, tvornice i opet same tvornice. Izgledalo mi da smo prije Bostona preleteli nekoliko takvih sličnih luka i konačno u zasićenom zraku dima i pare nakon što su se uokolo nas zavrtjeli dokovi, dimnjaci, tvornički neboderi, pristali smo na tlo Bostona i tako stigli u USA.

Primio nas na tom zračnom pristaništu veliki hangar, bolje rečeno progutao nas. Našli smo se u prostoru, koji je sličio nekom velikom tvorničkom magazinu. Željezne traverze nosile su metalni pokrov, ispod koga se nalazile dizalice, pomične s lancima, pod — ispucani beton, a gore visoko tvornički prozori začađeni i razbiti. Sve je bio kao neki provizorij, kao da se u dio neke stare tvornice ugradila stanica bostonskog aerotransporta sa svim svojim odjelima, hodnicima, čekaonama, bifeom i posebnim malenim ostakljenim kabinama, u kojima su se primali i pregledavali putnici redom jedan po jedan. U usporedbi s kanadskim ili irskim aeroportom, ovaj je aeroport bio izrazito čist i neuredan. Još je najuređeniji bio prostor sa ostakljenim kabinama. Svaka je takva kabina nosila veliku crvenu brojku, i za stolom je u njoj sjedio pod kapom službenik, u košulji, činovnik. Taj je vršio pojedinačno ispitivanje došljaka. Svaki od tih grešnika bio je raspoređen na pojedine kabine, prema zemlji iz koje dolazi. Prvi su došli na red građani USA, a poslije, tek stranci. Ispitivanje i pregledavanje papira nije bilo kratko. Vršila se u tom nizu staklenika prava ispovijest. Na mnoga se pitanja moralo odgovarati, pa i na ona vrlo zakučasta. Kad je došao na mene red, moram priznati da sam se nakon početnih pitanja osjetio kao neko okrivljeno lice pred strogom USA, reprezentiranom u licu činovnika pod kapom, kao grešnik koji se hoće prošvercati u Sjedinjene Države. No kako su moji papiri i svi potpisi i sva izviđanja po nekim aktima pronađeni u redu, i kako su moji odgovori zadovoljili, udareni su žigovi

— 16 —

na moje papire u različitim oblicima i strogo se lice preda mnom pretvorilo u dobroćudno, štaviše, zaželilo mi uz dobrodošlicu ugodan boravak u USA. Čitava ta procedura ipak nije bila preduga, ali sigurno je to da nisu svi saputnici iz vrućih kabina izašli nasmijana lica. Jedna je suputnica teško jecala i tražila nakon ispovjesti sva izbezumljena telefon i telegraf. Njezin je ispovjednik bio naročito neumoljiv. Mali Slovaci nastupili su kraj mene u kabini. Najstariji od njih visoko je držao pasport USA i vodio drugu dvojicu, kao što to nose na Sveta tri kralja dječaci po selima zvijezdu. Kako se nisu mogli sporazumjeti, to se u roku od pet minuta u kabini pojavila sestra pomoćnica u službenom dresu i u materinjem jeziku dječaka provela mališane kroz čitavu kompliciranu proceduru. Kod toga je sudjelovao čitav bostonski kolodvor, tako da su ti zvjezdari izašli prekrcani darovima iz čitave afere, te su upućeni u blisku Filadelfiju svojim roditeljima kao u američkom filmu sa »hapy-endom«.

Kad smo se ukrcali na naša krila, prorijedila se naša prijašnja svojta i nova su se lica našla na našem omnibusu. Letili smo sad nisko nad gradovima, lukama, tvornicama i naseljima. Kiša je prestajala i sunce je na geografskoj karti ispod nas osvjetljavalo kroz rupe od oblaka zelenilo šuma, zelenilo rijeka i male i velike mravinjake iz kojih su virili dimnjaci i ljeskali se pokrovi izduženih tvornica. Letili smo nad gusto naseljenim krajem. Prošlo je davno već podne, kad se »Air-France« stao spuštati na velikom aerodromu u Nju Jorku. Bilo je pola tri po američkom vremenu. Brzo su se završile ceremonije oko pristanka i prelaz kolima u udaljeni milijunski grad. Kroz poljane ispresijecane putevima, zatim kroz kilometarske drvorede predgrađa ušli smo u središte i našli se sred jurnjave Pete Avenije. Juče po kalendaru još popodne gledao sam iz kavane skele na tornju crkve Sen. Žermen, a danas promatram točno u isto vrijeme iz 34 sprata »Empire-Building«. »E pur si volat«.

KNJIGE I ČASOPISI

JOŠ JEDNA KNJIGA ČOVJEČNOSTI I ČOVJEKOLJUBLJA

(Antonio Gramši: Pisma iz zatvora. Izdanje »Zore«, Zagreb 1951)

Nije li maksima čovjekoljublja pobjeda čovječnosti i, zar danas, kao što je to bilo jučer i kao što će to biti još sutra, nije maksimum čovjekoljublja do kraja se boriti, istrajati u borbi za pobjedu čovječnosti? U »Švajcarskim novelama« Augusta Strindberga dvojica ruskih revolucionara od kojih jedan, Ivan, nije istrajao u svome revolucionarnom osvjedočenju, ovako razgovaraju:

»Umoran sam. Ah, kako sam umoran! Vrlo sam nesretan!«

»Vjerujem ti, Ivane; vrlo si nesretan jer si izgubio nadu u budućnost«.

»Da, beznadno je to!«

»Nije to beznadno zato što si ti izgubio nadu. Da se današnja umjetna zgrada izgradi do sada su bile potrebne dvije hiljade godina; a mi je za dvadeset i pet godina ne možemo srušiti i još k tome izgraditi novu. — Kad je Mojsije vodio narod izraelski kroz pustinju svi su mu starci umrli a on je za to vrijeme odgojio novu generaciju kojoj je bilo suđeno da vidi Kanaan. Neka naše kosti istrunu u pijesku pustinje, to je naša sudbina, — kaže dosljedni revolucionar umornom i beznadnom Ivanu, — ali zato radimo za one koji dolaze iza nas i to je sve što možemo da učinimo.«

Takvom nepokolebljivom vjerom i takvim pregalaštvom i samopožrtvovanjem dosljednog revolucionara, bez strindbergovske mistike, na tegobnim putevima u novo društvo, oplemenjuju čitaoca ova »Pisma iz zatvora« Antonija Gramšija. Mnogi Gramšijevi savremenici i njegovi zemljaci nisu ga lično poznavali. Ali je on u njihovim pretstavama na različite načine intenzivno živio. U Palermu, na putu u zatočenje, susrevši se sa grupom torinskih radnika, upoznao se sa jednim ultraindividualistom. Kad mu je rekao kako se zove ovaj se začudio: »Ne može biti, — uzvrati, — jer Antonio Gramši mora da je gigant, a ne takav čovječuljak«. Ne reče više ništa, povuče se u kut, sjedne na jednu stvar... — piše Antonio Gramši u svojim pismima — i stane kao Mario nad ruševinama Kartage, razmišljati o propasti vlastitih iluzija«. A kad je zapovjednik karabinjerske pratnje saznao da je u grupi koju sprovodi »glasoviti poslanik Gramši« naredio je da mu se okovi stave na podnošljiv način. Iz susjednog zatvorenič kog vagona odmah je prešao i drugi vodnik da vidi tog čovjeka o kome Italija govori. Kasnije mu je rekao da ga je zamišljao kao »kiklopsku« ličnost i da je mnogo razočaran u tom pogledu. Ali Gramšija su prije i iznad svega cijenili i voljeli radnici, revolucionari, na čijem čelu se nalazio.

Antonio Gramši je jedno od onih imena u kojima je bila oličena revolucionarna Italija iz godina poslije Prvog svjetskog rata. On je bio jedan od osnivača Komunističke partije Italije. U januaru 1921 godine, kad je ona osnovana iz tri socijalističke struje, — »Frakcija apstinencije«, grupa »Ordine Nuovo« i lijevo maksimalističko krilo — na čelu jedne od tih struja bio je Gramši. (Ignazio Silone: fašizam, njegov postanak i razvitak, Zagreb, 1935 str. 49) Iako mu je tada bilo tek trideset godina (rođen je 22. januara 1891 na Sardiniji) za njim je već bio bogat revolucionarni i publicistički rad. Kao student na Univerzitetu u Torinu ušao je u radnički pokret i ubrzo postao direktor socijalističkog lista »Il grido del popolo (»Vapaj naroda«, 1915—1818), a 1917 — 1918 rukovodilac socijalističke sekcije u gradu. Zajedno sa svojim drugovima Gramši je u aprilu 1919 godine počeo da izdaje list »Ordine Nuovo« (»Novi poredak«, 1919—1922) oko koga se stvarala grupa revolucionarnih marksista. Čitava grupa, a u prvom redu Gramši, posvetila se propagiranju i stvaranju radioničkih vijeća (Commissione interne) naročito u vremenu 1919—1920 godine. U tim vijećima Gramši je gledao »potrebnu formu radničke klase, političku tvorevinu, nacionalni teritorij proleterske samouprave«. (Silone, isto, str. 50). Ta vijeća Gramšijeva grupa »Novi poredak« smatrala je kao »osnovni problem proleterske revolucije Italije, problem proleterske slobode« (Silone, isto, str. 51). Za njih je to bila istorijska forma organizacije cjelokupnog radništva, a ne samo onog organizovanog u partiju ili sindikate; to je bila institucija »javnog« karkatera, dok su partija ili sindikati kao udruženja »privatnog« karaktera. (Silone, isto, str. 51). Vidjevši tu, u tim vijećima, klice novoga društva grupa, koja je već postajala pokret, uzela je i ime »Novi poredak«.

Gramši je svoj ideološki, politički i organizacioni rad razvijao u Torinu. Poznata je njegova propagandna aktivnost iz 1919 godine među četiri hiljade vojnika brigade »Sassari«, koji su bili poslati u Torino da guše akcije revolucionarnih radnika, jer je Torino tada, kako piše Silone, radi homogenog karaktera njegove industriske strukture smatran istoriskim ognjištem talijanske revolucije, a Gramši je pripadao onoj grupi torinskih socijalista koji su bili osjetljivi za zahtjeve masovnog pokreta. Zbog toga bio je poznat među radnicima Italije i biran u parlamenat kao pretstavnik revolucionarne Italije, a tu, u parlamentu i kod najširih radnih slojeva i demokratskog građanstva stekao je ime »glasovitog poslanika Gramšija«, čija je popularnost bila tako široka i snažna da su se čak i fašističke vlasti poslije prema njemu, i ako osuđenom i okovanom, morale odnositi sa izvjesnim poštovanjem.

Uhapšen je 8 novembra 1926 godine, a 19 novembra bez objašnjenja mu je saopšteno da je kažnjen sa pet godina zatočenja u kolonijama. Najprije je bio konfiniran na ostrvu Ustiki, a zatim ga je 4 juna 1928 godine Specijalni sud osudio na 22 godine i 9 mjeseci zatvora da »njegov mozak ne bi funkcionisao«. Od takvog i tog čovjeka i odatle, dakle, potiču pisma koja su objavljena u ovoj knjizi. Pisao ih je svojoj ženi Juliji Schucht (sa kojom se upoznao i oženio prilikom svog boravka u Sovjetskom Savezu kad se upoznao sa Lenjinom) njenoj sestri Tanji, svojim sestrama Terezini i Grazijetti, majci, bratu Karlu, Bertinu, političkom zatvoreniku sa Ustike, zatim svojim sinovima Deliju i Juliku koga nikad nije vidio.

Antonia Gramšija od djetinjstva pratile su patnje i teškoće. Bio je slabog zdravlja i siromašan. Od jedanaeste godine počeo je da radi zarađujući devet lira mjesečno za desetsatno radno vrijeme bez nedeljnog odmora. »Živio sam, kaže, premještajući registre što su bili teži od mene i mnoge sam noći kriomice proplakao, jer me je bolilo čitavo tijelo«. Ni kasnije nije mnogo bolje živio kad je došao u Torino na Univerzitet. »Nastojao sam da savladam fizičku slabost radom, i još sam više oslabio, — pisao je on sestri. Ima već gotovo tri godine, kako nije prošao dan a da nisam imao glavobolju, vrtoglavicu ili nesvjesticu«. Kako ni siromaštvo i bolest tako ni dugogodišnja robija nije mogla slomiti njegovu nadu i vjeru ni skršiti njegovu borbu, njegove napore za pobjedu ljepšeg, boljeg i čovječnijeg. »Dokle god netko hoće da živi, dok osjeća užitak nad životom i dok želi postići neki cilj, dotle se odupire svim nemoćima i svim bolestima«, piše majci. »...ne znam kako da je utješim i umirim, piše on sestri Terezini, misleći na svoju majku. Htio bih je uvjeriti da sam ja vrlo miran, kao što i jesam, ali vidim da mi to ne uspijeva. Za nju je moj zatvor strašna nesreća, po malo tajanstvena u svojim uzročnim vezama i efektima, za me je epizod političke borbe koja se vodi a vodit će se i dalje, ne samo u Italiji već na čitavom svijetu još tko zna koliko vremena«. Koliko godina usamljeničkog života pod teškim robijaškim uslovima i sa slabim zdravljem, a kakva i kolika i mirna odlučnost da se uprkos svemu bude dosljedan svojim idealima: borbi za bolji svijet. Zato »Nikada ne govorim — piše Gramši majci — o negativnom vidu mog života, prije svega zato jer neću da me se žali. Bio sam borac koji nije imao sreće u neposrednoj borbi a borce se ne može i ne smije žaliti, ako su se borili ne zato što su bili prisiljeni, već zato što su oni sami svijesno tako htjeli. To ipak ne znači da negativni vid mog tamničkog života ne postoji i da nije jako težak i da mi ga ne bi mogle olakšati barem drage osobe«. Zar to nije pobjeda čovjekoljublja i čovječnosti u jednom čovjeku, pobjeda potrebna da bi ti veliki ljudski kvaliteti triumfovali u društvu sutra kad nisu mogli juče. I baš zato što takva borba traje, nije li upravo to ono što je dostojno divljenja i slave?

Otud ona borbena, radna neumornost da bi se ostvario maksimum nesebičnog davanja sebe. Mada sputan, Gramši na robiji koristi vrijeme, jer »jedan politički zatvorenik — piše on Tanji — mora čak i iz jedne repe izvaditi krv«. Neumorno je radio, čitao »više od jedne knjige na dan, osim novina«, učio jezike (engleski, španjolski, portugalski, rumunjski, njemački, ruski)« »no ne pozivam se na to, — kaže on, — misl'm na drugo: Muči me ova ideja...: da bi trebalo učiniti nešto für evig«. Ostavio je za sobom —jer nije dočekao slobodu, pošto je umro 27 aprila 1937 godine, krajem desete godine svoga tamnovanja, skrhan robijom i bolešću, — trideset i dvije sitno pisane sveske studija i bilješki o problemima iz raznih oblasti nauke, kulture i društva. Nešto od toga je u Italiji već objavljeno, na primjer: Istoriski materijalizam i filozofija Benedetta Crocea; Risorgimento; Bilješke o Machiavelliju, o politici i o modernoj državi; Intelektualci i organizacija kulture, i drugo. U ovim svojim pismima on govori i o tim problemima. Tu se, na primjer, mogu naći njegova mišljenja o Kročeovoj diskusiji koju je on vodio na kongresu filozofa 1930 g. u Oksfordu s Lunačarskim: da li postoji ili može li postojati estetska teorija dijalektičkog materijalizma, ili neka njegova najsumarnija mišljenja o Kročeovim estetskim, filozofskim, sociološkim i drugim shvatanjima, o De Sanctisu i Danteovom paklu, o teoretskom značaju Ricarda, o ilustrovanju knjiga za djecu, o problemu estetskog uživanja, itd itd.

Kao što tamničar nije mogao otjerati lastavice iznad Tolerove ćelije (»Jedna mladost u Njemačkoj«) iako im je rušio gnijezdo, jer su ga one svake godine ponovo svijale. — robija, oduzimanje slobode, nije uništila Gramšijevu ljubav prema intimnim željama i radostima koje ima svaki čovjek. Iz kaznione Turi 1929 godine on moli Tanju: »Pošalji mi, ako možeš, sjemenje nekog lijepog cvijeta«. Julika nije vidio, jer se on rodio po njegovom odlasku iz Sovjetskog Saveza, ili poslije njegovog hapšenja, a on je oca upoznao po jednoj slici koju je vidio na nekom javnom mjestu gdje su bile izložene slike istaknutih revolucionara osuđenih od fašističkih i buržoaskih sudova. Nije zbog toga ravnodušan, ali nije ni očajan. On sinovima piše istinite priče iz svoga djetinjstva, piše im priče o životinjama i prirodi, razgovara sa njima o njihovom životu i najmanjim njihovim brigama i želi da mu pišu. I to će mu olakšavati da snosi mnogobrojne patnje kroz koje prolazi i kroz koje mora proći svaki čovjek koji se tako bori za pobjedu ljudskih odnosa među ljudima, da bi jednom nestali nečovječni uzroci čija negacija je cijena sam čovjek.

Gramšijeva »Pisma iz zatvora«, kaže u svome pogovoru Eros Sequi, su »priznata danas u književnosti kao jedan od najznačajnijih spomenika proteklih 50 godina«. Nisu ova pisma samo istoriski dokument. Ona imaju i svoj živi i aktuelni značaj, utoliko prije što u svijetu još uvijek nisu nestali uslovi koji su tražili ljude kakav je bio Gramši.

Gramšijeva pisma upućena su celom radničkom pokretu i našem današnjem čitaocu. Njegovo trezveno shvatanje događaja i uslova borbe, pa makar nekad ličila na borbu u pustinji, njegova čvrsta vjera u budućnost, žar stvaralaštva i krilate misli o budućoj sreći ljudi, borba da i pod prilikama koje se često zovu »nemogućim« nađe intimne radosti, — sve je to dragocjeno zavještanje današnjem čovjeku. A s našim čovjekom i s našom revolucijom Gramši ima i jedan naročiti sjaj. Naslućujući kod ruskih vođa ono što se danas jasno pokazalo on im je pisao da razaraju djelo koje je postignuto zaslugom Lenjina. I da je živ, taj bi glasoviti poslanik Gramši koji sada više ne može da govori, čija ruka ne može više da piše, — morao biti sretan jer bi nazreo kroz našu borbu onaj Kanaan zbog koga su i on i bezbroj drugih ostavljali i ostavljaju svoje živote u živom pijesku pustinje što se zove — klasna borba.

N. S.

Đorđe Andrejević-Kun: SA GRADILIŠTA

Dobriša Cesarić: »KNJIGA PREPJEVA«

(»Mladost« – Zagreb, 1951)

U ediciji »Suvremeni pisci« Izdavačko preduzeće »Mladost« u Zagrebu objavilo je »Knjigu prepjeva« Dobriše Cesarića. Dobar naslov. Ne možda zato što je Dobriša Cesarić prekrajao originale i pisao slobodne varijacije na tuđe teme, nego stoga što nije svaki prevod pesme ujedno i prepev. On to jeste i postaje tek onda ako nam donese autentičnu poeziju, ako nije samo u kalup drugog jezika pretočena pesnička forma, reč i misao.

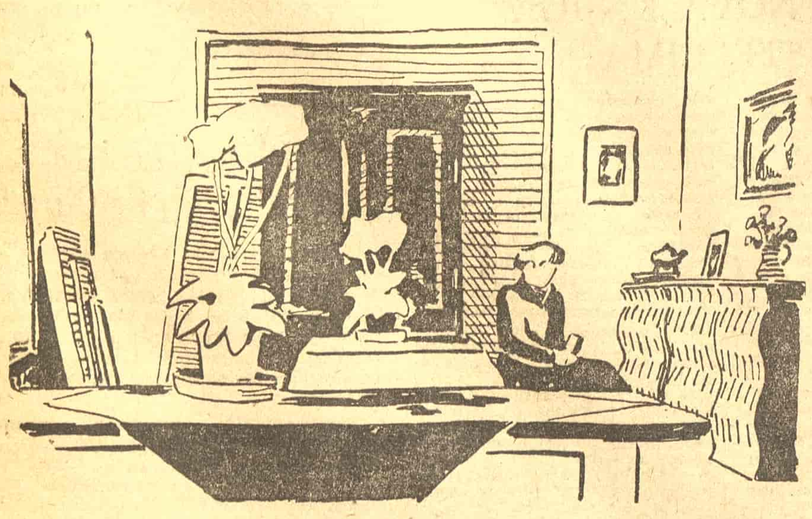
Po jednom mehaničkom kriterijumu bila bi srećna okolnost kad dobar pesnik prevodi poeziju. Po mehaničkom i netačnom. Jer čest je slučaj da snažna pesnička individualnost vuče sve tekstove na svoj napev i modulaciju, da, bez obzira koliko se tome opire, imputira tuđoj poeziji svoje crte. Tako se koji put dobije poezija, ali tako nema prevoda. Dobriša Cesarić je uspeo da se liši te osobine, da poštuje tuđe tekstove i veliku poeziju koju prevodi.

Tako su dve glavne osobine njegove knjige: prevodi su dignuti na visinu poezije i sačuvana je originalna boja prevedenih pesnika. To je utoliko teže bilo postići jer su prevođeni mnogi pesnici i to kako snažni i kako svoji: Puškin (14 pesama), Krilov (17), Ljermontov (2), Gorki (3), Jesenjin (4), Gete (21), Hajne (3) i Rilke (4).

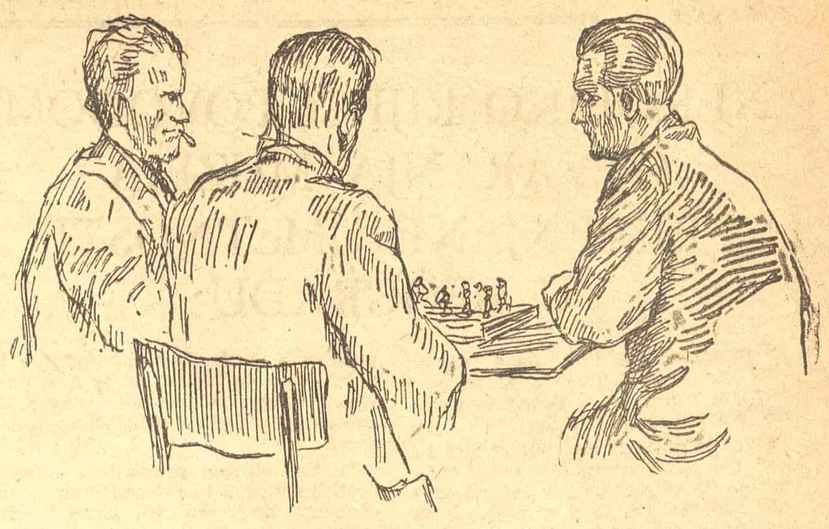
Naravno da ovakav izbor pesnika nije doprineo homogenosti knjige. Pritom je broj pesama, izuzev Puškinovih, Geteovih i Krilovljevih, nedovoljan da ih dobro, reprezentativno zastupi, a sam izbor pesama proizvoljan, verovatno u zavisnosti od trenutnih prevodiočevih sklonosti i afiniteta. Tako ova knjiga prepeva nije ni antologija ni zbirka pesama velikih pesnika izdvojena po nekom posebnom kriterijumu. U celinu ih zaokružuje jedino ime prevodioca, i čisto, uspelo izveden posao.

Nisu prevodi svih pesama u ovoj knjizi uspeli, niti su od onih koji su uspeli svi podjednako dobri. Nije međutim cilj ove bibliografske beleške da daje detaljan osvrt i sud o prevodima Dobriše Cesarića. Ona samo želi da skrene pažnju na jednu novu i dobrodošlu knjigu i obavesti čitaoce »Književnih novina« da je naša prevodna literatura obogaćena jednim, ne celovitim i zaokrugljenim, ali značajnim rezultatom.

B. M.



Aleksa Čelebonović: ENTERIJER



Sabahadin Hodžić: IGRAČI ŠAHA

»LETOPIS MATICE SRPSKE«

(Sveske za januar i februar 1952 godine)

Poslednje dve sveske Letopisa Matice srpske neće značiti u životu ovog časopisa ni neku naročitu plimu ni oseku. To su dve ravne, osrednje sveske priloga nejednakih po vrednosti, često odveć jako disparatnih po materijalu. Novi urednik Živan Milisavac, koji se odlukom Upravnog odbora Matice sam našao na čelu Letopisa namesto dosadašnjeg Redakcionog odbora, nije istakao neke nove principe, neki nov pravac ili zaokret u uređivanju časopisa, ostajući na dosadašnjoj liniji s jedinom, možda, razlikom što je proširio broj saradnika i što su se u Letopisu ponovo stala javljati neka imena koja već nismo dugo vremena sretali na stranicama Letopisa. Personalna promena, za sada bar, nije donela i neku stvarnu promenu, što nije ni malo čudno kada se uzme u obzir da je Živan Milisavac i do sada bio glavni urednik. Letopis se tako, čini nam se bar, i dalje kreće svojim označenim i utrvenim putem.

Januarska sveska donosi na uvodnom mestu prigodan članak Jovana Konjovića »U slavu devedeset godina« povodom proslave Srpskog narodnog pozorišta. I pored zanimljivih, ma da sumarnih podataka članak je suvo jubilejski koncipovan, a mestimično je stilski i jezički sasvim rogobotan. Tako se Letopis, putevima vojvođanskog konvencionalizma, konvencionalno odužio proslavi Pozorišta.

Pesničke priloge ovoga broja pretstavljaju jedna, pored sve celomudrenosti, naivna pesma Đuze Radovića, koja uzalud nosi naslov »Prolećna pesma«, jer ništa u njoj nije prolećem poneseno i tri pesme Bogdana Čiplića iz zbirke »Divlje jato«. Čiplićeva zbirka, sudeći po ove tri pesme i nekim drugim objavljenim pesmama iz te zbirke, neće biti mnogo poezija u uobičajenom smislu te reči, čak ni mnogo poezija uopšte, ali ima u njoj jedan zanimljiv epski ton, istančana sociologija i dobro pogođena atmosfera.

Pripovedačka proza je zastupljena sa dva imena od kojih je jedno poznato i jedno novo. Primorsku pripovetku Mate Beretina »Ruka božja« sledi pripovetka iz gradskog podzemlja Petra Andrića, »Familija«. Malo naivna i laka, na svoju štetu hepiendirana, Andrićeva pripovetka nije još zreo literarni tekst, ali ima u njoj naročito u početku, talentovane opservacije i u celom tekstu ima svežine. Jedno tek, tek nagoveštено obećanje i jedna kod nas retko obrađivana urbanistička tematika.

Dobro informisan, sumarno i čisto napisan članak Todora Manojlovića o Nikoli Lenau dolazi ispred pregleda četiri izložbe u Novom Sadu od Miodraga Kujundžića koji se ne kreće van uobičajenih okvira konvencionalnih prikaza, a kad iz njih izađe onda se brzo sukobi za proizvoljnim uopštavanjima.

Beleške u ovoj svesci beskrvnije su no obično i slabije. Samo formalno obeležavaju intenciju Letopisa da prati književne pojave i, izuzev istoriske beleške dr Dimitrija Kirilovića o Vojvodi Vojvodine srpske, nemaju ozbiljnije vrednosti. Strogo su očuvale i zaokružile prosečnu fizionomiju ove osrednje sveske Letopisa.

Februarska sveska je življa, zanimljivija. Tome u prvom redu doprinosi, najzad i na stranicama Letopisa, započeta polemika o izdavačkoj delatnosti Matice srpske. Za neobaveštene čitaoce daćemo nekoliko podataka, ne ulazeći, za sada, u ocenu dosada iznetih argumenata. U Novom Sadu postoji već duže vremena pritajen sukob između, sa jedne strane Ž. Milisavca, M. Leskovca, Ž. Boškova i B. Petrovića i, s druge strane, grupe mladih pisaca kojima su se pridružili S. Berberski i B. Čiplić. U »Slobodnoj Vojvodini« objavljeno je nekoliko članaka u kojima se veoma oštro kritikuje stanje u Matici, a u ovoj svesci Letopisa Ž. Milisavac je počeo da odgovara na optužbe. Diskusija je još u toku.

Sem ove diskusije naročitu pažnju u februarskoj svesci Letopisa privlači članak Rista Ratkovića » O jednom međuvremenu« (o našoj poeziji između dva rata), više predmetom koji obrađuje no načinom na koji ga obrađuje. Stavljajući za podnaslov svoga članka ogradu »Skica za jednu književnu panoramu« i u uvodu rečenicu da »ovo nije ni kritika ni istorija«, Ratković je obećao da će se kloniti »konačnih zaključaka«. Dok je ostajao u tim granicama Ratković je pružio nekoliko interesantnih podataka i sa mestimično uzbudljivom stilizacijom dao dosta atmosfere tog prelaznog vremena. U članku ima i smelosti i invencije. Ali Ratković nije ispunio svoje neizazvano obećanje i gotovo ceo članak je prošaran njegovim ocenama, zaključcima, podelama i uopštavanjima. To ne bi smetalo da su ti njegovi sudovi uvek tačni. Međutim, njihova česta proizvoljnost, preteranost, pristrasnost, pa bogami skoro i ogovaranje, razbija dokumentarnu vrednost članka i čini čitaoca veoma opreznim. Zasluga je Ratkovićeva što je progovorio o ovoj temi, a zbilja je već krajnje vreme da naša međuratna poezija, i ne samo poezija, postane predmet sintetičkih i svestranih studija. Čitav jedan, i bogat, period naše književnosti je van vidokruga stavova i ocena.

Među beleškama februarskog broja ističe se dobro obaveštena i studiozna beleška Stojana Subotina povodom novog prevoda Rajmontovih »Seljaka«.

B. M.

Deset godina od smrti Stanislava Binički

Stanislav Binički ušao je u muzički život Srbije na prelomu vekova, u vreme kada su u našoj muzici već bili prevladani prvi diletantski pokušaji harmonizacije folklora, kada se iz nacionalističke vokalne primitive već prešlo u zrelija ostvarenja našeg muzičkog stvaralaštva. Zato Binički nije bio pionir u onom gotovo arhajčnom smislu kakvi su bili Kornelije Stanković ili Josif Šlezinger, ali je to bio po mnogim svojim društveno-umetničkim potezima po kojima se njegovo stvaralačko, izvođačko i društveno delo nadovezuje na naš današnji muzički život. Tako je za Biničkog vezan niz prvina u našem muzičkom razvoju.

Posle završenih studija u minhenskoj Muzičkoj akademiji, poslednje godine prošloga veka, Binički sa Mokranjcem i Cvetkom Manojlovićem osniva prvu muzičku školu u Beogradu; osniva zatim prvi simfonijski orkestar, s kojim isprva izvodi dela prilagođena muzičkom ukusu i nivou tadašnje građanske publike, ali uspeva već u prvoj desetini ovoga veka da podigne i izvođački stepen svojih muzičara i prijemljivost slušalaca do izvođenja krupnih klasičarskih oratorijuma pa čak i Betovenove Devete simfonije. Binički je prvi direktor muzičke škole »Stanković«, inicijator prvih operskih pretstava u Beogradu još pre Prvog svetskog rata, prvi direktor Opere koja je kao stalna ustanova postala 1920 godine i najzad prvi srpski kompozitor čija je opera izvedena na sceni Narodnog pozorišta 1903 godine.

U stvaralačkom smeru Binički ne napušta onaj rod literature koji su sa tolikim uspehom gajili njegovi stariji prethodnici Marinković i Mokranjac -- vokalnu, horsku i solističku muziku baziranu na folkloru. U tom rodu on daje lepe priloge srpskoj muzici svojim ciklusima »Seljančica«, »Tetovki« i »Mijatovki«. Ali Binički prvi zakoračuje u instrumentalne forme simfoniskog sklopa. To je, pored opere »Na uranku«, niz uvertira i scenskih umetaka za domaće drame izvođene na sceni Narodnog pozorišta. U tim svojim opusima Binički — pored toga što ne napušta oslanjanje na narodni melos, koji je neophodan u izvesnim komadima — prenosi u našu muziku elemente klasičarskog stila, dotiče programsku muziku i nagoveštava impresionizam koji se tek kasnije javio kod naših kompozitora. Ovim stvaralačkim postignućima Binički je pripremio put za kasnija savremenija i naprednija ostvarenja u srpskoj muzici.

Binički je nečujno nestao iz naše sredine pre deset godina u tmurnim danima okupacije. Zato je ostala ne samo nezabeležena njegova smrt nego i nedovoljno proučeno njegovo kompozitorsko delo i nedovoljno podvučena njegova mnogostruka društvena aktivnost u našoj sredini. A sve je to od takvog značaja u razvoju naše muzike da je potreban temeljniji osvrt na to ne samo u ovim komemorativnim danima.

S. K.

NEKOLIKO RIJEČI POVODOM OTVARANJA MUZEJA PRIMENJENE UMETNOSTI U BEOGRADU

Krajem 1951, godinu dana nakon Uredbe o svom osnivanju, Muzej primenjene umetnosti u Beogradu otvorio je svoju stalnu izložbu.

Ovaj je muzej, kao i mnogi koji su kod nas osnivani po svršetku rata, nastao po potrebi i na osnovi određenog zadatka. On je prvo postojao na papiru, a tek su kasnije skupljani predmeti za zbirke i dobivene radne prostorije. Kolikogod se takav postupak prema ranijoj muzeološkoj praksi u prvi mah čini nelogičan, on ima svoje opravdanje, i samo letimičan osvrt na opći razvoj muzeja dovoljan je da se istaknu prednosti ovakvog načina rada.

U svijetu i kod nas nastaju tokom XIX stoljeća javni muzeji, čije je osnivanje poticano postojanjem velikog broja feudalnih, a kasnije i građanskih zbirki. One, u većini heterogene sadržine, nisu mogle pružati osnov logičnoj strukturi muzeja. U našoj zemlji ima još i danas takvih ustanova, a njihova predmetna i tematska neodređenost koči im rad i poredi svih djelimičnih reorganizacija i nastojanja muzejskih radnika da u taj problem unesu više jasnoće. Praksa je pokazala da se samo razdvajanjem ovakvih kompleksnih muzeja na nekoliko specijalnih mogu riješiti takva pitanja.

Međutim, vratimo se našem »novom« muzeju. Nastajanje na papiru, kao prva etapa u njegovoj historiji, omogućava postavljanje jasnog tematskog plana na osnovi utvrđene naučne predmetnosti i etničko-geografske određenosti. Muzej ima svoj teren djelatnosti i svoju temu. U inventarima više nema slučajnih predmeta, jer se njihovo sabiranje odvija u okvirima određene teme, dok je naučno istraživalački rad usmjeren prema onim problemima čije rješenje nameću potrebe izložbe i njena tematika, a ne interes pojedinaca.

Kratka historija nedavno osnovanog Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu može nam poslužiti kao sretan primjer za gornje navode. Nastao je »planski«, na osnovi potrebe da se sabiraju, čuvaju, naučno proučavaju i izlažu oni brojni i raznoliki uporabni i ukrasni predmeti iz svakidanjeg života srpskog naroda kroz njegovu historiju na kojima su umjetnost anonimnog stvaralaštva ili jedne određene ličnosti, kao i opći likovni ukus vremena, ostavili svoj biljeg. Takvih predmeta, u času svog osnivanja, Muzej gotovo i nije posjedovao, dok ih danas već ima nekoliko stotina. Kako je dakle muzejska tema predmetno, etnički i regionalno jasno određena, logična struktura izložbe nije slučajna, već rezultat navedenog puta nastajanja ovog muzeja.

Izložba daje osnovne obrise zamišljene teme u vremenskom rasponu od ranog srednjeg vijeka do prve polovine XIX stoljeća, a počinje dolaskom Slavena na Balkan. Taj je period fragmentarno zabilježen predmetima materijalne kulture onih stanovnika Balkanskog Poluostrva, koje su Slaveni zatekli, kao i ranom slavenskom građom, grnčarijom i nakitom, iz perioda stvaranja naših prvih dofeudalnih država.

Pregledno legendirane karte upoznaju nas sa zanatsko-umjetničkim centrima i likovnim aktivnostima srednje i novovjekovne Srbije. One služe, zajedno sa tekstovnim legendama, kao objašnjenja i dopuna izložbi.

Izloženi predmeti nisu izdvojeni u kategorije po materiji, tehnici obrade i namjeni kojoj su služili, već kompleksno u kronološkom nizu. Takav je način izlaganja omogućio da u punoj mjeri dođe do izraza umjetničko htijenje pojedinog historijskog razdoblja, kroz raznolikost materije i razne načine njene obrade, te preko bogatstva oblika predmeta i njihove raznorodne namjene. Zemlja, kamen, obični i plemeniti metali, bronca, drvo, pamučno i svileno vlakno, zlatna i srebrna žica, koža i papir, osnovne su materije izloženih izrađevina. Metal prevladava sa brojnim varijantama obrade, ali ne kao slučajna pojava, već kao stvarni odraz stanja u prošlosti, kad je bogatstvo rudnika i njihovo intenzivno iskorišćavanje pružalo za to materijalnu osnovu.

Tko bi nabrojao sve načine na koje su nekad gradski, manastirski ili seoski zanatlije-umjetnici obrađivali sirovu materiju i dali joj oblik, ljepotu i praktični smisao! Tko bi imenovao sve one različite predmete na ovoj izložbi koji su služili vlasteli, crkvi, gradskom i seoskom življu, a kroz koje su se ispoljile izvorne likovne vrijednosti i koloplet uticaja stranih likovnih kultura.

Ornamenat iz stoljeća u stoljeće, dat u koloriranim kopijama, provlači se kao »lajtmotiv« iz jedne u drugu izložbenu prostoriju, a zabilježen je u najviše slučajeva sa fresaka, na kojima živi primijenjen na odjeći i tekstilu ili kao samostalna dekorativna vrijednost. Ova zamisao, iako je njena realizacija još skromnih razmjera, vrlo je sretna, jer pretstavlja osnovu sa koje će biti moguće da se sagleda, nakon dopunjavanja ove zbirke, kontunuirani vjekovni razvoj ornamentike u Srbiji.

Na izložbi je korišten najvećim dijelom originalni materijal iz vlastitih muzejskih zbirki. Ima i posuđenog i samo nekoliko kopija, jer se nisu pokazale druge mogućnosti izlaganja, kao na pr. u slučaju studeničkog prozora.

Izložba Muzeja primenjene umetnosti, kolikogod bila fragmentarna, u osnovnoj liniji realizira jasnu i određenu misao. Ona je još danas djelimično ostvarenje te zamisli, jer historijska karta zanatsko-likovnih djelatnosti Srbije pokazuje još mnoga neobrađena područja. Život ovog Muzeja je tek započeo, ali naučni zadatak, cilj i smisao jasno stoji pred njim, kao sigurna osnova za uspješan rad u budućnosti.

Tehnička oprema izložbe u cjelini je skladno prilagođena predmetima i izložbenim prostorijama, skromna je i nenametljiva, tako da glavnu riječ prepušta izlošcima.

Pored »stalne« izložbe prilikom svog otvaranja, Muzej je organizovao i jednu povremenu sa temom iz savremenog umjetničkog stvaranja. Uprava Muzeja je željela da izazove kod posjetilaca povlačenje izvjesnih paralela između historijskog dijela izložbe i ovog sa predmetima iz naših dana, kao i da ukaže na još jedan od svojih zadataka a taj je da Muzej povede brigu i o suvremenoj likovnoj djelatnosti.

Gornjim je riječima u najkraćim crtama dat muzeološki dio problema, vezan uz jedan određeni muzej »primijenjene« umjetnosti.

Međutim problematika ove kategorije muzeja ne iscrpljuje se rješavanjem muzeoloških pitanja. Ona je šira i kompleksnija, a zadire i u sam pojam »primijenjena umjetnost« i njegovu sadržinu. Iako potreba da se odredi predmetna sadržina tog pojma i uopće utvrdi opravdanost samog termina kao takvog, nije samo od interesa za muzejske radnike, — oni su se s njom srelji prilikom utvrđivanja tipologije umjetničkih muzeja. Ovo je pitanje, naime, bilo predmet nedavnog savjetovanja muzejskih stručnjaka, koje je sazvao Muzejski savjet FNRJ. Referati, diskusija i konačni zaključci pokazali su da je na konferenciji vladalo jednoglasno mišljenje o tome da se danas »ponovo naziru obrisi organske cjeline likovne umjetnosti« i da je prihvatanje podjele na tzv. »čistu« i »primijenjenu« anahronizam, jer je ova dioba historiski vezana samo uz jedno određeno razdoblje XIX vijeka, kad je opća proizvodnja od manufakturne prešla na industrijsku. U to se vrijeme pojavio i sam termin »primijenjena umjetnost«, dok ga ranija razdoblja nisu poznavala. Baštinjena podjela na čistu i primijenjenu umjetnost postaje neodrživa u teoriji i praksi našeg današnjeg likovnog, pa i muzejskog života.

Ovakav stav u odnosu na gornji problem nužno je doveo do zaključka da su muzeji sa predmetima tzv. primijenjene umjetnosti umjetnički muzeji prvog reda, i prema tome oni svoju djelatnost i proučavanje građe treba da usmjeravaju likovnoj umjetnosti kao cjelini, što znači da svestrano obuhvate likovne djelatnosti jednog određenog vremenskog razdoblja. U tom smislu galerije pretstavljaju samo usku specijalizaciju u općoj kategoriji umjetničkih muzeja, a njihova je sadržina ograničena na slikarstvo, skulpturu i grafiku.

Verena HAN

Radovan: OBREZANJE LOZE

»NOĆI GNEVA«

(Nastavak sa pete strane)

je frivolnu i sebičnu ćurkastu lutku bez maske.

I grupa makizara, koji su kod Salakrua svi kompleksni, data je u pretstavi sa malo boja. Rade Marković bio je energičan i odlučan Rivoar, lik koji se pojavljuje u ulozi tužioca i sudije i izvršioca presude; šteta što Rade Marković u afektu gubi dikcisku jasnoću, pa i onu težinu i autoritativnost koju inače ima. Zabavni Lekok imao je u tumačenju Mihajla Paskaljevića ljupkosti i živosti. Samo što je njegov nemir poticao više od običnog »zorta« nego od onog unutarnjeg crva koji ga nagriza i čini da je on u neskladu sa samim sobom. Milorad Volić nije sasvim oživio sao. bračajnog inženjera kojemu njegova filozofija pomaže da ruši pruge, kao ni Boris Smoje podlaca koji je za života »umeo da se snađe«, dok se posle svoje smrti više ne interesuje za žive.

Scenograf Milenko Šerban dao je inscenaciju sa permanentnim dekorom, što je dvostruko opravdano za delo kao što su »Noći gneva«: i jer se zbivanje »brzinom misli« prenosi s jednog mesta na drugo, iz salona na prugu, opet u salon, u tamnicu... i jer to zbivanje u najvećem svom delu ima fantastičan karakter. »Razgovor živih sa mrtvima« odigrava se u stvari u fantaziji preživelih, u njihovom sećanju, u mislima. Pretežni deo scena, prema tome, traže dekor koji bi bio više senka, više nagoveštaj mesta i predmeta nego realna i realistička rekonstrukcija. A sve to se može postići permanentnim dekorom.

No permanentni dekor, koji treba da pretstavlja, sukcesivno, različita mesta zbivanja, uvek je izložen dvema opasnostima: ili je toliko neutralan da ne pretstavlja ništa određeno, ili je toliko određen da pretstavlja i ono što u taj mah ne bi smeo pretstavljati. Ni Šerbanova inscenacija nije izbegla te opasnosti: u malograđanskoj trpezariji — salonu nije se osećala ni francuska provincija, ni intimni porodični dom ljudi željnih mira — tu je smetao naročito onaj nagnuti luk u sredini pozornice — ni, u drugim scenama, atmosfera rata (zašto se moralo gasiti osvetlenje čim bi ko gledao kroz prozor, kada taj prozor nije bio zamračen niti ga je ko otvarao?) Podrum Gestapoa imao je od zatvora jedino projekciju rešetke, ali je, istovremeno, imao iznad glava zatvorenika jasno vidljivo cveće i boce likera, koje su tu zaostale od salona-trpezarije.

Najbolje je ostvareno pretvaranje salona u mesto na pruzi, uglavnom promenom osvetljenja; dok se inače svetlost ponekad palila i gasila i bez prave potrebe i bez naročitog efekta. Mnogo je više stvaranju željene atmosfere doprinosila muzika Mladena Guteše. Uopšte se može reći da su se razne komponente pretstave slile u jednu skladnu i ujednačenu celinu, koja se naročito odlikovala neusiljenošću i time što se nigde nije išlo za efektom radi efekta.

Beogradsko dramsko pozorište, sa svojim mladim ansamblom i mladim rediteljima, sa svojim poslednjim pretstavama i svojom repertoarskom politikom, kojom je obogatila beogradski pozorišni život, sa svojim smelim eksperimentisanjem, koje je već dalo pozitivnih rezultata, dokazalo je da je u usponu i napretku. No jednostavno pridržavanje sadašnjeg pravca i ograničavanje na tu vrstu repertoara moglo bi i štetno uticati na dalji razvoj ansambla, na njegovu publiku i na naš pozorišni život uopšte. Neustrašivost i predanost mladog kolektiva uliva nadu da će on umeti da nađe pravi put.

Hugo KLAJN

OKAMENJENI POLUMJESEC NA NERETVI

Stoljećima i stoljećima protiče brza i bučna, divlja i nepokorena rijeka Neretva kroz hercegovački krš, noseći i rušeći sve ono što joj stoji na putu. Jedino je Stari most ostao nepobijeđen. On se suprotstavio silnoj i opasnoj »matici« i svirepim »bukovima«, kiši, vjetru i ratnim okršajima Pobijedio je Stari most, ili kako ga je jedan putopisac nazvao, »okamenjeni polumjesec«.

Na današnjem prostoru grada Mostara Turci su jedino zatekli lančani most sa kulom i jedno manje naselje u Bjelušinama i Podhumu (sada periferija grada). Taj lančani most bio je malo naniže od današnjeg Starog mosta i sagrađen je u vrijeme Herceg Stjepana. Bio je jako nesiguran, ili, kako jedan stari putopisac kaže, preko njega se prelazilo sa samrtnim strahom. Visio je na lancima koji su bili debeli kao čovječja ruka i stalno se ljuljao.

Poslije, kada je Hercegovina konačno osvojena, turska vojska išla je u Dalmaciju za novim osvajanjima. Ona je bila upućena da se prebacuje preko ovog lančanog mosta, jedinog na rijeci Neretvi u to vrijeme. Kako je most bio nesiguran, to se vojska prebacivala jedino kad nije bilo vjetra i pretežno u ljetno vrijeme. Ostatak vojske grupisao se oko mosta. Poslije toga su opravili kulu zvanu »Hercegušu«, koja bi ih štitila od eventualnih napada sa druge strane Neretve. Pokraj kule i mosta stvara se vojničko naselje. Uporedo sa tim počeli su se pojavljivati zanatlije i trgovci, jer je vojska bila odličan kupac njihovih proizvoda, pošto je imala dosta novaca i plijena iz osvojenih zemalja. Niču radionice i trgovine i stvara se veći grad.

Izgradnja mosta otpočela je prije 1.550 godine. Za izgradnju bio je angažovan Kodža Mimar Sinan bin Audul Menanagin, poznati turski graditelj, koji je izgradio na stotine različitih objekata u Turskoj carevini. Tada je oko prijašnjeg mosta bilo dosta zarobljenika, koje su Turci upotrebili za izgradnju mosta. Jedino su plaćali stručnu radnu snagu i to većim dijelom zidare iz Hercegovine, dok su nadglednici radova bili iz drugih krajeva.

Taj most nije dovršen, jer je nabujala Neretva odnijela skele i materijal. Da bi graditelj bio sigurniji u izgradnji izvršio je jednu probu na rijeci Radobolji u blizini njenog ušća. Na toj rječici izgradio je jedan mali most koji je narod nazvao Vučijakovića ćuprija. Ta je građevina u minijaturi Stari most, koji se otpočeo izgrađivati 1.557 godine. Izgradnja mosta trajala je devet godina i konačno je dovršen 1.566 godine. Most se u početku nazivao Sulejmanovim, jer je izgrađen u vrijeme sultana Sulejmana. Poslije dva-tri vijeka nazvali su ga Starim mostom, i to je ime ostalo do današnjeg dana. Neki istoričari sa zapada, ne poznavajući napise i dokumenta, nazvali su ga rimskim mostom.

O ovoj izgradnji postoji nekoliko dokumenata i natpisa. Poznati turski putopisac Evlija Čelebija, prilikom svog proputovanja kroz Mostar u vremenu od 1660—61 godine, piše u svom djelu »Sejahatnami«: »Prema odredbi sultan Sulejmana sagradio je ovaj most Mimar Sinan... Nek se zna, ja ovaj nevrijedni rob, ponizni Evlija, prošao sam šesnaest carevina, ali ovakvog mosta nisam vidio... Hadži Kalfa (Ćatib Čelebija), turski geograf, u svom putopisu poslije proputovanja piše 1.656 godine: »U Mostaru ima veoma znamenit most, sveden na jedan luk, a koji je sagrađen 974 godine po Hidžri (1.566 g.). On je izgrađen na molbu stanovnika, a po odredbi sultan Sulejmana...« Jedan softa (slušač) Karadžozbegove medrese (vjerska škola) iz 1.735 godine piše: »Most, tvrđava Mostara, bio je ponovno sagrađen u godini 965 g. pod nadzorom Karadžozbega, a po nalogu Hajdara, zapovjednika Hercegovine...« (Ovaj dokumenat sačuvan je i nalazi se u Sarajevu).

Neki istoričari smatraju da je most izgradio Hajrudin ili Hajetin, jer postoji neki dokument da mu je poslije izgradnje mosta izdat nalog da izgradi tvrđavu u Makarskoj, pošto se pročuo kao dobar graditelj.

Više izvora govore da je most izgradio Mimar Sinan, a to će biti vjerovatnije, pošto je način građe sličan ostalim njegovim građevinama. Vjerovatno je i Hajrudin bio pri izgradnji mosta kao pomagač ili nadziratelj radova, pošto Mimar Sinan nije mogao biti kod mosta za čitavo vrijeme izgradnje.

Ispod mosta uklesan je na jednom kamenu natpis: »Džisri bina sene 974«. Kad bi se to prevelo značilo bi: »Gradnja mosta 1566 g.« Sličan natpis uklesan je na sredini luka, sa donje strane, i to na arapskom jeziku: »Kudret kemeri« (Luk svemožnosti božije). Kad se zbroje novčane vrijednosti onda se dolazi do brojke 1566 godine.

Iz svega toga proizlazi da je most izgrađen u tursko doba. To je donekle razumljivo s obzirom na ondašnju ekonomsku moć Turske carevine i činjenicu da su vođene borbe za daljna osvajanja. Za to je bila neophodna izgradnja mosta, a poslije toga dolazi do izgradnje kula koje će štititi most i grad, koji se počeo naglo razvijati u početku kao vojni, a poslije kao politički i trgovački centar Hercegovine.

Most je zaista monumentalno djelo turskog građevinarstva i donekle je oličenje ondašnje ekonomske moći Turske carevine; sa punim pravom je nazvat »okamenjenim polumjesecom«. Izgrađen je u jednom smjelom luku, dugom 27,34 metra. Visina od vode do vrha luka iznosi nešto malo više od 22 m., dok je širok 4,5 metra. Izgrađen je sav od kamena kojeg u blizini Mostara ima u dovoljnim količinama. Graditelj je vodio mnogo računa o samoj Neretvi i izgleda da je dobro poznavao njenu »ćud«. Temelji desnog kraka mosta ukopani su na pećine, dok takav slučaj nije sa lijeve strane. Da bi se izbjegao veliki luk, graditelj je temelje uzidao u samoj vodi, što je bio veoma smion podvig. Radi toga su podignuti potporni i zaštitni zidovi naprijed i pozadi lijevog kraka mosta, jer bi inače voda odnijela građevinu. Zidovi na koje se oslanja most široki su preko osam metara.

Most nije služio samo za saobraćaj, već i za razna mučenja. U toku 16, 17 i 18 vijeka na njemu su vršena vješanja svih »nepoćudnih« elemenata, ili su žrtve jednostavno klane i bacane u Neretvu; na njemu su vršena i nabijanja na kolac. Osim toga, na njemu su održavana razna takmičenja kao skakanje sa mosta, mačevanje i slično.

Pošto se uglavnom grad razvijao sa lijeve strane, a većina opasnosti dolazila sa desne strane, to je izgrađena jedna velika kula, zvana »Halebinovka«, u kojoj je uvijek bilo od 70 do 100 vojnika. Ispod ove kule bila je gradska kapija, i u grad nije mogao niko ući bez kontrole. Kula je bila snabdevena topovima i u toku 2—3 vijeka izdržala je nekoliko napada, tako da neprijatelji nisu uspjeli da se dokopaju važne arterije — mosta, koji je bio glavni cilj napadača. Kula je imala veliki podrum, skoro do same vode, koji je služio kao tamnica. U njoj je uvijek bilo na desetke zatvorenika koji su vezani teškim lancima. Koliko se zna, vrlo je malom broju zatvorenika uspjelo da se spasi iz ove tamnice. Jedino je u tome uspio hajduk Kovačević sa nekoliko drugova.

Sa lijeve strane postoje dvije kule, odmah do samog mosta. Ove kule imale su druge zadatke. Kula »Herceguša« korištena je neko vrijeme, ali poslije napuštena, i sada su od nje ostali samo temelji i malo zidova. Kula »Tara« služila je za smještaj municije i baruta, pa je zbog toga nazivaju i barutanom. U njoj se čuvao »belaj sanduk« (posebna vrsta sanduka za mučenje, sa ekserima, i u nju bi zatvarali žrtve koje bi od muka umirale poslije kratkog vremena).

Šefik PAŠIĆ

BELEŠKE

R. MARIA RILKE: »AUGUST RODEN«

(Izdanje »Mladost« — Zagreb, 1951)

U pogovoru Ota Solca, kojim je on propratio Rilkeova dva eseja o Rodenu, kaže se na jednom mestu, da je Rilkeova poetska pažnja bila upravljena »ne svakodnevnim bizarnostima životnim, odakle je crpao beskrajna iskustva, koja su ga vodila do moćnosti njegova izraza«. Čitajući Rilkeove eseje, kao i Solcov pogovor, teško je oteti se utisku (iako Solc ne samo da to nigde ne naglašava, već i izbegava da dâ sud o ovim esejima) da su za Rilkea i Roden i njegovo delo bili samo jedna »nesvakodnevna bizarnost životna«. Bizarnost uprkos činjenici što je Rodenovo delo poznavao, možda, bolje od ijednog savremenika.

Za Rilkea je čitavo Rodenovo delo samo skup površina: »Postoji samo nebrojeno mnogo živih ploha«. Plohe, od kojih je sastavljeno plastično delo i koje se zatvaraju nad delom, obrazujući »krug samoće«: »Ma kako bila velika kretnja jednog kipa, ona se mora, bilo iz beskrajnih daljina, bilo iz dubine neba, ona se mora vratiti djelu; veliki krug se mora zatvoriti, krug samoće, u kojoj umjetnik traje svoje dane... Roden se uvijek i uvijek vraćao, radeći svoje figure, na ono uranjanje u sama sebe, vraćao se onom napregnutom osluškivanju vlastite dubine«. To je sve rad koji se »odvija u radionicama, u odajama, u glavama. U tami«.

Na taj način Rilke pledira za iracionalizam u stvaranju umetničkog dela. I ne samo to. On, u drugom jednom svom proznom sastavu, govori o nemogućnosti spoznaje umetničkog dela. (»Stvari nisu shvatljive ili izrazive kao što bi nas u većini slučajeva htjeli ubijediti, — većina događaja su neizrazivi, zbivaju se u procesu u koji nikada nije ušla riječ, a još teže su izraziva umjetnička djela...«) S druge pak strane, opisujući način rada Ogista Rodena, kaže, da je on duboko studirao svaku statuu, svaki izraz i svaki pokret, da su pripreme za definitivno ostvarenje nekih dela trajale i godinama. Sudeći po ovome — i ne samo po ovome, već i po mnogim drugim podacima koje nam daju drugi pisci o Rodenu, — Rodenu je bio stran onaj stepen iracionalizma koji mu Rilke pripisuje. Naprotiv, postojalo je kod Rodena potpuno jedinstvo racionalnog i iracionalnog, tako neophodno svakom umetniku. Rilke se ovde, očigledno, našao u protivurečnom položaju pisca koji ličnim merilima vlastitog umetničkog ostvarivanja želi da posmatra i tuđa.

Izlažući Rodenovo delo, Rilke nije pokazao naročitu sistematičnost. On više daje svoje utiske, prilično nesistematski iznete, o fazama Rodenovog razvoja i pojedinim delima, nastalim u tim fazama. Naknadu za ovu nesistematičnost nalazimo, možda, u živom, tečnom, uzbudljivom pesničkom stilu, kojim su eseji pisani.

Korektnim jezikom, koji dočarava lepotu Rilkeovog stila, eseje je preveo Oto Šolc. Ali njegov opširan esej o Rilkeu, kojim su ovi prevodi propraćeni, više je oduševljavanje pred Rilkeovim poetskim delom, više iznošenje impresija, nego li kritička analiza pesničkovog stvaralaštva.

Knjiga je štampana na finom papiru i vrlo ukusno opremljena; nažalost, reprodukovane fotografije vajarskih radova Rodena, kao i reprodukcije njegovih crteža, koji se nalaze na kraju knjige, nisu na onoj visini koju je u stanju da pruži zagrebačka tipografija.

ISPRAVKA

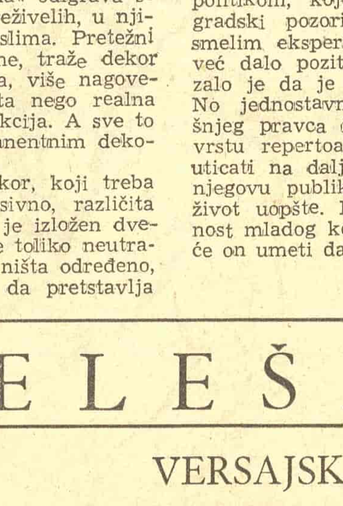
U prošlom broju »Književnih novina« potkrale su se korektorske greške: u članku Borisa Ziherla »O omladinskom časopisu »Beseda«, u četvrtom stupcu u trećem pasusu odozgo umesto »sitnoburžoaskog kapitalizma« treba da stoji «sitnoburžoaskog kapitulantstva«, kao i u Bibliografiji treba da stoji da je delo Domenico Rea preveo Ivo Frangeš.

VERSAJSKI DVORAC U OPASNOSTI

Versajski dvorac podignut u doba Luja XIV, sa svojom zgradom, parkom, vodoskocima i sporednim zgradama, Trianonima, pretstavlja jedan od najznačajnijih i najvećih spomenika francuske kulture. Nema stranca, a verovatno ni Francuza koji, boraveći nekoliko dana u Parizu, ne nađu vremena da posete i Versaj. Sa nekoliko velikih pariskih stanica, takoreći svakih četvrt sata polazi neki voz u pravcu Versaja, a može se računati da je u toku prošle godine oko tri miliona lica posetilo dvorac i Trianone. Nekadašnje boravište kraljeva, koje je pretstavljalo čitav jedan svet za sebe, strogo odvojeno od ostaloga, danas je u punoj meri otvoreno narodu, u njegovim vrtovima se priređuju narodne svečanosti ,a sam dvorac katkada, pored svoje muzejske funkcije, otvara svoj sjaj za sastanke državnika, ili za svečane prijeme visokih gostiju.

Međutim izgleda da sve to dolazi u pitanje; sama zgrada dvorca usled prokišnjavanja i dugogodišnjeg trulenja drvenih greda nalazi se u opasnosti. Dvorac, koji doduše ima čitavu vojsku osoblja koje se o njemu brine, u takvom je stanju da zahteva hitne i velike opravke, koje daleko prevazilaze okvire koje normalno njegovi čuvari i konzervatori mogu da izvrše. Jedanaest hektara površine krova, pokrivenog uglavnom olovom, koje treba iz osnova pregledati i popraviti, gotovo sve grede ogromnog dvorca koje treba promeniti i spasavati jedan sprat koji je u neposrednoj opasnosti od rušenja, to bi bio kratak ali težak bilans onoga što konzervatori smatraju za najhitnije potrebno. Predviđa se da bi ovi najvažniji radovi koštali oko pet milijardi franaka. Kako nema izgleda da će sama država moći da pokrije tolike troškove, u projektu je obrazovanje naročitog odbora, koji će sakupljati sredstva u zemlji i inostranstvu za izvršenje ovih radova. Ne treba zaboraviti da je dvorac Fontenblo, druga jedna veličina Francuske, bio posle Prvog svetskog rata u veoma kritičnoj situaciji i da je ogromne troškove opravke dobrim delom tada podnela američka Rokfelerova fondacija.

BIBLIOGRAFIJA



Miroslav Krleža: **Novele**. Izdanje »Prosvjete« — Zagreb, 1952, ćirilicom, strana 326, cena ?

B. Traven: **Kola**. Izdanje »Mladost« — Zagreb, 1952, latinicom, strana 192, cena ?

Charles Dickens: **Kapetan Smjeli**. Izdanje »Mladost« — Zagreb, 1952, latinicom, strana 39, cena ?

J. O. Curwood: **Kazan**. Izdanje »Mladost« — Zagreb, latinicom, strana 144, cena ?

JEDNA NOVA KNJIGA O STEĆCIMA

Naša naučna literatura o srednjevekovnim nadgrobnim spomenicima, najviše poznatim pod imenom stećci, obogaćena je nedavno izašlom knjigom dr-a A. Benca o nekropolama u Olovu (istočna Bosna). Izdavač ove višestruko zanimljive mongrafije, Savezni institut za zaštitu spomenika kulture, preuzeo je pomenutom publikacijom, uz akciju evidentiranja srednjevekovnih nadgrobnih spomenika, rukovodeću ulogu u arheološkom delu proučavanja stećaka s kojima je vezan čitav niz problema naše kulturne istorije kasnog Srednjeg veka.

Pošto je sistematski opisao preko 250 spomenika rasejanih po nekropolama olovskog kraja, autor knjige je stekao pravo da donese izvesne zaključke o njihovoj tipologiji, tehnici izrade, sistemu i elementima dekoracije i, najzad, o vremenu njihovog nastajanja. Kroz uporedno posmatranje plastičnog ukrasa olovskih nadgrobnih spomenika koje omogućava ova monografija, ukrasa koji se isključivom upotrebom geometriske ornamentike razlikuju od hercegovačkih stećaka — bogatih figuralnim pretstavama, te preko stilske analize njihove površinski shvaćene plastične dekoracije, dolazimo sa piscem knjige do zaključka da se radi o kamenorezačkoj radionici obeleženoj jedinstvenim umetničkim osećanjem.

Ova radionica, ili još bolje — umetnička škola, bez obzira na elemente koji odaju vezu sa umetničkim shvatanjima ranijih epoha, — reminiscencije na antičke oblike u arhitekturi spomenika i upotrebljavanje veoma starih sepulhralnih ukrasnih motiva — veoma se tesno vezuje za narodnu umetnost ovog kraja i živi svojim karakterističnim oblicima više od jednog stoleća.

Pretplatnici ma „Književnih nov na“

Obnova pretplate i nova pretplata računa se od 1 odnosno 16 u mesecu, prema tome, kako stižu uplatnice. Stari pretplatnici treba da pretplatu uplaćuju blagovremeno s obzirom na zakašnjenje uplatnica i našu nemogućnost da im naknadno šaljemo stare brojeve.

Jednogodišnja pretplata iznosi 370.— dinara, a polugodišnja 165.— Novac slati na tekući račun »Borbe« br. 102-9032020 sa napomenom: za »Književne novine«.

UREDNICI
MILAN BOGDANOVIĆ
SKENDER KULENOVIĆ

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