KNJIŽEVNE NOVINE

GODINA V, BROJ 52 — BEOGRAD, 15 MART 1952 GOD. — CENA 15 DINARA

Radoje Knežević: UGAO ZADARSKOG TRGA

Josip VIDMAR

MEDITACIJE

Ne znam više kakvom slučajnošću sam se pre mnogo godina jednog proletnjeg dana susreo u Versailleskom parku s pokojnim vajarom Nikolajem Pirnatom. Šetali smo se kraj voda između potkresanog drvlja i grmovlja po putevima koje je za Luja XIV projektovao arhitekt Le Notre. Zastajali smo pred skulpturama, čini mi se da su bili kipovi francuskih kraljica, i razgovarali o njima. U tom razgovoru Pirnat me je odjednom upitao: »A kako ti kipove uopšte gledaš?« Pitanje me iznenadilo, učinilo mi se skoro nerazumljivo. Kako ih gledam? Gledam ih, eto. Najpre kao celinu, zatim u detaljima, njihove pokrete, linije, plastiku, karakter, izraz, ukratko sve. Tako nekako sam začuđen odgovorio. Bio sam unekoliko nesiguran sam u sebe, govorio sam s darovitim vajarom. Pirnat je gledao kip pred nama i govorio kao da kazuje sebi: »Ja razgledam najpre sastave. U njima se pokreti ukrštaju. Ako je tamo sve u redu, kip mora biti dobar«.

Te njegove reči dobro sam zapamtio. Osećao sam u njima jasno uputstvo i pobudu za razmišljanje o nekim zakonima vajarstva, a slutio sam da ne važe samo za vajarstvo. I ma da sam od samog početka bio svestan da izrečena misao pogađa više tehničku stranu umotvora nego li njegov sadržaj, često sam se u svojim mislima, vraćao k njoj, prenosio Pirnatovu tezu na razne sfere života i umetnosti i opažao sam da je zanimljivo upotrebljiva posvuda i da je važan elemenat čina i njegove suprotnosti.

Stvar, koju je Pirnat izrazio rečju »sastav«, treba, naravno, razjasniti i shvatiti je u njenom širem smislu. U sastavima se pokreti ukrštaju. To znači, u ljudskom telu postoji pri svakom pokretu više tendencija, a na svaki način bar dve osnovne, naime, pokretna, koja ravnotežu ruši, i statična, koja je podržava. Bar te dve tendencije se pri svakom pokretu ukrštaju u sastavima tela. Možda bi bilo bolje reći da u nekom sastavu prelaze jedna u drugu. I ta reč »prelaze« je pravi sadržaj Pirnatove misli i njen opšti, širi smisao. Radi se o prelazima, samo prostorno i telesno gledano, o sastavima, koji vežu, spajaju pokrete, stanja, procese u celinu i stvaraju kontinuitet između pojava koje mogu da se međusobno i veoma razlikuju.

Čim je izrečena reč prelaz, svakome će nesumnjivo biti jasno da se radi o važnom umetničkom elemntu, još više, da se radi o važnom životnom elementu koji je nužno i neodoljivo prisutan svuda, ma da ga čovek uvek ne primećuje. Tim više svako primeti neskladnost tamo, gde taj elemenat nedostaje. Čoveka koji ne poznaje prelaze, koji u svojim mislima ili pitanjima, kako se to kaže, skače, osećamo neprijatno; tim više ako ne zna za prelaze u osećanjima ili u ponašanju. Taj osećaj je tako snažan da malo pažljiviji čovek koji u razgovoru dozvoli sebi neočekivani skok, oseti potrebu da objasni po kakvom asocijativnom putu je došao do novog predmeta ,ukratko, oseća potrebu da objasni. »prelaz« koji je po svojim putevima izvršila njegova misao.

Ako je tako u životu, prirodno je da smo za tu pojavu tim osetljiviji u umetnosti, koja je po svojoj osnovnoj funkciji kristalizacija života, kao što je psihološka sinteza svih značajnih sila i svojstava ljudske duševnosti, zato i smisla za zdravo, voljno prelaženje pažnje od stvari do stvari. Nema umetnosti koja taj elemenat ne bi poznavala i kojoj to svojstvo ne bi bilo važno. Činjenica da je vajar Pirnat mogao na nj upozoriti kod vajarstva, jasno pokazuje da to nije samo važan faktor u takozvanoj umetnosti vremena, u umetnosti koja se razvija u mediju vremena i u kojoj su prelazi naročito nužni, nego da je isto tako važan i u prostornoj umetnosti, u slikarstvu i arhitekturi, a da o vajarstvu, od koga polazim, ne govorim više. Možda je, bar na prvi pogled, prelaze najteže pronaći u slikarstvu, pošto je u arhitekturi taj momenat očigledan. Prelazi ravnih elemenata u obline, ukrsnice i sečišta lukova i ploha, prelazi prostora jednog u drugog, sve su to u arhitekturi primetne i očigledne činjenice. Drukčije je sa slikom koja ne oblikuje ljudsko telo u pokretu i pri kojoj Pirnatovu misao nije moguće pratiti neposredno. Na primer, pejsaž. Naravno, tu dolaze u obzir čisto slikarski prelazi boje u boju, ali radi se i o prelazima ili sastavima koji su potpuno analogni onima u vajarstvu. Često ćete čuti stručnjaka koji kraj slika pejsaža govore o tom, kako drveće, kuće stoje na zemlji ili u zemlji. Da li drvo zaista raste iz zemlje ili je samo postavljeno na nju. Da li je kuća usađena u zemlju. Da li se nebo nad krajolikom nadvija samo do gora ili drveća koji prave rub horizonta, ili se sklanja preko njih iza vidnog nam prostora. I tako dalje. To su prelazi u pejsažima koji imaju za potpunost slike ne mali značaj i kod gledanja slika dobro je ako si njih svestan.

Daleko opšte poznatiji su prelazi u umetnosti vremena. Prelaz kao deo pokreta ili događaja je izrazito vremenski faktor. U svim umetnostima koje ispunjavaju vreme, igra važnu ulogu: u plesu, u recitaciji, u glumi, u muziciranju i muzici i u literaturi. Svi vidovi tih umetnosti izgrađeni su iz pokreta ili događaja i sastavljeni iz raznih faza kretanja ili događanja. Među njima su potrebni prelazi. To je naročito očigledno kod klasičnog baleta koji se sastoji iz ograničenog broja koraka i figura, i njih je potrebno umetnički povezivati prelazima. Sasvim slično je i kod glume koja gestom i govorom prati promenu unutrašnjih raspoloženja i koja tom talasanju mora naći adekvatne prelaze. U ničemu se diletant tako oštro ne razlikuje od glumca-umetnika kao upravo u prelazima kojih, ili uopšte ne zna, ili su mu tvrdi i reski.

U muzici, koja je najčistija umetnost vremena, prelaz je nadasve važan element. Time ne mislim samo na posebne prelaze iz jednog tonskog načina u drugi, prelaze koji su se u priprostijim vremenima već sami ubrojavali među umetnosti svoje vrste, nego govorim o prelazima iz raspoloženja u raspoloženje, iz jednog unutrašnjeg događanja u drugo. Prelaženje motiva u motiv, fraze u frazu, šire muzikalne misli u drugu, ritma u ritam, u muzici je, koja je zvukom i ritmom ispunjeno vreme, prirodno važan sastojak njenih letimičnih, — već u samom nastojanju nezadrživo prolaznih oblika. Tu takođe često poznaš majstora upravo po prelazima.

Mnogo jasnije i određenije je to pitanje u literaturi, ma da je i tu, kao i svuda drugde, prelaza, načina prelaženja momenata u momenat, bezbroj, od kontrasta do najjednostavnijih logičnih i fabulativnih prelaza, kakvi su karakteristični naročito za pripovedačku prozu. Isti prelazi svojstveni su i poeziji, samo su u njoj obično laganiji i finiji. Tu se mogu da razviju do tako rafiniranih i karakterističnih elemenata, kao što je, na primer, refren, a mogu da se sublimiraju u najviše pojave te vrste, kakav imamo na raspoloženju, na primer, u magistrali Prešernovog sonetnog venca. Ta »trikrat peta pesem... vseh drugih skupaj veže harmonije. Iz njega zvira, vanjga spet se zlije po vrsti pesem vsakega soneta; prihodnja v prednje koncu je začeta«. To je niz neobično umetnički ostvarenih stihova koji čine prelaze iz soneta u sonet i koji povrh toga sačinjavaju samostalnu pesmu sa sažetim sadržajem celokupnog dela.

Takvih umetničkih prelaza ne pozna nijedna druga literarna vrsta. Dramska umetnost, na primer, sadrži prelaze koji su tako očigledni i plastični da ih uvežbano oko oseća skoro isto tako određeno kao što vidi sastave i ukrsnice kretnji na kipovima. Literarna teorija je već u davna vremena otkrila u drami neke kardinalne tačke ili momente, u kojima se dramska radnja lomi, gde se životni pregibi ukrštaju i prelaze iz faze u fazu. I kao što su za posmatrača skulptura važni sastavi, tako su za čitaoca i gledaoca drame važni ti momenti: pokretni trenutak, vrhunac, katastrofa ili rasplet i još drugi značajni sastavi dramske radnje. Na tim mestima najlakše ćeš se uveriti da li se radnja razvija logično i prirodno iz karakaraktera dramskih lica, kao i da li je dotle prirodno i nužno proisticala iz njih.

Samo jedan primer takvog kritičkog dramskog, odnosno komediografskog prelaza. »Revizor«, četvrti čin, deveta scena. Hljestakov ima za sobom svoj veliki nastup na gozbi i upravo je pokupio svoj »danak« od činovništva koje u njemu gleda revizora. Odlučio je i izjavio da mu je tu dobro i da će zato još tu da ostane. ...Osip mu kaže u dijalogu: »Vas ovde, zaista drže za nekog drugog. Nezgodno je vreme: može neko drugi naići... « i već se Hljestakov predaje: »Pa dobro... «

Za dramsku snagu celokupne ostale radnje u komediji, ta odluka je suviše laka, taj prelaz suviše neznatan. Ta se činjenica naročito primećuje na pozornici, ako pretstavom ne upravlja režiser koji je toga svestan i koji tu slabu sliku ne podupre scenskim pomoćnim sredstvima, posebno izrazitom i povišenom glumom. Tako je u tim velikim dramskim obrtima ili prelazima moguća naročito oštra kontrola celokupnog dramskog tkiva, jer ti momenti imaju važnu ulogu predočenja logičnog i prirodnog nastajanja budućnosti iz prošlosti i sadašnjosti, koje je isto tako nedokučivo kao i onaj trenutak u letu okomito bačenog kamena, kad taj dosegne svoj vrhunac, pre no što počne da pada.

Svojevrsni i malo primećeni prelazi u dramskim i pripovedačkim delima su i njihovi zaključci ili završeci. Kad ih nazivamo prelazi, svestan sam izvesne presenetljivosti tog izraza. Pa ipak su prelazi. Svaka novela, roman ili drama pretstavlja neki život u krizi ili u nizu kriza; život u krizi se izdiže iz svoje normalne, jednostavne ravnine. Napetosti i konflikti nastaju u njemu, osećanja, htenje, strasti se napinju do krajnosti i prouzrokuju presudne odluke i katastrofe. Zatim se snage slegnu, umire, i smeste u svoju uobičajenu ravninu. Život se normalizuje. Taj prelaz iz krize i delirija u normalizaciju stvara u takvom delu njegov zaključak koji može da bude veoma izrazit u pogledu na taj svoj zadatak, a može da bude i zamućen i manje određen. Ali zadatak zaključka je svakako prelaz koji sam opisao.

Za objašnjenje te misli navešću nekoliko izrazitijih primera. Najpre zaključak Flaubertove novele »Herodijada«. Drama na Herodovom dvoru je završena. Strasti, neprijateljstvo, bojazan, lukavost, pohlepa i pohota su uzavreli do vrhunca. Nekoliko strela sudbine uništilo je nekoliko života. Prorok Jaokanan izgubio je glavu. Drama je pri kraju, a njen zaključak priča kako tri prorokova učenika nose njegovu otsečenu glavu na galilejsku stranu. I zadnja rečenica, zadnji akord: »Kako je bila vrlo teška, nosili su je naizmenice«. U tim lakonskim i stvarnim rečenicama zazvoni bezbrižni, mirni nepromenljivi, večni zakon sveta. Strasti su se slegle, kriza se katastrofom razrešila, život se smestio na svoju prirodnu ravninu koja se u završnoj rečenici javlja svojim neprolaznim, jednostavnim akordom. Sličan izrazit zaključak ima, na primer, i Čehovljeva novela »Dvoboj«. I to je životna kriza. Strasti, instiktivna i duhovna mržnja koja dovodi do sukoba i dvoboja i maltene do smrti, uzavru, usplamte i izžive se, iscrpu. I događaj koji vodi preko krize umirenju, zaključi rečenica: »Počela je padati kiša«. Rečenica potpune normalizacije života, njegova povratka na ravninu večnih prirodnih pojava.

Slični prelazi u normalizovanje nalaze se i u zaključku drama. Shakespearov »Otelo« zaključuje se, na primer, stihovima: »Ja ću sad odmah na brod — tužne zgode te ću da tužna srca javim našem veću«. Hamlet se završava poslednjom najprirodnijom Fortinbrasovom naredbom: »Sad dignite telesa. Takav pogled na bojištu se vidi vrlo često, ali ovde njemu nije zgodno mesto. Naložite vojnicima, nek pale!« I u »Juliju Cezaru« pobednik Oktavije izriče, kao poslednje reči, sledeće: Naredite vojsci počinak, a mi žurimo da dana sretnog slavu razdelimo«.

Poruka senatu, otstranjivanje leševa, naredba za počinak vojske, — sami prelazi u najnormalnije poslove, u najobičnije stanje stvari.

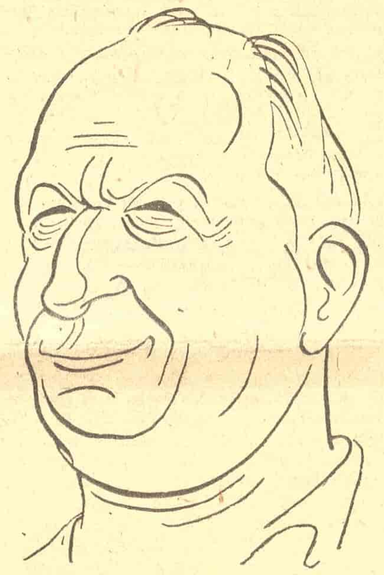
Svi ti primeri hoće da budu objašnjenje misli o važnosti prelaza u literaturi i svakoj umetnosti. Čitaocu i gledaocu mogu da budu kod svakog umetničkog dela zanimljiva polazna tačka za razmišljanje i ocenu. A mogu da budu i dragoceno uputstvo i

(Nastavak na sedmoj strani)

JUBILEJ VASE KOSIĆA

Naš istaknuti dramski reditelj i glumac Vaso Kosić, slavi 15 o. m. u Sarajevskom pozorištu dvadesetpetogodišnjicu svog glumačkog i reditelj-skog rada premijerom »Otela« u svojoj režiji.

Kao izrazit glumački talenat zapažen već 1924 godine u beogradskom Akademskom pozorištu, on napušta studij arhitekture, za koji je ispoljavao isto toliko smisla i strasne zagrijanosti, da bi se potpuno i definitivno posvetio pozorišnoj umjetnosti. Poslije svršene Muzičke škole u Beogradu odlazi na Cetinje, a zatim u Banjaluku, gdje je izvjesno vrijeme vršio dužnost umjetničkog rukovodioca. Od 1937 godine neprekidno djeluje u Sarajevskom pozorištu kao glumac i dramski reditelj. Tolike godine u zaostaloj, napuštenoj i skučenoj sredini, koja je obeshrabrila, izvitoperila i dotukla toliko jasno ispoljenih talenata



Vasa Kosić
Crtež Miloša Vučkovića

u oblasti umjetnosti i kulture uopšte, Vaso Kosić se sve do naših dana održao u svojoj osnovi netaknut vilajetsko-provinciskim sparušavajućim, južinama, stvaralački svjež i radoznao za sva istinski umjetnička strujanja i novine jednako u oblasti nacionalne kao i svjetske pozorišne kulture.

Za svoj reditelski rad, naročito u domenu savremene nacionalne dramaturgije, dobijao je on i ranije (Od 1937 do 1940) redovite nagrade, iako je za nekoliko dana imao da izbacuje pretstavu. Iza oslobođenja, zalažući se zdušno i predano za kurs realističke glume i režije, koliko u samom teatru i javnim predavanjima toliko i u dnevnoj štampi, on je, da bi ilustrovao nekadanje i sadanje uslove rada jednog dramskog reditelja, jednom prilikom napisao i ove retke: »Kada danas bacim pogled na dosadašnji svoj rad, za vrijeme stare Jugoslavije, onda ne mogu da se ne sjetim upravo ponižavajućih kako materijalnih tako i umjetničkih uslova rada, koji su i kod naših najozbiljnijih pozorišnih radnika dovodili do nepotrebnih i štetnih umjetničkih lutanja, pa i do potpune umjetničke dezorijentacije. Iako sam sve svoje snage posvetio pozorišnoj umjetnosti i mnogo godina intenzivno živio u pozorišnim problemima, ipak se ne libim da danas javno izrazim svoje uvjerenje da sam mnogo stvari režirao iz potpuno krivog odnosa, a neke čak tako da nisam ni znao šta zapravo režiram. Međutim, na mnogobrojna pitanja režije i glume koja su me dugo mučila ili po meni kopkala dao mi je jasan ili jasniji odgovor umjetnički kurs koji je u našem Pozorištu otpočet poslije oslobođenja. (»Oslobođenje«, 7 III 1947)

Razvijajući naročito poslije oslobođenja enormnu aktivnost, u situaciji gdje još oskudijevamo u izgrađenim reditelj-skim individualnostima na planu realističke režije, Vaso Kosić je zasluženo stekao glas odličnog reditelja pedagoga koji u glumačkom ansamblu raspiruje stvaralačku grožnicu, duboko poniruć i u individualne osobine svakog pojedinca. Daleko od svake despotije i artističkih akrobatskih hirova, on je tip reditelja koji svoj autoritet zasniva na svestranom tumačenju autorovog teksta, koji on pouzdano poštiva, na temeljitom poznavanju materije, ličnoj skromnosti i istinskom, toplom drugarstvu, stoječi na stanovištu da su glumci osnovni faktor pretstave.

Vaso Kosić je jedan od rijetkih istaknutih reditelja koji je zaista zadužio domaće savremene dramske pisci. Neke od njegovih režija domaćih savremenih dramskih djela ostaće u sjećanju publike i pozorišnih stručnjaka, koji su ih u svoje vrijeme gledali na sarajevskoj sceni, kao vrlo visok domet realističke režije.

Nagrađen za režiju Krležine »Agonije« i uopšte za reditelj-ski rad saveznom nagradom i dvjema republičkim nagradama, kao i ordenom rada II reda, Vaso Kosić se istakao i kao filmski glumac u nekoliko naših domaćih filmova, da bi se uskoro pojavio i kao filmski reditelj.

Jubilej Vase Kosića, koji obuhvata i njegov glumački rad, najpunije i najizrazitije pretstavljen u kreacijama Tartifa koncepcija dvorskog prelata, robustnog, libidinoznog, duboko prevejanog i inteligentnog licemjera koji, daleko od toga da bude šarlatan, pretstavlja vrlo opasnu društveno-reakcionarnu snagu, manje-više sagledljivu u svim društvima i civilizacijama (i Polonija) koncepcija vrlo rafinovano bistrog i čudesno plastičnog dvorjanika koji samo nosi titulu »dvorske budale«). — njegov jubilej je ujedno i jubilej provjerenog kursa realističke glume i režije u našem pozorišnom životu poslije oslobođenja.

N. M.

Pavel GOLIA

Umor na Ozalj gradu

(Ljudski motiv)

Pesem, prijatelji veseli,
zdaj bomo žalostno zapeli
vam o grofici, ki končala
življenje zdrava je in zala
in o soprogu njenem bednem,
ki v vihri srčne bolečine
na svojem lepem gradu dednem
jo hotil je v prepad iz line.

Takrat še matere zemljice
najpoglavitnejše resnice
poznal tlačan ni, ne gospoda:
Mladost norost je, kri ni voda.

Na poti iz Karlovca k Metliki
na strmi skali in veliki
stoji grad Ozalj. Ves teman
čemerno gleda čez ravan,
svedok zakrknjeni, edini
dejanja groznega v davnini

V gradove glas hiti in sela:
V nevarnosti je vsa dežela!
Podvizaj kmet se in gospod,
brž na sovražnika od tod!

Pusti na gradu lepo ženo,
par tednov šele poročeno,
grof mladi, urno se odpravi
z junaško četo v boj krvavi.
Iz drugih prav tako graščin
graščak odpeljal ali sin
vojščake, viteze in kmete
je nad peslajnarje preklete.

Grofici dolgčas je močno,
kar grof odšel je na vojsko,
čeprav Mihel k njej hodi spat,
ki oskrbuje Ozalj grad.
A, ko čez leto v majskem časi
se v zibki deček zdrav oglasi,
zapela je kod ptica rajska,
vzcvetela kakor cvetka majska.
Odkar otroka je imela,
grofici ni več do Mihela
in po porodu več nikoli
zaupnosti mu ne dovoli.
Presrečna je z otrokom, toda
srce ji strah pred možem gloda.

Ko sin je star bil eno leto,
ji pismo prineso s štafeto.
Grofica v beli list strmi
in zmeraj bolj in bolj bledi.
»V smrt vodil sem za dom krdela
ko ti si v prešuštvu živela
in sramotila hišo staro
z izdajo podlo in prevaro.

Ostudne krote hči in gada,
nemudoma se spravi z grada!
Tu ni dom cander in vlačug,
ji pisal je zakonski drug.

Še dobro lista ni prebrala,
kopita so zapeketala,
obdan z oprodi krog in krog
na grad se vrnil je soprog.
Komaj razjarjen s sedla plane,
je že sred ženine sobane.
Pomladna zorna osorej
kot le v dekliških letih prej,
pregrešnica mu pravi zala:
»Pravkar sem šele list prebrala,
prej kakor dobra urca mine
odpravim s tvoje se graščine
Samo otroka sabo vzamem.
Z njim srečna bom doma
na samem,
a ti, junak prelep in mlad,
pripelji drugo ženo v grad!«
Po pestrem, kamenitem podu
grofica mirno gre k prehodu,
kjer v zibeli ispod obloka
zastrtega otrok zajoka.

Soproga zona spreleti
v bojazni, da jo res zgubi.
Ves skrušen v srcu, trepetaje
se k zibki za gospo primaje:

»Odpusti žlahtna mi gospa!
Tvoj sin naj vse pravice ima.
Kot hrabri borec, vitez vzgledni
moj sin bo, moj naslednik dedni
Le, kdo mu oče je, povej!
Na gradu tem, v deželi tej,
na belem ni okroglem sveti,
kjer jaz živim, ne sme živeti.«

»Ko sem po sinku hrepenela,
ga noč prinesla je in vzela,
ne vem, kje joka za menoj.
A sin ne bo naslednik tvoj.
Dom, moje mamke jutrnina,
sprejel bo in održal sina.
Vse je pripravljeno za pot.
Odpusti, žlahtni mi gospod!«

Kri butne s silo mu v obraz
ni splahne spet še tisti čas.
Ves bled stoji tam in strašen
kakor tožnik na sodnji dan,
a v prsih mu srce divja
in bije kakor plat zvona:
»Nikdar tako, nesrečna žena,
prevarana in zarečena!
Ko spal s teboj je, te ob zoru
začaral je in zagovoril.
Opomni se, povej, kje skriva
zver prešuštna se in hotljiva!«

»Ah, kakšna zver« — se
nasmehlja
s prezirom žalostnim gospa,
on jo popade in skoz lino
ubožico spusti v globino.

(Iz še nenatinjene knjige: Ljudski motivi)

Branko Stanković
DEVOJČICA

Dr. Zagorka MIĆIĆ

RAZMIŠLJANJA O NEKIM FILOZOFSKIM PITANJIMA POVODOM PREDAVANJA DR. DUŠANA NEDELJKOVIĆA

Predavanja Dr Dušana Nedeljkovića, šefa katedre za filozofiju na Beogradskom univerzitetu, izazvala su žive i raznovrsne komentare. Njegova izlagaja su dovela do čuđenja i zabune kod jednih, do oštrog otpora kod drugih, a kod nekih su naišla na oduševljenje. Ovo su utisci iz mnogobrojnih usmenih razgovora sa slušaocima. Tema je bila Filozofski frontovi u svetu i kod nas, produžila se u četiri predavanja i menjala je delimično svoj naslov. Ima veoma mnogo materijala za diskusiju u ovim predavanjima, a i za čuđenje. Nema sumnje da mi ovde ne možemo raspravljati o čitavom nizu pitanja o kojima je bilo reči, ali očekujemo da će se diskusija svestrano razviti, pogotovu kada se ova gledišta profesora Nedeljkovića otštampaju. Ali, s obzirom na položaj i funkciju predavača i na utisak koji su predavanja ostavila, smatramo da treba već sada izići iz okvira usmenih razgovora. Krajnje je vreme za otvorenu i javnu diskusiju po mnogim filozosskim pitanjima i pitanjima filozofske aktivnosti kod nas.

Osvrnućemo se samo na nekoliko pitanja. To su pitanja odnosa materijalizma i idealizma u filozofiji, pitanje puta i načina daljeg razvitka marksističke filozofije i o ekonomizmu kod Marksa i Engelsa. Zaključci koji se po ovim pitanjima mogu izvesti iz predavanja su sledeći:

1 Suprotnost između idealističke i materijalističke filozofije pretstavlja istoriski onu nužnu dijalektičku suprotnost koja je pokretala filozofsku misao napred i punila je novom sadržinom.

2 Idealizam ima prema tome svoju pozitivnu ulogu u istoriji filozofije, pa i danas. Navode se za to poznata mišljenja klasika o pozitivnom u idealizmu (Lenjinovo tvrđenje da je idealizam besmislica samo po gledištu grubog, prostog, vulgarnog, metafizičkog materijalizma. Idealizam je u stvari jednostrano preuveličavanje jedne od nijansi ljudskog saznanja sveta. Zatim Marksova prva teza o Fojerbahu, kako je idealizam nasuprot materijalizmu razvijao delatnu stranu svesti i slično.

3 Idealizam je »jednostran« i vodi u popovštinu, ali zato je materijalizam, pa i dijalektički materijalizam »ograničen«. Klasična dela Antidiring i Materijalizam i empiriokriticizam ograničena su. Na najvišem stupnju razvitka marksističke filozofije nalazi se Lenjinova skica »Ka pitanju o dijalektici«.

4 »Eklatantan nedostatak« dijalektičkog materijalizma je neobrađenost posebnosti, pojedinačnosti. Zatim se kritikuje njegov dinamizam i ekonomizam, a još i nedovoljno poznavanje dijalektike kod klasika.

5 Podvlači se samostalnost nadgradnje i filozofiji se pridaje patetično velika i samostalna uloga u razvitku društva i mišljenja. Navode se Marksove misli o »savremenoj filozofiji sveta« nasuprot ograničenim sistemima koji su suprotstavljeni jedan drugom i Hegelovska rečeica mladoga Marksa »Proletarijat se ne može ukinuti bez ostvarenja filozofije«.

Kad se osnovna misao o odnosu materijalizma i idealizma dovede do kraja dolazi se do potpune i permanentne ravnopravnosti oba pravca u istoriji filozofije, pa i danas. Idealizam je »jednostran«, materijalizam je »ograničen«, a njihova je borba nužna i unapređuje filozofiju. Šta to treba da znači? Filozofsko saznanje iznad pravaca je pravo filozofsko saznanje, tako se jedino može tumačiti. Svaka idealistička filozofija pretstavlja dopunu ograničenosti materijalizma, pa i danas dijalektičkog materijalizma. Obrnuto, materijalizam razbija jednostranost idealizma — rešenje je ili u njihovom jedinstvu, ili pak u filozofiji »iznad pravaca«, tako nam se nameće da razumemo ovu misao. Zatim se odmah moramo zapitati, da li se ovo gledište može smatrati gledištem marksističke filozofije. Može li se iz takvog posmatranja nazreti uopšte nekakav određen stav u filozofiji? To se pitamo mi koji smo prošli dug unutrašnji otpor, dok nismo sa upoznavanjem dela klasika u filozofskim koncepcijama marksizma sagledali visoku naučnost i principijelnost. Pitaju se i drugi! Marksistička filozofija po našem shvatanju ne proističe samo iz izlaganja o filozofskim pitanjima klasika, nego iz celine borbe savremenog proletarijata i naprednih snaga kako na teoriskom polju tako i na polju praktične borbe. Nema još dovoljno sistematskih i stručnih izlaganja sa gledišta marksističke filozofije, ali temelji su jasno, nedvosmisleno postavljeni ,kao i put i pravac razvitka u opštem smislu. Šta će se marksistička filozofija iz potrebe popularizacije izlagati često skučenc ukočiti u šemu od nekolikc osnovnih pitanja, to ima svojih drugih razloga. Što će gubiti svoj suštinski lik u mnogim raspravama sovjetskih filozofa, poznata nam je donekle društvena podloga i pozadina toga. Ali ono što zameramo izlaganjima druga Nedeljkovića, to je neverovatno osciliranje gledišta u toku jednog predavanja, to je nedovoljna doslednost i čvrstina stava, koja ide do neprincipijelnosti. Drugo, ne znamo kako se može ostvariti danas »prava filozofija iznad pravaca«, »savremena filozofija sveta« koja treba da bude pravedna prema idealizmu i materijalizmu kao svojoj zastranjenoj deci? Zatim, smatramo da u predavanju nedostaje još jedno nužno i potrebno razlikovanje u filozofiji. Postoje, naime, ozbiljni, temeljni napori filozofa da se reše izvesna filozofska pitanja bilo sa gledišta idealizma ili materijalizma, i postoje pretenciozna, eklektička, frazeološka izlaganja pod firmom jednog ili drugog pravca.

Dijalektički materijalizam se mora posmatrati u istoriskom razvitku filozofije kao napor da se savlada jednostranost prethodnog idealizma i ograničenost vulgarnog materijalizma. Drugo je pitanje ako neko smatra da to savlađivanje jednostranosti njemu nije uspelo. Tada nam se mora ubedljivo pokazati u čemu nije uspeo da to učini. Marks i Engels su se razvijali kao teoretičari borbe proletarijata i razrada filozofskih pitanja nije bio njihov glavni zadatak. Pitanje analize zakona društvenog razvitka, naročito kapitalizma, to je bilo prvo na redu. Međutim oni su jasno i čvrsto postavili temelj filozofiji revolucionarnog proletarijata. U njihovo doba idealizam je bio na višem stupnju razvitka od materijalističke filozofije, oni su to nedvosmisleno priznali, pa ipak su stali na gledište materijalizma. Razlika između filozofa koji pripadaju idealizmu i onih koji pripadaju materijalizmu izvršena je kod Engelsa (Fojerbah) po pitanju šta je primarno priroda, biće ili duh, misao. On izričito kaže da se kod njega ta razlika jedino u tome smislu primenjuje. Inače je pitanje da li se izvan ovog odnosa može suprotnost materijalizam-idealizam uspešno upotrebiti i na neki način apsolutizovati? Može li filozofija koja sumnja u nezavisno postojanje sveta izvan naše svesti uzeti na sebe zadatak učešća u borbi za izmenu toga sveta? Može li nematerijalistički posmatrati svet pokret koji se bori da izmeni materijalne uslove društvenog života i time misli da iz osnova promeni celokupne društvene odnose kao i njihov moralni lik? Materijalistički stav su klasici smatrali kao temelj novog naučnog pogleda na svet i nisu prezali od napora da uzdignu materijalizam na viši nivo, učeći se od nemačke idealističke filozofije, naročito od Hegela. Na tome, primeru se može jasno videti težnja da se »jednostranost« i »ograničenost« suprotnih pravaca savladaju unutar dijalektičkog materijalizma, a ne u nekoj filozofiji iznad pravaca. Pitanje filozofije iznad pravaca ,kao filozofije besklasnog društva, za nas je još pitanje daleke budućnosti. Put u tu filozofiju bi se mogao zamišljati kao dalji razvitak marksističke filozofije, ako je zadatak proletarijata da ukine klasno društvo.

Nije ništa novo ni nepoznato da su klasici marksizma govorili o pozitivnom u idealizmu. Ono što nam je novo, to je energično zastupanje mišljenja o ograničenosti filozofskih dela marksizma Antidiringa i Materijalizma i empiriokriticizma. Potpuno je u duhu marksističke filozofije da se svako naučno i filozofsko delo smatra istorisko relativnim ostvarenjem ljudskog saznanja sveta. Ali svako takvo delo pretstavlja nužan stupanj i uslov za dalji razvitak. (mislimo ako se radi o ozbiljnim delima koja su unapređivala ljudsko saznanje sveta). Nama je danas važno da znamo odakle ćemo poći sa radom na daljem razvitku filozofije, i to marksističke filozofije. Hoćemo da znamo, da li i kako razvitak marksističke filozofije može značiti u istoriskoj perspektivi razvitak filozofske misli i saznanja? Sa dogmatizmom i citatima treba svršiti, to je tačno, ali kako učinit itaj korak napred da on stvarno pretstavlja razvitak? Predavanja nam to nigde nisu ubedljivo pokazala ni dokazala. Primer sa pozitivizmom nije nas ničem naučio. Radi toga je vecma odgovorno govoriti o »ograničenosti« ovih dela pre nego što se konkretno izloži nova, viša marksistička filozofija ili »savremena filozofija sveta«. Ovako sve ostaje pri deklarativnoj opštoj frazi, a to može imati štetnih posledica. Treba nesumnjivo rešavati sa savremenog stupnja razvitka borbe i nauke mnoga filozofska pitanja, ali to se mora prvo učiniti, mora se novo gledište izložiti i dokazati. Inače pre toga govoriti o ograničenosti izvornih dela marksističke filozofije prosto znači zbunjivati ljude.

Ostajemo pri tome da za proučavanje dijalektičkog materijalizma nema boljih izvora od klasičnih dela, a Antidiring i Materijalizam i empiriokriticizam su među najvažnijim.

Ima nešto u ovim delima čega nema u predavanju ,a to je temeljna razlika između ozbiljnog filozofskog napora i površnog baratanja sa praznim frazama. Desilo se istoriski tako da su Engels i Lenjin baš u polemici sa pretencioznim, površnim učenjem (Diringa) i neznalačkim mešanjem osnovnih razlika u filozofskom mišljenju, (ruski mahisti) izlagali i razvijali filozofiju marksizma. Tu se očigledno vidi da oni drukčije misle o klasičnim misliocima idealizma, drukčije polemišu sa Diringom i ruskim mahistima. Engels jasno izlaže šta su Marks i on uzeli od nemačke klasične filozofije (dijalektiku), a Lenjin ubedljivo pokazuje dokle se marksistička filozofija slaže sa engleskim senzualizmom, — odn. Berklijem, po pitanju značaja osećaja, čulnog opažanja, za naše saznanje. Slažemo se sa njima da su osećaji izvor znanja o svetu, ali razlika je u samom shvatanju osećaja. Dok su oni za njih jedini i poslednji osnov bića, za mahiste elementi sveta, dotle su oni za marksističku filozofiju veza između svesti i spoljnog sveta. Kad Marks kaže da je idealizam razvijao delatnu stranu svesti nasuprot materijalizmu, mi znamo odmah čemu ćemo se učiti od idealizma. Ali u predavanju dr Nedeljkovića nema te određenosti, ono što nam je pokazano na primeru pozitivizma suviše je uopšteno, apstraktno rečeno. Statički i dinamički momenat u razvitku društva i sl.!?

Ako danas treba sa otvorenim očima prići idealističkoj filozofiji, ako treba kod njenih velikih pretstavnika videti i priznati pozitivne tekovine, onda se to mora odmah na jednom primeru pokazati konkretno i potpuno, a drugi će dalje raditi na taj način. Zatim smatramo da je mnogo široko reći »svaki od bezbroj pravaca ima »tle pod nogama« i svaki od njih dopunjuje nedostatke, ograničenosti dijalektičkog materijalizma, kao što je bilo usko grditi i crniti svakoga od njih! Tu se vidi slabost — pošto se ni s jednim od njih ne vrši ozbiljan kritički susret. Međutim, nećemo gubiti nikada iz vida da ima filozofa bez »tla« u idealizmu i materijalizmu. Kod takvih mislilaca se nema šta učiti ma kome pravcu oni pripadali.

Postoje kod zapadnoevropskih i američkih filozofa ozbiljni napori za saznanjem, ima takvih misli koje prihvata marksistička filozofija. Ali radi toga se ni trenutka ne smeju zaboraviti ni zbrisati principijelne razlike po gnoseološkim i društvenim pitanjima. Poznata nam je kod mnogih njihovih filozofa visoka filozofska kultura, iskreni humanizam, sve to marksizam ceni — ali takođe svesan drugih društvenih korena i podloga te filozofije. Svaki naš susret sa takvom filozofijom mora biti propraćen dokumentovanim izlaganjem šta je po našem shvatanju u njoj pozitivno, šta ne. Nama je bilo potrebno zauzeti stav prema fenomenološkoj filozofiji kroz čiju smo školu prošli i mnogo u njoj naučili. Poslužili smo se dobrim primerom klasika kako se u takvom slučaju radi. Za nas i danas intencionalne analize pretstavljaju veliku pozitivnu tekovinu i metodsku mogućnost za proučavanje procesa odražavanja sveta, našeg iskustva o svetu, a time je ona značajna i za neka proučavanja u psihologiji. Tu se do majstorstva razvio način proučavanja »aktivne strane« svesti. Međutim, učenje o »transcendentalnoj subjektivnosti« kao izvornom konstituisanju stvari, znači za nas samo tradicionalnu doslednost na liniji evropskog građanskog idealizma. To gledište nije prihvatljivo sa stanovišta rezultata naučnih ispitivanja, praktičnog životnog iskustva čovečanstva i filozofije koja misli ne samo o tumačenju, nego o izmeni sveta. Sam Huserl je osetio raskorak takvog gledišta sa naukom i praksom, kad kaže da nauka i životna praksa nužno ostaju pri »dogmatičkom stavu vere u postojanje sveta izvan naše svesti«!

(Nastavak na desetoj strani)

Branko Stanković: RAZRUŠENI KALINOVIĆ

Mihailo MARKOVIĆ

SAVREMENI ZAPADNI FILOZOFI O MARKSIZMU

Davno je prošlo vreme kad su se buržoaski i malograđanski ideolozi mogli zanositi naivnom verom da će marksizam ubiti već i samim svojim prezrivim ćutanjem. Prošlo je i vreme uzaludnih pokušaja da se marksizam u svim tačkama pobije i obori, da mu se svaki racionalni smisao i svaki naučni značaj ospori. U našoj eposi, naročito posle Drugog svetskog rata o marksizmu se na Zapadu govori mnogo i ne govori se uvek samo loše.

Svi teže — ili se bar trude da izgledaju kao da teže — da budu objektivni. Za Marksa se uvek pronalaze i reči poštovanja, u ideologiji čiji je on začetnik otkrivaju se i pozitivne strane. Redak je na Zapadu ozbiljan i uticajan filozof, sociolog, ekonomist, koji će danas otvoreno i apsolutno glorifikovati kapitalizam, a pitanje je koliko ih ima koji su uopšte subjektivno spremni da to čine bez obzira na sve taktičke razloge. Otud jedno izvanredno šarenilo stavova ideoloških i političkih, — čitava jedna skala svih mogućih tonova i nijansi u koncepcijama sveta i društva, posebno u odnosu prema ideologiji radničke klase. Svaki od tih stavova je obično veoma složen i heteroklitan, bogato zasićen unutrašnjim nedoslednostima i protivurečnostima. Veoma su različiti korenovi ovih protivurečnosti. U nekim slučajevima njima je izvor u taktiziranju reakcionarnih buržoaskih ideologa, koji su prinuđeni da u današnjoj revolucionarnoj eposi iza privida objektivnosti kriju svoj pravi mračnjački lik. U drugim slučajevima one odražavaju protivurečan društveni položaj srednjih slojeva, ono kolebanje na mostu između dve obale, kad se od starog hoće da pobegne, a novo je suviše tuđe i nepoznato da bi mu se laka srca prišlo. Najzad u nekim slučajevima ove protivurečnosti su izraz onog teškog razočarenja koje su doživeli mnogi progresivni intelektualci na Zapadu, čiju je evoluciju ka socijalističkom humanizmu i prihvatanju marksizma presekla baš žalosna praksa Sovjetskog Saveza i kominformovskih partija u njihovim zemljama.

Diferenciranje ovih različitih stavova, marksistička analiza i otkrivanje objektivnih i subjektivnih korenova ovih protivurečnosti u njima, nesumnjivo bi bio danas veoma zanimljiv i koristan posao, naročito s obzirom na to da tu ima mnogo novog, svojstvenog baš posleratnoj etapi naše revolucionarne, prelazne epohe. Naravno, u okviru ovog članka moguće je samo ukazati na neke karakteristične slučajeve ovakvog protivurečnog odnosa prema marksizmu, bez dublje analize i bez opširnije polemike sa različitim zabludama koje ćemo sresti.

Svakako je jedan od najinteresantnijih, slučaj istaknutog engleskog filozofa i možda najvećeg današnjeg živog filozofa na Zapadu Bertrana Rasla. Rođen u lordovskoj porodici, sam nosilac grofovske titule, Rasl je posle jedne duge faze bavljenja apstraktnom i formalističkom simboličkom logikom (na tom polju je stvorio najkapitalnija dela što ih logistika do danas ima), počeo živo da se interesuje za društvenu problematiku. Postao je sindikalista, propagirao je gildiski socijalizam, a kad je izbio Prvi svetski rat bio je zbog vatrene propagande pacifizma zatvoren i otpušten sa univerziteta. Postepeno je evoluirao, oslobađao se izvesnih anarho-sindikalističkih i vigovsko-liberalističkih shvatanja i približavao se ubeđenju da se društvo može dalje razvijati jedino ostvarenjem komunizma. Kao čovek blizak radničkom pokretu putuje on početkom 1920 g. s jednom engleskom radničkom delegacijom u Sovjetski Savez. Taj momenat pretstavlja prekretnicu u njegovom daljem razvoju. Knjiga, koju je odmah po povratku napisao »Praksa i teorija boljševizma« (London, 1920) interesantna je ne samo po objektivnoj analizi tadašnjeg položaja SSSR-a, po mnogim tačnim refleksijama, i predviđanjima koja su se velikim delom ostvarila, već i naročito po tome, što na upravo tipičan način ocrtava psihologiju čitavog onog progresivnijeg dela engleske inteligencije po pitanju njenog odnosa prema socijalizmu posle Oktobarske revolucije, Rasl je i dalje ostao na stanovištu da je socijalizam — budućnost čovečanstva; samu boljševičku revoluciju on i dalje smatra i nužnom i korisnom (za Rusiju!) i u svakom slučaju jednim od najherojskijih poduhvata u svetskoj istoriji, koji je od bitnog značaja za buduće ostvarenje komunizma.

Pa ipak, on je posle svog prvog kontakta sa praksom ostvarenja socijalizma u jednoj zemlji smatrao da mora da se odlučno protivstavi boljševizmu kao isključivom metodu ostvarivanja novog društva. Za opravdanje svog stava on je naveo dva razloga:

Prvi je strahovita cena koju čovečanstvo mora da plati takvom surovom, krvavom, nasilnom operacijom, čije su neizbežne posledice, — po Raslovom mišljenju, žrtvovanje ličnosti, ponovno zatvaranje ljudskog duha u intelektualnu tamnicu Srednjeg veka, uništavanje mnogih vrednosti postojeće civilizacije, itd.

Drugi razlog je za Rasla — njegov potpuni skepticizam u pogledu mogućnosti ostvarenja komunizma posle takve revolucije kakva je bila boljševička. Sa izvesnom nijansom fatalizma u argumentaciji — koja je u očevidnoj disonanci sa njegovim individualizmom, sa njegovim plediranjem za slobodu ličnosti i njene duhovne vrednosti, on je tvrdio da će u Rusiji — usled suviše velike koncentracije vlasti u rukama malog broja ljudi — neizbežno doći do utvrđivanja jedne birokratske autokratije, koja neće želeti da se odrekne vlasti ni onda, kad za nju više neće biti potrebe .

Dobrodušni intelektualac, humanista i sanjalica — Rasl, nije mogao da razume rusku revoluciju. On to nije mogao pre svega, iz vrlo realnih društvenih i klasnih razloga, kako zbog svog porekla i vaspitanja koje je dobio, tako isto — i u još većoj meri — zbog jedne tipično engleske konfuzno-laburističke društvene pozicije, opterećene reformističkim preokupacijama, na kojoj je on u to vreme stajao. Sudar sa krajnje surovom praksom ostvarivanja prve socijalističke revolucije u svetu njega je odveo u odlučan protivstav prema marksizmu uopšte kao doktrini. Njegova reakcija marksističkom naglašavanju neophodnosti nasilne revolucije u svakoj zemlji, bilo je njegovo dokazivanje da su nasilne revolucije moguće samo u zaostalim zemljama, a da i tada nikad ne mogu dati rezultate za kojima se čeznulo, već mogu samo biti neophodan preduslov za brzu industrijalizaciju. U razvijenim civilizovanim zemljama, kakva je njegova Engleska, potreban je po njegovom mišljenju niz postepenih koraka radničke klase, a prvi među njima bio bi ostvarivanje samouprave radnika u industriji. Tako je apsolutizaciji nečeg posebnog, specifičnog — boljševizma, Rasl odgovorio apsolutizacijom jedne druge specifičnosti — laburizma. Izvesnim totalitarističkim tendencijama koje je on zapazio u SSSR-u, on je suprotstavio svoj prenaglašeni individualizam, svoju brigu za ličnost ispred brige za kolektiv.

Rasl nikad nije ni bio marksist, ali tada je konačno došao do zaključka da sve nedaće boljševizma imaju korena u samoj teoriji marksizma, u preteranom naglašavanju ekonomskog momenta u razvoju društva, u marksističkoj teoriji nasilne revolucije i diktature proletarijata i u krajnjoj liniji u marksističkoj filozofiji, koju on zbog navodnog njenog dogmatizma i zbog nekritičkog načina njenog usvajanja, smatra bliskom religiji.

Naravno, Rasl se duboko prevario, iako je bilo puno objektivnih razloga da to njemu tako izgleda. Marksizmu je suštinski tuđe svako proglašavanje specifičnog za opšte, svako nametanje metoda i ustava jedne zemlje drugim zemljama, svako jednostrano preuveličavanje uloge jednog određenog faktora društvenog razvoja na račun ostalih, svako glorifikovanje sile kao sile kad se i ako se socijalistička revolucija zaista može ostvariti drugim manje surovim oblicima, najzad marksizmu je tuđe i neprijateljsko svako njegovo pretvaranje u religiju, u mit, koji treba slepo usvojiti i fanatično u njega verovati bez obzira na činjenice, bez obzira na razvoj nauke i društvene prakse.

Rasl sve to nije znao i pitanje je da li je u ono vreme mogao znati. Njegova evolucija ka marksizmu bila je presečena i krivulja je počela lagano da pada. Sledećih godina on je još uvek bio vezan za radnički pokret i bio je čak laburistički kandidat na izborima 1923 i 1924 g. Kasnije je počeo da se zanosi utopiskim, tehnokratskim idejama o budućem društvu, kojim će upravljati naučnici i inženjeri, bavio se problematikom vaspitanja i napisao nekoliko pedagoških knjiga. Njegov današnji odnos prema marksizmu izložio je on u »Istoriji zapadno-evropske filozofije« (London 1946). Ovaj odnos je sasvim protivurečan i eklektički. Rasl pripisuje u zaslugu Marksu što je »oživeo materijalizam, što mu je dao novo tumačenje i vezu s ljudskom istorijom« (str. 810). Međutim uzalud ćemo se dosećati šta Rasl podrazumeva pod ovim »oživljavanjem materijalizma«. Jer, suprotno samom sebi, on, nekoliko strana kasnije (str. 816) optužuje Marksa da je »suviše praktičan, suviše obuzet problemima svog vremena«. Rasl je — slično nekada Diringu, pristalica nekakve interplanetarne filozofije: »Njegov (Marksov) pogled ograničen je na ovu planetu, a u okviru ove planete na čoveka. Međutim, posle Kopernika postalo je očigledno da čovek nema kosmički značaj, koji je on ranije sebi pripisivao. Nijedan čovek koji nije uspeo da asimilira ovu činjenicu nema pravo da zove svoju filozofiju naučnom«.

Pomislićemo da je možda po Raslovom shvatanju materijalizam oživeo zato što je postao dijalektički. Međutim upravo prema dijalektici Rasl — kao i svi kritičari marksizma — oseća pravu averziju, svakako pojačanu njegovim dugogodišnjim bavljenjem krajnje formalističkom simboličkom logikom koja je sušti antipod dijalektici. Čitava Hegelova dijalektika je za njega pogrešna, »svi elementi u Marksovoj filozofiji, koji su izvedeni od Hegela, nenaučni su«. (str. 816).

U materijalističkom shvatanju istorije Rasl vidi ozbiljne racionalne elemente: »Ja sam ne prihvatam tu tezu onako kako ona stoji, ali mislim da ona sadrži vrlo značajne elemente istine i ja sam svestan toga da je ona uticala na moja sopstvena shvatanja filozofskog razvoja, kako su izložena u ovom delu«. (str. 812).

Zaključak Raslovog odeljka o marksizmu potvrđuje nam da se njegov stav daleko pre može oceniti kao eklektički, nego kao svesno i dosledno reakcionaran. Veoma je karakteristično da on sve savremene ideološke koncepcije deli na tri grupe: liberalne, marksističke i fašističke, pa kaže: »Prve dve nisu filozofski mnogo odvojene; obe su racionalističke, obe su u intenciji naučne i empiriske. Ali podela je oštra sa gledišta praktične politike... Treća grupa modernih shvatanja, koju politički pretstavljaju nacisti i fašisti, razlikuje se filozofski od druge dve mnogo dublje, nego što se one razlikuju jedna od druge. Ona je antiracionalna i antinaučna...« (str. 817—818).

Naravno, postoji bitna razlika između ovakvog stava i stava nekih maskiranih lakeja reakcije, s kojima ćemo se kasnije upoznati.

Jedan tipičan slučaj, ali druge vrste bio bi slučaj istaknutog američkog ekonomiste Jozefa Shumpetera. Tu imamo pred sobom naučnika, koji hladnom, objektivističkom analizom činjenica i tendencija razvoja kapitalističkog društva utvrđuje neizbežnost njegovog sloma. Od jednog većeg broja građanskih naučnika, koji dolaze do istog zaključka, ali na njemu zidaju svoje različite, često fantastične i izrazito reakcionarne hipoteze o karakteru budućeg društva, on se razlikuje po tome što predviđa socijalizam kao najverovatnijeg naslednika kapitalizma. On se sam odlučno ograđuje od toga da ima bilo kakvih simpatija prema socijalizmu. »Da bi se ovaj zaključak prihvatio — veli on — nema se potrebe da se bude socijalist. Prognoza ne implicira ništa o željenosti toga događaja, koji neko pretskazuje. Ako doktor proriče da će njegov pacijent umreti, to ne znači da on to želi. Čovek može mrzeti socijalizam ili bar gledati na njega s hladnim kriticizmom, a ipak predviđati njegov dolazak. Mnogi konzervativci su to činili i čine«.[1]

Njegov odnos prema marksizmu je odnos čoveka, kome je jasno da je starom odzvonilo, a novo mu je organski tuđe, pa u njemu s krajnjom pedanterijom čeprka i izmišlja nedostatke, zadržavajući pri svem tom bar svoju subjektivnu želju da ostane nepristrasan, neutralan. Tu je naravno teško izbeći protivurečnosti. Tako na primer on na jednom mestu određuje marksizam kao religiju, s tom specifičnošću što obećava raj na ovoj strani groba. (str. 5) Međutim na drugom mestu on hvali Marksa što, uprkos upotrebe Hegelove frazeologije, nigde nije potčinio pozitivnu nauku metafizici i što čitava argumentacija u »Kapitalu« počiva na društvenim faktima (str. 10). Ekonomsko tumačenje istorije ocenjuje on kao jedan od najvećih pojedinačnih uspeha sociologije do danas i brani ga od Marksovih kritičara. Tako na pr. on kaže: ...«U ovom pogledu Marksa redovno nisu razumevali... Marks nije smatrao da religije, metafizike, umetničke škole, etičke ideje i politička htenja mogu da se svedu na ekonomske motive ili da su bez značaja. On je samo pokušao da razotkrije ekonomske uslove, koji ih oblikuju i koji dovodi do njihovog nastajanja i iščezavanja«. (str. 11).

Karakteristična je za Šampiterovu tendenciju da bude objektivan ta činjenica da on brani Marksa u onoj tački, koja je bila najomiljenija meta svih njegovih kritičara kroz čitav zadnji vek. Ali zato će on po nizu drugih pitanja staviti kritički primedbe, koje jako odišu izvesnom nategnutošću i pedanterijom. Tako na pr. njega ne zadovoljava marksistička teorija klasa, zato što se navodno, izvesne porodice stalno izdižu ili padaju u jednu klasu, pa se ustvari nikakva stroga klasna podela ne može postaviti. Sem toga, Marks je, po njemu, učinio svoje klase isto ekonomskim fenomenima, pa i to u vrlo uskom smislu jer je navodno uzet jedan jedini princip podele: odnos prema sredstvima za proizvodnju, dok su ostali principi zanemareni.

Čudno zvuče ovakvi prigovori iz pera jednog poznatog i ozbiljnog ekonomiste. Neprestanô izvesni naučnici prestaju da budu naučnici, a izvesni novi se pojavljuju — no to naravno ne znači da objektivno ne postoji red i stalež ljudi koji su naučnici. Tako je i sa svim ostalim pojmovima i kategorijama. One svoju relativnu konstantnost i određenost zadržavaju uprkos svih pojedinačnih promena. Što se tiče drugog prigovora, dovoljno je površno upoznavanje sa izvesnim mestima, na kojima Marks i Lenjin govore o klasama, pa da se uvidi da klasici nisu smatrali odnos prema sredstvima za proizvodnju jedinim principom klasne podele (mada on zaista jeste i ostaje osnovni i odlučujući). Čudno je da jedan profesor ekonomike na Harvardskom univerzitetu, koji se laća polemike s marksizmom, to ne zna.

1 Shumpeter — Capitalism, Socialism and Memocracy, New York, 1947, p. 61.

(Svršetak u idućem broju)

POZORIŠNI PREGLED

Bernard Šo: ANDROKLES I LAV

Milan BOGDANOVIĆ

U beogradskim pozorištima, u ovome trenutku, Bernard Šo je dobro zastupljen. Sva tri beogradska teatra imaju po jednog Šoa. Pozorišni svet u Beogradu ima pred očima »Zanat gospođe Uorn«, »Kandidu «i »Androklesa i lava«. Poslednje dve od ovih drama (ili komedija, kako hoćete!) oživele su kod nas mnoge razgovore o Šou i njegovoj dramaturgiji, o njegovim koncepcijama, o stilu u kome ga treba davati, ozbiljno ili neozbiljno, to jest kao život ili kao fikciju, kao sadržaj iz stvarnosti ili kao imaginarnu konstrukciju, rekonstrukciju ili destrukciju stvarnosti. Bernard Šo je doista pisac koji izvesnom maglom obavija svoje sadržaje, kao da bi hteo da ih zaštiti da ne budu sasvim i do kraja shvaćeni. Njegovi sadržaji su neka vrsta morske sipe, koja se mutnom sepijom brani da ne bude uhvaćena, ali koja istovremeno, u toj zamagljenosti oko sebe, pruža bezbroj pipaka da njima druge uhvati. I zato je razumljivo što motiv zabune, pa čak i izvesne strepnje, mora da prati ti i reditelja i glumca kad se pred šoovskim sadržajem nađu. Nema zacelo teže dileme za pozorišnoga stvaraoca nego odlučivati se između dve mogućnosti: biti ozbiljan u stilu koji u mnogom pogledu neozbiljno zvuči, ili biti neozbiljan u sadržaju koji pod takvim stilom, nesumnjivo puno šta ozbiljnoga skriva.

Bernard Šo ima svoju ozbiljnu misao, i više od toga, svoju koncepciju o životu, o čoveku, o društvu. Ali je polazni trenutak u toj njegovoj misli uvek neka vrsta paradoksalne negacije i života i čoveka i društva, doduše kroz ironiju i sarkazam, ali koji su, sami sobom, već neko odricanje. I njegovo neposredno dejstvovanje kao pisca tu se uglavnom i završava, ono je u tome potrošeno. Njegovu ozbiljnu misao, njegov pozitivan pogled na svet, sve ono što bi hteo kroz negativno i izrugano da afirmiše, treba tek mi, posle, da konkretizujemo, da uhvatimo i shvatimo, kao neki njegovi dalji saradnici na bazi elemenata koje nam je on samo sugerirao. Međutim, za takav dalji posao Šo nas je već tako vraški zamrsio mrežom svoje paradoksalnosti, da nam se doista čini sizifovski teško, da ne kažem uzaludno, određivati preciznu granicu između posredno-negatorske misli kojom nas je zasenio i onoga što u njoj kao ozbiljno može samo da se nazre.

Kad čovek gleda Bernarda Šoa, ili kad ga čita, pa čak kad čita i njegove čuvene predgovore i pogovore, koji su ponekad zanimljiviji i važniji i od samih njegovih drama ,ne može se oteti utisku da taj duhoviti i bezobzirni Irac tera pomalo šegu sa vama koji ga čitate ili gledate, ali isto tako i sa samim sobom. Više puta sam se morao zapitati, da li dramski pisac Bernard Šo ozbiljno shvata dramu kao posao, kao svoju vokaciju, ili, možda, pišući dramu, pravi neku vrstu parodije na dramu uopšte. Prema tome, odrediti meru ozbiljnoga i neozbiljnoga u njegovim dramama, razgraničiti u njima jedno od drugoga, stvar je ne samo vrlo delikatna, nego i riskantna, ali i neophodna. Inače vam se lako može dogoditi da se nađete u smešnom položaju tumača koga je pisac prevario ,kome je u neku ruku podvalio, i kome bi se slatko u lice nasmejao, da je živ i da se sa njime negde sretne. Ovo naročito u slučaju kad se Šoov sadržaj uzme više ozbiljno no što on to ustvari jeste.

I zato, dramu Bernarda Šoa ne treba uozbiljavati izvan onog okvira, načina i stila u kojima ju je on sam dao. Obratno tome, treba sebe kao reditelja, glumca ili gledaoca, staviti na ravnu nogu s piscem: primiti njegov stil takav kakav jeste, takvim ga primeniti i u takvom uživati; treba terati šegu sa stvarima sa kojima se i on sam šegači, i zajedno s njime im se i smejati, sa merom kojom on to čini, ali ne potreti time i ono što ispod takvog razigranog, ponekad čak i razuzdanog teksta, latentno ozbiljno zvuči, i što stimulira na razmišljanja i na zaključke. Ali taj stimulans upravo i izbija iz razbuktale ironije, sarkazma i šege, iz paradoksalnog satiričkog negatorstva iz kojih je satkana šoovska drama ,i ako bi se oni ugasili, on bi ostao sav zapretan pod njihovim pepelom. U takvom slučaju, Šo postaje pasivan i biva indiferentan. I ja bih rekao da je i sam on sve činio da njegova drama ne dođe u taj položaj: i načinom kako ju je gradio i, više još, načinom kako ju je tumačio i branio.

Bernard Šo je u mnogo mahova i u raznim povodima govorio o sebi, o svojoj drami, o njenim karakterima. Ali, makoliko to bile vrlo interesantne, a ponekad i vrlo sadržajne izjave, one sve ipak nose obeležje proizvoljnosti, kapricioznosti jednoga duha kome je ćudljivost neka vrsta srži. Bernard Šo je humor, onaj famozni anglo-saksonski h u m o u r, pretvorio, na nekakav, možda, urođeni irski način, u prkos, u začikavanje, u jedan literarni inat svoje vrste. I nije teško pasti Šou u klopku ako se neka od njegovih deklaracija primi isuviše riguroznо, apsolutno, pa se na osnovu njegovih sopstvenih reči neoprezno pokuša da izvuče izvestan zaključak o njemu samome. Vrlo je interesantno, kao primer, da je Šo, u zakovitlanome trenutku kad je njegov »Androkles« kročio u javnost, i prvim korakom izazvao čitavu uzbunu, pravi haos raznovrsnih tumačenja, ubacio paradoksalnu pretpostavku da je on tu dramu možda napisao i kao neku vrstu dramske bajke za decu! On je to rekao naoko vrlo ozbiljno, ali verovatno i sočno se smejući u sebi. Jer Šo sa veselim uživanjem dopušta da se o njegovim dramama govori kako se hoće, tumačeći ih i sam kako mu je najzgodnije da pometnju oko njih potencira, da bi nadražavanjem zagonetnog interesa za njih sprečio da se pasivno i indiferentno tretiraju. Ne otkrivajući sam, niti precizno, šta je ovim ili onim dramskim tekstom hteo da postigne, Šo je ustvari nagonio druge da o tome razmišljaju i prave zaključke.

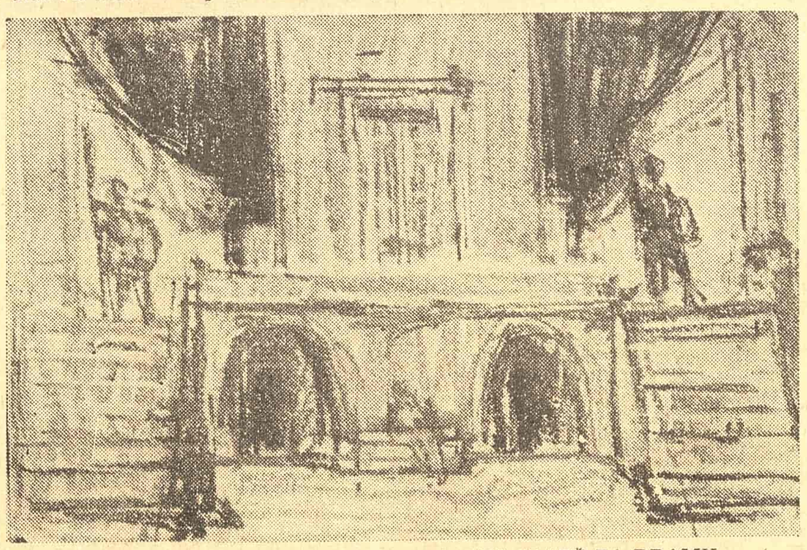
A Šo uvek nešto hoće i zna šta hoće, svaki njegov sadržaj služi nekoj ideji ,iako je on drugima ne kazuje do kraja. Šo je, u neku ruku, onakav putovođa po nepoznatim krajevima kakav je opisan u ne znam više kojoj francuskoj noveli, koji uživa da putnika zavede sa pravoga puta, da bi se usladivao njegovom zabunom. Ali na kraju krajeva, on mu ipak pruži dovoljno podataka da se sam u zalutalosti snađe. Prema tome, velika veština u načinu kako prikazati Šoa bila bi umeti i moći ići s njim u korak, sa istim osmehom koji on ima, sa istim raspoloženjem za paradoks i šegu, ali kad ostaneš sam, da znaš tačno gde si i na čemu si, i sa sadržajnim zaključkom u sebi. Taj zaključak bi morao biti da je Šo, sprdajući se sa čovekom i životom, u određenim uslovima, u prošlosti i savremenosti, negator tih samih uslova, i, samim tim, nagovestilac novih, dakle progresivan i perspektivan. Ali da u tom smislu dejstvuje pre svega stvarajući, paradoksalnim pritiskom, pometnju u čoveku i nagoneći ga da u toj pometnji šire otvara oči i sam sagledava neke nove vidike. Ublažiti ili otupeti tu paradoksalno-negatorsku metodu šegačenja, značilo bi izneveriti Šoa, ili, bolje reći, onesposobiti ga da dejstvuje.

U slučaju »Androklesa i lava« to je naročito očigledno. Tu je Šo ponajviše šoovski ,i tu se najmanje sme biti iznad ili ispod njegove linije. Ili, još gore, izvan nje. Pretvoriti ovu komediju u lakrdiju, u burlesku, u grotesknu karikaturu, bilo bi ,svakako, sasvim neprihvatljivo. Jer sam Šo daje isuviše opravdanja da se u ovom pravcu do razumne granice ide, tako da bi sasvim neprikladno bilo preći je. Ali, s druge strane, shvatiti ovu komediju isuviše uozbiljeno, dati je kao dramu u jednoj određenoj stvarnosti, sa tumačenjima koja bi ugasila onu skoro neodgovorno razigranu paradoksalnost u kojoj je ona data bilo bi zacelo još teži slučaj. Čemu bi služilo u stavu neke mislene za dubljenosti, odgonetati u ovoj Šoovoj komediji sve što u njoj kao problem izgleda, a ustvari nije ništa drugo do paradoksalno, ali zato stimulantno, nadražljivo (na maštu i misao) spajanje nespojivih stvari, koje time postaju neodoljivo smešne, i, koje, jer su smešne, osvajaju duh i bude mu radoznalost? Bez toga, on bi, više ili manje ravnodušno, ali svakako bezuspešno, pokušavao da shvati kao realno što se ni u kakve određene stvarne okvire postaviti ne može.

Milo Milunović:
SCENOGRAFSKI CRTEŽ ZA DRAMU
»ANDROKLES I LAV«

Ova komedija slika, kao prvi vidni motiv, gonjenje hrišćana pod poslednjim rimskim imperatorima. Ali ti hrišćani pevaju moderne hrišćanske pesme, vode razgovore koji mogu da se čuju u visokom engleskom društvu, ili na gruboj sceni ulice našega vremena, tako da se, tonom, aluzijama i reminiscencijama, taj stil tako duboko otcepljuje od sadržine istaknutog motiva, kao da i sam pisac time želi da nas opomene da se u smislu samoga toga motiva ne prevarimo. U ovoj komediji likovi hrišćana, i fanatika i licemera, govore uznesenim jezikom bibliskoga obeležja, a iz svake njihove reči izbija paprena persiflaža onoga što ona direktno kazuje. Ovde pisac šiba rimskog imperatora-diktatora i njegovu najsamodržavniju vlast i moć, ali ga ustvari prikazuje u tako modernizovanim odlikama, da je englesko društvo, kad se drama prvi put obelodanila, tražilo ključ da pogodi na koju savremenu englesku političku ličnost Bernard Šo ustvari aludira. Moderni tip diktature bio je tad već na pomolu i izvan diskusije je da je, kroz ovaj svoj sadržaj, Šo pomalo ukazivao i na tragičnu opasnost čija se mračna sen već bila počela da nadnosi nad ljudima.

Istovremeno, Šo, kroz prividnu glorifikaciju hrišćanske martirologije, ustvari pravi satiru na hrišćanstvo i na religiju uopšte. Žrtve za veru ujedno su i njene sudije .Ispod svake njihove fanatične reči krije se i pojedan sočni potsmeh. Oni su nosioci elementarne hrišćanske ideje neopiranja zlu, ali su u isti mah, i svaki na svoj način, izrugivaoci i negatori te ideje. Oni strasno žele da poginu od mača, a mač strasnije prigrljuju i od samog krsta. Društveno diferencirani, opet na jedan tipično šoovski način, oni su daleko manje znakovi društvenih stanja onog dalekog vremena, a mnogo više su simboli, oličenja, ili samo aluzije, vezani za moderan život i društvo. I tako dalje, i tako dalje .I sve to u stilu bajke, u kojoj divlje zveri razumeju reč čoveka i sa njime se sporazumevaju.



Milo Milunović: SCENOGRAFSKI CRTEŽ ZA DRAMU
»ANDROKLES I LAV«

I baš kroz taj i takav svoj paradoksalno-parodični spoj najheterogenijih elemenata ,tim apsurdnim amalgamisanjem protivtežnih motiva i jedno drugom odbojnih stanja, likova i činjenica, tom fantastičnom smešom ironije, šege i satire, iz kojih će, kao iz ljuske, gledalac tek sutradan izvući neko zrno novoga saznanja, ova Šoova komedija dobija svoju opojnost, hvata čoveka, zbunjujući ga ,ali i zagolicavši mu duh da postavlja pitanja i traži odgovore. Istovremeno, naterujući ga da se i protiv volje smeje nekako i samome sebi, svojim eventualnim preostalim predrasudama i zabludama, ona dejstvuje u pravcu razbijanja mraka. Ona nadražuje duh da se budi i da bolje i dalje pogleda. Završna rečenica, kojom glavni junak, Androkles, obraćajući se lavu, kaže sebi, publici i celome svetu: »Dok smo ti i ja zajedno, neće biti za tebe kaveza ni ropstva za mene«, odlučno sugerira ideju da se samo u spregu snage ,ili bolje reći, hrabrosti i slobodoljubivosti otvaraju i obezbeđuju novi putevi društvu i životu.

Ali sve bi to, kao efekat i kao stimulans, ostalo bledo, monotono i neubedljivo, bez one neobuzdane šoovske potsmešljivosti, koja se pretvara u šegačinu, i koja, kao gorka rakija za jelo, otvara apetit duhu i budi mu nezajažljivost. Otstraniti to i hteti ovu Šoovu komediju pretvoriti u realističku sliku određenih, ali samo spolja nagoveštenih stanja jednog vremena i jednog društva, značilo bi ustvari lišiti je jedinog oružja kojim ona može borbeno i progresivno da dejstvuje, i pretvoriti je u papir. Bez tih svojih kvaliteta, ona bi postala literarno amorfna. Ali opasnost da se u takvu zabludu upadne u njoj je u punoj meri otvorena, i lako joj se može podleći, jer Šo ume majstorski da ostvari, kao lukavu zamku, privid realnoga. I jedini realizam koji se ima primeniti u ostvarenju ovog Šoa na pozornici, bio bi naći načina da se u tu klopku ne zapadne.

U ostvarenju «Androklesa i lava« na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu ova opasnost nije u punoj meri izbegnuta. Koncepcija reditelja, dr Huga Klajna, težila je da, ne otklanjajući potpuno šoovsku atmosferu iz ove komedije, što će reći štimung parodije i satire, prvenstvo ipak obezbedi oživljavanju realnoga okvira u kome se ona šematično događa, onom spoljnom kalupu u koji je stisnuta. Reditelj je hteo da Rim bude, pre svega, Rim, i hrišćani u njemu verodostojno hrišćani, i njihova vera da odzvanja istinskim fanatizmom, i njihova kolebanja da budu psihološki uslovljena i opravdana, da sve što Šo ovde kazuje i pokazuje dobije pečat životne istinitosti i ubedljivosti. U tom svom nastojanju, reditelj je ostvario nekoliko živih i efektnih realističkih momenata, ali je, istovremeno, baš tim realizmom, odvratio gledaoca od traženja skrivenog smisla koji mu je Šo hteo sugerirati. Gledalac je ostao u neku ruku zaveden, ali i razočaran. Jer realno, u ovome Šou, samo je štafaža, veštački »hintegrund« za sasvim druge piščeve ciljeve. A oni su za gledaoca ostali potisnuti u drugi plan, u nekoj vrsti očekivanja da ih on sam zapazi i da im se približi, umesto da ga naletom osvoje i ponesu. I tako ustvari gledalac nije doživeo Šoa, a ne mogavši ni da se uživi u privid stvarnosti, ostao je pomalo, zbunjen, pa samim tim i pasivan. Dr Hugo Klajn je, na taj način, bio pomalo žrtva svojih velikih kvaliteta: izvanredne ozbiljnosti u traženju i nalaženju životno opravdanih postupaka na sceni, sposobnosti da dočara, pouzdanim psihološkim prosvetljavanjem i rizničkim iskustvom u materiji života, nevarljivu životnu ubedljivost. Ovde ga je lukavi Šo prevario i podmetnuo mu smišljenu senku umesto lika života. Ali je i sam Šo stradao, jer je, izgubivši u ritmu i u sočnosti kojom se odvija i ispunjava tok stvari u njegovoj komediji, dobio gledaoce daleko manje razdragane onim kvalitetima njegova sadržaja koji, ako su pravilno i potpuno izvučeni, ne mogu da omanu.

Sve se to, razume se, moralo da reflektuje i na igri glumaca. Olga Spiridonović, na primer, kao Lavinija, rimska aristokratkinja koja je prišla hrišćanstvu ,nije mogla da primeni temperamentni verv svoga talenta, tumačeći, u smirenosti duha i čula, ženu koja se već nekako sva ispunila samoodricanjem. Ustvari, baš taj lik jedne rimske aristokratske kokete i kaćiperke, koju je pisac dobrim delom zamislio po merama savremene velegradske pomodarke, koja trči za novim idejama kao za novim krojem haljina, u punoj meri bi odgovarao ovoj vrlo obdarenoj glumici, da ga je u drugoj koncepciji sagledala i protumačila.

Slično bi se moglo reći bezmalo i o svima drugim likovima u ovoj komediji: u težnji i naporu da odgovore koncepciji koja je sputavala spontano podavanje šoovskoj razigranosti i kaprici oznom podrugivačkom nestašluku ,oni su tražili da budu životno ozbiljni i uverljivi, ali kroz reči i postupke koji su ih u toj ozbiljnosti i uverljivosti na svakom koraku demantovali. I nekorisno, da ne kažem neopravdano, bilo bi zadržavati se na pojedincima, kad smo već na jednom primeru ,bez zamerke umetnici koju smo uzeli za primer, ovu kontradiktornost objasnili.

Međutim, mora se istaći da je kod nekih od glumaca Šo više triumfovao od reditelja, i da oni nisu mogli izbeći, a da mu srećno ne podlegnu. Ovde pre svega mislim na Frana Novakovića. Ovaj izvrsni umetnik, koji je u ovoj ulozi izvanredno prikladno i dostojno njegovom divnom talentu, proslavio pedesetogodišnjicu svoga umjetničkog delovanja, bio je valjda baš onakav lik u kakvome je Šo i zamislio svoga Androklesa. Humano, a sa latentnom ironijom, on je umeo da uspostavi odnos između sebe i drugih likova tačno sa onom merom koja određuje glumcu da nađe ton koji će zvučati dovoljno spontano da se ne bi od drugih odbijao, kao od kamena, ali i koji će razgovetno stavljati do znanja da je sve to samo jedna prividna životna igrarija. On je doista umeo da bude bedni i dirljivo dobri mali krojač Androkles, ali istovremeno i neka vrsta njegove karikature, jedna diskretna parodija na sebe samoga. I on je osetio da treba, i to mogao i da postigne, pokazati da baš njegova skromna reč, uboga i krotka, upravo najviše šoovskih bodlji ima, ali da ih ne treba opako ispoljavati.
ali da ih ne treba opako ispoljavati.
(Stanko Buhanac, u alternaciji, dao je, pošteno i čisto, jednog realistično dobroćudnog Androklesa ,ali oduzevši mu ironiju i oštricu, načinio ga istovremeno pasivnim i ravnodušnim).

Drugi lik kome Šo nije dao da mu se otme, bio je Ferovius u tumačenju Ljubiše Jovanovića. Ovaj hrišćanin sa divljom snagom i neukrotivim osećanjem svoje moći kao velikim sredstvom za odbranu od svakoga nasilja, ustvari je najživlji paradoks u ljudskome liku koji je u ovoj komediji ostvaren. I to paradoksalno između zabludne vere koja ne dâ da se odupreš zlu i moći i volje čoveka da sav bude ustremljen u smislu borbe protiv zla, oličeno u jednom liku, doista je spoj koji mora da prska varnicama smešnoga, ali i potsticajnog na razmišljanje i zaključivanje. Ljubišu

(Nastavak na desetoj strani)

Mirko BOŽIĆ

KURLANI

— Odlomak —

Tek oko tri sata popodne provukla se kroz mala vrata, izišla iz mračnog hrama u onu vrevu dernečku i čučnula uz visoke slijepe zidove. Razmotala je ukeljanog mališa i očistila ga slamom iz jednog rasutog sepeta. Dijete je začudno mirovalo čitavo vrijeme i slušalo pospano praznu majčinu dojku. Perka je bila strahovito gladna, ali je trpjela završivši se i sušnim postom koji dozvoljava samo jedamput dnevno da čeljade nečega posnoga okusi. Kupila je pola kila jabuka i grizla ih halapljivo. Najdraže voće, orahe, nije htjela ni smjela kupiti, jer su seljaci vjerovali da u njima ima »zercu« masti. Činilo joj se da djetence nema više toliko gnojnih mjehurića, spavalo je, možda mu je Ona zdravo navukla san na očice.

Zatim je znatiželjno naigličena vrludala sajamskim pretrpanim trgovištem, koje je šumjelo i bučalo lupnjavom limenih i gvozdenih oruđa, cilikanjem i ijukom žena, gurnjavom prolaznika, drečećim kreštanjem, nuđanjem prodavača, podvikivanjem popijevki, muškim pogađanjem, životinjskim frktanjem, revanjem, gakanjem, kokodakanjem, rzanjem, mukanjem, blejanjem, škvičanjem, meketanjem.

Čitav taj prostor podno crkve bio je nabit stočićima, bančićima, stalcima, (širokim suncobranima, gromilama tikava, bakara, stalažama splitskih trgovčića sitničarijama i kartonskim igračkama, pištaljkama, balunčićima, bombonima, bebicama, sepetima jaja, jabuka, krušaka, zelenih šljiva, košaricama golubova, ježeva, zečića, karovima dinja ugljena, klaka, sijena, teladi, janjaca. Ondje svjetlucкaju ogledalca i privjesci od filigranske srebrne žice, mrežaste vitice, jeftino prstenje, sitne naušnice i kolajne, ovdje brojanice, grotulje oraha i lješnika, svetačke kičslikarije, anđeli i svijećice, molitvenici, medalje i medaljice, tamjan, mali svijećnjaci ,posvećeni sasušeni cvjetići. Tamo gornji Kurlani Surko i Mrko prodaju vodu sniježnicu, čašu pola dinara; konkuriraju im varoški besposličari vodom bojenom i zaslađenom apotekarskim, hemijskim preparatima: »narančadom« ili »malinovcem«. Svi su oni ovih dana zaposleni. Onamo praščić na ražnju s čije se nadigle, pucketave kože cijedi još vruća mast. Na prostrtim tkavenim vrećama-šarenicama seljanke prodaju luč, trud, drvene češljeve ,preslice ,a Zelovljani izrezbarene kutije, gusle, mijehove-diple, lule i kamiše; oko njih ciliče, vrišti, dipli, ojka, gudi. Filip prodaje drvene zdjele i kašike, javorove jarmove, mišaje i pratljače, daske za meso. Do njega se tiskaju Lučanci i Hrvatačani sa svojim maštelima, vučijama i obručima. Bakrari kuckaju štapićem dno svojih proizvoda, dinjari bilježe kvadratastim bušotinama zreli plod. Selim — sladoledžija grabi neumorno odleđeno mlijeko u tjestene tuljke, izvikiva gromoglasno svoju domaću marku ljubomorno se osvrćući na kolica solinskog »nametnika«, koji također rasprodaje svoju ledenu vodicu. Sjekirica i Kero prodaju usput ,u hodu, žičane spone, koje spretno, na licu mjesta, po narudžbi prave kombiniranim kliještima. Peradari pipkaju po sto puta kokoš držeći je lijevom rukom, a ona se zatim prpuška po zemlji čvrsto sapetih nogu. Frano Kalkić miluši po ušima rasplodnu bijelu kuninicu, koju će Pera odnijeti doma. Evo i novog varoškog smetlara Berleše. On mljaskajući ždere odrezak lubenice i prska punim ustima, oko sebe, sjemenje, kao ubojna zrnja iz žvalave duplonke. Sav se naduo od tog vodenastog voća, koje mu je najdraže.

Sve se to natiskuje i očešava jedno o drugo kao u kakvoj ogromnoj šarolikoj menažeriji i sve je puno raznih otpadaka ,smeća, trina i prašine. Bijele, crvene i šarene boje poštrapale taj vašarski seljačko-malovaroški slet. Puk se prosuo sajmom i začepio sve rupe, zatrpao sve kutke, a osuo se njegovim poslovnim šuškanjem i grlatim dozivanjem u ljetnoj žezi i pripeci.

Zaslaviše i zvona i zametnu se poskočno divlje kolo; uzavrelim vinom u momačkim glavama postade obijesno i u trzajima ruku uzvitlanih parova zlobničko, mužjački naglašeno. Zapucaše prve mačkule s Kamička i zacindara veselo glazba. Stijesniše se ulice oko pijace na koju je nagrnio narod prije mraka da uhvati mjesto za noćište i da gleda iluminaciju u čast sutrašnje Velike Gospe.

U tom toku prema trgu Perka dodirnu upalu i užasno smršavljelu Anđeliju ,koja je nosila svoga mališana i branila ga od bujice mlataralih ruku. I njeno je dijete ispijeno dugim ljetnim proljevom, vise mu žalosno žuto-smeđi obraščići, koji se znoje pod vunenom kapicom s kičicom na vrhu. U ručicama drži Filipov nasljednik krušku-divljakušu, iznutra crne i crvljive mesoće na koju muhe kao lude lete. Anđelija ne zna da će ga to sirotana još više otvoriti i da bi ga baš to moglo usmrtiti. Ona je više zabavljena svojom nevoljom nerotkinje zbog čega ovo, i hodočasti. I sad joj je milo što je srela u ovoj nepoznatoj svjetini svoju drugu, koja ju je obabila.

— Sestro, — reče zadihano, — di ćeš spavat'?

Ali je Perku već nosila suprotna matica. Ona smogne toliko daha da joj odgovori:

— Tu, na pijaci, di bilo!

Sad se zanoćalo i počeo je vatromet.

Anđelija nije nikad vidjela ta praskajuća čudesa. Oči joj iskapaju silan strah i udivljenje jednoj jedinoj osobi, koja je glavni pokretač svih ovih ljudskih suludica oko nje. Ta je osoba u liku žene-majke razapeta na dva stupa kao slika i oko nje je oreola električnih obojenih žarulja. Dugo se krsti Anđelija, krsti dijete i zuri u tu velku blještavu sliku po kojoj se rasprosiplje jato nebeskih crvenih, plavih i zelenih zvijezdica. Prašte i šište rakete, a u zvjezdanom nebu raspuknu u bukete kao dozreli mogranji. Anđelija napokon saznaje od druge neke Anđelije da joj »neće ništa nauditi« te bengalske vatre, jer je »svi nalaze pod Njenom moćnom zaštitom«. Uši joj šume glasovima, glazbom, ovim virovitim žamorom koji izgleda neće jenjati čitavu noć. Glava joj lagano klone na torbu. U nabore svojih sukanja umota dijete i na golom pločniku zaspe zbijena među stotinama tako ležećih seljaka iz čitave Cetinjske Krajine.

Perka se u cik zore prenula i digla. Zavezala je krajeve pleta oko vrata i oko pasa. U toj će ljuljašci njihati dijete dok bude vršila zavjetno obećanje mileći na koljenima duž proštanog Gospinog puta. Povratilo joj se nešto snage u iznemogle udove. Prekrstila se i pošla.

Oko nje, na ulici, spava mnoštvo naroda. I crkva je ove noći pretvorena u konačište. U onoj silnoj ljetnjoj jari ležali su i hrkali pred oltarskim tabernakulima i monstrancama smrdljivi i umorni putnici, bosih prljavih nogu, koje vonjaju po truleži. Perka je smočila ruku svetom vodom iz kamenice-škropionice i poškropila sebe i dijete, a onda je odmah, na pragu crkvenih vrata, lagano klekla zadignuvši dugu navoranu suknju pod tanku uzicu, koja ju je jako utezala u pasu.

— Gospe pomozi! — zavapila je i, ne znajući što će s rukama, počela je puziti na koljenima njišući se u lijevo, pa u desno, kao bogalj, kao teška steona krava. Nije odmakla ni dvadesetak metara kad se prvi put uz tu Kalvariju spotakla, strahovito se prestrašivši za dijete, koje je lako mogla zgnječiti prsima o zemlju. Koljena su joj bila sadrta i sad ih je polakše dizala i opreznije spuštala na izrovanu i oštrim šljunkom posutu cestu. Samo kad bi joj imao tko da pridrži dijete. Ali ne, zavjet je pravovaljan jedino s njim na grudima, inače joj ga neće htjeti krstiti. Zato se iz dubina svoje duše pomolila blaženoj djevici da joj udahne čvršću volju i podari još samo trunku snage, koja joj je nedostajala.

Već ranim jutrom zavjetnice »teškog kalibra« počimaju puziti na koljenima od crkve pa oko varoši poznatim putem velike kolovozne procesije. Koja prije, koja kasnije — koja brže, koja sporije, otiču one u prašini, kao balvani mutnim kanalima, mimoilaze se, prestižu, zaostaju ,smalaksavaju i praše svojim haljinama kao pretovarene gaete što tonu jedrima. Nakapat će te sagove prašine suzama i kapljama krvi iz svojih golih ranjavih koljena. Ali to je nečista krv, kojom su žrtvovale u mukama ne samo da spasu dušu, nego i da ozdrave svoje bolesno zemaljsko tijelo.

Perka je kod parka strašno sustala. Bilo je to njeno deseto stajalište. Sjela je i opljunula nježno svoja koljena, koja su u vatri trenja gorila. Raskrpala se s

P R E G L E D K N J I G A

ALMANAH PETORICE

Dušan KOSTIĆ

Pet sasvim novih, nepoznatih imena ili bar nedovoljno poznatih: pripovjedači Petar Andrić i Mirko Petrović sa po dvije pripovijetke, i pjesnici Branko Jovanović, Dragan Lukić i Žarko Đurović sa po desetak pjesama. Ni po izrazu, ni po tematici, ni po dometu nijesu jedno; zajedničko im je što su književni početnici koji, žureći se ovako, istupaju prvi sa knjigom pred širu čitalačku javnost, pretstavljajući se skromnim prilozima. Almanah je, čini mi se, pretenciozan, mladićki pretenciozan, s otsustvom kritičkog stava prema sopstvenim radovima. Pa ipak, u izvjesnom smislu, simpatičan. Možda zato što mladi autori ovi — »još nepriznati« — samouvjereno krče sebi put u literaturu, što smjelo pokušavaju s prodorom za kakvu-takvu afirmaciju. I što je u njima nesumnjivo književnog fermenta: u njima zaista romori nešto i traži da se literarno izrazi.

Nijesu nekog većeg dometa, istina, čak i nijesu neki domet. To je početni start, koji će tek poslije možda da pokaže prave vrijednosti. Ali nije za potcjenjivanje ni samo dolaženje na start, ono — već samo po sebi — pretpostavlja izvjesni kvalitet, motiv. Ima nečeg u njima što nagoni da se uzme u obzir njihov napor, da se zabilježi, i proprati s par toplih riječi: to nijesu slučajni i kratkotrajni dodiri s literaturom (naročito ne kod Petra Andrića), to su ljudi koji su njeni odani sljedbenici i poklonici, koji će s njome drugovati dogod traju — bez obzira na neuspjehe. Nijesu bez izvjesnog talenta, ni bez osnovnih književnih znanja nijesu. Još su bez iskustva, bez sigurnosti, i bez svoje uzorane brazde. A to je, razumije se, pojmljivo; i ništa nije novo i neuobičajeno.

Petar Andrić je najizrazitiji. U pripovijeci »Unuci« prikazao se kao prozni pisac nesumnjivog daha, koji postavlja i rješava problem (postavlja i rješava još ovlašno, i ne do kraja, i ne cjelovito), kadar da se s njime nosi — mada problem nije ni lak ni jednostavan: život jedne izrazito građanske porodice pod okupacijom, s nutarnjim trvenjima i razilaženjima na planu odnosa prema okupatoru i prema svojoj zemlji. Andrić nije izbjegao šematizam crno-bijelog, ali ga nije dao ni drastično. On je pokušao da ponire u više dimenzija, zanimao se i psihološkim osvjetljavanjima i tumačenjima, da bi opravdao postupke svojih ličnosti. Više puta je uspio. Na više mjesta je uvjerljiv, realistički obuhvatan i autentičan. Skoro već izgrađenog stila, on nije dosadan ni knjiški, opservacije su mu bogate i oštre i prilično precizne. Sem toga, vidi se, Andrić zna da razvija fabulu i da savladava materiju; zna da pronađe osnovne komponete u stvarima, ili bar da ih nasluti. »Unuci« potvrđuju nesumnjivog pripovjedača koji će doći do sebe i do svoje pune mjere. U crtici »Oni«, međutim, Andrić i pored izvjesnih sugestivnih i narativno živo datih fragmenata djeluje slabije i neubjedljivije.

Prozni prilozi Mirka Petrovića zaostaju za Andrićevim; oba su priloga u sladunjavo-sentimentalnoj odeći od starinskog romantičarskog cica, sveg u drečavim bojama nekim. Zatim, tu je neodoljivo i suvereno prisutan Bora Stanković sa svojim kara-uzdasima i nemirima vrele neobuzdane krvi, sa junacima nepromišljenih i naglih postupaka; i sa fakturom i ritmom Borine rečenice, s onim njegovim iskidanim rečenicama u dijalogu. Prisutan je Bora sasvim, do neugodnoga — i u »Legendi o Zlaharevoj Rajki«, i u »Pritajama«. Petrović još nije svoj, nije bez balasta. Ima sasvim suvišnog kinđurenja i natrpavanja riječi. Ali umije da široko zamisli fabulu, da je razradi u interesantnu.

Poezija je slabiji dio u almanahu. Meni izgleda. Ne po tome što ona (relativno, razumije se) nije dala, nego što je mogla bolje dati. Branko Jovanović je napola rečen; on ima izvjesne umivenosti stiha i izvjesne biranosti izraza, ali sav je, zasad, u lepršavim impresijama koje ne traju duže, koje ne vibriraju. Ako i postoje pokoji dobri stihovi, oni su izdvojeni i rasijani po pjesmama, rasuti akordi koji se ne slijevaju u jednu toplu melodiju. Pjesme su veoma neujednačene, i same strofe i sami stihovi unutar pojedinih pjesama. Samo pjesma »Čudno saznanje« djeluje nešto cjelovitije, i djeluje kao pjesma koja obećava pjesnika.

Žarko Đurović privlači ovdje svojim temperamentom i iskrenim akcentom, više nego dometom. Jesenjinski intoniran, on je sav u žudnjama nasavladivim, u nemirnima i izgaranjima ljubavnim, u egzaltaciji odviše naglašenoj — do nametljivosti. On ima lakoće u stihovima, i ljupkosti ima, i zvonkosti, i privlačnosti ritma. Ali radi svega toga on počesto žrtvuje smisao stiha i intezitet metafore. Ne donosi ničeg novog u temama, u motivima, u rekvizitima, mislima, slikama. Tamo gdje je »nov« još je nesiguran, nevješt, maglovit; i u pozajmicama koje, ipak, ne smetaju toliko. Đurović je sav od emocije i nerva, i to ga nosi, i to daje njegovim pjesmama pečat lirskog. Ali i razbarušenog. Ali i proizvoljnog. Praskavog.

Stihovi Dragana Lukića namijenjeni su djeci. Ni on nije izmakao maniru naše dječje poezije, koja se, još uvijek, uglavnom iscrpljuje opjevavanjem životinjskog carstva. Zanimljiva mu je, iako nešto razvučena, »Bajka o nuli«; laka je i pogodna pjesma o dječjem vrtiću, kao i »Crnačka pesma o banani« — no koja nije odmakla od neposredne Čopićeve blizine. Simpatična je pjesmica »Medved i vetrić jug«. U ostalim ima nevještine, ostale nameću zaključak da se i za djecu mora pisati književno i pismeno, bez mucanja i muke riječi.

Dakle, sve u svemu, prilozi ovih mladih ljudi još ne govore o piscima koji su čvrsto zakoračili književnom njivom. Zasad su to još probe pera, pokušaji, zamasi. Opipavanja i traženja sebe samih. Možda je bilo bolje sačekati s almanahom, neophodan nije bio zaista, i mnogo ne koristi književnoj petorci. Ali, svejedno, on je signal. I samo signal. Ponekad je i to dovoljno.

POVODOM ZBIRKE PESAMA MIODRAGA PAVLOVIĆA

Zoran GAVRILOVIĆ

Ima pesama čije izlaženje prođe mirno i bez potresa, one se prime kao takve i ostanu nekako tihe i nenametljive. Ima pesama čija pojava uvek izazove poneki življi komentar, malu uzburkanost i razume se, oprečna mišljenja. Ali ima pesama koje zahtevaju i malo širu diskusiju, izvesno neophodno određivanje stava prema poeziji uopšte, znači diskusiju postavljenu na širem estetičkom planu, a ne samo na planu književne kritike kao nečeg posebnog. Kod nas su takve diskusije, pogotovu na polju književne kritike, zaista rekte; događa se veoma često da se o nekom pesniku, ili o nekoj zbirci, romanu, pripoveci, izreknu potpuno različiti sudovi, sa dva razna stanovišta i bez obzira jedni na druge, pa se na tome i završi sva kritika. Dešava se, često, da se kritičar, krećući se van okvira koje mu nameće delo koje prikazuje, udalji od konkretne analize da bi izrekao neku svoju misao, formulaciju, koja treba da ima opštije, teorisko značenje. I to prođe neopaženo ili se prosto o tome ne govori. Kao po nekom nepisanom pravilu naša književna kritika nema i svoju kritiku kritike, ili kad je ima, onda su to često nažalost bezobzirni lični napadi, koji nemaju nikakve veze ni sa kritikom, ni sa naukom ni sa kulturom. A dešava se često da se ustvari sukobe na jednom istom primeru dve koncepcije umetnosti uopšte, tako da bi diskusija omogućila veoma plodno rasčišćavanje i onako mutnih problema koje razvoj naše književnosti u sebi nosi. Pogotovu kada se radi o poeziji, koja već po svojoj prirodi lako izmiče objektivnoj naučnoj, estetičkoj analizi, i zahteva od kritičara niz subjektivnih uslova da bi bila shvaćena i kritički reprodukovana. Ali bez obzira na lična shvatanja i raspoloženja i kritika poezije izvire iz nekih opštih, načelnih principa. Otud je i moguće diskutovati baš o onim principima koji i uslovljavaju razlike u shvatanju vrednosti pojedinih pesničkih ostvarenja, naročito kad ona spadaju u red »problematičnih pravaca«, načina i metoda i udaljavaju se bilo po čemu od svakidanjih utrvenih puteva. Takvo jedno ostvarenje je nesumnjivo zbirka Miodraga Pavlovića, izašla u izdanju Novog pokolenja pod naslovom 87 pesama.

Prikazujući ovu zbirku, Borisav Mihajlović je našao za ovog mladog pesnika niz epiteta i ohrabrenja za put kojim se razvija njegova poezija. To je jedan od njegovih retkih prikaza o našoj poeziji koji je u celini pozitivan, i više nego pozitivan: veoma pohvalan, pun onih dobro poznatih izvanredno uspelih stilskih figura i tananih analiza kojima se odlikuje Mihailovićeva kritika uopšte. I po mom mišljenju u njegovoj analizi Pavlovićeve poezije, jedna je konstatacija nesumnjivo tačna: ta poezija izazvala je suprotna i protivurečna mišljenja, a ona su — mislim — proizišla pre svega zato što se ovde radi o »modernizmu« uopšte u našoj poeziji. (Treba očekivati ispunjenje Mihajlovićevog obećanja o »nekoliko reči o modernizmu«. To će nesumnjivo učiniti njegov stav mnogo jasnijim). I treba odmah reći: i ovo mišljenje o Pavlovićevoj poeziji spada u kategoriju onih koja se teško mogu složiti da je ovaj »modernizam« plodan i da ima vrednost prave poezije.

Jer, poezija M. Pavlovića ovakva kakva je u zbirci, u ogromnoj većini, svojim nadrealističkim elementima i naročito svojom morbidnošću, potpuno anarhičnim i mutnim slobodnim stihom, ne nosi u sebi odlike prave poezije. Razume se, Pavlović ima pred sobom dug put razvoja i izvesne osobine njegove mogu da ga iznesu na visinu prave poezije. Mihajloviću se ona između ostalog dopala zato što je »lišena neposrednosti« i što zahteva od čitaoca »znatan napor da je oseti i shvati«, što »traži punu stvaralačku, rekreativnu saradnju i dobru volju«. Međutim, nelogičnost i nejasnost u ovoj poeziji ne pretstavljaju nikakve »daleke asocijacije«, već jedan dobro poznati pesnički manir koji je kod nas cvetao još pre rata uglavnom nasleđen iz francuske nadrealističke poezije tridesetih godina. M. Pavlović je u dobroj meri žrtva proste igre simbola, želje za efektima koji idu za tim da često pokriju oskudnost emocije. Mihajlović je tačno zapazio da je to racionalna pojava, samo što je našalost cerebralnost pesnikova stavljena u službu paradoksa, namerne želje za neobičnim, sirovim i brutalnim. Po mome mišljenju, nema i ne može biti poezije tamo gde se unutrašnja struktura pesme razlabavi do te mere, da se razlije u sibilski mutnu prozu, ispunjenu naturalizmom najgrubljeg tipa za koji se tako lako oseća da je poza, nameštен ton »za opseniti prostotu«. Priznajući vrednost ovoj poeziji, onako kategorički kako to čini Mhajlović, mi ustvari brišemo razliku između poezije i proze, razliku nesumnjivo i unutrašnju i spoljašnju, koju je Hegel tražio i našao u ritmičkoj spiritualnosti i u zakonima rime i ritma. Rastežući slobodni stil do njegovih krajnjih mogućnosti, pesnik se nalazi stalno na granici proze, odnosno uronjava u nju, sem ako uopšte ne smatra da je svako pisanje u obliku stiha poezija. M. Pavlović je u svojim pesmama stalno na toj granici i vrlo je često prelazi.

Staro je i dobro pravilo da treba uvek biti oprezan kad poezija postaje nejasna i nerazumljiva, kad stih sa stihom ne stoji u organskom jedinstvu, već ih treba ujedinjavati sopstvenim, znači proizvoljnim, asocijacijama. Poezija se tada lišava neposrednosti i sugestivnosti i krije u sebi mogućnosti ilj za nerazumevanje, ako se stvarno radi o apstraktnoj, visoko intelektualizovanoj poeziji, ili u toj apstraktnosti se stvarno lišava sadržaja i postaje formalan simbol bez značaja i ozbiljnosti. U prvom slučaju, pesnik zaista nije kriv ako njegova koncepcija i inspiracija u borbi sa ritmom, sa formom, postane teško pristupačna zahtevajući napor i aktivno sudelovanje čitalaca. Ali, čini mi se da M. Pavlović spada u onu drugu kategoriju: pri čitanju njegovih pesama potreban je samo napor da se shvati da u njima nema mnogo šta da se shvati. Ovo nije igra rečima, već duboko uverenje koje je sasvim jednostavno potkrepiti primerima iz ove zbirke. Šta na primer znače ovi stihovi — poeziju, prozu, igru rečima, ili zbilja neku misao koja je postala toliko »posredna«, da je nerazumljiva?:

Nerad
siva ulica
nad obešenom kičmom

Vetar
porok smejanja
pred strašnim

Mesec je progledao
na moje oči
i zgazio mačku

Vrhovi topola
kidaju se
i beže na oblake

Nisam namerno birao: Pavlovićeva zbirka puna je takvih nejasnosti. Eliptičnost ove poezije, o kojoj govori Mihajlović, često je tako zategnuta, da se rasprskava u nesmisao:

Na brdu je mesečina
i duva vetar
kroz crno žbunje

Jedno žuto rebro
palo je na tanjir
među grožđe

Poznati su argumenti za odbranu ovakvih metafora, slika i simbola. Poznata mi je sva ona povika na filistarstvo i nerazumevanje, na »činovničko« držanje za preživele starine, na strah od novosti koja je tako nova da nema nikakve veze sa starim koje prevazilazi — a postaje šuplja apstrakcija — sva ta povika iza koje se krije prosta želja za senzacijama ili otsustvo pravog pesničkog talenta. Sve mi je to poznato, ali mi je isto tako savršeno jasno i poznato da ni poezija nema tu privilegiju da izbegne tvrdoglavim zakonima elementarne logike ako hoće da bude poezija. Svakako bi M. Pavlović daleko više doterao i bio zbilja originalan pesnik da nije podlegao ovom već davno zastarelom maniru unošenja nesmisla i besmisla u poeziju.

To još nije sve. Poezija M. Pavlovića nije opterećena samo ovim nedostatkom logičkog, već iz njega kao stava, kao životnog stila i odnosa prema poeziji, neposredno proizilazi i jedan drugi, koji isto tako zaslužuje pažnju. Taj drugi nedostatak odnosno teška mana, je namerna neukusnost, mladalačko razbacivanje grubim slikama, koje treba da deluju jezivo, a svojom preteranošću izazivaju neku vrstu komičnog odbijanja. »Pesnik je široko razrogačenih očiju okrenut onoj strani života koja je u senci, strani u kojoj su smrt, mrak, podzemlje putenosti, noževi, krv« — karakteriše Mihailović tu stranu Pavlovićeve poezije. Meni se međutim stvar čini mnogo jednostavnijom: od nadrealističke afektacije do naturalističke poze nije dalek put i Pavloviću je naročito bilo lako da ga pređe zbog svoje sklonosti ka bolesnom i nevropatskom. Samo što u njegovim pesmama ne treba tražiti, niti ima one bodlerovske, bizarne i nadahnute težnje za izoštrenošću koja zvuči kao protest, kao šamar u lice zvaničnom licemernom ukusu i moralu, već samo nečeg sirovo i grobu čulnog, pre pornografskog nego perverznog, i primitivnog. Ne verujem da je Mihajloviću, čoveku od mere i ukusa, promakla ova jako naglašena crta; on ju je samo ovlaš dodirnuo sa nekoliko konstatacija o meri u poeziji kao »prvostepenoj vrednosti«. Ako kritika uopšte ima nekoga značaja, to će Pavloviću sigurno naneti više štete nego koristi, jer je bilo neophodno da se taj nedostatak naglašeno istakne, jer preti da postane dominantan. Poza je to, istina, nezdrava, neopetska poza, ali ni ona sigurno kao forma nije bez veze sa živim sadržajem svesti ovog mlađog pesnika, koji uživa u mračnom i morbidnom i ako se nema utisak da to pretstavlja pravi izvor njegove inspiracije. Evo slika koje se rađaju u njegovoj psihi pred motivima šume, kako bar on naziva jednu svoju pesmu u prozi:

Velika žaba sa oguljenim ledima ljubi
devojci dojke i ljuti se što mleko ne curi

Naga devojka plačući odlazi na jezero
I kose joj tonu u dubinu

Bela, sjajna zadnjica ostaje na obali
I skakavci ostavljaju dragulje po njoj...

U tome duhu napisane su mnoge pesme Pavlovićeve, njegova maštа je preopterećena krvlju i povraćanjem, leševima, pomodrelim mesom, rasporenim dojkama, kao da je preneo ceo inventar Anatomskog instituta u kome studira medicinu i hrani svoju inspiraciju. Evo još jednog navoda, tako tipičnog i tako rasplinuto nameštenog:

Toliko njih je svuda stiglo pre mene
Sa druge strane zida umire nepoznata
starica

Ko zna šta se krije iza nepomičnih očiju
koje sam već video na lešu jednog hrta
i zašto su te oči celoga dana gledale
u lavor u koji treba povraćati

— — — — — — — — — — — — — —

Uplašio sam se
stara je pljunula u lavor...

Sve je u svom skladu: u ovim mladićkim preteranostima nema interpunkcije. Verovatno zato, da upotrebimo stare argumente, što se smatra da ti neelastični, spolja nametnuti znaci okoštavaju čisto duhovnu sadržajnost pesme i oslobađaju je onoga što se naziva senzabilnim elementom.

Uopšte govoreći, dobro bi bilo, kad bi pesma »Moj epitaf« koja se završava:

Samo epitaf moj na kamenoj ploči
ostao je gore, da šušti, da čujete
nesmrtno krilo moje sujete

i koja tako jasno karakteriše psihu ovog pesnika, pretstavljala zajedno sa ovom zbirkom samo početnu fazu u njegovom razvoju, razvoju pesnika koji ima smelosti i mašte, osobine dragocene za svaki početak. A zasad, zanimljivije je čekati Mihajlovićev članak o »modernizmu«. On će nam razjasniti mnoge nejasnosti i nesporazume koji mogu da proiziđu iz njegovog prikaza 87 pesama. Postaće nam jasnije i bliže njegovo shvatanje poezije, i odnos prema onome što se tako olako uopštavajući naziva »modernizmom«. To će shvatanje sigurno obogatiti naše dosada oskudno znanje i poznavanje ovog problema i još sigurnije istaviće neka pitanja od opšte estetičkog značaja na diskusiju.

Radoje Knežević: KORČULA

— 5 —

njih gornja koža, škriljci su orunili rumenkasto živo meso oštrim turpijastim zarezotinama i udubinama pod kojima su muklo bole i tištile zglobovne pokretne kosti.

Tu ju je dostigla Anđelija.

Blago, mukotrpno, s uzdasima su se pomilovale pogledima.

— S neruke mi se vrti dite! — rekla je Anđelija postidno. Žuravi sinčić joj se koprcao u lijevom naručju i balio joj rame.

— Ajdemo pomalo, zajedno, — predložila je Perka. — »Kad izvršimo pokoru, nećemo više bit ka' dva osičena panja!«, šapnula je u plet kao da sokoli i svoje sisanče na ovom putu ustrajnosti i postojanosti.

Sad su obe brodile lagano i obe prosile ljudsku pravdu: jedna za oprost, druga za porod. Dugi prugasti trag u prašini ostajaše za njima.

Iz Anđelije je krv liptala, lice joj je svenulo u lišajima kao ružine bijele saprušene latice. Ali ona se još uvijek kitila blagošću svojih očiju i u svome venenju naglom mahala njima kao suznim rupcem pri dalekom nepovratnom odlasku. Smeđe prošarana crna marama visi joj prednjim rogljima niz dvije pobrađane dojke i u njoj tužni oval bolešljivog patničkog lica.

— Još malo, milo moje! Gospa nas gleda! — tepala je svome mališanu, koji se po njoj, klečećoj, vrcljivo pentrao kao majmunčić, ručicama i nožicama i plakao opet unečišćen i mokar.

— Izdrži, drugo moja! Ne daj se u sotonine ruke; on bi' tio da se mi obe kanemo naše čudotvorne Gospe sinjske — govorila je Perki, a onda molila zdušno:

— ...ne daj bolesti, krupe, gladi... daj da se opet porodim... sveta i prisveta divice, majko blažena i dobra... usliši i utiši... ne daj grija paklenoga... pomiri zavađena... učini mi opet utrobu plodnom... odstrani bolest svaku... učini, majko božja! Moli za nas! Učini...

Procesija prolazi pored onog zidića Žankove glace na koji se načičkaju varoški promatrači. S tih sjedališta bacat će sad Kero i Sjekirica stucane stakliće u prašinu puta kojim će proći ne samo puzeće zavjetnice nego i mnoštvo bosih žena skrušenica.

— Neka picukare nagaze! — zlobnički se ceri Sjekirica.

— 6 —

— ...naguze! — odvraća zaposleni Kero, kao da se jeka zlobna odzivlje.

— Šta će ajmekat' 'ćeri Kongregacije!

— ...'ćeri odbušancije! Tu... tucaj, tucaj! — naslađuje se Kero budućim skorim ženskim vriskanjem od uboda njegovih ocaklinastih nožića. — Ako b.. budeš govorio, nećemo... moć' natucat' dosta caklića. T..triba i' posut' još na pet-šest mista...

Razbija Kero kamenom slupane krnjage boca, a staklo pršti u piskavom tresku na sve strane. On ga zatim usitnjava u britkovito šiljasto komađe.

— I'...?!!! Vidi ovi' vlajina... i!! Ma bi li i' čovik tuka? S dicom na prsima, ka' fratarski kipovi! — zabrljezga Sjekirica i nakesi se jednom zlobivom grimasom, kojom je otkrio svu žučkost svoje lisičje gubice.

— K..ka' čimpanze.. T...Tarzanove! — nadoda Kero.

— Ma, bi li i' čovik od dragosti triska po obrazim' dok im kožu ne bi zgulio.

— Unest će ono dice... — reče Kero.

— Tribalo bi i' triskam' onesvistit', pa im gepit' šudare s param'.

— Jadna dica, — sažalio se opet Kero.

— Prospi »cviće«! — naredi Sjekirica.

— A, an.. an! Privrnut će se, pa će dica...

— Pospi kad ti ja kažem. Propni i'! Propni drvene vlajine od Marije i malog ditića! Ludi svit! Zasvrdlan...

Kero nevoljko komešne ramenima, oprezno skupi sa zemlje pregršt šiljastih rbina slupane staklarije i urijetko poštrapa njima prašinu puta.

Žene su mučenički dahtale. Iz prsiju, pod rukavima, niz lopatice probijale su im i šljapkale po bijelim košuljama vlažne mrljave packe. Žutičava izgleda, zamuklih suhih usana ,ukočenog robotnog giba zgurenog tijela, tim utopljeničkim žmurenjem koje je sasvim predato sudbinskim silama, tim lahorastim uhorima bošča na ljepljivoj kosi ,koji su lijeno landarali o ramena — ta su lazila poprimala lik ljudskih stvorenja jedino po mekušnim mladuncima, koji su u njihovom naručju žrvnjali teretom njihove sipljive grudi i težali živahnim ručicama svoje jadne zavjetne korablje. A to slabašno, ispaćeno trsje, okržljavilo hranom i krzavo proljevom, vilo se i migoljilo oko sagnutih majčinskih vratova kao lozje krivače uz svinute mrtve pritke.

— 7 —

— Valjaju se ka' gundevalji!

Sjekirica se nagao preko zidića.

— Sad će...

I Kero se radoznalo nadvirio nad svoje »minsko polje«.

Ali su one sporo dimile prašinom ko slabe lađe krpicom pare širinom pučine. Anđeliju je nešto žignulo pri vrhu potkoljenice, ali je ona neosjetno bludila začaranim nebeskim svjetlacima, koji su kao mikrobi vrvjeli i vreli rpimice pod zatvorenim očnim kapcima i koje su kao svoja žarišta žicala zrakaste plamenčeve boje jutarnjeg oniskog sunca. Ona se samo zaušljala, muklo jeknula, zapahnula dijete trulim zadahom gladnih usta i nastavila da se utrsima svoje blijedosive kože otkupljuje. Kasnije joj je tek Filip iskopao iglom stakleni kočić.

Filip je čekao pred crkvom, kako su se bili sinoć dogovorili, Mrku i Surka, da se svi zajedno postave u špalire procesije. On je prodao skoro svu svoju robu, privezao dvoje magaradi u Rapočevom oboru i bio vrlo zadovoljan. Stari je Mrko otišao da povrati blagoglagoljivoj gospođi Tinki škrbave sudove u kojima je nalijevao snježnu rastopinu za pola dinara.

Ali je procesija već krenula i Filip se i nehotice, raspoređen njenim vrtloženim pročeljem, našao uz prvi, crvenilom i zlatilom nakinđureni barjak s kitom.

Procesija izlazi iz crkve oko desete ure i oteže se oko Sinja Vrličkom niz Tomaševića ulicu i Štaliju, uz artiljerijsku kasarnu »Bazanu« pa preko Alke uzbrdice do Menzaćovog raskršća, pa pored suda na Petrovcu. Bregovitom i vojničkom kalicom iza Čelmićevih kuća na Ćatipovića Volat i na koncu niz Borićevac ponovo na pijacu. Ona se vijuga dvokrakim redovima seljaka, koji ustopice, jedan za drugim stupaju tranjavim procesionim hodom uz rubove otvorenih kanala s obe strane puta. Između tih komešavih špalira, što se u svom nastupanju obrazuju kao dvije sljepačke jednoredne povorke, napinju se zabačene glave i natrbušeni stijegom gospini barjaktari, tabanče sitnim koračićima školska djeca bijelinom urešena, kao statuete gipsane zarobljenih, pod bradu sklopljenih ručica, plazaju skupno švorska mala dječica u pratnji časnih sestara-milosrdnica iz družbe sv. Vinka, s bijelim kolirima i krilatim uštirkanim velima i švrljaju fratri-

— 8 —

redari u ministrantskim širokim, skromno čipkanim roketama. Časne majke pjevuckaju nezamorljivo povišenim reskim glasom:

— Oj Isuse moj, milosrđe — a dječica sriču otegnuto, na slogove, u nekoj dvotonskoj melodiji:

— Po za-sluga-ma tvo-jih sve-tih rana!

Ili svi zborno, do u beskraj, ciliču monotono, unisono priproste stihove o srcima, jednim uspavljivo uglazbljenim recitativom:

Isuse blaga i ponizna srca
Učini srce moje po srcu svome!

Iza nevinih slipaju trećeredkinje s crnim veletima od tila, ili čipkanim gustim koprenama preko glave. U rukama zvrncaju crnim ili bijelim modraperlastim krunicama, ispod suknje steže ih bijeli franjevački pasac a na ruci prsten s gravirom i puncom raspetog Nazarećanina. Mnoge su bose u znak poniznosti, a mnoge najljepše obučene, zaražene ženskom oholosti i taštinom. Oborene glave i zatvorenih očiju one žuborno i mljackavo miču usnice, njihovo otsutno molenje u toj mlitavoj razbludnoj vrućini, u tom jezivo ženskom tijelu bosih tabana i nespretnog poposrnulog hoda ima prije psovački smisao. Najuvaženija varoška picukara čita litanije loretanske, u kojima je svaki saziv imena majke božje pohvala a graktavo jato ostalih zadžače:

— Moli za nas!

Eno Pere, koja kao da proklinje svoj zli udes s Berlešom. Njene su bose noge poplavljene naskočnim sklerotičnim žilicama i ona ih ne češka jednu o drugu što je muhe peckaju, već ih hotimično pudera prašinom da im sakrije manu tkiva. A onda, ljepše izgledaju, ovako naprašene zemaljskim memento-prahom. Tako se njoj čini. I zar se ova oznaka skromnosti ne može podvaliti ostalim »junicama« kao veća poniznost? Međutim niko na nju ne obraća pažnju. I štaviše, mnoge misle, da bar ova kreatura žene-sluškinjetine, »u godinama« koja se gubi u sredini zadnjih redova, ima i zašto da bude pobožna. Ali iskusnom sumnjivcu jasan je onaj zajedljivi inatni izraz oko usta. Oh, kako bi rado, s koliko nutarnjeg uživanja, — samo da može — uputila svodnike Sjekiricu i Okarinu direktno kroz strmoglava vrata paklena u vječni oganj. I eto, gdje se i kako, molitva i kletva sastaju: na raskršćima ličnog uživanja. A sada, Berleša za nju više ne mari. Bio

I Č A S O P I S A

»KNJIŽEVNOST« 11-12

Bora DRENOVAC

S ovim brojem »Književnost« kao da počinje da se menja: uređivana dosad bez naročite koncepcije i čvršćeg kriterijuma u pogledu kvaliteta, ona sad počinje da dobija neku svoju fizionomiju i književni stav. Ovu činjenicu treba pozdraviti iako je ona zasad više u nagoveštaju i težnji, nego u ostvarenju, više po onome čega u broju nema, nego po onome čega ima. Nadajmo se da nas ovog puta iščekivanje neće prevariti i da će iza prvih napora doći i jedna konzekventna i sistematski sprovođena linija. To naravno neće biti ni lako ni brzo izvodljivo, jer pretpostavlja nešto čega dosad skoro da nije bilo, i to ne samo kod ovog časopisa — stalnu i svestranu mobilnost makar jednog dela saradnika i uvek aktivan napor redakcije da stvori originalne materijale za obeležavanje svoje osnovne linije. I ako ovi nagoveštaji obećavaju neke izmene u tom duhu, pa makar i postupno i kroz izvesno vreme, onda pozdravljajući promene u tome časopisu mi ustvari pozdravljamo samu tu buduću aktivnost kao mogući napredak našeg književnog života.

Ovaj dvobroj se ne odlikuje toliko obiljem priloga koliko njihovom obimnošću. Kao i gotovo uvek dosad »Književnost« je jača u svojim književnim prilozima nego li u kritici i esejistici. Teoretskih studija i članaka uopšte nema. U beleškama je, kao i obično prilično dobra, živa i interesantna. Ono pak što čini vrednost ovoga dvobroja jeste, kao što je rečeno, nekako čistija unutrašnja linija časopisa, njegov literarniji izgled i kvalitetniji izbor materijala.

Među proznim piscima ovog dvobroja treba pre svega spomenuti Ota Bihaljija, koji svojim potupisnim fragmentom »Tartaren u Paštrovićima« nastavlja seriju svojevrsnih putopisa kroz našu zemlju. Ponekad čisto lirski nastrojen, ponekad pretežno anegdotičan, a najčešće s elementima i jednog i drugog u svom kazivanju, Oto Bihalji je razvio jedan specifično svoj oblik putopisne literature o našoj zemlji. Ostavljajući ovoga puta na stranu razne detaljne primedbe koje mu se mogu staviti u idejnom pogledu ili u pogledu prosedea u vezi s pojedinim konkretnim tekstovima, čini mi se da neću pogrešiti ako kažem da su upravo ovi putopisi najjača strana Bihaljijevog književnog stvaranja za poslednjih nekoliko godina.

Frida Filipović se u ovome broju pojavljuje s pripovetkom »Kao rosa«. Iako tematski prilično nesrećno, skoro da kažem banalno postavljena, s opasnošću da svakog časa zapadne u trivijalna klišea malograđanske i pseudosocijalne proze, ova pripovetka Fride Filipović ima nekih autentičnih i iskrenih akcenata.

Od strane, prevodne literature »Književnost« ovoga puta donosi, pored slabe pesme Luidi Fjorentinija, jedno predavanje istaknute engleske književnice Virdinije Vulf iz 1924 godine. Napisano izvanredno plastično i jednim impresivnim, jasnim i zanimljivim literarnim stilom, predavanje je interesantno kao formulacija književnih pogleda savremenih engleskih pripovedača — Džojsa, Laurensa, Smita i dr. — u protivstavu prema piscima ranije generacije — Velsu, Benetu i Goslvordiju.

U pozorišnom pregledu Eli Finci daje jedan kratak kritički osvrt na pretstavu Labišovog »Slamnog šešira«. u Beogradskom dramskom pozorištu. U ovome dobro napisanom osvrtu Finci daje svoju ocenu Labišovog vodvilja i pretstave Beogradskog dramskog pozorišta, razvijajući na jedan pozitivan način mišljenje suprotno od onog koje su ranije izneli Milan Bogdanović i Hugo Klajn u svojim kritikama objavljenim u »Književnim novinama«.

Posebnu i najveću pažnju u ovom dvobroju zaslužuju Marginalije Marka Ristića.

U seriji svojih beležaka i zapisa pod nazivom »Marginalije«, započetim u prošlom broju »Književnosti«, Marko Ristić daje sada interesantna književna razmišljanja o Beogradu pod okupacijom. Ovim delom svojih marginalija Marko Ristić ulazi u onaj složeni problem definisanja lika Beograda u tom istoriskom razdoblju, ulazi u problem karakterizacije pojedinih njegovih životnih stanja i dilema.

Interesantno je, i u izvesnom smislu simptomatično, koliko se o ovom problemu kod nas malo govorilo, a još manje pisalo. Pa i ukoliko se o tome pisalo, literarno i s umetničkim pretenzijama, sve je izvanredno površno crno-belo i efemerno. Očevidno je, i po tome već, da se problematika Beograda izdvaja na neki poseban način iz onog opšteg spleta tokova Narodnooslobodilačke borbe, da ona traži jedno svojevrsno prilaženje i smelost analize, jer se radi o specifičnoj oblasti u kojoj tek treba razotkriti unutrašnje uzročne veze, njihov istoriski smisao. Ali Beograd pod okupacijom je toliko vidan i značajan problem za istorisku ocenu i književnu obradu naše revolucije, da se nikakvim odlaganjem i obilaženjem oko njega neće taj problem umanjiti, niti skinuti s dnevnog reda. To utoliko pre što se u njegovoj istoriskoj stvarnosti na jedan izvestan način anglobiraju sudbine mnogih drugih gradova, pa čak i neke karakteristične crte svake savremene revolucije u njenom sukobu s nadmoćnijim zavojevačem.

Zato je članak Marka Ristića, mada i sam ograničen po svojoj pretenziji i fragmentarom, dobrodošao kao početak književnog istraživanja u ovom pravcu.

Pitanje koje pisca ovde pre svega interesuje jeste stav, držanje i karakterizacija one »sredine« u sklopu beogradskih života pod okupacijom, »sredine« koja nije ni samo herojstvo, ni puka izdaja, i koja kao takva čini nekakvu tipsku osnovu, gro, masu beogradsku pod okupacijom. Drugim rečima, pisao ovih marginalija svesno se udubljuje u taj osnovni, ali i najzamršeniji motiv beogradski, ostavljajući donekle na stranu prirodu heroizma i otpora Beograda, kao i problem i težinu izdaje u njemu. Na taj način, tek ovlaš dodirnut, taj heroizam i ta izdaja ostali su bledi, i u svojim opštim konturama. Zato je sitnoburžoaska i malograđanska sredina dobila prvi put neka vernija književna određenja. U marginalijama Marka Ristića ima ni traga od onog idealizatorskog slikanja stanja te sredine, koja sama po sebi nije nimalo idealna, ni kao heroizam, ni kao tragika, već koja je, prosto, jedno življenje, življenje koje je u svojoj osnovi samo jedan »jad nasušni«, istoriski uslovljen i u datim uslovima neizbežan. U tome smislu ove marginalije o Beogradu deluju kao jedan dalji vesnik onog otrežnjenja naše literature koje dolazi, a čiji je vidan znak emancipacija od svake idealizacije istoriske stvarnosti, idealizacije koja je po svome objektivnom smislu identična mistifikaciji stvarne sadržine i stvarnih istoriskih uslova.

Ove marginalije Marka Ristića jednovremeno pokazuju koliko je i problemski i metodološki složen zadatak slikanja Beograda pod okupacijom. Pisac ovih marginalija otvorio je pitanje one »sredine« koja ispunjava raspon između herojstva i izdaje na moralnom i nacionalnom dijapazonu one ljudske aglomeracije koja je činila pojam beogradskog stanovništva pod okupacijom. Ali samim tim odmah se nameće pitanje: je li uopšte moguće tačno odgovoriti na postavljeno pitanje, a da sam taj odgovor ne bazira na analizi i kritici konkretnih istoriskih uslova koji su determinirali takav lik Beograda pod okupacijom. Ili drugo pitanje: je li uopšte moguće globalno tretirati pojam »sredine« kada »... Jedan kolektivni doživljaj tako strašnih razmera, tako opak i proklet u svim svojim vidovima, kao što je bila hitlerovska okupacija Beograda, nije dozvoljavao nijednom članu kolektiva koji ga podnosi da se iz tog kolektivnog podnošenja sebično izuzme, iluzornom neutralnošću, pa čak ni pasivnošću ...« (Marko Ristić) Zar pod tim i takvim okolnostima ne nastaje proces diferenciranja i same te »sredine« tačno po onoj antagonističkoj suprotnosti koja rascepljuje kako celu naciju, tako skoro i svaku pojedinačnu porodicu na antagonističke delove? Činjenica da je gro stanovništva u Beogradu pod okupacijom, naročito u poslednje dve godine, bio praktično odvojen od svake oružane borbe ne menja suštinu stvari. Ne uključujući se neposredno u oružanu borbu, ljudi su se politički i pre svega moralno cepali i podvajali. Ko ne zna danas da su se baš na moralnim sukobima u stavu prema okupaciji raspadale porodice u Beogradu, odvajala deca od roditelja, žene od muževa, sukobljavali najbliži rođaci i stvarale omraze koje i danas traju? Doduše svi oni, istoriskim uslovima izolovani od glavne linije oružane borbe i pasivni u smislu te oružane borbe, čine neku »sredinu«, ali sredinu s jasno podvojenim i moralno suprotstavljenim elementima, koji ne trpe nikakvu zajedničku karakteristiku, jer su im životni motivi i pobude, pa i samo to življenje ne samo različni, nego direktno suprotni.

Naravno, u marginalijama koje već po samoj svojoj prirodi nose karakter usputnog i fragmentarnog beleženja misli i ideja nije ni moguće, ni potrebno ulaziti u sve detalje jedne svestrane i suptilne analize. Marku Ristiću treba stoga pripisati u zaslugu što je svojim zapisima načeo i pokrenuo jedno važno pitanje. Ostaje, međutim, da se to pitanje dalje diskutuje i iz drugih aspekata i svestranije. Jer, ne radi se samo o tome da se prevaziđe onaj skučeni književni i umetnički pogled po kome se život pod okupacijom u svim svojim nijansama jadno i prejadno sabija u život pod okupacijom u svim svojim nijansama jadno i prejadno sabija u shematsku suprotnost: heroizam i izdajstvo, ne-

(Nastavak na desetoj strani)

Aleksandar Šakić: CIGANČE

MLADOST CRNIM UOKVIRENA

Dragan JEREMIĆ

Časopis Mladost se, posle nekoliko meseci neizlaženja, ponovo pojavio prvim ovogodišnjim brojem, sa izmenjenim koricama na kojima je naslov uokviren crnim, i s naznačenjem da je to sada časopis za književnost, nauku i politiku. Ono što najpre pada u oči, to je da je ovaj prvi broj, koji treba da ukaže na nove smernice, uprkos svog podnaslova, bez ijednog članka iz nauke i politike. Stari podnaslov »časopis za književnost i kulturu« urednicima se učinio nepotpunim, ali ovaj novi, tobože prošireni, ostao je bez odjeka u sadržaju časopisa.

Upravo ta nova bliža odredba tematike koju časopis treba da obrađuje i jeste ponajviše zanemarena. I to, izgleda, nije nimalo slučajno, sudeći po manifestu-uvodniku uredništva, Naše nužnosti. Taj savršeno apolitičan manifest mogao se, po svojoj apstraktnoj opštosti i neodređenosti, pojaviti ma u kojoj zemlji u svetu, ali je neverovatno da se takav pojavljuje u zemlji u kojoj se najintenzivnije gradi socijalizam, u jeku diskusije o društevnom planu. I dok naši ljudi duboko veruju u svoj uspeh, pisce ovog manifesta razjeda sumnja, oni ne znaju da li će ova godina biti bela ili crna, i pitaju se: »Da li ćemo moći? Da li nam ovo svekoliko sabiranje (gladno, žudno, brzo i zadihano) ne ruši snagu koju čuvamo za taj trenutak obznanjivanja i dešavanja jednog oslobođenja?« Ali taj stav skepse (uvek otmene — ali ne uvek napredne — od plemića Montenja do čoveka iz visoka društva Pola Morana), pisci uvodnika već na sledećoj strani napuštaju, i sumnju pretvaraju u pomirenost sa pesimizmom: »Otvara se još jedna godina, još toliko ugašenih vatara, još toliko nadanja i razočaranja«. Istina, ta godina je, po njima, i nešto najvrednije i najživotnije, »jedina realna, osetljiva lepota koju možemo da osetimo«, ali to samo zato što smo ta godina — vele oni — »mi sami«.

Ne očekujući mnogo od svoga vremena, pisci manifesta traže jedan ideal davno poznat kao ideal anarhične stihije: sve se može i sve se treba! »Potpuni život na sve oči, kažu oni, i na sva usta. Najpotpuniji, za nas jedino mogući, takav život znači beskompromisno proživljavanje svega što jeste i što bilo«... Ali, zar je baš nužno stalno iznova lupati glavu o prepreke o koje su lupili oni koji su pre nas prolazili istim putevima? Zar se stalno treba vraćati na početak sveta i živeti kao pračovek, rob, kmet?

Manifest Mladosti pledira za irealizam. Realizam je tobože istoriski ograničen (možda u vaseljenskim razmerama, jer od Homera i Aristofana i do Gorkog i Fransa, on je preživljavao i društveno-istoriske formacije i bio večno mlad u mladim duhovima). Zato manifest traži ono »što je izraz same suštine«. Ali, ide li suština bez pojavnog? Svaka suština je suština nečeg pojavnog. Uostalom, ta stara prepirka sa apstraktnom umetnošću i idealističkom filozofijom koje svoje pozicije brane pozivanjem na postojanje čiste suštine, sasvim je deplasirana posle Lenjinovih stavova o odnosu suštine i pojavnosti u Filozofskim sveskama. Ali se pisci manifesta Mladosti možda ni na to neće osvrnuti, jer, za njih, i osnova svakog iole racionalnog shvatanja umetnosti kao specifičnog, likovnog načina saznanja i kao forme društvene svesti, nema vrednosti, i ko ne stigne u prostore saznanja »samo može da bude simbol više jednoga života koji nije hteo da živi sa ugašenim očima u sebi i oko sebe«. Za njih je literarni postupak van granica svesnosti i svakog ispitivanja (pa i naučnog, estetičkog, koje verovatno takođe treba napustiti). Na pitanje kako će da zvuči njihova pesnička reč (i naučna i politička, jer je Mladost i časopis za nauku i politiku), odgovaraju da je to nemoguće saznati: »Ne znamo da li je to govor košmara ili šaptanje nadahnutog zvezdoznanca Da li znaš kako si umro?«

Sve u manifestu jako potseća na, kako bi rekao u svojoj samokritici jedan od urednika Mladosti, »varijacije, i na neki način izvesne deformacije ideja već poznatih i tumačenih u filozofskoj literaturi«, na izandale kalupe egzistencijalizma, koji svoje defetističke lagume ne skrivaju u tamne pećine ispod praga svesti, kao nadrealisti, nego u nedokučive prostore iza smrti. Uostalom, pisci ovog manifesta kao da svesno i hotimice prebiraju stavove ove filozofije jako simptomatične za besperspektivnu, pometenu međuklasu kapitalističkog društva, kad vele: ...»Usvajamo ideju o angažovanosti literature«. Nije možda slučajno ni da je ova ideja upravo jedna od osnovnih teza manifesta štampanog u prvom broju Sartrova časopisa Les Temps Modernes. Ali je u završnom stavu Sartrova manifesta, koji je istakao da je literatura »socijalna funkcija«, stajalo i: »Ja potsećam uistinu da u »angažovanoj literaturi« angažovanje ne treba, ni u kom slučaju, da zaboravi literaturu, i da naša briga treba da bude da služimo literaturi ulivajući joj novu krv, isto toliko koliko da služimo kolektivu, nastojeći da mu damo literaturu koja mu odgovara«. Zašto ovaj stav, kad se radilo o »usvajanju« starih, poznatih ideja, i kad je već usvojen stav o »angažovanju« literature, nije pisce manifesta Mladosti naveo na razmišljanje o literaturi kakva danas odgovara našem kolektivu, kolektivu koji gradi socijalizam, koji se bori svim svojim svesnim snagama protiv otuđenosti čoveka od njegove suštine? Zašto onda oni kao književnici, koje je veliki naš borac za realizam u književnosti Svetozar Marković, nazivao »probuđenom svešću narodnom«, nisu predložili nove metode odražavanja istoriski značajne i istoriski konkretne uloge građenja novog društva u našoj zemlji u savremenim okolnostima prostora i vremena, umesto što insistiraju na slobodi od svakog »ograničavanja«, kao da je oslobađanje od ograničenja osnovno pitanje književne egzistencije kod nas danas.

Na toj liniji traženja ničim neograničene slobode stvaranja, stoji u ovom broju pod karakterističnim nadnaslovom Zaboravljene teme članak Riste Tošovića Pod senkom veličine (ili: Razgovor sa maloletnim pesnikom), koji nastoji da, u vidu saveta mladom pesniku, rezimira i donekle teoriski obrazloži jedan dosad prećutno zastupani stav redakcije Mladosti: da poezija ne treba da bude razumljiva, da poezija kao »oplođeni nemir« ne može da vodi računa i o tome da li će čitaocima da bude razumljiva i jasna. »Prosto ste pisali iz srca i ništa drugo niste mislili, veli Tošović mladom pesniku. Da li će vas neko razumeti? Možda? Vi za to niste krivi. Jer kako biste vi slobodno stvarali kad biste mislili na to da li će vas neko razumeti, na primer, na analfabetskom tečaju na Grmeču ili Romaniji«. Donkihotski se boreći da pobije teoriju umetnosti kao grubog podražavanja prirode, koju nikada niko nije ozbiljno zastupao, R. Tošović nastoji da dokaže da je upravo malograđanski tražiti od poezije jasnoću! Nesumnjivo je da filozofe-pesnike Lukrecija, Dantea, Getea, Leopardija, Njegoša, nije uvek lako razumeti, ali dubine njihove misli mogu znalci filozofije da objasne tako da svima budu jasne one duboke, tanane i za druge ljude tajne veze. Izvesno je da ima velike razlike između njihove (i Marksova »Kapitala«) »nerazumljivosti« i bizarnih, besmislenih asocijacija, verbalističkog vezivanja reči, čiji pojmovi ne mogu da budu ni u kakvom realnom (komičnom, ozbiljnom ili tragičnom) odnosu, i koje nam ni sam pesnik ne može racionalno da objasni, nego se obično služi »pravom na slobodu svog najličnijeg izraza« ili mistifikacijom stvaralačkog akta kao nerazumljivog upravo zato što je natprirodan ili supraracionalan.

Izgleda kao da Tošović ponovo započinje jednu staru diskusiju (da li i zaboravljenu temu za one koji nisu više maloletni?), diskusiju o »čistoj poeziji« opata Anria Bremona, tom učenju da je prava poezija u suštini inkantacija, jedno mističko osećanje koje je od religiozno-mističkog samo manje duboko, tako da ne nastoji da ostane u ćutanju, nego želi da progovori o sebi. Po Bremonu, poezija je, duboko različita od proze po svojim osnovnim svojstvima, nešto neiskazano i neiskažljivo, što ni najlepše reči ovoga sveta ne mogu uvek izraziti, »zato što reči prevode samo ideje« (Molitva i poezija, str. 75). Bremon smatra da se poezija i razum, iako nisu neprijatelji, »uvek razlikuju«. »Ja potpisujem ,veli on, da najbolji stihovi imaju tu apsurdnost, i ne verujem da ih ona lišava njihove poetske snage, a ova će biti utoliko veća ukoliko oni budu puniji misterije« (Čista poezija, str. 101). Ne vaskrsavaju li elementi ove teorije o suštinskoj razlici razumljivosti i jasnosti od duboke pesničke vizije, sada, na stranicama Mladosti, Z. Gluščević svojim člankom ,i, doslednije i potpunije, R. Tošović, iako možda ne znaju za nju? Simptomatično je, međutim, da je tu teoriju u svoje vreme veoma blagonaklono prihvatio Žak de Banvil, jedan od vođa pokreta Action Française, u svom eseju Poezija i javnost, sa zadovoljstvom nastoji da pokaže da je u francuskoj poeziji uvek bilo »pesnika koji se nazivaju mračni zato što njihova ambicija nije bila da budu pristupačni, razumljivi masi«. Ali je Banvil — to se mora priznati — bio svestan da je takva poezija, nazivana »čistom«, jedno zlo koje je nužno došlo, kao, možda, »jedan skoro neophodan izlaz francuskoj poeziji, naročito kad su sredstva izvesnog lirizma iscrpena«. Pitanje je: da li je stanje naše lirike tako očajno da se ovakvim izlazom mora da služi?

Posebno je karakterističan esej Voje Rehara Varijacije na temu zelenoga, koji u stilu jedne vrste simbolizma, na osnovu samo dva simbola, sivog i zelenog, pokušava da zasnuje sve vrednosti umetničkog dela, čas uzimajući ove simbole kao neposredno-čulne, u slikarstvu, čas opet u prenosnom značenju sivog kao apstraktne i ograničene teorije koja ne dorazumeva, i zelenog u smislu večno živog bunta večno mlade umetnosti. A to sagledavanje čitavog sveta i umetnosti samo u dve dimenzije, samo u dva tona, u ovom eseju svom proširanom i zamu-

(Nastavak na devetoj strani)

— 9 —

je lijepo bacakao oko na nju... Eh! Poslije... morala ga je, šta se drugo moglo, eto, što se kaže — prekrižiti. Ah! Ali to je bilo samo.. tako... na oko. Negdje, duboko u njoj zavrla se i još se više zavlači ona jedincata ljudska grešna sjemenka i ona se posve uzaludno napreže da je očenašima i zdravomarijama u mislima saždije dok još, nedajbože, nije opet proklijala. Evo baš na današnji dan, pred Njenim svijetlim licem i pred moćnim slavljem »očišćenica« kljuje ta klica, napasna kakva je, i ne da, pa ne da, spokoja. Da, ona bi htjela, ili ne bi htjela, ni sama ne zna, da se svakako dočepa onog prvašnog svetootajstvenog spokoja. Đavo je još uvijek iskušava svojim slatkim šapatom koji su i sablažljivi i luciferski sramotni, a samo pomišljaj na njih svetogrđe je nad svetogrđima na današnji dan, — ali, — što se može, kad je baš prkosice uvijek iznovice zajapure čežnjivo satkanim slikama vlastitog doma i slastvene obljube.

— Moli za nas! — ponavlja ona brzopleto, nešto blebeće kroz mjehuriće pljuvačke na usnama i crveni se, jer zna da joj Bog viri u pokvarenu srž. Ali ipak, stid je, da Mu se preko fratra ispovijedi. Neka joj On, sam, oprosti.

— Moli za nas! — ćakori za sebe i za Berlešu

— Moli za nas! — ćaprdne, a puste joj želje naviru iako ih je tobože prebrižila i sklonula se sasvim, ponovo, pod posno krilo matere crkve.

U prednjim redovima šepa debela Tinka Rapoč i cakće kao žerom zacrvenjen šporet. Varate se ako mislite da dobroćudna i nadasve pobožna gospođa Tinka, vjerna loretanskim napjevima, umoljava dobru trgovačku godinu svome suprugu, ili slini da joj ne kalaju prasci pred Božićno klanje. U svakom slučaju, ova bi kćer svetog Frane te proste stvari umoljavala eventualno tek pri drugom opipavanju pedesetidevetzrnate krunice od modreperle. Ona naprosto, ovom prigodom i ovog trena, žudi da se što prije svrši procesija i da što prije izuje tijesne nove Pekove cipele i da, — čim ih izuje, — odreže zanokticu na lijevom malom prstu. Kojim čudom, pada joj na pamet dječji praznik sv. Lucije, koji bi je ove godine mogao »borme obradovati novim, udobnim postolima«.

— Moli za nas! — cvrkuće i ova »šantoca« u silnoj podnevnoj cmarni.

— 10 —

Suha Perkina zaova, što se svaki čas u hodu klanja svojom glavom-pilom, moli da donji Kurlani dobiju parnicu i ne samo namagarče gornje, nego i da im žestoko ispraše tur.

A Surkova žena Luca-lajavica i stara Katuša Mrkina samo sazivlju neke anđele-smrtonosnike, koji bi se prebrzo umorili po takvim umolbama. »Dabogda i' pomor podavio! Dabogda i' zmije otrovale! Jedan drugom zubima gućak vadio! Niko neg' Ti, Gospe naša, odstrani i' zauvik od nas i od naši' strana! Proci'dili se kroz jamu-bezdanicu, dabogda, ka' voda! A na nas svrni pogled, samo malo, Gospe sinjska!« Jer zna Katuša stara, a zna i Luca-doglavnica, da nemaju baš mnogo vremena, na izmet, ni oni gore, u raju.

— Moli za nas! — vapi narod.

Na prozorima vise zastave i tapeti obično zapeti vazama cvijeća. Zvona neprekidno slave; zvukovlje srebrno i teško plovi uzduhom i kao da napunja zračnu kupolu varoši. Glazba »Gospina« udara himničke paradne marševe, koji i odviše žalobno zvuče u plehnatim prastarim fligelhornima. Uzaludno mozgajući o toj graji i o toj prazničkoj blago-urnebesnoj dugotrajnoj lupatanji i zvekatanji, pokoji sputani sivonja iz obližnjih obora mudro se, na osami, angiri i radosno pridružuje svoj simpatični glasić sveopćoj revatanji.

Iza glazbe »Gospe sinjske« dvaestak varoških ljepuškastih djevojčica u bjelini sa crveno-zlatnim lentama preko ramena ,uzimaju troprstim štipkom nešto ružinih latica iz okruglih malih kotarica uvijenih bijelim krep-papirom i ukrašenih svilenim ripsanim mašnama i prosiplju ih po volovskim čačkovitim stazama naivnom kretnjom, od iznad glave ,kao da mame mrvicama piliće. One prostiru cvjetni sag, vrlo prorijeđen, nastupajućim gologlavim svećenicima u misnom ruhu, s čipkanim albama, naručnicima, zlatno-brokatnim misnicama i naglavnicama, golih opranih nogu u laganim kožnatim ljetnim sandalama: svaki drži u rukama pritvorički malenu kiticu poljskog cvijeća, a iza svih svečano se trucka debeli župnik u pluvijalu. Samo ako se ozbiljno glume ljudske čuknutosti one imaju, adekvatno cilju, željeno djelovanje.

A onda brodi kao na gigaljama, iza njih i nad svima teška krnja piramida, patiniran srebrni masiv, u kojem je uzidana kvadratna, žuto-smeđa »Gospina slika«, puna pocrnjelog starinskog zlatokovnog ordenja, u tom ornamentalnom, glomaznom okviru. Šestorici klerika pritisnuli ramena kožnati drški preteških nosila, znoj im curkom curi niz lice i kaplje niz bradu po mokrom vratu. Mijenjaju se svakih stotinjak metara, klecava im koljena natrađena teretom trepeću vestu, magli im se pred očima. Rednu povorku slijede četveroredi pretstavnika zemaljskih vlasti, poglavar, pretsjednik općine, pukovnik-komandant mjesta, »finija« gospoda i njihove skutonoše i podrepci, a najposlije činovnici. U halbocilindrima koče se Frano Kalkić i Vjekoslav Zrnić ,advokatske i političke ličnosti ove varoši. Oni se čitavo vrijeme smješkaju odebljem malom doktoru, koji neprimjetno štipa, kad se redovi stisnu, kćer Marijinu, zastupnicu udruženja kršćanskih i čudnorodnih žena »Katolička akcija«, punačku usidjelicu Maricu, kojoj nije baš toliko do toga, ali doktor je liječi i »kad mu to godi« valja nešto i »pretrpjeti«. I konačno stupa četa pješadije, prostim korakom, ali sprovodnim ritmom, kao zalaznica ,kao zaštitnica tog pompeznog reda i pokloničnog hoda.

Na začelju, kao repina guste i raščupane dlačurine, kao hiljade brezovih grubih metala, grnu zbijena među kućama krda hodočasnica i hodočasnika, zbog kojih je ustvari i upriličena ta ceremonijalna religiozna cirkusijada. To srnulo stado za »Gospom« tlači svojim prvim redovima kordon žandara i općinskih redara, koji leđima, čvrsto stisnutih ruku nastoje da zadrže i uspore poput slabašne popustljive brane tu silnu bujicu. U tim čoporima, koji kao virovi negdje u sredini provriju naletima i podnožnom stiskom hroptajuće svjetine i koje kao čuperke vunene razvlaknaju i nabadaju grebenaljke zidova, vratnica i rubova kuća — vlada zakon vriske, gaženja, tjukanja, psovki i bolnih vapaja. Obe strane ovih stoglavih rulja gaze otvorenim plitkim kanalima, zaglavljuju se o svaki kamen ili kup smeća, ali ih popl va nogu iza njih pokupi i odnosi kovitlavo kao slamke. U tom krkljancu mnogi se onesvijeste, lete tako opuštenih nogu kao drvo prihvaćeno mašicama, pa se i prenu u kljećtanom škripcu grudiju i leđa drugih sužanja u srljanju. Lica im nakešena paklenskim mukama, nema izlaza ni počinka, vječnost je jedna za njima i pred njima u vidu Patnje na zemlji.

— 11 —

ka«, puna pocrnjelog starinskog zlatokovnog ordenja, u tom ornamentalnom, glomaznom okviru. Šestorici klerika pritisnuli ramena kožnati drški preteških nosila, znoj im curkom curi niz lice i kaplje niz bradu po mokrom vratu. Mijenjaju se svakih stotinjak metara, klecava im koljena natrađena teretom trepeću vestu, magli im se pred očima. Rednu povorku slijede četveroredi pretstavnika zemaljskih vlasti, poglavar, pretsjednik općine, pukovnik-komandant mjesta, »finija« gospoda i njihove skutonoše i podrepci, a najposlije činovnici. U halbocilindrima koče se Frano Kalkić i Vjekoslav Zrnić ,advokatske i političke ličnosti ove varoši. Oni se čitavo vrijeme smješkaju odebljem malom doktoru, koji neprimjetno štipa, kad se redovi stisnu, kćer Marijinu, zastupnicu udruženja kršćanskih i čudnorodnih žena »Katolička akcija«, punačku usidjelicu Maricu, kojoj nije baš toliko do toga, ali doktor je liječi i »kad mu to godi« valja nešto i »pretrpjeti«. I konačno stupa četa pješadije, prostim korakom, ali sprovodnim ritmom, kao zalaznica ,kao zaštitnica tog pompeznog reda i pokloničnog hoda.

Na začelju, kao repina guste i raščupane dlačurine, kao hiljade brezovih grubih metala, grnu zbijena među kućama krda hodočasnica i hodočasnika, zbog kojih je ustvari i upriličena ta ceremonijalna religiozna cirkusijada. To srnulo stado za »Gospom« tlači svojim prvim redovima kordon žandara i općinskih redara, koji leđima, čvrsto stisnutih ruku nastoje da zadrže i uspore poput slabašne popustljive brane tu silnu bujicu. U tim čoporima, koji kao virovi negdje u sredini provriju naletima i podnožnom stiskom hroptajuće svjetine i koje kao čuperke vunene razvlaknaju i nabadaju grebenaljke zidova, vratnica i rubova kuća — vlada zakon vriske, gaženja, tjukanja, psovki i bolnih vapaja. Obe strane ovih stoglavih rulja gaze otvorenim plitkim kanalima, zaglavljuju se o svaki kamen ili kup smeća, ali ih popl va nogu iza njih pokupi i odnosi kovitlavo kao slamke. U tom krkljancu mnogi se onesvijeste, lete tako opuštenih nogu kao drvo prihvaćeno mašicama, pa se i prenu u kljećtanom škripcu grudiju i leđa drugih sužanja u srljanju. Lica im nakešena paklenskim mukama, nema izlaza ni počinka, vječnost je jedna za njima i pred njima u vidu Patnje na zemlji.

— 12 —

U taj metež prispjeli su Mrko i Surkan, ali tih je ubrzo rastavilo virovito drpanje. Mrko je dugo gledao i vikao za Surkanom kao za utopljenikom i konačno ga je izgubio iz vida. Pokušavao je nekoliko puta da se probije vani, na čistinu, na čisti zrak, u slobodu, »vrag smirio žensku nogatanju«, ali bi ga uvijek odnosila slijepa i gluha matica vjerskih zanesenjaka. Konačno se prepustio i pametno zvjerao kako bi se u prvom njenom razlijevanju dočepao plićaka i obale. Morao je zamahivati rukama kao da je zaista plivao. Prašina mu je nasula i naprištila trahomatično oko, koje se volovski izbuljilo. Srdi se stari Mrko i bije nogama oko sebe:

— Jaradi! Popišulje! Biž od mene, zadimit ću te kol'inom u drob! Makni se, razmaknila se zemlja pod tobom! Polako, stan'de! Stani der, brate... e heji! Uh! I? Drž' u korak, drž' u korak! Tarazaj usitno, ne dijipaj! Tako vidiš! Noge te same nose, lagano, ej, lagano magaradi! Uh!

Stenje stari Mrko i pridiže hlače koje mu svaki čas spuzinu niz kukove. Sad ga rebnuše laktom, sad učepiše nogom, sad bubnuše u leđa. Ne ostaje ni on dužan prednjacima, pa i sam zameće grotesknu igru »predaj dalje«. A kad mu koja mlađa snašica iskrsne naprsice, on je, bogami, osvetoljubivo poduhvati punom šakom pod razdiok guzovni. I tada se veseli i prašti u kašlju od milja, dok ga ne obrnu na leđa, surovo kao na vojničkoj regrutaciji i ne zaigraju s njim ludovrtno »amo-tamo« kolo.

Samo časak, gle, pogledajmo: ta nije moguće! Sjekirica je do Mrke. Kako se on dao uloviti tom gustom i buvljivom mrežom? Ali da, nije ludast, pozna on dobro svaki kutak varoši: već nestaje kroz čađava vrata postolarnice Kerova brata.

Obe su se žene skoro srušile od umora kod suda, na Petrovcu. Dalje nisu mogle, a ovdje također masu zavjetnica očekuje Gospa i blagosloveno cvijeće, koje će godinama čuvati u molitvenicima ili zadjeveno u svetačkoj slici pred luminom.

Anđelija je dopuzla sva splasla i ocijeđena, a Perki je već iz razbokorenih rana na koljenima rosuljala sukrvica. Anđelija nije više osjećala onu prljugu stakalca u potkoljenici.

F I L M S K I P R E G L E D

Bojan ŠTIH

FILMSKA FANTAZIJA BEZ IKAKVE FANTAZIJE

Film »Hoja Lero« reditelja Vjekoslava Afrića spada po svemu među one pojave u kulturnom i umetničkom životu kod nas, o kojima nije moguće razmišljati, raspravljati ili pisati takve recenzije koje bi bile proniclјiva kritička i estetska analiza i ocena jer za takav posao nedostaje povoda i materijala. S tim je načisto svako ko je taj film video, svaki čovek u kome živi i treperi bar mrvica kritičkog osećanja i estetskog ukusa. Ako uopšte ima smisla prihvatati se pera povodom filma »Hoja Lero«, onda to ima smisla zbog toga jer je taj film do kraja jasan i ubedljiv izraz i ovaploćenje u najvišoj meri onog krijumčarenja štetne i bezvredne robe koja je rakrana čitavog našeg poslеratnog kulturnog i umetničkog života. Rakrana još i danas zbog toga jer kulturno-intelektualni i umetničko-kreativni svet svojom kritikom nije bio ni dovoljno uporan ni do kraja jasan i ubedljiv da sačuva slobodu i sadržaj umetničkog stvaralaštva pred navalama i prodorima nametljivosti onih koji nemaju nikakve veze s umetničkom kreativnošću, te pred žilavošću neznanja, neukusa i netalentovanosti onih i takvih koji se bez stida smatraju kao vrhovni arbitri u umetničkim problemima.

»Hoja Lero«, kao najnovija filmska realizacija i suviše kompromituje domaću filmsku proizvodnju a da to ne bi i posebno istakli. Valjda još nijedna filmska realizacija dosada kod nas nije toliko sadržajno i duhovno prazna i sa toliko, sa svih strana napabirčenom i nameštenom stilskom interpretacijom, kao što je film »Hoja Lero«. Kao što valjda nijedan drugi domaći film nije bio praćen tolikim pretencioznim hvalisanjem, koje se popelo čak do tvrdnje da će »Hoja Lero« biti nešto novo i jedinstveno u kinematografiji i to ne samo domaćoj, a autor filma prema tome neki novi Kolumbo koji će bludećim i slepim otkriti nove puteve i nove vidike. Ne treba, doduše, zbog neuspeha filma »Hoja Lero« pesimistički razmišljati o domaćoj kinematografiji koja se uprkos mnogim neuspesima i rezultatima ispod proseka ipak razvija i obećava bolja dela. Ne treba pesimistički razmišljati i zbog toga jer već imamo dovoljno dokaza da je film »Hoja Lero« najverovatnije poslednji odjek onog naduvenog i uobraženo-oholog raspoloženja i mišljenja da se film može napraviti bez znanja, učenja i talenta i da je kinematografija ona obećana zemlja u koju se može da skloni svaki poluzanatlija pred odgovornošću koja veže i obavezuje svakog umetnika.

Film »Hoja Lero« od »originalne« špice koja potseća na fotografije prodavnice vrčeva i oružja, pa sve do sentimentalne završne scene, pobuđuje u gledaocu smeh. Ali ne smeh zbog humora, nego zbog iznenađujućeg izobilja diletantizma i neukusa koji su svojstveni svim šeprtljama i njihovoj »literarnoj«, odnosno »filmskoj« papazjaniji. Zato ne bi bilo ni najmanje čudnovato ili neverovatno ako bi gledalac počeo sa sumnjom i strahom da posmatra samog sebe: da li još zaista prati događaje na platnu ili ga vara svih pet čula, tako da nije sposoban da razume taj »novitet« u filmskoj proizvodnji. Od filmske ideje i scenarija »Hoja Lero« (naročito kad ne bi bio tako nemilosrdno giljotiniran fabulativni oslonac na Gundulićevu »Dubravku«) moglo bi se nešto učiniti i stvoriti, naravno pod uslovom da takvu ideju, fabulu i scenarij preradi i obogati duhom neko ko ima bar osnovne pojmove o filmskoj dramaturgiji i režiji i bar malo talenta i inventivnosti. Filmski režiser takvih kvalifikacija napravio bi od toga naivnu, romantičnu, šaroliku i bogatu fantaziju iz davnog ,odnosno izmišljenog sveta i miljca, o ljubavi dvoje mladih i lepih bića, o njihovim zgodama i teškim iskušenjima, koja se, na kraju, za njih srećno svršavaju. Takva realizacija dala bi sliku koja bi bila prijatna, dozvala bi na platno likove do kojih bi gledalac našao nekakav lagani ljupko-intimni odnos, zato, jer su lepi, mladi i dobre volje, prikazala bi događaje tako da bi ih gledalac razumeo i prihvatio, i takva realizacija znala bi privući gledaoca snažnim ritmom događaja, napetošću situacija, slikama raspoloženja i na kraju bi izabrala takve glumce koji bi svojom pojavom, igrom i svojom glumačkom spretnošću dali od sebe što veći udeo za uspeh filma.

Ali svega toga nema ni u najmanjoj meri u filmu »Hoja Lero«. Skoro tri hiljade metara filmske trake, koji su ekranizirani izraz potrošenih četrdeset pet miliona dinara, dokaz su upravo beznadne zabune koja gledaoca pobuđuje da se naročito zainteresira za shvatanja, poglede i mišljenja, a pre svega za umetničke i filmske kvalifikacije režisera, jer je na kraju krajeva pravilna misao onih koji tvrde da je film uvek portre režisera. Za »Hoja Lero« tvrdi naime, režiser (bar tako je napisao) da je filmska fantazija. Ali, baš ništa u filmu ne govori u prilog takve tvrdnje i takve kvalifikacije. Film »Hoja Lero« je, naprotiv, u unutrašnjem i formalnom pogledu »uravnotežena« zbirka i zbrka na brzu ruku napabirčenih elemenata filmske fantazije, komedije, drame, psihološke drame, melodrame, muzičke komedije, dokumentarnog filma o divljim predelima itd. itd. Ali tu zbirku i zbrku krasi još i to, što su ti elementi, odnosno karakterističnosti, tako svi zajedno polovljeni da se svaki ponaosob pretvara u svoju dvaput potenciranu suprotnost, zato jer je, prvo, nesretno izabran i kopiran i drugo, jer je još nesrećnije povezan sa drugim potpuno suprotnim stilskim elementima.

Od prve do poslednje scene svedoci smo filmske realizacije i koncepcije kojoj nedostaje svaka mera, svaki smisao, svaki ukus, i koja deluje potpuno neorganizovano i haotično, jer joj je tuđ i nepoznat bilo kakav kreativni drhtaj realizatora. Bez ikakve naročite štete za artistički efekt, film »Hoja Lero« mogao bi da bude dugačak trideset hiljada ili pak samo tri stotine metara, jer nijedna scena, nijedan detalj nema svoje funkcije, zato što su, takoreći, samo nalepljeni jedan pored drugog, kao marke u slabo uređenoj filatelističkoj zbirci, bez obzira na sasvim siromašno fabuliranje sudbine Dalibora i Viljenke. Scene sa trojicom skitnica — svirača, s Deliborom i Viljenkom, Kohanom, Haganom, bitkom, starešinama, baletom, plesom u selu itd. deluju kao potpuno odvojeni delovi koje je, na određenu dužinu filmske trake, ugurala sama montaža. Zato ne bi bilo nikakvo zlo kad bi, na primer, ispala iz filma ona tri muzikanta, iako se filmska kamera i režiserova ruka često bavi njima. Ali baš zato jer »Hoja Lero« nije u nijednom pogledu unutrašnje organizovano umetničko delo. ta tri muzikanta ostaju nemi, bezizrazni, deplasirani, a pre svega neposlušni režiseru i kameri, i štogod ih više režiser i kamera guraju u akciju, tim manje, odnosno ništa ne kazuju i samo se ilustrativno šetaju između objektiva kamere i panorame Lahorske zemlje. Beskrvnost, nemost, bezizrazност, nefunkcionalnost u fabulativnom pogledu, javlja se u svim scenama filma i onemogućava i onomalo, što bi ti likovi i karakteri mogli da kažu ili bar pokažu.

Na primer, scene baleta zauzimaju po dužini prilično veliki deo filmske trake. Ako je balet bio uveden u filmu zato da okružava, opisuje i potencira atmosferu izbora najlepše devojke i najlepšeg momka Lahorske, koji će se zatim oženiti u čast dana slobode, a na bazi neposrednih izbora najširih masa, onda je realizacija direktna suprotnost te namere. Prosto je i razumljivo, naime, da bi Dalibor i Viljenka morali, kao glavni kandidati na izborima za prvog junaka i mis Lahorsku, nositi u scenama baleta svu težinu igre i plesa na sebi, jer moraju privući na svoju stranu mrki i Daliboru neskloni sud, dalje, glasove stanovnika Lahorske i na kraju takođe, ili ustvari u prvom redu gledaoca koji je platio redovnu ulaznicu, istina ne preko »karta više«. (Mislim na gledaoca u prvom redu jer sud i stanovnici Lahorske se pokoravaju knjizi snimanja i režiseru, a za gledaoce je poznato da to ne čine). Ali režija nam taj utisak neće da prišti, jer za nju su očekivanja i želje da vidimo i posmatramo Delibora i Viljenku, kako svojom lepotom, skladnošću, spretnim plesom, temperamentom, strašću i vitalnošću pobeđuju svoje takmace i osvajaju simpatije i glasove — u osnovi bogohulni, antiumetnički i vulgarni. Umesto toga realizacija nam nameće svoju koncepciju — u celoj sceni baleta vidimo jedanput nespretnog Dalibora koji, sličan neandertalcu, diže ruke izbočenih laktova. A Viljenku je uhvatila kamera kad se slučajno zagledala u njen objektiv. Istinj za volju treba zabeležiti da ih vidimo još jednom, naime, kad idu po prostoru za ples držeći se za ruke, kao dva đačića iz osnovne škole. I to je bukvalno sve. Iz takve režiske koncepcije sledi pouka: nema uopšte opasnosti da bi Dalibor i Viljenka bilo kada pretvorili u zbilju poznatu izreku »Hic Rhodus, hic salta«, jer čak na prostoru za ples, u odlučujućem trenutku njihove ljubavi tumaraju mirni, nepokretni, kao da ih se sve to ništa ne tiče, uzvišeni, prazni i naivni. Viljenka i Dalibor će ostati mirni, mesečari, zaljubljeni preko ušiju i dalje, s tom razlikom da su dotle mučili i uznemiravali vodstvo Lahorske države u vreme sednice i sastanaka posvećenih odbrani države, a docnije će još uznemiravati ga i upozoravati na sebe samo s eventualnim malim bračnim skandalima! Da bi neiventivnost bila potpuna, što se tiče baleta i izbora, realizacija je potpuno izgubila iz vida Kohana, koji je najopasniji takmac i konkurent Daliborov. Pitanje gde je Kohan (i Lahorčani, Dalibor i Viljenka, često se pitaju gde je Kohan) ostaje bez odgovora za gledaoca, koji se ne može zadovoljiti sa scenom u kojoj se Kohan pri ulazu na prostor za ples, nateže s nekom Lahorčankom.

Sama koreografija je čudna mešavina savremenih i starih igara i plesova sa krajnje slabom, manjkavom i diletantskom interpretacijom koju, povrh svega, potpuno statična kamera nije mogla uhvatiti i zabeležiti na filmskoj traci. Prema tome, zašto je uopšte bio potreban balet, odnosno velike baletske scene koje ostaju filmski, glumački, dramaturški, snimateljski i koreografski neiskorištene i pokvarene? Zar nije možda samo zbog ambicije da se spoljnim efektima napravi veliki film?

Neznanje, koje i inače vlada i dominira u ovom filmu, pothranjeno ambicijama i megalomanijom, u scenama bitke između Heganovih napadača i Daliborovih vojnika, došlo je do najpotpunijeg izraza. Sigurno je da snimanje bitke dveju vojski nije laka stvar, i o tom se može saznati mnogošta poučnog i korisnog iz istorije kinematografije. A jasno je i to da ako se neko već odluči da rekonstruiše i snima bitku, onda on mora rekonstruisati, režirati i snimati tako da bar približno evocira na platnu, pred gledaocem, svu oštrinu, težinu i presudnost ratnog događaja, naročito ako od njegovog ishoda zavisi, takoreći, sudbina Lahorske zemlje. A okretanje konja pred kamerom, gađanje strelama, usklici »Napred« i kreketanje žaba nije, naravno, još uvek bitka. A tako, nažalost, izgleda bitka u filmu »Hoja Lero«. Vrhunac nespretnosti i neznanja postignut je nesumnjivo u dvoboju između Delibora i Hagana, u dvoboju o čijem značaju za fabulu nije potrbeno posebno govoriti. Ni Dalibor, ni Hagan ne znaju da sede na konju, da suču sablju, da se bore i da bar približno pokažu one vojničke vrline koje prvom donose ljubav i poštovanje, a drugom prokletstvo i mržnju stanovnika Lahorske. I opet se postavlja pitanje: zašto bitka u filmu, ako je od nje ostao samo nekakav bledi i daleki, ničim opravdani odblesak? Da nije možda zbog namere da se po svaku cenu pokaže: eto, samo pogledajte, šta se usuđujemo mi koji režiramo film »Hoja Lero«.

Film »Hoja Lero« nije ni bez kurioziteta. To su, na primer, scene kad Viljenka traži do iznemoglosti ljubomornog Dalibora. Dok luta seoskim ulicama, na kojima vlada raspoloženje nalik na orgije, neprestano joj se prikazuju stare odvratno ružne bezube žene, izobličena lica staraca koji se smeju, pred njenim očima odigrava se nekakav divlji ples lampijončića s mrtvačkim glavama. U neverovatnom konglomeratu stilova i trikova isposuđivanih iz svih dela kinematografije, Viljenkino traženje Delibora u tamnoj noći, pretstavlja zaista vrhunac neukusa kao i pomanjkanje svake pretstave o umetničkom izrazu i svake mere. Potrebno je, naime, vanredno mnogo fantazije i napora da gledalac ustanovi da je taj i takav jezivi okvir potreban zato da se pokaže kako u Viljenkinoj duši besne mračne oluje. Na istom nivou su kurioziteti kao, na primer, scene koje prikazuju Haganove vojake i žabe, komentar trojice muzikanata o lahorskim nimfama koje se kupaju, lahorske amazonke koje neprestano jezde ulicama i bude kod gledaoca utisak da vidi početnički logor konjaničkog eskadrona, lahorske vrle ateiste koji se odriču boga ili pak potpunu limunadu od izleta na polsatni ljubavni vikend u okolinu lahorskog grada, gde Dalibor i Viljenka, ta dva nesretna i sretna zaljubljenika, u posve modernom uličnom žargonu koji se graniči sa lascivnošću potvrđuju svoja spolno-ljubavna osećanja. Svemu tome treba još dodati dijalog, kao literarni kuriozum posebne vrste, dijalog, koji sa sadržajne, psihološke, stilske i gramatičke strane čak nadmašuje druge »odlike« filma »Hoja Lero«.

Režiska i stilska interpretacija života i događaja iz Lahorske zemlje, povest o ljubavi Dalibora i Viljenke, pruža nam obilje scena koje su dokaz, kako površno i neodgovorno se snimao taj film. Treba se samo, na primer, setiti velikih masovnih scena koje ispunjavaju dobar deo filma i koje jedva da imaju neku drugu ulogu u filmu osim one ilustrativne, a koje su uvedene samo zbog kaprica da se napravi veliki »sepktal«. Zato je i toliko proizvoljnosti u filmu. Gomile Lahorčana, čas se spokojno šetaju po svom selu, čudno nakinđurene kostimima pokupljenim iz svih stoleća, i od svih naroda, a sad opet odjednom, bez pravoga razloga, pobesne i trče po obali, vrište, krevelje se, smeju, piju, jedu do iznemoglosti, urlaju slično stanovnicima imperatorskih država prošlosti i sadašnjosti, pozdravljaju svoga starešinu i ujedno vulgarno ateistički teraju šegu sa svojim svećenikom, i u ranom jutru naivno se čude pobedi koju je izvojevao Dalibor nad strašnim Haganom, takoreći iza plotova njihova sela. Gledaocu se čini kao da se našao u potpuno deformiranom svetu, između koliba plemena gde je sve izobličeno, pijano, maloumno, iskrivljeno. I ako se na kraju samo površno kritički osmotre sve te masovne scene, onda nije teško videti da su one fasada koja je postavljena samo zato da se prikrije apsolutna praznina filma. Drugim rečima, slab trik koji treba da zavede gledaoca i da mu za ulaznicu pruži bar nešto pompe i šarenila, ali šarenila gužve.

Morali bi ispisati mnogo belih listova ako bi hteli spomenuti i sabrati sve cvetiće iz filma »Hoja Lero«. A ocena se može zbiti u jednu jedinu rečenicu, naime, ako je film umetnost, onda »Hoja Lero« ne samo da nema nikakve veze s umetnošću, nego je tipičan primer šund proizvoda. Kako lako slaba realizacija, odnosno slab režiser mogu da naprave štetu što se tiče igre glumaca, film »Hoja Lero« je upravo školski didaktički primer. U filmu igra niz glumaca koje poznajemo s pozorišnih dasaka i o nekima od njih već se formiralo određeno kritičko mišljenje i poštovanje njihovog talenta i znanja. Opravdana i na mestu je sumnja da su nosioci uloga u filmu sami izabrali i odredili stil i način igre. Očigledno je da su svi oblikovali svoje uloge prema nepopustljivim odredbama i naredbama režisera, u skladu s njegovim opštim namerama, pretstavama i zahtevima. Kod svih se i oseća ruka i potez vrhovnog meštra. A pošto je glumcu dato tako malo slobode, onda, dakako, nema nikakve zapreke da on pravi onakve podvige kakve smo imali prilike da vidimo u »Hoja Leru«, tj. da baš nigde ne sme da pokaže šta bi mogao. Zato i nije moguće doneti sud o njima, osim jedino, da ih je sve upropastila režiserova koncepcija, a najgore nesumnjivo Viljenku, Delibora, Hagana i Kohana.

Potpuni neuspeh režiske i stilske koncepcije odrazila je i kamera, inscenacija, ton itd. Jedino što se s mukom izdvaja iz ovog filma i njegovog nivoa jeste muzika Krešimira Baranovića. Ali ona dakako, takvom filmskom delu nije mogla baš ništa pomoći, niti ga izvući iz onih nezavidnih nizina, kuda su ga gurnuli rad i »sposobnost« režisera.

Film je režirao autor filmova »Slavica« i »Barba Žvane« — Vjekoslav Afrić. Nema sumnje da je ovim svojim trećim filmom on sebi definitivno zatvorio vrata filmskih ateljea, jer sve dotle dok ne bude dovoljnih dokaza da je on izmenio svoje poglede na problem umetničkog filma, njegovo angažovanje za svako preduzeće, u pogledu umetničkog kvaliteta, pretstavlja prilično velik i opasan riziko. »Hoja Lero« ostaje pred ,kulturnom javnošću kao sepcifičan neuspeh koji zaslužuje svaki prekor i osudu. Ujedno on potstiče na veću opreznost i oštriji kriterij u izboru scenarija i režisera za domaće filmove, jer će inače naša kinematografija još i dalje da proizvodi filmove kao što su Hoja Lero, Major Bauk, Jezero, uprkos tomu što ima sposobnosti da napravi takve filmove kao što su bili Bakonja Fra-Brne, Crveni cvet, Kekec, Dečak Mita koji, mada nisu veliki uspesi, svakako znače hiljadu puta ozbiljnije delo od antologije neznanja, banalnosti, uobraženotsi i nesposobnosti, izraženih u filmu »Hoja Lero«.

Gradimir Aleksić: CRTEŽ

— 13 —

Uto je prolazio špalirom Filip. Vrtkao je kapu u rukama na leđima i jednolično se njihao uzbrdicom u pokopnom hodu. S lijeve strane puta, na uglu zgrade suda, ugleda obe žene s djecom na sisama. Dok je svoje prvo dijete svakodnevno vidjao, drugo je. Perkino, htio po prvi put sada vidjeti, ali je bilo skrito pletom i — procesija je odmicala...

— Eno moga Filipa — reče tiho i sramežljivo Anđelija.

Perka se časkom zableuši pa naglo zavuče glavu pod plot:

— Gospe...

— Čuješ, ne derite više kolina! — prekorljivo im dobaci Filip.

Ali mu se učinilo da je i odviše bio nježan glasom prema ženama što bi mu okolni seljaci mogli zamjeriti i narugati mu se. A onda se mogao i otkriti, kad im je onako nesmotreno, objema savjetovao da se manu tog samomučenja. Zašutio je i udaljio se u jednorednoj povorci. S čudnim i nestalnim osjećanjima mužjačkog ponosa i muške olake grižnje mislio je na taj ženskodječji četvorosplet, kojemu on i njegova snaga miče živote. U bradi mu se, kao otisak žiga, ispreplelo neko grubo spljošno čvorište sitnih žilica-mišića. njegova grešna i tvrdokorna nebriga, bez koje bi bilo još gorih nevolja, a i te bi onda valjalo opet pretovarivati preko svojih leđa. Zato se naglo i odlučno zamisli o zimnici, o važnijem briženju ljudskom.

Sad su Gospinu sliku donijeli na Petrovac. Nasuprot one poznate dječje nakarade od beskompromisnog stava poštovane Justicije na sudskoj zgradi, leži ukaldrmisana nasred kamenitog puta jedna poveća četvorokutna kamena ploča. (Inače, u Krajini ima nekoliko tih kamenova-biljega vragovih ili svečevih, a ima i jedan trag u litici ogromnog kopita šarčevog. kojim se nedvojbeno utvrđuje. u predanju, da je kroz obližnje Pavića selo projahao nekoć Kraljević Marko).

Tu se obavlja blagoslov »urbi et orbi«, na sve četiri strane svijeta u čast i na sjećanje Njenog srednjovjekovnog čuda.

— Ovde će se Gospa zasmijat' ili proplakat'! Ako je narod dobar, Gospa mu se smije. Gospe, zasmij se!

— 14 —

— naivno će pravednica Anđelija, nastavljajući legendarni dijalog u čiju se kulu i sama uzidivala.

— Kažu, da se za cara Vranje, dvaput zasmijala — reče pobožno i tiho Perka.

— Daj bože i ove godine!

— Nedaj bože da proplače!

Suze se kao blistave zvijezde, kao diamanti kamenčići, usadiše u okrajke Anđelijinih bolnih očiju.

Oprezno, dostojanstveno spuštaju fratri-nosači srebrni svetičin okvir na tradicionalnu ploču, svu posutu cvijećem i, drhtećih nogu okreću lagano Njenu čudotvornu sliku, koja na taj način blagosivlje četiri strane svijeta. Narod se hrpimice natiskao oko njih i pada olovno, kao pokošen, na koljena ,busa se u grudi, šumno diše, vapi muklo: »Smiluj se, smiluj se!«, trese se, svu mu nutrinu ježuravo prožima osjećaj religioznog strahopoštovanja.

Najednom neko povika:

— Ene, plače:

Iz tisuću grla na Petrovačkom raskršću i uz Bregovitu ulicu zašumori kao lahor u suhom lišću prestravljeni, lapatljivi šapat bogoradeći i preklinjući krik:

— Gospe, smiluj se!

Žene plaču, krste i tješe djecu, koja su se također uplašena uplakala, mrse užurbano molitvu za molitvom, zaklinju se, zavjetuju; »svijeću će joj goriti«, »platit će joj misu«, »dat će da se otsluži velika misa«, »oblizat će oltar«, »popravit će se«, »neće griješiti«, umilostivit će je svojim dobrim činima. Veliki broj ih je spreman da se zakune da su vlastitim očinjim vidom vidjeli kako joj kanuše dvije krupne biserne suze niz žutoliko lice, pod staklom i da su obe suze bile osvijetljene sunčevim mekim tracima. A drugi su opet uvjeravali da se pri kraju blagoslova ipak nasmješila. U svakom slučaju, ostajalo je još jedno stajalište, pred vratima crkve, gdje će Ona konačno iskazati svoju božansku odluku, ocjenu i poziv.

Fratri su zatim opet poduprli srebrni teret ramenima i redna je procesija lagano uzlazila Begovitom ulicom. Opet su stali pjevati jednolično litanije, recitirati naivna, mliječna stihoklepanija, cindarati himničke napitnice i bugaršice. Kao da se opet nastavilo

— 15 —

jedno zanatsko oficijelno stakanje tih landavih molitava, plača, krvi i legenda, koje je bilo zaustavljeno predahom ovih bogoradnika, da bi se na dnu tog surnog potoka što prije zaljeskala istinska »otkupna« sadržina — talog: zarada.

Čim su Gospu dignuli s Njene ploče, mnoštvo navali na ono blagoslovljeno slomljeno i ocvalo cvijeće. U jednom suludom jurišu glava i ruku nastaje takva bijesna i potmula otimačina i gaženje kao da se na rubu ponora bore dvije kršćanske vojske o rajska vrata. Trgaju jedan drugom cvijeće iz ruku, razgaze ga nogama ,pokidaju čak i grane s obližnjih akacija koje smatraju također blagoslovljenima, zadijevaju ih u prsa ili trpaju pod koštulju. A zatim srću opet za Gospom u onaj gusti i prašljivi proštenički buk.

Perka je također htjela da ugrabi barem jedan blagoslovljeni cvijetak, koji bi joj sinčića ozdravio. Najprije je uzalud ustavljala i potezala za suknje one sretnice, što su sasvim raščupane, razdrpljene i zahuktale uspjele da se u silnoj gužvi dočepaju šačice tog zgaženog cvijeća i molila ih za barem pokoju laticu. Ali su sve one imale u kući toliko bolesti i toliko dječice i toliko grijeha, da su stravično uklanjale svoje ruke blagoslovljene u blagoslovljenom cvijeću i sebično se otimale od nje. Zato se ona s krajnjim naporom izdigla i pomakla k onoj legendarnoj ploči, koja je još uvijek ko rojak ,ko mravinjak vrela i pobožno rondala. Tako je uspjela da se kroz noge svjetine protisne skoro do cvjetnog kupa koji se osipao kao da su ga svi redom na vjetrini vijali. Bila je slomljena sva kao da su joj prepuknula vlakna udovna, kao kostur krhotna i utučena predanim bolom zbog neizvršenog zavjetnog obećanja. Na koljenima se više nije mogla pomicati i sad je žudila za blagoslovenim čudotvornim cvjetkom, čije će djelovanje iscijeliti rane i bolesti. Oprezno je ispružila desnu ruku prema opadajućem kupu cvijeća, a lijevom je čvrsto pritisla dijete u koso nagnutom stavu. Ali su joj ruku protresli i odgurali kao da ju je prislonila na mlinsko kolo. Trebalo je da se slegne, da klekne i da tako, ispod te lamatave šume ruku pokuša doseći kakvu blagoslovljenu peteljčicu. Htjela je kleknuti, ali je samo klecnula i maglovito posrnula. Neko joj stade na petu i s nje se kotrljavo popuzne i skljoka,

— 16 —

a u nastalu prazninu, pod pritiskom i gurnjavom raje, nadapaše brektavo po njoj, kao teške vreće žita petoro, šestoro mamurnih žena. Ona se najprije dočekala na ruke, — osjećala je kako joj dijete klizi iz pletene priprsne bešike, kričala je užasnuto, a zatim, iznemogla padovima tih umrtvljenih ženskih trupina u tom gušenju i kopitanju po njoj, pokuša da se obrne na leđa da ne bi svojim prsima zgnječila dijete. Ali joj ruke popuštiše, svinuše se poput suhe loze, tijelo joj se trzne i tupim padom sljubi sa zemljom. Osjeti nešto mokro i mekušasto pod prsima što šljepa kao maslo pod stepajicom: dijete samo kriknu iz prsačca. Njegov jezivi srubljeni krik zače brdo jadikovno u njoj. Onesvijesti se.

Gradimir Aleksić: CRTEŽ

Boško BABOVIĆ

POZORIŠNI AMATERI BEZ LITERATURE

Veliki broj amaterskih pozorišta po gradovima, kao odvojenih i već osamostaljenih kulturnih družina izraslih iz okvira najrazvijenijih kulturno,umetničkih društava, i još više, vrlo veliki broj dramskih sekcija i grupa kulturnih društava, naročito po selima, — traži i stalno postavlja na dnevni red i problem svoga repertoara, svoje, za njih i njihove mogućnosti pisane dramske literature. Dosadašnja iskustva iz rada pozorišnih amatera pokazala su da je baš tu, u traženju i izboru repertoara, bilo i ponajviše teškoća. Radi se i o onakvim delima kojima bi pozorišni amateri ispunili ceo jedan večernji program, kao i o onim kraćim, izvodljivijim i jednostavnijim jednočinim komadima, nužnim i vrlo potrebnim naročito za selo.

U nedostatku ovakve literature, njima bliske, za njih pisane i njima namenjene, scenski izvodljivije i pristupačnije, pozorišni amateri ili se prihvataju onih pozorišnih komada koji su već na ustaljenom repertoaru profesionalnih pozorišta, bez obzira na svoje mogućnosti izvođenja, ili uzimaju ono do čega najpre dođu, — razne bezvredne, neknjiževne i polupismene »skečeve« iz nekih predratnih »pozorišnih« biblioteka »za narod«, koji su već odavno bili pokopani, a sada se povampiruju na amaterskim pozorišnim scenama, i u selu i u gradu. Jasno je onda da sav ovaj pozorišni amaterski rad, tako razgranat i obiman, odlazi, s jedne strane, kada se radi o delima za koje se traži izvesna doraslost i veće znanje i iskustvo, u puki diletantizam, a, s druge strane, u profanisanje pozorišta i pozorišne igre uopšte, one uloge koju jedno dramsko delo vrši, pa makar to dolazilo i sa amaterske scene.

U našoj posleratnoj dramskoj literaturi urađeno je sasvim malo i nedovoljno u pogledu te neophodne pomoći pozorišnim amaterima, naročito onima seoskim, kraćim, lakšim i aktuelnijim delima do kojih bi oni dolazili brže i prilazili im lakše, s prečišćenijom ocenom o njihovoj vrednosti, sa punim uverenjem da je to baš za njih i njihove mogućnosti pisano. Pozorišna biblioteka »Rada«, koja je objavila niz dela, i to dobrih i sasvim novih — između ostalih i Đokovićevu »Raskrsnicu«, »Vatru i pepeo« M. Pucove, i dr. — više je bila namenjena profesionalnim pozorištima i većim i iskusnim pozorišnim družinama, a skoro nikako za onu široku i rasprostranjenu amatersku pozorišnu delatnost. Pozorišna biblioteka »Prosvete« ima već od svog početka sasvim drugi karakter, a to je objavljivanje onih najpriznatijih dramskih dela, težih za šira izvođenja.

Savez kulturno-prosvetnih društava Srbije učinio je dosad u ovom pravcu nešto više, i to baš u iznalaženju i izdavanju dela koja su isključivo namenjena gradskim i seoskim amaterskim grupama (pored ranijih izdanja Saveza amaterskih pozorišta Vojvodine, uglavnom preštampavanih starijih kraćih pozorišnih komada). U prvom periodu svoje izdavačke delatnosti i Savez kulturno-prosvetnih društava, tražeći svoj put i lik, imao je i takvih dela koja su jedva izvodljiva i na većim scenama, akamoli da bi došla u obzir za pozorišne amatere (»Stanoje Glavaš«, »Pera Segedinac«, »Rodoljupci«). Međutim, ono što naročito osvetljava sva ova izdanja i što ih odvaja od ranijeg rada u ovom pravcu, jesu potpuni predgovori naših istaknutih književnika i pozorišnih radnika (Jovana Popovića, Velibora Gligorića, Huga Klajna, Milana Đokovića i dr.), uputstva za scensko postavljanje i rediteljski komentari (Raše Plaovića, Mate Miloševića, Huga Klajna, B. Borozana i dr.), inscenacije i slike kostima (M. Šerbana, M. Trifunović, M. Glišić i dr.), kao i dopune i određenija objašnjenja, nužna za dela ovakve vrste. Zbog toga i sve ovo, bez obzira što se većina tih dela i neće izvoditi, pretstavlja nešto novo i vrlo korisno kao pomoć pozorišnom radu i tumačenju pozorišne umetnosti uopšte.

Dočnija izdanja Saveza kulturno-prosvetnih društava Srbije namenjena su isključivo pozorišnim amaterima. Tu dolaze tri priručnika (»Priručnik pozorišnog amatera«, »Scenski govor« i »Osnovi recitovanja za amatere«), u kojima se, popularno a ipak stručno, pruža ono osnovno što je neophodno za amaterski pozorišni rad, zatim izvestan broj kraćih pozorišnih komada (štampanih u časopisu »Kulturni život« za 1951 godinu, u posebnim izdanjima Saveza i, u poslednje vreme, u izdanjima preduzeća »Narodni univerzitet«). Ovo, u prvom redu, pretstavlja onu ozbiljniju, iako tek početnu pomoć pozorišnim amaterima.

Koja su i kakva su to dela?

Bruno Begović je dramatizovao dve poznate priče Milovana Glišića, »Šilo za ognjilo« i »Rogu«. Tako je, uz već mnogo igrane Glišićeve komade »Podvalu« i »Dva cvancika«, kao i ranije dramatizacije »Glave šećera«, svestranije pozorišno osvetljena slika srbijanskog sela s kraja prošloga veka. U obema dramatizacijama više je istaknuta ona socijalna nota, odnosi prema siromašnom seljaku. Pisane lako, živo, scenski dobro komponovane, one su sačuvale sveži Glišićev humor. Pripovetka Svetolika Rankovića »Zvanična ispravka«, — o obesnom sreskom načelniku koji falsifikuje izbore i vrši teror nad narodom, — data je u jednom lakom i vrlo pogodnom načinu za izvođenje na malim pozornicama, u dramatizaciji Petra S. Petrovića. Pripovetka Stevana Sremca »Putujuće društvo« sačuvala je u dramatizaciji R. Vučića pišćevu svežinu i humor ,toplinu za ljude koji probijaju put pozorišnoj umetnosti u kulturno zaostaloj srpskoj palanci. Ova dramatizacija svakako može da se izvodi i izvan amaterskih scena, naročito u pozorištima u unutrašnjosti. Dramatizacija Marka Foteza »Kako je narod propadao«, po pripoveci Josipa Kosora, sa temom iz dalmatinskog života, donekle dopunjava sliku o našem selu i seljaku, o njegovom ekonomskom propadanju s kraja devetnaestog veka.

To su dramatizacije.

U komadu »Pred deobu«, od originalnih kraćih pozorišnih dela, Petar S. Petrović je dao melodramsku, nevernu i iskonstruisanu sliku sa sela: dete koje dolazi na svet u jeku najvećih trzavica i razmimoilaženja u jednoj seoskoj porodici (»Đido, četiri oke ima u njemu!«), ustvari treba da deluje blagotvorno i umirujuće (u isto vreme kad se porađa snaha otelila se i krava, da bi, valjda, sreća bila veća i potpunija-) i da u toj domaćoj radosti i sreći, u zadovoljstvu i blagostanju, iščeznu i ranije raspre i neslaganja (»na pozornicu provali harmonika, s njom se pomeša krik žene iz sobe i mukanje krave iz dvorišta«...!!). Druga Petrovićeva jednočinka, »Krik u noći«, u kojoj je izneta tragična sudbina jednog mladića koji je pobegao sa sajmišta, mnogo je realnija i scenski bolje komponovana. U komadu »U pravi čas« Miloš Matović opisuje borbu partizana s Nemcima, negde na pruzi severno od Rudnika, i učešće i pomoć naroda u toj borbi protiv neprijatelja. Dve slike iz »Majora Bauka« od Branka Ćopića, šesta i sedma, čine jednu celinu iz Narodnooslobodilačke borbe pune živih dijaloga i dobro ocrtanih likova.

Komedija Milorada Ćirića »Znamenje«, koja je nagrađena na konkursu Saveza kulturno-prosvetnih društava Srbije, imala je dosad lepih uspeha na amaterskim pozornicama. Ćirić u njoj slika borbu naprednih seljaka protiv neprijatelja seljačkih radnih zadruga i napretka sela uopšte. Međutim, komedija je pretrpana nizom detalja kojima je pisac želeo da što reljefnije ocrta svoje likove, pa se tu i rasplinjavalo, a osnovna radnja se prilično rastresla i razvukla. Izvesnim skraćenjima, zgusnutijom radnjom, uz i inače već živo i vrlo vedro pričanje, mnogo jače i čistije bi bila podvučena osnovna piščeva linija.

»Malo mesto«, komedija u dva čina od Mila Stankovića, pretstavlja takođe lep prilog dramskoj literaturi za amatere. Po obimu materijala koji donosi — malih mesta nema: ljudi, svojim radom, u stanju su da od svakog malog mesta naprave veliko i poznato mesto, — pisac je svakako mogao da napravi i veću, tročinu komediju. Stankovićev humor ume ponekad da i življe da zatreperi. On ume da osveži svoje likove, da ih jasno ocrta samo sa ponekim detaljom, ali, isto tako, i da ponekad, preteranim opisivanjem, isuviše podvuče neke njihove osobine. Kad bi komedija Mila Stankovića bila nešto bolje komponovana (prvi čin, na primer, dešava se u kafani; tu se odigrava sve: igra domina, pije, pišu članci, drže omladinske konferencije i sve otprilike u isto vreme!), ona bi, nesumnjivo, znatno više dobila u svojoj svežini, pa i prednosti. Druga Stankovićeva komedija, jednočinka »Bazen«, znatno je slabija. Radnja joj je iskidana (omladina jednog mesta koje nema reku gradi bazen, a toj akciji pridružuje se i jedan broj starijih), ide s predmeta na predmet, cik-cak linijom, likovi su neverni i iskonstruisani, jedni odu, drugi dođu, humor usiljen. Mnogo je tu pretrpavanja, nameštenosti, slabo građenih scena, sukoba i zbivanja.

I to je, uglavnom, sve!

Jedna kritičnija literarna analiza i ocena ovih pozorišnih dela, mogla bi, nesumnjivo, da otkrije i niz drugih slabosti i nedostataka. Ali, to nije ni potrebno. Ovi kratki pozorišni komadi nisu, u većini, ni pisani sa nekim većim literarnim pretenzijama. Oni treba da popune jednu veliku i osetljivu prazninu, da pokažu šta se u ovom pravcu može uraditi, da dalje pokrenu i razviju amaterski pozorišni rad na domaćim delima, da potstaknu i druge na pisanje pozorišnih komada ovakve vrste.

Međutim, problem ostaje i dalje otvoren. Jasno je da sve ovo što je do sada napisano i objavljeno u Srbiji, a to su, uglavnom, baš ovi komadi, ne može ni približno da zadovolji onu najosnovniju potrebu mnogobrojnih amaterskih pozorišnih grupa. Kad se ovome, čak, doda i ono što je u ovome pravcu učinjeno i u drugim našim književnostima, u prvom redu u Hrvatskoj i Sloveniji, kao i ono što već postoji od ranije i iz naše i iz stranih književnosti, — sve to pretstavlja još uvek najminimalniji doprinos daljem razvitku kulturnog života kroz amatersku pozorišnu delatnost.

Rad na delima ovakve vrste zahteva svakako mnogo intenzivnije obuhvatanje aktuelnih događaja, pisanje baš na teme našeg sadašnjeg života i zbivanja, pa makar to ponekad išlo u narod i bez potpisa autora, ako se već ne pretenduje na neku visoku dramsku literaturu, ali s jasnim ciljem da se čini jedno veliko i korisno delo u daljem podizanju naših najširih narodnih masa. Sve to, i sa dramatizacijama iz naše starije i nove književnosti (koliko bi samo motiva iz naše savremene proze moglo da dobije svoj scenski oblik!), pretstavljalo bi vrlo značajnu i veliku pomoć u daljem razvitku amaterskog pozorišnog rada. Bez toga, upućeni na manje-više slučajno uzimanje onoga do čega se najpre dođe, pozorišni amateri su često prinuđeni da igraju i prikazuju svašta, bez biranja, na uštrb kvaliteta, svakakva i svačija dela koja ništa ne kazuju, koja su često naopaka i ružna u svojim motivima i pobudama zbog kojih su pisana, nama potpuno tuđa i daleka.

A sve to jasno govori da se u ovom pravcu, u interesu daljeg razvitka amaterskog pozorišnog rada i podizanja kulture najširih narodnih slojeva uopšte, može i mora mnogo brže, smišljenije i određenije poći napred.

Đorđe RADIŠIĆ

Naiona ispovijest

Dvadeset godina, svaku svoju noć sam
na slamarici proležao.
Dvadeset godina, na slami šuštavoj,
ko vlati krhke sne sam prosanjao:
i anđele koje baka je molila
da krilima tame nad glavom rastjeruju,
i djevojke nježne što tijelom se cijelim
u krv moju grijehom svojim nadviruju.

I ni jedne noći ja nisam čuo
na ležaju tvrdom tišinu:
slama je šuštala uz samo uho
kako je nekad rasla u visinu.

I svaka moja noć je bila
rub između jave i bunila,
jer slama ispod nemira mog tijela
kao žito na vjetru je šumila.

I ne znam što sam ponio u sebi
sa tvrde slamarice:
da li bezazlenost što krilom je šire
u martu lastavice
ili saznanja sirotinjskog stola
da radosti za sve se rađaju
i da će doći do sviju onih
koji se njima nadaju.
Zaista, ne znam što sam ponio
u sebi sa tvrdog ležaja .
Da li su to bile ljubavi neke
što nikad nemaju kraja.

Ili riječi nerazgovjetne
što su iz tame noći probijale
i koje je šapat od mog uha krio
ko što su vrbe pognutim granama
na kraju dvorišta rijeku sakrivale.

Ili riječi pred zalogaj svaki
što su me bolom probijale,
il' gladi ciganske što su uz rijeku
i uz moj san noćivale.

Dvadeset godina, svaku svoju noć sam
na slamarici proležao
i od svih snova što sam ih snio
do tonjenja sam otežao.

I slušao sam tuđa žita
kako rastu u visine
i svoje brige kako ih s jastuka
cijelu noć šume slama
i tišine.

I mislio sam poslije uvijek:
sva su radovanja i za mene stvorena,
jer nema srca koja bi mogla
pred mojim biti zatvorena.

I ustreptao od godina mladih
u ljudska sam srca hteo ulaziti,
a nisam znao kako je teško
sâ sa sobom, poslije, sebi odlaziti,

jer srca su zato da ljudi u njima
tajne od sebe samih sakrivaju
i da svi oni što pred njima stoje
manji od sebe bivaju.

A zašto da se u ljudskoj toplini
ne istope ti mrzli zakoni?

(Da li to samo u meni tek žive
naivni neki nagoni.)

U meni se zmija bola odmotava.
I zvijezde su teške, ramena pritisle,
a tamo negdje, na rubu mene,
jedna uz drugu samoće se stisle.

A ja ni ne znam da su već mnoga
proljeća nad glavom mojom se njihala.
Samo sam ćutio kako su mi grudi
na slamu još uvijek mirisala.

I zvijezde su teške. Pognuo sam glavu
(u oku korak vlastiti još tinja),
da u nekoj lokvi nađem bljesak duge,
ili od moje suze da zablista.
U meni je mnogo zvona sakrivenih
(u djetinjstvu njih sam u večeri krao)
i njihov zvuk je iz mene uvijek
svu tugu daleko odagnao.
U meni je mnogo zvona sakrivenih
i već za moju radost trepte klatna.

O, blažene da su naše slamarice
od grubog, seljačkog platna.

TENDENCIJE FRANCUSKE MUZIKE

U nemačkom muzičkom časopisu »Melos«, koji izlazi u Majncu (Zapadna Nemačka), objavljen je, u dvobroju za juni—juli 1951, članak francuskog muzičara Kloda Rostona »Tendencije francuske muzike«. Članak je zanimljiv pre svega što u jasnoj i preglednoj formi donosi sumarni pregled razvoja francuskog muzičkog stvaralaštva za poslednjih trideset godina. Iz članka se mogu uočiti izvesne osobenosti a u suprotnosti koje već tri decenije karakterišu život i razvitak francuske muzike kao i stav i odnos francuske publike prema ovim njenim raznovrsnim tendencijama.

Podaci iz ovog članka od interesa su i za naše čitaoce zbog upoznavanja sa stanjem i smernicama savremene francuske muzike.

Govoreći o savremenim težnjama francuskih kompozitora pisac članka ukazuje na to kako se oko stotinu »priznatih« francuskih kompozitora, koji aktivno deluju u muzičkom životu svoje zemlje, povezalo u veće ili manje grupe sa najrazličitijim tendencijama: revolucionarnim, akademskim, usko zanatskim, estetskim, narodnim, naprednim, mističnim, apstraktnim, konkretnim, poznoromantičnim. O nekoj zajedničkoj idejnoj pa čak i tehničkoj liniji, po mišljenju pisca, teško bi se moglo govoriti, tako da je u toku poslednjih nekoliko decenija obrazovanje većih ili manjih grupa i škola rezultiralo pretežno iz međusobnog povezivanja ljudi po ličnim simpatijama i često iz zajedničkog otpora prema nekoj određenoj tendenciji ili konkretnom smeru, a mnogo manje iz zajedničkog stava po pitanjima rešenja problema. Pod tim uglom treba posmatrati i najstariju među grupama u savremenoj francuskoj muzici, grupu »šestorice« (»Six«) kojoj pripadaju Žorž Orik (Georges Auric), Dariu Milo (Darius Milhaud), Artur Honeger (Arthur Honegger), Luj Dire (Louis Durey), Fransis Pulank (Francis Pulenc) i Žerman Tajefer (Germaine Talleferre).Pripadnici ove grupe, danas skoro šezdesetogodišnjaci, obogatili su savremenu francusku muziku brojnim delima od kojih mnoga pretstavljaju trajne vrednosti francuske muzike, kao što su na primer: opera »Kristof Kolumbo« od Miloa, Honegerova »Jovanka na lomači«, »Mrtvačka igra« i »Liturgična simfonija«, solo pesme na stihove Apolinera, muzika Elijara, Maksa Žakoba, Luja de Vilmorena i Aragona i duhovna muzika od Pulanka, Orikov balet »Fedra«. Jedini ženski član grupe Žerman Tajefer autor je, među ostalim, jedne komične opere na tekst satiričara Anri Žansona i kantate »Narcis« na reči Pola Valerija. Luj Dire izdvojio se iz grupe i uglavnom komponuje masovne pesme i političke prigodne kantate.

U članku se, posle kratkog prikaza delovanja »šestorice« hronološkim redom iznosi formiranje ostalih »škola« i »grupa«.

U grupi okupljenoj oko tzv. »arkejske škole«, čiji se članovi po godinama starosti bliže »šestorici« — uglavnom pedesetogodišnjaci — nalazili su se prvobitno Rože Dezormijer (Roger Désormiére), Klike-Plejel (Cliquet-Pleyel), Maksim Žakob (Maxime Jacob) i Anri Soge (Henry Sauget). Ova se grupa formirala ubrzo posle Prvog svetskog rata u znaku Erika Satia koji je boravio u pariskom predgrađu Arkej (Arcueil). Otuda i naziv škole. Najizrazitija ličnost ove grupe je Anri Soge, pre svega kao baletski kompozitor (Les Forains, la Chatte, la Recontie d'Oedipect du Sphint). Dezormijer je u poslednje vreme gotovo sasvim napustio komponovanje i posvetio se dirigovanju, propagirajući prvenstveno savremenu muziku. Ova se grupa zalagala za izražajnu jednostavnost kao reakciju na stav »šestorice«.

I 1936 god. osnovana je grupa pod nazivom »Mlada Francuska« (»Jenne France«) pojavila se kao reakcija na već postojeće smerove a naročito na apstraktnu muziku koja je vukla koren iz Srednje Evrope. Njen osnovni cilj trebalo je da bude vraćanje novoj romantici. Centralna ličnost grupe Olivje Mesijen (Olivier Messiaen), kompozitor snažnog muzičkog temperamenta i originalnosti, ali opterećen balastom religije i misticizma. Svoj muzički jezik izgradio je Mesijen na elementima starih crkvenih tonaliteta, hinduske muzike i pevanju ptica. Značajnija su mu dela Petit Liturgies de la Presence Divine, Turangalila-Symphonie. Žolive, autor mahom koncertne muzike, zasniva svoj muzički jezik uglavnom na osnovama modalne muzike. Danijel Lezir prešao je od klasicizma (francuska svita) u neku vrstu dramatskog i psihološkog romantizma. Iv Bodrije (Yves Baudrier) je teoretičar i filozof grupe. Kao kompozitor još luta.

Postoji i čitav niz takozvanih nezavisnih kompozitora koji se nisu opredelili ni za jednu postojeću grupu niti stvorili neku novu. Svi su od reda apsolventi pariskog Konzervatorijuma. Tu je simfoničar Toni Oben (Tony Aubin), romantičar Pjer Kapdevil (Capdevielle), u muzičkom izrazu smeli Klod Delvenkur (Delvincourt), fini harmoničar Moris Dirifle (Duruflé) dobitnik »rimske nagrade«, Žak Iber (Jacues Ibert), kontrapunktičar Anri Marteli, pomalo bezbojni simfoničar Žan Rivije (Jean Rivier) i Žorž Migo (Georges Migot) humanista, intelektualac i asketa.

Značajna je grupa kompozitora koji su muzičko obrazovanje stekli van Konzervatorijuma. Ovamo spadaju: Anri Baro (Henry Barrand), umetnik velikog raspona, odlični melodičar Luj Bejd (Louis Beydts), Emanuel Budvil (Boudeville), intuitivni teaterski čovek, Marsel Delanoa (Marsell Delannoy) izvrsni kombinator arhaičnog i modernog, čiji način izražavanja nosi u sebi svežinu narodne melodije i večiti pretedent za sedmoga u grupi »šestorice« Rolan-Manuel (Roland-Manuel).

Među ženama-kompozitorima nailazi se odreda na dobitnice »rimske nagrade«; Klod Arije (Claud Arrieu), čija se dela odlikuju duhom i jasnoćom, Ivon Depor (Yvone Desportes) izrazita u metodičnom izgrađivanju forme simfoničarke Elza Baren (Elsa Barraine) i Žan Lele (Jeanne Lelen) kao i Anrijet Rože (Henriette Roget).

Postoji i jedna grupa kompozitora ispod četrdesete godine koja bi se mogla nazvati klasicističkom i za koju ne postoje nikakvi problemi o muzici i oko muzike; oni pišu što osećaju. Tu se nalaze: Žan Franse (Jean Francaix), Žan Martinon (Jean Martiono), Žan Ibo (Hubeau), Marsel Landovski, Anri Ditile (Henri Dutilleux).

Jedan veći broj mlađih kompozitora odlučno se orijentisao u smeru Šenbergovog dvanaestostepenog sistema. Najizrazitiji među njima su Pjer Bule (Pierre Bouler), Serž Niž (Serge Nigg), Moris le Ru (Maurice le Roux), Žan Luj Martine (Jean Louis Martinet) i Rene Lajbovic. Jedna grupa, opet, bivših šenbergovaca napustila je ovaj sistem kao dekadentan i prišla »Udruženju francuskih naprednih muzičara« (L'Association francaise des Musicions progressistes). Pisac ne daje o njima nikakve bliže podatke, ali se vidi da na to udruženje imaju uticaja francuski kominformovci.

Na kraju spominje grupu »Zodijak« (»Le Zodiaque«) čiji su članovi ispod 35 godina a koji se bore za apsolutnu slobodu izražavanja. U većini nisu francuskog porekla nego su se, došavši sa raznih strana sveta, stalno nastanili u Parizu. Ovamo spadaju: Pjer de la Fore-Divon (de la Forest-Divonne), Moris Ohana, Alen Berma (Bermat), Serdo de Kastro i Stanislav Skrovačevski.

*

Ovi manje-više informativni i statistički podaci rečito govore o neobično živom i nemirnom strujanju u savremenoj francuskoj muzici. Po sve mu sudeći, francuska se savremena muzika nalazi u prelaznoj epohi čiji dalji tok i, pogotovo, kraj nije moguće ni približno tačno odrediti. Jedna pojava, međutim, pada u oči i izgleda da nagoni na razmišljanje gotovo svakog francuskog kompozitora, od Artura Honegera pa do najmlađih. To je nezainteresovan, tuđ i hladan odnos francuske publike prema savremenoj muzici i kompozitorima. O tome se piše i govori i traže se putevi da se ovaj jaz premosti. Mnogi sa neprikrivenim pesimizmom gledaju u budućnost francuskog muzičkog stvaralaštva. Jedan od tih je Honeger koji izgleda, ne vidi uopšte izlaza iz ove krize u koju je u odnosu na publiku došao savremeni francuski kompozitor. Zanimljivo je da se pri takvom stanju osećaju pojave kao što je vraćanje kamernoj muzici. Simfoniska muzika i dalje živi kako-tako dok opera jadno životari. Međutim, nasuprot tome, treba spomenuti delovanje »muzičke omladine Francuske« (»Jennesses Musicales de France«), koja je razvila veliku aktivnost u celoj zemlji te ima danas oko 200.000 članova. Ona deluje u smislu propagovanja savremene muzike.

M. V.

MEDITACIJE

(Nastavak sa prve strane)

potpora misli koja razmatra opšte umetničke probleme. Danas svakoga interesuju umetničke struje koje u literaturi, pa i u muzici i likovnim umetnostima izvode kao neko revolucionarno stremljenje da bi se otresle veza objektivnosti, prirodnosti i unutrašnje logike stvari i života. Vrlo često se ti pokušaji obrću upravo protiv pojava koje ovaj napis tretira, protiv zakona o nužnosti prelaza, i prikazuju život i stvari fragmentarno, rastavljeno ili raskomadano u elemente. Ta tendencija se javlja kao što je već rečeno, u svim umetnostima savremene dobi i uznemirava mnogo duhova koji se ponekad teško snalaze u mnoštvu novih lozinki i recepata.

Ko je razmišljao o umetnosti, zna da je svaki važniji elemenat koji se u delima velikih majstora spontano i redovno ponavlja, element koji zbog svoje neposrednosti u značajnim delima pretstavlja ono što zovemo umetnički zakon, da svaki takav element odgovara nekom osnovnom dejstvu ljudske psihe. Samo na taj način on se uopšte može objasniti. Tako, na primer, osnovni zakon svakog umetničkog dela, zakon o jedinstvu, odgovara osnovnom dejstvu ljudske duševnosti, njenom nerazrušivom jedinstvu. I ako se pitam, kojemu psihičkom dejstvu korespondira pojava prelaza u umetnosti, ne mogu naći drugog odgovora nego da su prelazi umetnički izraz kontinuiteta ljudske svesti koja nije ništa drugo nego drugo lice onog osnovnog dejstva naše duše koji zovemo njenim jedinstvom. Kad se dakle neke struje savremene umetnosti bore protiv povezanog, zbijenog oblikovanja života i stvari, one se bore protiv kontinuiteta same svesti. Suvišno je onda napominjati šta treba misliti o njima i kakva ih sudbina čeka. Ali kako i njihova tendencija odgovara nekom psihičkom dejstvu, mislim, moguća je tvrdnja da izvire iz nervozno grčevite svesti koja se mrvi i koja je doduše izraz vremena, ali izraz njegove nervne rastrojenosti, njegove bolesti.

(»Novi svet«, broj 2, 1952)

Radoje Knežević: SKICA

Fedor HANŽEKOVIĆ

ŠEKSPIR I FILM

»O, koliko će vjekova se poslije
Taj uzvišeni prizor prikazivat
U nerođenim jošte državama,
Na jezicima sada nepoznatim.«
(Julije Cezar«, III, 1)

Od svih klasičnih tekstova Šekspirovi su najbliži filmskom scenariju. Njegova djela razbijena su u mnoge prizore, duge i kratke. Šekspir je volio pokret i akciju, a istodobno je majstor u stvaranju atmosfera najoprečnijih sredina. Prizori široke pompeznosti smjenjuju se sa zatvorenim mónolozima i dijalozima, stvarajući tako klasičan dramaturški ritam i divnu liniju odvijanja radnje. Stoga je oprostiva kondicionalna izjava jednog filmskog umjetnika, da bi »Šekspir danas pisao filmske scenarije«.

Još u vrijeme, kad su se filmske predstave sastojale od nekoliko kratkih filmova, koji su ustvari bili »žive slike«, film se često obraćao Šekspiru, tako da možemo reći, da je najstarija veza između filma i književnosti veza sa Šekspirom. Ta veza je stalna od Melijesovih dana do današnjeg filma u boji. Šekspir je s filmom prošao sve faze najmlađe umjetnosti, i nesumnjivo će inspirirati filmske umjetnike i ubuduće snagom svoje poezije i jedinstveno bogatom galerijom svojih likova.

Interesantna je činjenica, da je broj ekranizacija Šekspirovih djela (bilo djelomično bilo u cjelini) bio četiri puta veći u periodu nijemog filma od onog u razdoblju tonfilma. A jednako je interesantno, da se film najčešće obraćao »Hamletu« i da su Šekspira dosad najmanje snimali Englezi.

Već godine 1900, dakle dok je film još bio u prvim povojima, Francuzi snimaju svoje istaknute kazališne glumce u prizorima njihovih proslavljenih kreacija. Tako je spomenute godine snimljen i prizor dvoboja iz »Hamleta« s velikom tragetkinjom Sarom Bernar i Pjerom Manjeom (Pierre Magnier). U nizu tih »poziranja« (kako su tada nazivali filmske nastupe kazališnih glumaca) snimljeni su i Koklen u »Siranu« i Kosira (Cossira) u »Romeu i Juliji«. To je prva veza Šekspira s filmom, i to, u neku ruku, s tonfilmom. Osim slike snimljeni su, naime, na cilindričnom fonografu i govoreni tekstovi glumaca. Sinhronost, naravno, nije bila potpuna, a ni zvuk nije imao prirodnu boju, ali uspjeh kod tadašnje publike bio je doslovno senzacionalan. Pariški »Figaro« piše iste godine, da »se ne mogu naći riječi da opišu uspjeh ovog tako originalnog pokušaja« i da je »zahvaljujući potpunoj i apsolutnoj kombinaciji ovih dvaju modernih čuda, kinematografa i fonografa, postignut rezultat rijetkog savršenstva, na čemu valja čestitati g. Klemanu Morisu!«

Od 1907 pa do Prvog svjetskog rata Šekspir je često gostovao na filmskoj vrpci ,i u tom razdoblju nema godine a da u Evropi ili Americi nije zabilježen poneki pokušaj ekranizacije Šekspira. Ovu šekspirsku seriju započeo je Žorž Melijes. On 1907 g. snima u Parizu prizore iz »Hamleta«, da poslije toga snimi dijelove »Julija Cezara« .Ako prihvatimo pretpostavku ,da svaki broj u katalogu njegovih filmova pretstavlja dvadeset metara filmske vrpce, onda je »Hamlet« bio dug oko 160 m. (oko 5 minuta) a »Julije Cezar« oko 100 metara, svega 3,5 minuta. Nisu nam, nažalost, poznati glumački kreatori tih filmova. Kako je i u tom periodu nova filmska tema izazivala ponavljanje kod drugih producenata, došlo je do pravog takmičenja u snimanju šekspirske tematike. Godine 1908 talijanska produkcija »Čines« snima »Hamleta« i »Romea i Juliju«. Stjuart Blekton (Blackton) uzvraća s »Romeom i Julijom«, »Ričardom III«, »Makbetom« i »Julijem Cezarom« (za firmu »Vajtagraf«). Prema nesigurnim podacima Amerikanci su te ili slijedeće godine snimali još »Otela« i »Hamleta«, dok je američki filmski par Pol Pancer i Florens Lorens (Lawrence) snimio novu verziju »Romea i Julije«. Na to talijanski režiser Mario Kazerini snima »Makbeta«. Kleman Moris, koji je snimio prvog Šekspira, ponovno god. 1910, realizira tri njegova djela: »Hamleta« s Gretijaom (Gretillat), »Šajloka« (prema »Mletačkom trgovcu«) s Hari Borom, Lujom Žuveom i Erveom (Hervé), i »Falstafa«. Iste godine pariški »Film d'ar« snima i »Makbeta«. Talijani uz reklamne talambase objavljuju »viražiranog« (koloriranog) »Romea i Juliju«, a Francuzi snimaju neke parodije na šekspirske teme i »San ivanjske noći« s klaunom Futijem, njegovim sinovima i glumicom Napjerkovskom. (Ovaj naslov je točniji od «Sna ljetnje noći«, kako to ispravno tvrdi prof. dr. J. Torbarina). Tada glasoviti talijanski glumac Amleto Noveli snima »Mletačkog trgovca« (pod naslovom »Šajlok«) i »Kralja Lira«. Tih godina talijanski režiser Suto snima »Zimsku priču«, a neprovjereno je snimanje talijanskog »Otela«.

U godinama neposredno pred Prvi svjetski rat imamo još nekoliko interesantnih pokušaja prenošenja Šekspira na film. God. 1912 snimaju Rusi kao »kinodeklamaciju« neke scene iz »Hamleta« u interpretaciji A. P. Filjgabera, koji je još snimao nekoliko sličnih »filmova« prema tekstovima Čehova, Nadsona, Apuhtina, pa čak i na jedan vlastiti tekst. Kasnije su te iste prizore iz »Hamleta« snimali J. A. i E. T. Ždanov. Iste godine nastao je i prvi engleski filmski Šekspir. Sesil Hepvert (Hepworth), pionir britanskog filma, odvažio se poslije filmskih adaptacija Dikensa (»Oliver Tvist«, »Devid Koperfild«, »Trgovina starinama«) i na ekranizaciju Šekspira. Tako je nastao prvi engleski filmski »Hamlet« s glasovitim engleskim glumcima Forbs-Robertsonom i Gertrudom Eliot. Slijedi Hepvertov »Henrik VIII« s istaknutim glumcem Herbertom Triom (Tree). Godinu dana kasnije javlja se američka adaptacija »Hamleta«.

Oko godine 1913 snimili su Nijemci »Makbeta« u Engleskoj, no te godine daje Amerika mnogo interesantniji prilog »filmskoj šekspirologiji«. U februaru 1913 Edison instalira u nekim kinematografima Njujorka i Čikaga svoj kinetofon. Kao svoj prvi »tonfilm« prikazuje veliki izumitelj »Julija Cezara«. Budući da američka publika nije poznavala francusku kombinaciju filmske slike s fonografom, Edisonov »Julije Cezar« izazvao je u Novom svijetu senzaciju ne manju od one u Parizu god. 1900. Neka Gertruda Vanderbild ,koju je Edison sni-
o za jednu scenu »Julija Cezara«, dala je slijedeću (tipično američko-filmsku) izjavu: »Postigla sam rekord, Ja sam prva glumica koja se vidi i čuje. Pjevala sam i plesala za buduća pokoljenja«.

U godinama 1914—1918 talijanski režiser Enriko Guazoni snima »Julija Cezara« i »Antonija i Kleopatru«, prvi s već spomenutim Novelijem, a drugi s istim glumcem i s glumicom Džanom Teribili Gonzales. Engleski film nalazi se u to vrijeme u teškoj krizi. 1915- 1916 snimaju Englezi jedino »Mletač..og trgovca« s glumcem Matesonom Lengom, a Amerikanci novu verziju »Romea i Julije« i »Makbeta«.

U razdoblju poslije Prvog svjetskog rata pa do početka tonfilma glasoviti talijanski glumac Rudžero Rudžeri snima »Hamleta«. Talijani osim toga snimaju »San ivanjske noći« i »Otela«, no u tim godinama Šekspir se osobito odomaćio u njemačkom filmu. God. 1920 u režiji Šveđanina Svena Gadea snima tada najpoznatija evropska filmska glumica Asta Nilsen u Njemačkoj »Hamleta«, no više prema motivima iz starih nordijskih legendi nego prema Šekspiru. Tadašnji najbolji njemački glumci nastupaju u ekranizacijama Šekspirovih djela. Felner režira »Mletačkog trgovca« sa Heni Porten kao Porcijom i Vernerom Krausom kao Šajlokom, a ruski emigrant Buhovecki »Otela« s Emi-
n Janingsom i Lijom de Puti. Osim toga Ludvig Berger režira »Vesele žene vindsorske«, Maks Nojman »San ivanjske noći«, a Buhovecki »Makbeta«. Time je završeno razdoblje nijemog filma i isodobno nijemog Šekspira na filmskoj vrpci.

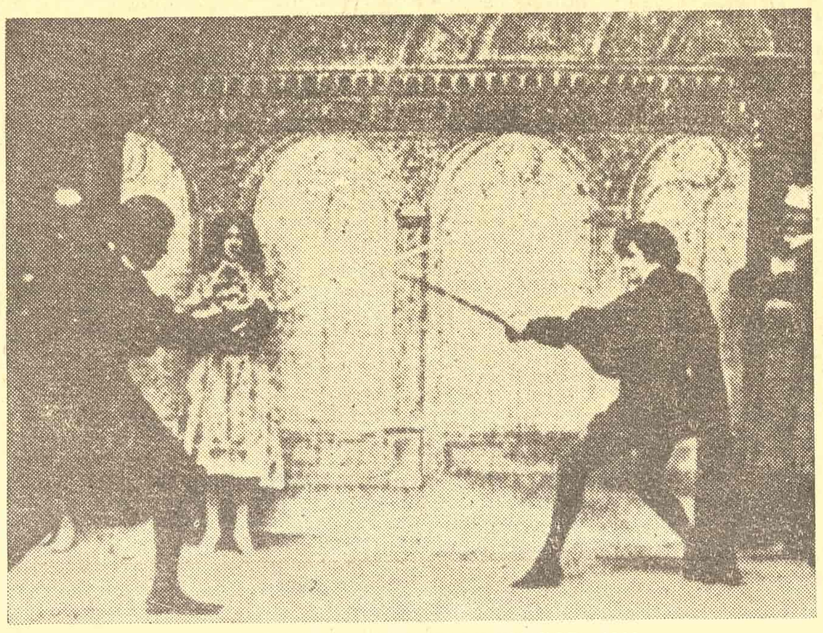
Prvi pokušaji filmskog snimanja Šekspira, dakle oni u Parizu, vršeni su na liniji težnje da zainteresuju publiku za tadašnje kinematografske pretstave, da učine još šarolikijim program, koji se sastojao od više kratkih filmova. Uz kratke prizore nastupa raznih klaunova, artista, čarobnjaka, pa pantomina, plesova, rekonstrukcija raznih događaja i prizora iz života, pojava poznatih glumaca na platnu značila je neobičnu prinovu filmskih pretstava. Prikazivanje tih filmova, izazvalo je oduševljenje kako kod onih koji su s pozornice poznavali te glumce, tako i kod onih koji nisu imali prilike da upoznaju vladajuće veličine kazališnih scena. Ti prizori nisu snimljeni s težnjom da budu umjetnost, jer onda još nitko nije vjerovao u film kao umjetnost. No iako smatran tada samo tehničkom novošću, film je ipak popularizirajem kazališnih umjetnika vršio i nehotice kulturnu misiju. Činjenica je svakako, da su kasnije nijeme ekranizacije Šekspira bile mnogo nekulturnije, iz prostog razloga što je film u svom daljnjem razvoju predstavljao sve privlačniji posao za trgovce, koji su iz njega htjeli neobičnošću i senzacionalnošću svojih proizvoda izvući što veće zarade.

Čim su se simpatične »žive slike« iz Šekspirovih djela u izvođenju poznatih glumaca proširile u adaptacije čitavih Šekspirovih drama, izmijenio se uglavnom i odnos autora tih filmova prema Šekspiru. O tom periodu može se generalno reći, da se Šekspiru pristupilo spektakularno. Riječ velikog pjesnika bila je u nijemom filmu, naravno, otsutna, a citiranje velikog broja njegovih stihova u obliku tzv. »urezanih natpisa«, izbjegavalo se, da se publika čitanjem ne bi zamarala, pa čak možda i odbila od filma. Radnju su, gdje je to bilo neophodno, komentirali i povezivali veoma škrto napisani tekstovi. Dakle, sve je uglavnom počivalo na akciji Šekspirovih drama. To je svakako razdoblje, u kojem je Šekspir na filmu najgore prolazio, uostalom kao i većina pisaca čija su se djela tada adaptirala za film. Ispuštani su u cijelosti brojni prizori iz njegovih djela i korištene većinom akcione scene, kojima je dana dinamika filmova jurnjave. No unatoč tome, što je Šekspir u tim »adaptacijama« bio degradiran na splet umorstava i jezivosti, u ponekima od njih ima značajnih pantominskih kreacija. Gesta i mimika značili su tada u filmu sve, a »umjetnost šutnje« dala je i velike umjetnike.

U komedijama toga vremena značajne uloge igrale su leteće torte i pudinzi, čitavi tornjevi tanjura koji se dugo njišu (uz vrisak publike) i najzad se u neočekivanom trenutku ipak razbijaju, pa prskanje vodom, udarci nogom i bezbrojna padanja. Melodramski adekvati bili su bodeži, prisluškivanja iza zastora, intrigani s bočicama otrova, silovane plavokose djevice, crnokose žene u godinama koje pomoću potkupljenih grbavaca ubijaju svoje suparnice ,noćne zasjede i tako dalje. Kad su kod Šekspira iscrpili sve te elemente, valjalo ih je izmišljati. I tako je došlo do »obrađivanja« Šekspirovih djela. Te »slobodne filmske adaptacije« značilo su u većini slučajeva kasapljenje, unakaživanje i kastriranje osnovnih ideja i likova velikog pjesnika. Zeku (Zecca), prvog Pateovog saradnika i kasnije režisera »slavnih apsurdnosti«, zatekli su tako jednom zaposlena sa crvenom olovkom u ruci. Rekao je: »Popravljam Šekspira. Čudno, kako je taj tip propustio najbolje stvari«. Zeka je započeo karijeru kao komentator, koji je u kinematografima objašnjavao radnju prikazivanih filmova. Lako je zamisliti, kako su izgledala njegova »popravljanja« Šekspira.

Talijani su u filmu najranije počeli patiti od masovnih scena, historijskih kostima, spektakularne scenografije i monumentalne arhitekture. Tražeći u Šekspiru samo to, oni mu se često obraćaju. Njegova djela bila su za njih baza za velika paradiranja masa, noćna umorstva i prizore razbuktalih strasti. Ustvari ne toliko baza, koliko izgovor. U mnogima, naime, od tih filmova nije od Šekspira ostalo mnogo više od naslova. Prerađivanja su vršena nemilosrdno. Tako je, na primjer, u talijanskom »Juliju Cezaru« (da stvar bude krvavija) Brut pretvoren u Cezarova sina. Sličnih primjera ima bezbroj.

Francuzi i Englezi su najranije napustili pokušaje ekranizacije Šekspira u periodu nijemog filma. Posljednji su u tome bili Nijemci. Oni su poslije Prvog svjetskog rata snažno progovorili u filmu. Ključanje bezbrojnih umjetničkih pravaca, od apsolutnog filma do ekspresionističkog kaligarizma, stvorilo je atmosferu razmahanog eksperimentisanja. Važno je



SARA BERNAR KAO HAMLET GOD. 1900

istaći, da su baš u tom prvom poslijeratnom periodu nastale njemačke adaptacije Šekspira. One su interesantne po tome, što nisu bile spektakularne u talijanskom smislu. Više su naginjale na mistični makabrizam, toliko tipičan za njemački film. Princip primata scenografije i slikarskog rješavanja filmskog kadra dolazi do izražaja i u njemačkim ekranizacijama Šekspira. No čim se prve oluje poslijeratnog općeg šturmdrengerstva u njemačkom filmu počinju stišavati u pravcu tzv. novog realizma, napustio je i njemački film Šekspira. Duboki poluosvijetljeni enterijeri i janingsovske nijeme grimase nisu mogli nadomjestiti Šekspirovu riječ. Njemačka polazi putem zlatnog perioda svog filma, i veoma je simptomatično, da na tom putu napušta ovakav način ekranizacije Šekspira.

Tonfilm otvara novo poglavlje za Šekspira na filmu. Film je uz ostale svoje bogate mogućnosti mogao sada da koristi i Šekspirovu riječ. No interesantno je, da su svi režiseri kojima su filmski producenti odmah po pronalasku tonfilma nudili režiju Šekspirovih djela, to odbili. Respekt pred Šekspirovom riječi bio je velik. Svega deset dosadašnjih pokušaja snimanja velikog pjesnika u razdoblju tonfilma rječito o tome govori. No neka postignuća značajna su djela filmske umjetnosti. A simptomatično je, da ekranizaciji Šekspira prilaze danas i eksperimentatori, koji na podlozi njegovih djela traže nove puteve filma.

U periodu tonfilma prvi su pristupili snimanju Šekspira Amerikanci. God. 1929 poznati filmski par Daglas Ferbenks stariji i Meri Pikford, veoma značajni za razvoj američkog filma, snimili su »Ukroćenu goropad«. Film je režirao Sem Tejlor, no autorom filma smatra se Ferbenks. Kao svaka filmska adaptacija Šekspira, i ova je bila popraćena oprečnim komentarima. Pisalo se s jedne strane o »prostituciji Šekspira«, a s druge strane o duhovitoj i uspjeloj ekranizaciji. Ferbenks je unio u američki film lik čovjeka, koji personificira mladost i energiju (s primjesama akrobacije). Njegov sjajan osjećaj za ritam pokreta i pantominu stvorio je u liku Petrukija »a symbol of the romance of Fairbanks« (Pol Rota). Unatoč apriornoj averziji kazališnih ljudi prema Šekspiru na filmu, mnogi su priznali »Ukroćenu goropad« kao interesantan i, što je važno, ozbiljan pokušaj, a Ferbenksovu interpretaciju Petrukija kao vrijednu kreaciju, koja je zasjenila Katarinu u interpretaciji Meri Pikford.

Punih šest godina nije se nitko odvažio na sličan pokušaj. Sve do god. 1935, kad je najznačajniji njemački kazališni čovjek ovog stoljeća Maks Rajnhard, emigriravši iz Hitlerova mraka u Sjedinjene D žave, snimio u Holivudu »San ivanjske noći«. Pokušavajući da uglavnom filmski adaptira svoju kazališnu postavu ovog djela, izvedenu prethodno u Njemačkoj pod vedrim nebom, angažirao je Rajnhard interesantan ansambl, među ostalima Oliviju de Hevilend, Džemsa Kegnija, Džona Brauna, Hju Herberta i druge. Zanimljivo je, da je vilenjaka Paka igrao kasnije poznati Miki Runi. Rajnhard nije u potpunosti uspio da svoju maštu prilagodi mogućnostima filma (ma da je s njim sarađivao njegov bivši glumac, a tada već poznati američki režiser Viljem Diterle). No u nekim partijama filma jasno je i uspješno naslutio bogatu skalu filmske palete za realizaciju feeričnosti ovog Šekspirovog »zračnog ništavila« (airy nothing). U tim sekvencama postignute su lijepe poetske kvalitete, koje svjedoče o »filmskoj maštі« i radosti starog kazališnog čovjeka pred širokim mogućnostima filma.

Godina 1936 donosi dva neuspjela pokušaja prenošenja Šekspira na film. U Engleskoj Amerikanci snimaju »Kako vam drago« s njemačkom glumicom emigrantkinjom Alizabetom Bergner u ulozi Rozalinde, a u režiji njenog muža dr. Paula Cinera. To je ujedno bio i prvi filmski kontakt Lorensa Olivjera sa Šekspirom. Film je veoma kazališna ekranizacija. Nije ni film ni kazališna pretstava. Iste godine Amerikanac Džordž Cukor režira »Romea i Juliju« na liniji dopadljivog i pošećerenog spektakla. Naslovne uloge igraju pokojni odlični londonski glumac Lezli Hauerd i Norma Širer. Film zapostavlja stih, ne nastoji ga nadomjestiti filmskim elementima, nego nametljivo teži da fascinira scenografijom, te svojom nepoetičnošću mnogo potsjeća na nijeme ekranizacije Šekspira. Snimljen na liniji »star sistema«, on poslije Rajnharda znači korak natrag.

Sve do potkraj Drugog svjetskog rata Šekspir na filmu šuti, da onda započne serija od šest filmova prema njegovim djelima. Od toga četiri filma predstavljaju, svaki na svoj način, osebujne eksperimente, a dva pokušaja postigla su dosad najozbiljnije i najbolje na tom području. Lorens Olivjer snima »Henrika V« (1944) i »Hamleta« (1948), američki amater Bredli »Makbeta« (1947) i »Julija Cezara« (1949), a Orson Vels »Makbeta« (1948) i »Otela« (1951).

Baveći se niz godina snimanjem filmova na usku vrpcu i osjećajući osobitu naklonost za adaptaciju književnih djela, mladi američki amater Devid Bredli snimio je na taj način između ostaloga »Makbeta« i »Julija Cezara«. O tim filmovima pisano je u Americi veoma senzacionalistički, pa su čak pale riječi kao »genij«, »jedinstveno« i slični teški izrazi. To je, naravno, pretjerano. No slučaj je zanimljiv. Ne poznavajući Bredlijevog »Makbeta«, vidio sam »Julija Cezara«, koji, prema dobivenim informacijama, predstavlja najbolje u dosadašnjem radu ovog darovitog amatera. No stvar je, ako sudimo prema »Juliju Cezaru«, dvobrida. Ako znamo, da je film snimljen za svega deset hiljada dolara (što je bagatelna svota za američku filmsku produkciju), onda je autorova snalažljivost poučna s posve organizaciono-finansijske strane. Ne izgradivši nijedan objekt, Bredli je za sve rimske scene u »Juliju Cezaru« koristio fasade, kolonade i atrije neoklasicističkih čikaških zgrada. Bitku kod Filipa snimio je s nekoliko statista- a uslijed pomanjkanja ostalih mogućnosti snimio je mnoge prizore na javnim mjestima noću s oskudnom rasvjetom. Priznavajući ovaj pothvat kao sjajan primjer simpatičnog i neslomivog filmskog entuzijazma, valja istodobno naglasiti, da je film »Julije Cezar«, što se tiče glume, rasvjete i opće režijske koncepcije na liniji filma, koji će biti koristan kao skromna filmska ilustracija školskoj lektiri Šekspirove drame. Naknadna sinhronizacija teksta, siromaštvo masovnih scena, česta upotreba detalja samo uslijed tehničkih nemogućnosti snimanja daljnih kadrova, kao i način rasvjete, sve svjedoči o tome, da je mnoga slaba i neumjetnička rješenja diktirala baš ta oskudnost sredstava. No da su pothvati Bredlijeve grupe amatera otkrile darovite nove snage, o tome nema nikakve sumnje.

»Anfan teribl« američkog filma Orson Vels, novinar, »radio senzacionalist«, kazališni i filmski režiser i glumac, bujna i nekontrolirana fantazija, koji je poslije svoga »Građanina Kejna« uspio prilično zamutiti mišljenje o sebi, bavio se već u kazalištu Šekspirom. Postavio je u Americi »Makbeta« sa crnačkim ansamblom i modernoziranog »Julija Cezara«. God. 1948 snimio je »Makbeta«, (igrajući sam naslovnu ulogu), a god. 1951 završio je »Otela« (igrajući opet sam ljubomornog Maurina). Tekstom barata vrlo slobodno, izbacuje sve što se ne poklapa s njegovom koncepcijom. On u prvi red gura sebe, a izgurava Šekspira. U »Makbetu« su mu kostimi »vagnerovski vanvremenski«, radnju mijenja po svojoj volji, a slikovna rješenja su mu smiona i uspjela. Često neobičan svojim shvaćanjem i interpretacijom likova, on umije impresionirati, ali to više nije Šekspir. Serija krvoločnosti u koju je pretvorio »Makbeta«, obiluje nesumnjivim dokazima o temperamentu Orsona Velsa, no osnovno je, da se izgubio Šekspir. Čak je rečeno, da bi film bio impresivniji, da je — nijem. U »Otelu« je želio, kako sam kaže, da oduzme Jagu svaki elemenat dijaboličnosti i da ga učini ljudskim. Motiv Jagovih postupaka je njegova — impotencija. Postupajući često s namjerom da iznenadi i šokira, uživajući u neobičnosti svega što radi, doživio je iz usta Andre Bazena (Bazin) sumnjiv kompliment: »Između mnogih ostalih genijalnosti, Vels posjeduje i genijalnost blefiranja«.

Jedna od najmarkantnijih umjetničkih ličnosti savremene Engleske nesumnjivo je Lorens Olivjer. Baveći es niz godina kazališnom glumom i režijom, nastupajući u velikom broju filmova, a baveći se i glumom i režijom Šekspira u kazalištu, stekao je glas uvaženog »praktičnog šekspirologa«. Kao glumca rese ga plemenitost i harmoničnost kretnji, jednostavna ekspresivnost glumačkog izraza i tragični prizvuk koji izbija iz njegove ličnosti. Žan Žorž Oriol (Auriol) smatra ga najvećim glumcem svoje generacije. I u »Henriku V« i u »Hamletu«, koje je režirao kreirao je naslovne uloge.

Oba djela smatraju se najznačajnijim britanskim postignućima na području filmske umjetnosti. Budući da svaka istinski umjetnička interpretacija Šekspira eo ipso znači subjektivnu interpretaciju, kojoj umjetnička individualnost kreatora daje svoj pečat i tumačenje, nije bilo toliko diskusije o Olivjerovom tumačenju Šekspirovih likova u spomenutim filmovima. Ta tumačenja mnogobrojna su ne samo na strani građanskih literarnih historičara, teatrologa i umjetnika, nego se tim tumačenjima principijelno suprotstavljaju interpretacije marksističkih šekspirologa i estetičara. Nećemo se (zbog samog okvira ovih izlaganja) baviti problemom interpretacije tih likova. Problem karaktera zavojevačkog kralja Henrika V, a još više problem lika danskog kraljevića, mnogo je širi od namjere ovih redaka. Od karakterizacije Hamleta kao »pokretnog renesansnog mladića, koji umije da sanjari, razmišlja, ljubi i mrzi, i da se po svom temperamentu odlučuje na čin, koji onda konzekventno provodi« (M. Matković), pa do jednog zapadnjačkog karakteriziranja Hamleta kao »osamljene figure, produkta melankolije, tog elizabetanskog ekvivalenta egzistencijalizma«, širok je raspon. Više nas ovdje interesira, kako završava linija ekranizacije Šekspira, koju smo pokušali pratiti od god. 1900 sa Sarom Bernar.

Značajno je, da su u bezbrojnim diskusijama koje su se na Zapadu vodile povodom ova dva filma, učestvovali i kazališni ljudi, koji su (izuzev »rasnih filmofoba«) priznali, da se najmlađa umjetnost ovaj puta najviše približila velikanu, kojega kazalište svojata kao svoju sakrosanktnost. »Henrik V« spada među slabije Šekspirove tzv. kraljevske drame. No bogatstvom neposredne akcije i kratkim i oštrim karakterizacijama »Henrik V« mnogo je »filmičniji« od većine ostalih pjesnikovih djela. Olivjer je stoga lako, uz inteligentno i dramaturški osjetljivo »štrihovanje«, adaptirao tu dramu za film. I koloristički je film ukusan, oprezno izbjegavajući (i većinom uspijevajući u tome) nagomilanost boja i kolorističu kričavost koja u mnogim filmovima u boji ustvari dekolorizira i dekoncentrira. Film je čak nazvan djelom, koje je »utvrdilo međunarodni prestiž britanskog filma« (Dilis Pauel) .Mnogo je hvaljena režijska koncepcija, kojom nas Olivjer dovodi u London i uvodi u Glob-teater, a zatim nas odande izvodi i vodi po svim mjestima radnje, da nas na kraju opet vrati u Glob. Šekspirovi verzi govoreni su plemenitom sugestivnošću i kulturom govora dostojnom svog autora.

No diskusije su se rasplele oko scenografskog rješenja dekora. Jedna strana je hvalila »kazališni dekor« (tako je nažvan), zamišljen i izveden u stilu minijatura Pol de Limbura (Paul de Limbourg, početak 15. st.). Dok je s jedne strane taj stil istican kao vanredno originalna i talentirana »scensko-filmska« solucija scenografskog problema, te je naglašavano, da bi realistički dekor diktirao i izmjenu čitave režijske koncepcije filma, drugi su tvrdili, da baš na dekoru leži krivnja ,da su gledaoci stalno svjesni toga, da gledaju filmovanu kazališnu predstavu, jer i kad izađu iz Globa, osjećaju se u kazalištu. Jedni su hvalili liniju, koja vodi od Glob teatra do realistične bitke i vraća nas u kazalište, tvrdeći, da je ta linija Olivjeru uspjela zahvaljujući baš njegovom scenografskom rješenju, a američki sineast Ričard Grifit izjavljuje, da je »Henrik V« »prva propisno fotografirana kazališna predstava«. Jedan naš ugledni kazališni stručnjak zastupa ono prvo mišljenje. Razvijajući veoma interesantno svoju tezu on tvrdi, da je Olivjer baš umjetničkim minijaturama iz doba Henrika V mogao u nama (današnjoj publici) evocirati »sliku koja se stvarala u mašti publike iz Šekspirova vremena« (J. Kulundžić). Protivno mišljenje zastupao je najvatrenije uvaženi londonski likovni stručnjak Erik Njuton. Izlažući, da se scenograf mora odlučiti za jedan od dva svijeta, za svijet u kojem je stablo pravo stablo ili za svijet u kojem je stablo simbol stabla, napravljen od mreže, on kaže za dekor u »Henriku V«: »Čim je film izašao iz Glob teatra i kao likovni oblik stao na vlastite noge, morao je pronaći svoj vlastiti stil dekora«. U tom stilu treba film da se kreće do kraja. Njuton nastavlja: »Čim se pojavio glumac, ma kako točno njegov kostim bio kopiran prema kostimu srednjovjekovnog ru kopisa, sjena ispod njegove brade, trava do njegovih nogu i mač u njegovoj ruci rušili su sve zakone koji vladaju svijetom Pol de Limbura. Oni se pokoravaju zakonima svijetla i sjene, i zakonima perspektive kojima se srednjovjekovni umjetnik nije htio pokoravati. Film je stilski razbijen u dvoje«.

Sve te veoma interesantne diskusije razvile su se do prikazivanja »Hamleta«, i tako se i produžile. No ubrzo su pošle drugim, još interesantnijim pravcem, koji se dotakao nekih načelnih problema. U »Hamletu« se Olivjer mnogo više oslobodio kazališnih okvira nego u »Henriku V«. Prišao je ovom »najintrospektivnijem« Šekspirovom djelu s težnjom da ga izrazi jezikom filma, nazvavši svoj pothvat oprezno »esejom o Hamletu«. Grafički ga je vizualizirao crno-bijelo, težeći za stilom starih drvoreza i služeći se pritom objektivom dubokog fokusa, kako bi dobio oštrinu slike jednaku u prvom planu i pozadini. Osjećajući da kamerom može razbijati sve konvecije i ograničenja pozornice, Olivjer se raspjevao tom spravom, koja mu neograničeno pruža mogućnosti za mijenjanje pozornice i vidnog polja gledaoca. Čak se uzobijestio, hrabrošću čovjeka oslobođena zidova pozornice, upotrebljavajući (i zloupotrebljavajući?) snimke u vožnji, snimke s dizalice i panorame. Osjećajući bogate mogućnosti filma za postizavanje snažnih dramskih akcenata, on se služi svim raspoloživim tehničkim sredstvima i pomagalima (a ona su bila veoma bogata) za realiziranje svoje vizije, svog »eseja o »Hamletu«. Tako je nastalo smiono umjetničko djelo, koje je jedan kritičar čak nazvao »novim poglavljem u historiji filma«.

Olivjer je izvršio stanovita kraćenja. Izbacio je Rozenkranca, Gildensterna i Fortinbrasa. Otpao je monolog »Sve prilike me, gle, optužuju...« (IV, 4). Iz prizora s glumcima ispuštena je Hekuba, pa je tako otpao i monolog »O, rđa sam i nitkov kukavan!« (II, 2). Neke scene su premještene. Tako je monolog »Bit ili ne bit — to je pitanje« (III, 1) prebačen iza scene s Ofelijom (u istom činu). Ima i drugih stvari. Kraljica, na primjer, zna, da je otrovano vino što ga je kralj namijenio Hamletu; ona ga ispija, kako bi spasila sina. Olivjer je, osim toga, prihvatio tumačenje najznačajnijeg savremenog šekspirologa Dovera Vilsona, prema kojemu Hamlet zna, da se Polonije služi Ofelijom da mu izmami istinu. Nadalje, mnoge su riječi zamijenjene savremenim engleskim izrazima, razumljivijima od Šekspirovih arhaizama. Dakle, izmjene nisu neznatne. No imamo li na umu savremenu (općenito jedinstvenu) građansku englesku koncepciju o »Hamletu« kao o »drami naših dana«, jer »civilizacija danas proživljava fazu melankolije u starijem značenju ove riječi« (dr. Rodžer Menvel), vidimo da je Olivjer uspio filmskim sredstvima tu koncepciju uglavnom snažno ostvariti, postignuvši svojim izmjenama znatnu dramatsku koncentraciju. Neki monolozi, izvedeni načinom tzv. unutrašnjih monologa, uz suptilnu muziku Viljema Voltona (koji je komponirao muziku i za »Henrika V«), postigli su veliku poetsku sugestivnost. Kroz čitav film postignut je titrav nemir. U službu te osnovne ideje Olivjer je stavio sve, i sliku, i muziku, i ritam. Uz sve kritičke primjedbe i načelne ograde prema individualnom shvaćanju i interpretaciji ovog klasičnog djela, činjenica je, da je ovo filmsko prilaženje Šekspiru dosad najozbiljnije i najumjetničkije. O tome uopće nije bilo diskusije.

No diskusija se kretala drugim pravcem. Ako možemo upotrijebiti općenit termin »publika«, onda je ona zaista svuda u kulturnom svijetu prihvatila ovaj film. U razdoblju od dvije godine film »Hamlet« gledalo je više ljudi, nego što je gledalo dramu od njenog postanka. A film je zaista išao za ofilmljavanjem Šekspirove poezije. Na tom putu Olivjer je učinio
lik korak naprijed. Ustanovljeno je, da su mnogi ljudi u raznim krajevima svijeta prvi puta posredstvom ovog filma doživjeli Šekspirove stihove o sudbini nesretnog danskog princa, da ne govorimo o onima koji su prvi puta imali prilike da čuju pristojno izgovorene Šekspirove stihove. Spominje se čak vic, da ljudi po knjižarama traže »dramu prema filmu »Hamlet«. Tu činjenicu ne smijemo ignorirati. Ovaj film, kao i svaki istinski umjetnički film koji čovjeku govori o čovjeku, vrši veliku misiju propagiranja umjetnosti. A ovaj, osim toga, sugestivno i potresno upozorava ljude, da osim kobasice postoji i Šekspir.

No engleski pisac Majkl Bel (Michael Bell) postavlja upoće pitanje opravdanosti ekranizacije književnih djela, napose kazališnih djela. Pred mogućnošću da oduševljeni gledal

(Nastavak na desetoj strani)

PESNIK PRIPADA ISTINI I PROGRESU

Čedo KISIĆ

»Čovek čoveku je bog«.

Tiho i nečujno, i kraj svih bura i potresa, kraj svih ljudskih stradanja i neprekidnih borbi, kako to samo vreme ume i može da čini, došla je jedna stopedesetgodišnjica. U Bezansonu, 26 februara 1802 godine, rodio se pesnik čije je ime postalo ponos Francuske i slava sveta — Viktor Igo.

A s tom godišnjicom javili su se članci, rasprave, komemoracije, pisma, pozorišne pretstave i filmovi. Svako je hteo da na svoj način oživi uspomenu na velikog pesnika. U specijalnim brojevima francuskih listova i časopisa čitaju se naslovi »Aktuelnost Viktora Igoa«, »Igo preteča«, »Crteži Igoovi«, »V. H. 52«, »Jeste li čitali Viktora Igoa«, »Viktor Igo i mir«, »Viktor Igo, Jadnici i filmska umetnost«. »Ja znam napamet 40.000 stihova Viktora Igoa«, i brojni drugi. Besumnje, razni su motivi, plemeniti i neplemeniti, potsticali ljude da kažu svoju reč o pesniku. Uistinu i oni koji su se rukovodili političkim i utilitarističkim ciljevima i gledali pesnikovu godinu s jedne druge strane (kao informbiroovska agentura u Parizu) bili su svesni sve bogate sadržine, sjaja i slave imena Viktor Igo. I nazvali su ga njihovim, jedino njihovim.

Prošla su vremena kad se Igou sporio genij. I kad su se izmišljali svakojaki prigovori. I kad je Lanson u »Istoriji francuske literature« nazivao pesnika »mediokritetom«, malo osećajnim«, »nemoćnim da misli«, »bez originalnih ideja« (mada je sam osećao i priznavao da će Igo ostati na pesničkom tronu veka). I kad su ga zlobno nazivali konstruktorom mitova i preživelim čovekom velikih primitivnih vremena, koji je u moderno doba dovukao jednu iščezlu funkciju. Pesnikovo delo izdržalo je sve kušnje, i evo ga svetlog i čistog na sunčanim vidicima socijalizma. I došlo je danas do plemenite utakmice duha ko će naći lepšu reč za njegovu poeziju (kažu da je ona orfejska legenda, u kojoj i trava, i drvo, i kamen pate, plaču, govore ili pevaju i da pred tim misterioznim govorom šumova univerzuma nijedna ljudska duša ne može ostati mirno, bez uzbuđenja. Dive se daru pesnikove plodne imaginacije, koja obuhvata i pitoresknost predmeta i njihov reljef i boju koja očarava svojom spontanošću i veličinom i zapanjuje svojom ogromnošću i snagom. I navode stihove, i pokazuju, i tako u beskraj.

»Muza treba da služi nezaštićenim narodima«.

Put od Bezansona do Panteona bio je pun bura i patnji, ali i slave i triumfa jednog ljudskog ideala. On je duga zanimljiva povest o pesnikovoj evoluciji od monarhiste do republikanca; o njegovim »Odama«, u kojima je »bretonska krv njegove majke govorila više nego očev bonapartizam«; o njegovom mladićskom idealu poezije kazanom u predgovoru »Orijentalskim motivima«, u kome ističe da želi u Francuskoj poeziju koja bi se mogla uporediti sa gradom u Srednjem veku; o »Jesenjem lišću« iz 1831, u kome negde divno reče da »zna odakle dolazi, ali ne zna kuda ide«, zagledajući se iskreno u krizu i zablude svoje rane mladosti, kad je bio veran krvi svoga oca, starog vojnika, i svoje majke Vandejke; o njegovim »Unutrašnjim glasovima« u kojima govori o ozbiljnosti pesnikove funkcije i da je pesnikov zadatak da uzdiže političke događaje, ukoliko to oni zaslužuju, na nivo istoriskih.

Njegov ideološki razvitak je složen i protivurečan, a umetnički je gotovo veran izraz prvog. Počeo je sa klasicizmom kao poslednji eminentni pretstavnik Malerba i Žan-Batista Rusoa, a zatim se prvi okrenuo ka romantizmu, koji je tada bio sinonim literarne revolucije; u »Predgovoru Kronvelu« on je najpre proklamovao teoriju romantizma, a zatim su došla dela: stihovi »Zraci i senke«, roman »Bogorodičina crkva u Parizu« i sve njegove drame. Njegova se evolucija zatim nastavlja: on stvara »Legendu vekova«, »Jadnike« i druga dela.

Svojim »Orijentalskim motivima« Igo je — kako Greg piše — inspirisao Parnas: Lekont de Lila, Gotjea, Bodlera, »njegovor prirodnog sina«. Takođe se ističe da je Igo svojom teorijom »slobode u umetnosti« pripremio put i uveo naturalizam i da su njegovi »Jadnici« inspirisali Zolu.

Viktor Igo je imao veliko i bogato srce, koje se odzivalo na sve ljudske krikove, ma otkud oni dolazili. Godine 1859, u državi Virdžinija, jedan sud je osudio na smrt Džona Brauna, borca za ukidanje ropstva, zbog toga što je uzeo u ruke oružje zajedno sa stotinama pobunjenih crnaca. Čim je pesnik čuo ovu vest, tužan i pun saučešća prema nesrećniku, odmah uze da piše u Sjedinjene Američke Države. Pismo je kasno stiglo. Ali bolno osećanje i unutrašnji nemir zbog tog događaja nisu napuštali pesnika. I, jer je umeo nadahnuto i lepo da slika, on kriknu dubokim glasom protesta na slici zemlje koju osvaja mrak, pod nebom upola spuštenim na zemlju, sa likom obasjane glave i izduženog tela obešenog čoveka.

Takav 'e bio uvek, u svakoj prilici, kad je došlo do stradanja čoveka i naroda. Dvanaestog maja 1839, njegova mala kći Adela otvori vrata očeva kabineta na Kraljevskom Trgu: »Tata, znaš li ti šta se događa? Biju se na mostu Sen Mišel«. I veliki pesnik je išao tamo pred zgradu prefekture i srce mu se stezalo kad bi ugledao mrtva čoveka na uglu. Ali ti prizori istovremeno su i ubijali u njemu i sve monarhističke iluzije i krepili njegovo republikansko uverenje. Između kraljeva — tirana i naroda — »kraljeva budućnosti«, pesnik je odlučno, s ljubavlju i verom, spoznavši konačno da se ne može odvojiti mržnja prema tiranima od ljubavi prema narodu, i svim srcem odabrao narod i predao se njemu. On je kasnije spasavao borce Komune (iako nije shvatao njene ideje i njen istoriski značaj) i tražio za njih amnestiju. On je išao i u izgnanstvo zbog svog borbenog čovekoljublja.

»Moje ime pripada — ma zašto hteli njime da se služe — progresu i istini«.

(Iz pisma Polu Blanku od 8 jula 1867)

Kao da je pesnik slutio da će u budućnosti još biti reči i povike oko njegova imena. Kao da je nazirao da će neko nekad svezati njegovo ime s mračnim ciljevima. I zaista, to je vreme došlo. Informbiroovski svetski savet mira, na mig i uz saglasnost Moskve, postavio je zadatak svojim ograncima da »aktualiziraju« Viktora Igoa. »Svetski savet za mir apeluje na demokrate svih zemalja da proslave 150-godišnjicu Viktora Igoa«... — kaže se u reviji »La pensée«, dodajući i ovo: »Mi imamo pravo da izvučemo iz njegova dela nekoliko, aktuelnih tekstova«. Ima li što bezočnije i sramnije od ovakvog odnosa prema velikom pesniku-humanisti! Oni ga slave zato što je on izvesnim svojim iskrenim i duboko čovečnim deklaracijama upotrebljiv (strašna, ali tačna reč) za

Viktor Igo 1825

politiku Informbiroa. U svojim mračnim planovima oni ni od čega ne prezaju, pa ni od toga da zaklone svoje lice iza grandioznih tekovina ljudske misli i Panteona iza ličnosti i dela velikog pesnika. »On (Igo) dao nam je već davno pravo da ga nazovemo svojim« — kaže Pjer Albui.

I tako velikog pesnika svrstaše u idejne preteče i proroke Informbiroa. Njega, koji je pisao najsnažnije dokumente čovekoljublja i lepotu duše upoređivao s izvorskom vodom! Počelo je to sve tako »naivno« i »spontano«: »Kineski pisac Mao Dun predložio je u Beču da se slavi kao zajedničko dobro svih naroda velika figura Viktora Igoa«. A onda su svi informbiroovski listovi, jedan za drugim, stali da »aktualiziraju« pesnika. »Imanite«, »Letr fransez«, »Literaturen front«, »Literaturnaja gazeta«, »Novoje vremja«, svi su oni obično počinjali svoje napise rečima: »Svetski savet za mir uputio je apel svim demokratima...«, a završavali demagoški i perfidno: »Viktor Igo je na strani snaga mira«, »On je zastava borbe protiv američke ekspanzije« (kao da je pesnik patio od političkih, nacionalističkih i moralnih predrasuda i kao da nije mrzeo svaku ekspanziju i svako porobljavanje čoveka, ma otkud ono dolazilo).

Viktor Igo celim svojim životnim putem i delom i svojim divnim i blagorodnim ljudskim likom na strani je — kako sam reče — progresa i istine, a mi taj progres i tu istinu vidimo u slobodnom socijalizmu, koji će imati snage da prođe kroz sve teškoće, da im odoli i da ostvari i veliki pesnikov ideal.

MLADOST CRNIM UOKVIRENA

(Nastavak sa pete strane)

ćenom rečima svih boja i tamo gde nemaju nikakva opravdanja, stiže tek do impresionizma i simbolizma. A u jednom tekstu koji izbegava iole konkretnu odredbu impresionizma, Rehar kaže: »Tek je impresionizam otkrio ponovo čovečansku radost, pravu, plebejsku i paganski, antičku i senzualnu, materijalističku radost za življenjem — radost doduše, po zakonu vremena, obojadisanu donekle i francuski i malograđanski — no ipak revolucionarnu, svežu, zelenu radost. I tu radost je dočekala moralizatorska dreka građana pozelenelih duša i paragrafsko-kanonske tirade profesora sa naočarima od sivo-zelenog stakla, uokvirenog mesinganim pozelenelim okvirima«. Po njemu je u poeziji pak najzelenije od zelenog Remboova teorija o uzajamnosti delovanja i izazivanja čulnih utisaka, koja ustvari i nije samo Remboova, jer je izložena već u Bodlerovim Correspondences, a nalazi se i u Šezanovim rečima koji je zabeležio neoklasistički pesnik Joašim Gaske, kod Gijoa u ideji o svežem mleku u planini kao osećaju identičnom slušanju jedne pastoralne simfonije u Problemima savremene estetike, i kod našeg slikara Mila Milunovića (u Razmišljanjima o slikarstvu, Umetnički pregled, brč 1, god. 1941). Otkrivajući ovu, za Rehara izgleda novu, ideju, koju on pripisuje Rembou, koji je tobože time »stekao slavu formalista i bio osuđen od ljudi sivo-zelenih emocija« itd., sasvim je jasno da pod vrhom umetnosti Rehar smatra impresionizam i simbolizam koji su ozeleneli umetnost posvelu od naturalizma i umetnost blještavo-bezbojnog emajla i kameja parnasovaca, ali koja je prevaziđena dubinom osećanja humanizma, inspiracijoš dubljom od svake boje uzete za sebe i od samog njihovog sklada, koju nadahnjuje proleterska klasa i njena borba, prevaziđena umetnošću Gorkoga, Rolana, Ajzenštajna.

U svemu ovaj prvi broj nove serije Mladosti manifestuje kao novu umetnost jedan dosta široki dijapazon preživelih shvatanja i umetničkih postupaka najvećim delom napuštenih već i na Zapadu, od kojih je svaki tuđ potrebama i težnjama našeg savremenog društva i literature. Posle jednog perioda u kojem se zanemarivalo ispitivanje i čak interesovanje za bezbroj pojedinačnih i jednostranih eksperimentalnih traženja — koja su u elementarnom išla često i dublje, ali zapostavljali ili izostavljali ostale delove celine realističkog umetničkog postupka — jednom delu naših pisaca kad su se otvorile oči za ovaj šareni vašar »produbljivanja stvarnosti«, ova »siva« umetnost na koju je već pala prašina vremena i koju je negirala većina naprednih umetnika, zasenila je oči i uzela na sebe izgled nove i revolucionarne umetnosti. Zato se oni moraju boriti za uspostavljanje ravnoteže u svojim pogledima na umetnost. Inače će iz tog krajnje nekritičkog ugledanja na umetnost koja pati od iscrpenosti i ludog traga za novim sokovima svojim neobuzdanostima koje obično ne dostižu ni minimalne odredbe suštine umetnosti, za našu književnost proizići rđave posledice. Užasno je pogrešno misliti da smo mi sami bliži tim sokovima preko tuđih prekopavanja i rovarenja nego preko naših sopstvenih korenova!

Znameniti francuski komunist Pol Vajan-Kutirje rekao je jednu divnu misao: »Komunizam je mladost sveta«. Treba se pitati koliko od tako shvaćene mladosti ima u sadržaju prvog broja nove serije Mladosti u crno uokvirene.

Viktor Igo: SELO NA MESEČINI

Enver Redžić: ZAŠTO SE I KAKO MARKSIZAM BORI PROTIV RELIGIJE

(Izdanje »Svjetlosti« – Sarajevo, 1952)

Ivan LAĆA

Religija ulazi u broj onih pitanja, koja je marksistička teoretska misao obimnije razrađivala. U nizu svojih radova i članaka, među kojima se ističu — »Ka kritici Hegelove filozofije prava«, »Sveta porodica«, »Njemačka ideologija«, »Poreklo porodice, privatnog vlasništva i države«, »Ludvig Fojerbah«, »Anti-Diring«, Engelsova pisma o istoriskom materijalizmu, Lenjinovi poznati članci — »Socijalizam i religija«. »O odnosu radničke partije prema religiji«, itd. itd., — klasici marksizma naučno objašnjavaju u osnovi sva pitanja vezana za ovaj krupni društveni problem — religiju. Može se reći, i to s pravom, da je zahvaljujući marksističkoj nauci postalo moguće naučno, materijalističko objašnjenje religije, — njenih društvenih korjenova, metoda borbe sa njom, kao i objašnjenje puteva njenog odumiranja.

Ali, za razumjevanje marksističke nauke isto kao i svake druge nauke, potrebno je mnogo izučavanja i studiranja. Otuda, svaki pokušaj koji ima za cilj da tu nauku učini pristupačnu širokom krugu čitalaca od nesumnjivog je značaja i naša ga javnost dočekuje sa velikim interesovanjem. To utoliko više što svaka takva knjiga ili brošura pretstavlja dobit za našu, danas još vrlo oskudnu popularnu marksističku literaturu.

Jedan od takvih najnovijih pokušaja je i ova brošura Envera Redžića.

Značaj ovakvih priloga popularisanju marksističkih stavova o religiji proističe iz potrebe aktivne borbe protiv pojačanog uticaja i širenja religioznih predrasuda ne samo među jednim djelom širokih slojeva naroda, nego i među mlađim komunistima. Ali, korisnost ovakovih priloga — osim ako se radi o pokušajima dalje razrade pojedinih marksističkih postavki, — mjeri se stepenom njihove pristupačnosti širokom krugu čitalaca, tj. time u kolikoj mjeri polazi piscu za rukom da popularniše osnovne postavke marksističke nauke o postavljenom problemu. A izložiti na jednostavan i živ način marksističke teoretske postavke o religiji nije ni malo lak zadatak. To zahtjeva od pisca mnogo dublje poznavanje marksističke teorije od običnog, školskog poznavanja. U protivnom, dobija se apstraktno, suvo ili vulgarno izlaganje osnovnih postavki marksizma o religiji umjesto žive analize koja bi ubjedljivo djelovala razbijajući same religiozne zablude.

Čitajući brošuru Envera Redžića, čitalac dobija utisak da se pisac trudio da na što popularniji način pokaže kako treba gledati na religiju sa marksističkog stanovišta. Ali čitalac će brošuru, na kraju, ipak ostaviti sa izvjesnim razočarenjem, jer piscu nije pošlo za rukom, da u zadovoljavajućoj mjeri pruži živo i popularno objašnjenje religiozne problematike. Zašto ovaj pokušaj, sa pomenutog aspekta, nije do kraja uspio? Po mome mišljenju uzrok treba tražiti u tome, što velika većina naših pisaca popularnih brošura, među njima i autor ove, nastoje da što iscrpnije obrade sve što je u vezi sa određenom temom bez obzira na to, da li su razna pitanja koja pokreću, od značaja za čitaoca koji se njima naučno ne bavi. Tako je i autor ove brošure, često nepotrebno, suviše zalazio u razne teorije o religiji. On dalje nastoji da upozna čitaoca ne samo sa filozofskim pravcima koji su vezani uz ovu temu već i sa masom raznih mislilaca, što nesumnjivo za popularnu brošuru pretstavlja veliki i nepotrebni balast. Tako on pominje Ksenofana, Anaksagoru, Tertulijana, Tomu Akvinskog, Dunsa Skota, Vilijama Okamskog, Pjer de la Rame, Đordana Bruna, Galileo Galileja, Lučilio Vaninia, Makiavelia, Holbaha, Fojerbaha, Spensera, Langea, Dirkajma, Kauckog, Bera, Valtera; zatim ulogu darvinizma itd.

Kako ovo drukčije nazvati nego gubljenjem osjećaja za mjeru? Da je autor stalno imao u vidu popularnost kao osnovni zadatak, ne bi mu bilo nužno 90 stranica (od 126 koliko ih brošura ima) za prikazivanje nastanka i razvoja religije, raznih teorija o religiji i njihovih pretstavnika kao i društvene uloge religije. Nema potrebe nikoga uvjeravati, da su ta pitanja dosta složena i da ona obuhvataju mnogo problema. Mnogim čitaocima je isto tako poznato da bi se o ovim pitanjima moglo napisati ne samo 90 stranica veličine džepnog formata, već nekoliko debelih knjiga folio-formata.

Iz ovoga nedostatka proizilaze i drugi. Tako, autoru se može staviti zamjerka i na sam način izlaganja materije. Naime, u brošuri nije u dovoljnoj mjeri realizovan razvojni metod, tj. čitalac se postupno ne uvodi u shvatanje težih teoretskih postavki, nego se na njih prelazi ponegde bez dovoljnog prethodnog objašnjenja. Kod toga autor operiše i sa takovim terminima, koji čitaocu bez izvjesnog marksističkog obrazovanja otežavaju shvatanje, onoga što pisac nastoji da objasni. Tako, listajući prvih nekoliko stranica susrećemo se sa pojmovima kao — društveno-ekonomska formacija, spoznajni aparat, čulna spoznaja, logički stepen spoznaje, gnoseološki korjenovi, matriarhat, personifikacija itd.

Evo, kako na primjer, pisac na strani 10 objašnjava korjenove religije: »... Religija ima dvije vrste svojih izvora, svoja dva korjena, jedan od njih se nalazi u društvenim odnosima ljudi, u njihovim međusobnim odnosima u procesu proizvodnje, a drugi se nalazi u spoznajnom aparatu čovjekovom, koji se istoriski razvijao, mijenjao i usavršavao zajedno sa društvenim čovjekovim razvojem. Prvi se naučno zovu socijalni, a drugi gnoseološki korjeni religije.

Gnoseološki korjeni religije potiču iz same ljudske spoznaje. Razumljivo je da spoznajne sposobnosti čovjekove nijesu nepromjenljive i da se spoznajne sposobnosti današnjeg čovjeka mnogo razlikuju od spoznajne sposobnosti ljudi prvobitne epohe. Ta činjenica ubjedljivo govori o najdubljoj povezanosti ljudske spoznaje sa društveno-istoriskim razvitkom čovjekovim«.

Treba primjetiti da čitalac bez poznavanja marksističke teorije spoznaje nije u stanju da shvati ono što mu pisac objašnjava na 10, 11, 12 i 13 stranici.

Osim toga, pored popularnosti u brošuri nije na zadovoljavajući način ostvaren ni jedan drugi, veoma važan zahtjev — živ, sugestivan način objašnjavanja problema, a to je od neobično velikog značaja za naučno-popularne radove. O ovome momentu ili aturor nije vodio dovoljno računa, ili nije i pored nastojanja u tome uspio. Mislim da se može govoriti prije o ovome posljednjem.

No, bez obzira na ove pomenute nedostatke brošura ima i pozitivnih strana na koje je potrebno ukazati radi sticanja pravilnijeg suda o njoj.

Pisac, oslanjajući se uglavnom na postavke klasika marksizma, daje dosta dobar pregled nastanka i razvoja religije i njene uloge u društvenoj istoriji.

Religija, kao i svi ostali oblici društvene svijesti zavisi u krajnjoj liniji od načina proizvodnje, od stupnja razvijenosti proizvodnih snaga i produkcionih odnosa. Ona je, dakle, društveno-istoriska pojava. Tako, objašnjavajući rađanje ideje o natprirodnim bićima, pisac nas vraća u daleku epohu istorije čovječanstva i pokazuje kako primitivne religiozne pretstave nastaju usljed niskog nivoa proizvodnih snaga i u vezi s tim na bazi nerazvijenog stupnja svijesti. Na ovom stupnju čovjek, ne poznavajući stvarne uzroke prirodnih pojava, zamišlja prirodu naseljenom raznim duhovima koji je »pokreću« i upravljaju njome. Iz ovog, animističkog stupnja religija je evoluirala preko totemizma i politeizma u monoteizam, tj. u religiju koja obožava jednog boga. Pisac, oslanjajući se na Engelsa, dobro ukazuje na društvene uzroke ovog velikog preokreta u religiji, tj. na razbijanje rodovskog društvenog uređenja u kojem podeljenosti na mnoge rodove odgovara i mnoštvo bogova — politeizam. Sa razbijanjem toga društva i nastankom klasa dolazi do ujedinjavanja rodova i plemena u jedan narod i do formiranja države, usljed čega nestaje vjerovanje u mnoštvo bogova, a nastaje obožavanje jednog boga — monoteizam. Bez jedinstvenog cara, ne bi se mogao javiti ni jedinstveni bog, isticao je Engels. Pa dok su raniji bogovi zamišljani u izvjesnom smislu kao neka stvarna, zemaljska bića, novi, jedinstveni bog monoteističkih religija zamišlja se kao bezlični, onozemaljski duh, koji kao svemoćni gospodar upravlja svijetom, otprilike onako kao i svemoćni despot u državi.

Pisac dosta prostora posvećuje prikazu hrišćanstva i objašnjava, kako je promijenjena društveno-ekonomska stvarnost u antičkom svijetu (raspadanje robovlasničkog društva) stvorila filozofsku podlogu za hrišćanstvo u krilu najreakcionarnijih dekadentnih idealističkih pravaca antičke filozofije. Valja primjetiti da pisac nije istakao Filona kao jednog od preteča hrišćanstva već govori o neoplatonizmu uopšte, a trebalo je da istakne baš Filona i rimskog stoičara Seneku — »oca« i »strica« hrišćanstva, kako kaže Engels, — pored ostalog i zbog toga što je neoplatonianstvo u cjelini uzeto, bilo izvor i raznih jeresi, protiv kojih se hrišćanska crkva docnije borila. Pisac naročito podvlači kako se u uslovima raspadanja antičkog robovlasničkog društva, izlaz nužno morao tražiti u jednoj religiji koja traži spasenje na onome svijetu. Zatim ,pošto je objasnio najkrupniju promjenu u istoriskom razvoju hrišćanstva — njegovo pretvaranje od prvobitne, buntovne religije robova u ideološko oružje eksploatatorskih klasa, on široko raspravlja o reakcionarnoj ulozi hrišćanstva u feudalizmu i kapitalizmu.

Razvojem materijalne osnove društva i prirodnih nauka, ljudska misao sve više upoznaje stvarni svijet i njegove istinske uzroke. Tako, već u XVII i XVIII vijeku revolucionarna buržoaska misao izbacuje boga na vrata. Ali, uskoro zbog svojih ograničenih klasnih interesa, buržoaska misao ga ponovo, iako sada stidljivo pušta kroz prozor. Tek su ideolozi radničke klase, konačno istjerali boga na vrata. Ali za razliku od buržoaskoga, proleterski ateizam je čvrsto jednom za svagda dobro zatvorio i sve prozore.

Za čitaoca naročito su interesantna poslednja dva odjeljka u kojima se govori o društvenoj ulozi religije i odnosu radničke klase prema religiji. Ovdje se provlači misao da je proletarijat protiv svakog ugnjetavanja pa prema tome i religioznog kao jednog od sredstava za klasnu vladavanu. Budući protiv svakog ugnjetavanja, proletarijat bi došao u sukob sa svojim sopstvenim principima ako bi onaj dio narodnih masa koji se još nalazi pod uticajem religioznih predrasuda htio silom da natjera da se odreknu svojih religioznih ubjeđenja. To je stvar duge ideološke borbe, političkog, kulturnog i opšteg uzdizanja masa. Pisac lijepo i ubjedljivo objašnjava i reakcionarnu ulogu religije.

Najzad, treba napomenuti da brošura, ma da uzeta u cjelini daje u osnovi pravilan odgovor na razna pitanja, ipak nije sasvim bez primjedbe u pogledu naučne preciznosti. U njoj ima kako izvjesnih nepreciznosti i tvrdih formulacija tako i poneka netačna tvrdnja. Tako, na primjer, autor na strani 93 kada objašnjava zašto ideolozi buržoazije u XVII i XVIII vijeku nisu mogli otkriti prave socijalne korjenove religije, navodi kao razlog jedino njihovu klasnu ograničenost. Ovakvo objašnjenje nesumnjivo je nepotpuno i stoga nenaučno. Klasna ograničenost mišljenja Bekona, Loka, Voltera ili Holbaha ne može se negirati, ali samo ovaj momenat ne daje zadovoljavajući odgovor zašto oni nisu mogli otkriti socijalne korjene religije. Otkrivanje tih korjenova bilo je moguće tek u XIX vijeku, posle francuske revolucije. Tek se ta revolucija u punoj svjetlosti i sa punom jasnoćom pokazala po prvi put u istoriji kao očevidna borba klasa, i kao takva usmjerila je ljudsku misao u pravcu ispitivanja stvarnih pokretača društveno-istoriskog razvitka. Zato, na primjer, nije slučajno da su tek estoričari epohe Restauracije postali očevi teorije klasne borbe a ne recimo Didro ili neki drugi mislilac iz XVII ili XVII vijeka. Dalji društveni razvitak pripremio je sve elemente neophodne za nastajanje materijalističkog shvatanja društva kao i cjelokupnog društvenog života. O tome procesu govore, uostalom, Marks i Engels na više mjesta. Eto zato je pisac, ističući samo klasnu ograničenost buržoaskih mislilaca XVII i XVIII vijeka nužno morao upasti u jednostranost. Ti ideolozi, čak i da nisu bili klasno ograničeni, što je naravno samo hipoteza, ne bi mogli na tom stupnju razvitka otkriti prave korjenove religije

Ne može se ćutke preći ni preko ove autorove tvrdnje: »Sve dok je njihova spoznaja (primitivaca — I .L.) bila ograničena na strogo čulnu spoznaju, na osjećaje i opažaje, tj. dok su čulni organi bili jedina oruđa spoznaje, dotle u samom procesu spoznaje nije bilo mogućnosti za nastajanje religije koja počinje pretstavama duše i duhova... Sposobnost ljudi za pretstave govori o tome da je spoznajni aparat čovekov postao razvijeniji i savršeniji i da se sada u čulnu spoznaju sve više upleće i mišljenje«. (str. 12)

Tvrditi da je spoznaja primitivnih ljudi ikada mogla biti ograničena samo na osjećaje i opažaje, da su im čulni organi ikada mogli biti jedina oruđa spoznaje nesumnjivo je netačna, ne odgovara činjenicama pa otuda ni osnovnim postavkama klasika marksizma po ovome pitanju. Tako, Engels u »Dijalektici prirode« konstatuje da čak i kod viših životinja postoje ne samo osjećaji i pretstave, a što je razumljivo i po sebi, već i oblici razumske djelatnosti kao što su indukovanje i eksperimentiranje. A kad ovako vanje, zatim analiziranje, sintetiziranje i eksperimentisanje. A kad ovako složene radnje postoje kod životinja, šta tek da kažemo o primitivnom čovjeku.

Dalje, na strani 48 stoji ovakva nepotpuna misao: »... Iz redova zanatlija — majstora i trgovaca stvarala se u krilu feudalnog društva nova klasa, buržoazija...« Čitalac bi mogao na osnovu ovakve tvrdnje zaključiti da su zanatlije i trgovci bili jedini i glavni društveni rezervoar iz kojeg se regrutovala buržoaska klasa. Međutim, stvarni istoriski proces razvijao se drukčije. Buržoaska klasa proizišla je, a to nam objašnjavaju klasici marksizma na nekoliko mjesta u svojim radovima, uglavnom iz seljaštva. Evo šta o tome kažu Marks i Engels u »Komunističkom manifestu«: »Iz redova kmetova Srednjeg vijeka izašli su slobodni stanovnici prvih gradova; iz tog varoškog stanovništva razvili su se prvi elementi bužoazije« (Karl Marks, Fridrih Engels, izabrana djela, tom I, »Kultura« — Beograd — 1949).

Najzad nije suvišno napomenuti da se na strani 46 kaže kako su sva jeretička učenja uperena protiv feudalnog društvenog uređenja, zbog monopolnog položaja crkve u svim oblastima intelektualnog života, nužno primala vjersku formu. Misao je u osnovi tačna ali nepotpuna i zbog nerazrađenosti čitalac može da je nepravilno shvati. Trebalo je naglasiti da je u to vrijeme religiozni način mišljenja dobio takoreći snagu instinkta, koji je pritiskivao svaku misao. Otuda onda jasno proizilazi zašto su i sva progresivna opoziciona učenja toga vremena morala nužno biti zaodjenuta u religiozno ruho.

Ovih nekoliko uočenih primedaba krupnijih i sitnijih pokazuju, da brošura Envera Redžića ima svojih ozbiljnijih nedostataka. Uopšte bi pri pisanju brošura ove vrste trebalo voditi više računa o potrebama kako naučne preciznosti tako i popularnosti.

Dušan Popović:
»IZABRANI SPISI«

(Izdanje »Prosvete«, Beograd, 1951. Izbor izvršili: Lazar Stefanović i Sergije Dimitrijević)

Stvaranje i razvitak modernog radničkog i socijalističkog pokreta u Srbiji, pored Radovana Dragovića i Dimitrija Tucovića, najtješnje je povezano sa imenom Dušana Popovića (1884—1918). Kao i Tucović donedavno i on je ostao malo ili nimalo poznat. Ako se govorilo ili pisalo o tom periodu, njegovo ime i djelo, ako se i pominjalo, pominjalo se usput. U svojoj kratkoj djelatnosti on je htio da bude i da ostane bezimeni sejač marksizma i borac za novo društvo. Nije to bila samo njegova skromnost već i njegov principijelni stav da pojedinci ne smiju da strče iz borbenih redova socijalističkog pokreta, da ga ne bi uzeli u svoje ruke i nametnuli mu svoju volju (a socijalistički pokret u Srbiji u tom pogledu imao je mrčava iskustva, na primjer, sa Dragišom Lapčevićem). Zbog toga, u prvom redu, još nije bilo moguće utvrditi šta je sve on napisao i učinio čak ni u onim primjerima socijalističke štampe i onim dokumentima iz tog vremena koji su dosada sakupljeni. Pa ipak bilo je krajnje vrijeme da se, kad je već izišlo toliko drugih djela, pojavi, makar i nepotpun, izbor njegovih spisa. Tako će biti moguće većem broju ljudi da se upozna sa Dušanom Popovićem koji čeka svoje biografe, istoričare i kritičare.

Kao i njegovi stariji drugovi, Dragović i Tucović, tako je i Dušan Popović bio čovjek koji je u svom djelovanju obavljao najrazličitije, i značajne i beznačajne, poslove srpskog socijalističkog pokreta, a bio je ipak njegov spiritus movens. Zato je najveći dio njegove spisateljske djelatnosti, — on je bio publicist i novinar više nego drugi, — bio posvećen organizaciono-političkoj, ekonomskoj i socijalnoj problematici srpskog društva tog vremena, a posebno i u prvom redu, srpskog radničkog pokreta (na primjer: Zašto se organizujemo, Akcija i taktika, Monarhistička legenda, Opšte pravo glasa, Sloboda štampe, Savez slobodnih balkanskih naroda, Selo i socijalizam, itd.). Taj period radničkog i socijalističkog pokreta u Srbiji, u kome je on djelovao i uticao na njegovu orijentaciju, istovremeno je bio period srpskog društva bogat i interesantan različitim događajima; sa naglim razvitkom srbijanske buržoazije i čitavog društva tekao je burno i razvitak u drugim oblastima života tadašnje Srbije; razvijao se i proletarijat i njegova svijest, rasla njegova uloga u društvenom razvitku. A mnogo toga što se događalo bilo je djelimično i rezultat misli i djelatnosti Dušana Popovića, bez obzira na njegovu »partisku anonimnost i redakciski inkognito«. Već po tome ime i djelo Dušana Popovića postaje od bitnog interesa za svakog ozbiljnog javnog i kulturnog radnika, istoričara i sociologa.

Popović je, više nego Dragović i Tucović, nalazio vremena i pokazivao sklonosti za filozofska, estetska i etička pitanja u užem smislu (jer su, u širem smislu, svi njegovi napisi, kao i sva djelatnost, bazirani na jednoj određenoj, marksističkoj filozofiji i proleterskoj etici) a tu opet posebno za ona pitanja koja su u marksističkoj literaturi toga doba ostala još nedovoljno razrađena, kao što je, na primjer, marksistička koncepcija patriotizma. Na tom pitanju, kako je pokazala istorija, u Prvom svjetskom ratu iznevjerio je i otadžbinu i internacionalizam veliki broj dotada istaknutih socijalističkih boraca u svim zemljama Evrope. Srpska socijal-demokratija, pored Lenjina i boljševika, jedino je imala pravilan stav i držanje).

Dušan Popović je pisao i književne prikaze (»Sanjin«; Đorđe Plehanov: »Henrik Ibzen«) i članke iz te oblasti (»Lav Nikolajević Tolstoj«). A Popovićev nekrolog o Skerliću, kako s pravom kaže Sergije Dimitrijević u svome predgovoru, nije samo primjer kratke i jezgrovite ocjene, već je to napis koji je »uspešnije odredio mesto Skerlića u našoj istoriji i pravilnije ocenio njegov značaj, no što je to učinjeno u mnogim opširnijim studijama objavljenim o ovom pitanju«. I po tim napisima, ma da su oni bili rijetki, — jer je to bio period radničkog pokreta u Srbiji koji je naturao druge probleme od životne važnosti za taj pokret, — Dušan Popović spada među ona imena koja su interesantna i za književnost i filozofiju i u najužem smislu riječi.

U »Radničkim novinama« Popović je 1914 godine počeo s uspjehom da piše, prvi u srpskom socijalističkom pokretu, političke satire. Objavljivao ih je u rubrici »Na brzu ruku« sa potpisom »Čovek što se smeje«. Ti napisi su postali novi faktor, novo, zaista ubojito, sredstvo srpskih socijalista na društvenoj pozornici. Kao i drugi njegovi napisi, ni ovi nisu muzejski antikviteti već i danas mogu poslužiti kao primjer kako se piše sa jednog savremenog, marksističkog gledišta o najrazličitijim problemima, a za to gledište, za svoj stav.

Predgovor Sergija Dimitrijevića o ovim izabranim spisima je, koliko nam je poznato, prvi opširniji i studioznije napis uopšte o Dušanu Popoviću. Zato zaslužuje, možda, i posebnu pažnju, možda i posebni osvrt, tim prije što pisac izlaže svoje mišljenje o Popoviću kao marksisti, — daje ocjenu njegova djela.

Sam izbor iz spisa Dušana Popovića pored potrebnih i korisnih novinskih, manje-više informativnih, bilježaka, traži studioznije prikaze.

N. S.

ŠEKSPIR I FILM

(Nastavak sa osme strane)

filma »Hamlet« bude razočaran kazališnom izvedbom »Hamleta«, Bel pita, nisu li adaptacije kazališnih djela samo privlačni eksperimenti. Priznaje kulturan dobitak što ga predstavlja uspjeh nekih ekranizacija kod publike, ali tvrdi, da filmski adaptori »zapravo rade na materiji, koja već postoji u mnogo prikladnijem obliku, osobito ako je to kazališno djelo«. Postavljajući, da film »Hamlet« »nije više nego veoma pomno razrađena, skupa i veoma skraćena predstava drame«, on sugerira, da u filmskim adaptacijama Šekspira valja ići još dalje na liniji korišćenja filmskog jezika. Naglašuje preobilnost teksta u ekranizacijama Šekspira. Tekst valja nemilosrdno izbacivati, jer je Šekspirov jezik toliko slikovit, da je osuđen na neuspjeh svaki pokušaj, da se taj, ionako već slikovit, jezik još obogaćuje filmskim slikama. Protiv baleta »Hamlet« (Roberta Helpmena) Bel nema ništa, jer ondje nema Šekspirove riječi. Balet ima svoj jezik kazivanja i izražavanja ideja. Unatoč nekim kontradikcijama u Belovim tezama, ovo mišljenje interesantno je u sklopu diskusija o ovoj nesumnjivo najvrednijoj ekranizaciji Šekspira.

Činjenica je, da su najznačajnija djela u historiji filma nastala na bazi tekstova napisanih za film, to jest na bazi tekstova zamišljenih i vizualiziranih filmski. No isto je tako činjenica, da su se filmski stvaraoci veoma plodno inspirirali na književnim djelima, počevši od biblijskih tekstova, pa preko Šekspira i Dikensa do Gorkog. Osnovno je za prenošenje nekog djela jedne umjetnosti u drugu transmutacija osnovne ideje dotičnog djela na jezik druge umjetnosti. To se ne postizava ni načelnom izmjenom radnje, ni načelnim izbacivanjem teksta. A tako je i s ekranizacijom Šekspira. Filmski umjetnik koji osjeti Šekspira kroz njegov stih, filmski će ga dati dobro ili loše prema tome kako je doživeo Šekspira i kako taj doživljaj umije izraziti filmskim sredstvima. Jedan će to učiniti pomoću više Šekspirovih stihova, a drugi s manje. No svakako pritom igra važnu ulogu nastojanje filmskog umjetnika, da filmskim jezikom postigne ono što Šekspir na pozornici postizava neposrednošću svog stiha.

A u nizu Šekspirovih susreta s filmom, ovaj Olivjerov je najplodniji. Kao što Mikelanđelovi soneti i danas inspiriraju muzičara, a Betovenova muzika slikara, tako će nesumnjivo Šekspir i nadalje svojom moćnom poezijom inspirirati filmske umjetnike. Stoga možemo s najvećim interesom očekivati najavljene ekranizacije Šekspira u Americi, Engleskoj i Italiji. Godine 1900 započeta, nastavlja se najstarija veza filma s književnošću — veza s »avonskim labudom«.

Fedor HANDŽEKOVIĆ

Živan Vulić: BUDVA

»KNJIŽEVNOST« 11-12

(Nastavak sa pete strane)

go i o tome da se jedna shematičnost i jednostranost ne zameni bilo kakvom drugom.

Poetski prilozi u ovome dvobroju su obilni, ali po kvalitetu uglavnom slabi. Istina time »Književnost« nije nimalo gora od ostale naše književne štampe koja je, može se reći, sva preplavljena rđavom poezijom. Pa iako po tome, možda, i ne bi bilo naročite potrebe da se u jednom letimičnom prikazu čovek zaustavi na poeziji ovoga dvobroja, to se ipak mora učiniti iz dva razloga: prvo, jer je objavljena jedna pesma koja, ne obogaćujući naročito našu poeziju, ipak ide u red najboljeg u stvaralaštvu Dušana Matića; drugo, radi dve pesme Tanasija Mladenovića, koje sasvim sigurno prikazuju ovog pesnika u dosad najcrnjoj boji.

Pesma Dušana Matića »Pisano pred zoru« je verovatno njegova najbolja pesma. Više nego u drugim pesmama on je ovde iskren, svoj; istinit. To je pravi Dušan Matić. Njegova inspiracija ovde nije obična, svakidašnja: pesnik s najviše tačke svog života sagledava svoj životni put i, sećajući se mladosti, peva sa žalošću o snagama kojih više nema. I tako jedan proživljeni vek, vraćajući se svojoj mladosti, kao da stvara neku sopstvenu poetsku sintezu.

Ali, kao i uvek i inače, Matić čak i ovde, kad je potpuno istinit i neizveštačen, kad stvara poeziju svojom najdubljom inspiracijom, ostaje kao pesnik nemoćan i bled, mada na jedan izvestan svoj način profinjen i usavršen. Bez snage da svoje poetsko nadahnuće izlije u moćne i zvonke stihove, Matić ostaje pesnik iskidanog izraza, istančanog daha, stalno na granici da se prekine. Pa nije li to onda na neki način jednovremeno i znak jedne unutrašnje slabosti njegove poezije, krhkosti samih njegovih poetskih emocija? Kada Matić zapeva:

U Paktolu života snovi su se okupali.
Od suvog zlata da su bili
U nespokojnim bi se u nemirnim predvečerjima
U grozničavim rukama
Od ponavljanja tolikih od snivanja
Sasvim bi se otrli. U pogledima isprali.

onda mu mi tu iskidanost izraza shvatamo kao manir. Međutim kad mu se zamuti izraz u sukobu protivurečnih emocija i kad jedan dobro nađeni motiv ispusti pre no što ga i razvije, onda nagomilavanje reči i mutnoća izraza dolaze samo zato što nema dublje i veće emotivne snage.

Nemoguć. A ipak jeste.
Još snovi ostali su mladi mogao bih da kažem. I nade.
Mogli bismo da kažemo. Mogli bismo.
Slagali bismo. Tu pred kućom koje više nema glumac skida šminku.

Neko je rekao da je Matić pesnik niske temperature. I zaista, ako je ova pesma sav Dušan Matić, Matić u svom najboljem izdanju ,onda ona to tim uverljivije potvrđuje.

I još nešto. Ako je faktura njegove poezije organski, funkcionalno vezana i uslovljena, a ona to kod njega ponekad jeste, onda je to dobro za njegovu poeziju. Nju zbog toga tada ne treba osuđivati, jer izuzetno dobije kvalitete koje joj treba priznati. Ali čak i tada, budući samo izraz jednog intelektualskog subjektivizma i slabe emotivnosti, ta faktura i ta poezija neće oploditi ničije pesništvo, a da se sama od sebe ne pretvori u puki manir.

Za dve pesme Tanasija Mladenovića — »Mrtva priroda« i »Romantična noć« može se mirne duše reći obrnuto od onoga što je rečeno za Matića: to je Tanasije Mladenović u svom najgorem izdanju. Pre svega kao stih i ritam te pesme uopšte ne spadaju u poeziju ili skoro ne spadaju. Ti stihovi su plod nekakve nedozrele ili pak nategnute inspiracije. A osim toga oni su i izraz izvesne njegove nekritičnosti. U osnovi bez stvarne poetske emocije, pisane jednom fakturom koja mu ostaje tuđa, bez ikakvog smisla za unutrašnju harmoniju, nemogućim jezikom, komparacijama i figurama, svaka od ovih pesama u pravom smislu reči neprijatno deluje na čitaoca. To je poezija gde nam se šuma javlja čas kao »mrtva priroda«, čas kao »izumrli svet iz bajki« koji potseća na »vilajet bez svetla i bez ljudi« gde

»pustoš gola leži kao pohod (!) drveni, surovi i mračni,
golemih reptila«.

a gde se, samo stih dalje od ove slike »pustoši i reptila« »biglisanje« slikuje s »bitisanjem« itd. To je poezija gde se uz biglisanje »kandelabr« najedanput slikuje sa »dans makabr«. I uopšte sve je to nekakav ludi »vilajet« u kome je neobjašnjivo kako okarine postaju »čemerne« a »suluda noć« se smeje »sva bleda od pritvorstva« i pritom — »utvarna«.

Da završim. Uz ove dve pesme Tanasija Mladenovića skoro nije potreban komentar. One su komentar same sebi. U pitanju je očevidno jedna poetska pometenost kada pesnik tražeći više nego što može da dâ, izgubi i ono što je imao. Kakve su pritom perspektive takvog pesništva neizvesno je, ali je sasvim izvesno, čini mi se, da takve pesme onda ne treba štampati.

A kada se one ipak jave i u boljim književnim časopisima, nije li to onda znak da smo već suviše snizili naše zahteve prema poeziji, a time i unizili samu poeziju.

Bora DRENOVAC

RAZMIŠLJANJA O NEKIM FILOZOFSKIM PITANJIMA

(Nastavak sa druge strane)

Nalazimo da ima nečeg opasnog u izlaganju profesora Nedeljkovića, makar on i ne mislio tako, utisak je takav kod velike većine. To je otupljivanje kriterijuma koji filozofski pravac danas pretstavlja put ka razvitku filozofske misli, put ka naučnosti filozofskog pogleda na svet, koja filozofija jedino izražava težnje i interese radnih masa. Zatim se sa tvrđenjem da svaki i najmanji pravac ima »tle pod nogama« podriva kriterijum za kvalitet filozofskih radova. Nije nam dovoljno rečeno, zašto je i pored svoje »ograničenosti« dijalektički materijalizam filozofija borbe proletarijata! Smatramo da je čudno sistematizovati razvoj novije filozofije na filozofiju posle Marksa i Engelsa kao da su oni uticali neposredno na filozofsku aktivnost u svetu. Ono što su oni stvarno učinili sa svojim filozofskim koncepcijama, to je za marksističku filozofiju presudno. Međutim, njihova filozofska misao iz društvenih razloga nije uticala na zapadnu filozofiju. Ona je bila dugo sistematski prećutkivana, a uzeta je polemički više u obzir posle Drugog svetskog rata naglim porastom radničkih pokreta. S druge strane, sami marksisti nisu dovoljno sistematski radili na daljem razvijanju revolucionarne filozofske misli. Radi toga nepotrebno je govoriti o uticaju koji se na filozofskom polju još nije istoriski ostvario, a to se istovremeno povezuje sa tvrđenjem o ograničenosti klasičnih dela marksističke filozofije. Ističe se uspeh koji ne postoji, a udara se po postavljenom temelju. Da li takvo posmatranje može ukazati na put i mogućnosti daljeg razvitka marksističke filozofije.

Pitamo se kuda vodi misao dr Nedeljkovića? Za nas u zabunu, u hegelovsku mistiku, u preterano uzdizanje filozofije ,ili bolje da kažemo, ne znamo kuda vodi... Kritika ekonomizma izvršena je da se još više pojača uticaj i samostalnost filozofije. Međutim nema marksizma, nema marksističke nauke o razvitku društva, nema istoriskog materijalizma, ako ekonomski faktor nije odlučujući, tako ne jedini. Postoje nesumnjivo teškoće ako se ovo učenje uprosti, (to čine mnogi), a društvene pojave su veoma složene. Ono što Engels spominje takođe u pismu (Šmitu) to je da su on i Marks ukazali da je taj momenat odlučujući, ali da nije dovoljno proučen način kako on u raznim slučajevima stvarno deluje. Kod tako visokih apstrakcija, odnosno kod »nadgradnji« kao što su filozofija, umetnost, religija, veoma je teško tu vezu sagledati i objasniti. To je stvarno zadatak dugih i studioznih radova u oblasti marksističke istorije filozofije. Nemamo mi toga uopšte. Marksističke istorije filozofije još nema. To se ne može zameriti mnogo, jer se ipak radi o početnim prikazima razvitka filozofije sa gledišta dijalektičkog materijalizma. Nama se čini da je idealizam — materijalizam kao nužna dijalektička suprotnost u razvitku filozofije koja pokreće filozofsku misao napred mnogo šematski shvaćena i uska da obuhvati svu složenost i raznovrsnost filozofske misli, kao i njenih veza sa materijalnim društvenim razvitkom. O tome bi se moglo diskutovati...

Ono što nas interesuje, što nam na žalost nije postalo jasno iz ovih izlaganja, to je način daljeg razvitka dijalektičkog materijalizma. To je način kako da se dalji razvitak borbe i nauke odrazi u filozofskoj misli? Kako ćemo krenuti iz začaranog kruga ponavljanja u stvaralačku aktivnost, čemu drug Nedeljković teži, a da ne napravimo zbrku i zabunu. Hoćemo li izbeći greške sovjetskih mislilaca, a ne da ih kritikujemo na njihov način? Sva nam se ova pitanja nameću u našoj filozofskoj aktivnosti danas. Da li će slobodan susret sa protivničkom mišlju uzdići i ojačati marksističku filozofiju? Zadaci koji stoje pred marksističkom filozofijom nisu ni najmanje laki, ali se od njih ne može i ne sme otstupiti. Ima kod nas probuđenih snaga za taj rad, ima dobre volje, ima i smelosti. Ali uvek moramo biti i svesni skromnosti svojih snaga. Treba i iskrenije prihvatiti i organizovati taj rad. Usto se mora pridružiti i veoma oštra principijelna i objektivna kritika. Konstruktivna kritika koja će nepomirljivo povući liniju između ozbiljnih studioznih filozofskih napora i lakog operisanja zvučnim frazama, makar kako one zvučale marksistički. Mora se razlikovati polemika i kritika od grđenja i ličnog obračunavanja. Sve smo ovo morali reći iz osećanja krajnje potrebe da se kod nas povede borba mišljenja u filozofiji javno, a ne samo u pojedinim zatvorenim krugovima. A mora se priznati da kod nas postoji živo i široko interesovanje za filozofska pitanja, što je zasluga širenja marksizma i interesa širih marksističkih krugova za filozofska pitanja. Ako predavanja druga Nedeljkovića otvore živu diskusiju javno i pismeno, ne samo zatvoreno i usmeno, ona će imati svoj pozitivan doprinos u našoj filozofskoj aktivnosti.

D-r Zagorka MIĆIĆ

Bernard Šo: ANDROKLES I LAV

(Nastavak sa treće strane)

Jovanovića je to paradoksalno uhvatilo i ponelo, i on mu se nije mogao oteti. I vrlo dobro je učinio. Dao je, doista, jednu od najživljih uloga koje su se u poslednje vreme mogle na sceni Narodnog pozorišta videti. Da je u izvesnoj meri mogao da smiri herojski ton u svome liku, ili bolje reći, da izbegne prizvuk romantičnoga herojizma, njegov Ferovius bi bio još živopisniji i još reljefniji.

Zaustaviću se samo na još jednom ostvarenju, koje treba istaći, suprotno prethodnim, kao vrlo dobro u duhu reditelјeve koncepcije, dakle u smislu realističkog rezultata. To je lik podlaca i hrišćanskog licemera Spinta, koga je Miodrag Aleksić dao kao jednu od realistički najefektnijih epizoda koje ja znam. U celini i u detalju, taj lik je imao punu harmoniju, sav bio saliven u jednoj zamisli, u jednoj viziji samoga umetnika. On ga je, kako se to kaže, doista »rodio«. Ali mu je, ipak, dao malo više naturalističke mere u ispoljavanju odvratnoga nego što je bilo potrebno. Onaj izvesni padavičarski gest je u trenucima smetao. Ipak, jedini lik kome je sam Šo dao mogućnosti da se realistički oživi, ovde je tako i bio oživljen.

Ova komedija Bernarda Šoa na jednoj od glavnih scena u Beogradu i u zemlji, rezultat je koji treba afirmisati. Pre svega, kao izbor. Šo je, po svoj prilici, ovom svojom komedijom i najbolje zastupljen. Kao samo ostvarenje, u koncepciji kako je zamišljen, »Androkles i lav« je pozitivan rezultat, ali sama ta koncepcija je za kritiku. Iz te kritike bi trebalo izvući i jednu pouku. Biti nepokolebljiv zastupnik realizma u pozorištu jedini je mogućni i plodonosan i nama odgovarajući stav u ovoj umetničkoj oblasti, kao i u drugima. Ovde možda i upornije no u drugima. Ali boriti se za realizam ne znači otstraniti i svaku slobodu u traženju načina i stila kojim realistička procedura može da se osveži, da oživi, da uzdigne, i kao izraz da potencira. Realizam je širok, u granicama, i vrlo elastičan u stvaralačkim sredstvima. I zato ne treba bežati od slobodnijih i smelijih rešenja kad dramska materija to dopušta. U ovom slučaju ona čak to i traži. O taj njen zahtev nije trebalo oglušiti se.

Milan BOGDANOVIĆ

BIBLIOGRAFIJA

Bogdan Ćiplić: **Okovi.** Roman. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd 19,2, ćirilicom, str. 386, cena 120 din.

Miodrag Pavlović: 87 pesama. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 224 cena 65 din.

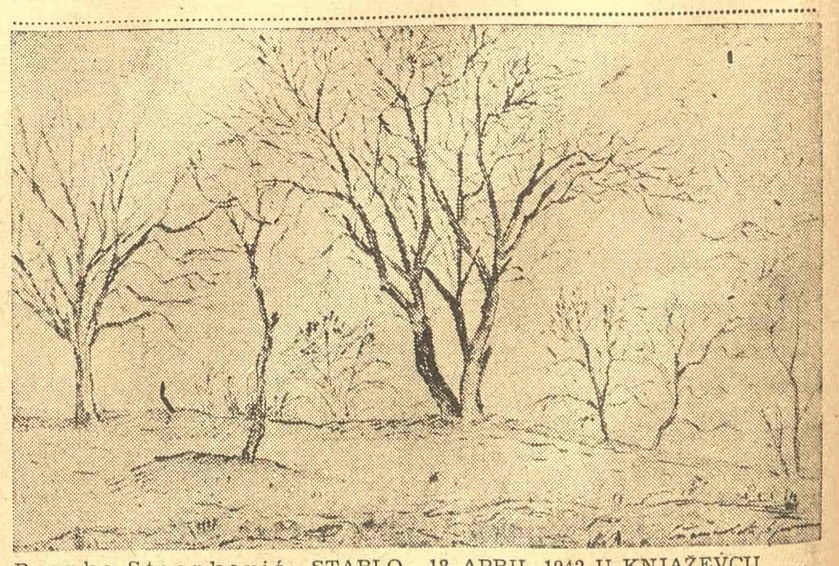
Za otadžbinu — za slobodu. Zbornik proze i poezije o Narodnooslobodilačkoj borbi. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 319 cena 120 din.

Socijalistička štampa u Srbiji do XX veka. Izbor članaka I—II.. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1951, ćirilicom.

Henrik Sjenkjević: Kroz pustinju i prašumu. Preveo dr Đorđe Živanović. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd 1951, ćirilicom, str. 409, cena 190 din.

Lajam O'Flaerti: Njegov prvi let. Prevela Ljubica Popović. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 81, cena 50 din.

Aleksandar Šakić: STRELJANJE TAOCA



Branko Staanković. STABLO, 18 APRIL 1942 U KNJAŽEVCU

UREDNICI
MILAN BOGDANOVIĆ SKENDER KULENOVIĆ

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