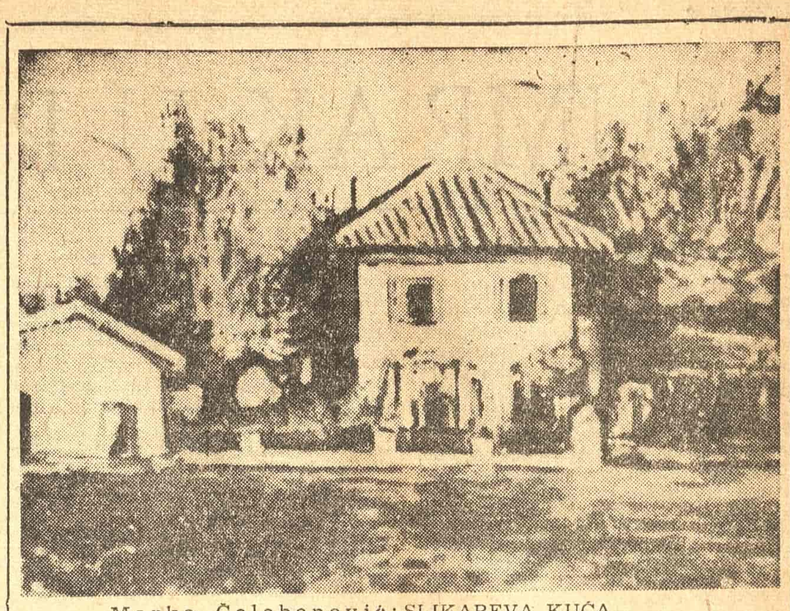
KNJIŽEVNE NOVINE

GODINA V BROJ 56 | BEOGRAD 11 MAJ 1952 GOD | CENA 15 DINARA



Marko Čelebonović: SLIKAREVA KUĆA

EPPUR SI MUOVE

Teško je, a skoro i nemoguće, otkriti uobičajenim načinom, konvencionalnim postupcima, stanje i tendencije razvitka današnjeg sovjetskog društva, — jer pošto je ono samo nova objektivna pojava, ona traži i da bude na nov način izučavana, a to će reći: treba proširiti, usavršiti metod izučavanja, jer nije dovoljno uzeti samo ovu ili onu činjenicu, samo ove ili one statistike, izjave ,dokumenta itd. pa da nam sama cjelina bude jasna, pošto još ne postoji apstraktna (naučna) slika te cjeline, odnosno — njenih unutarnjih zakona. Doduše, ta slika se postepeno stvara i, u odlomcima ,ona za nas već postoji, ali prava cjelina ipak još nije izložena. Bik je uhvaćen za rogove, ali nije još razuđen u svim pojedinostima, pa se otud ne vidi ni kakav je čitav.

I makar što je Sovjetski Savez ušao u period stagnacije — svestrane (i materijalne i duhovne) i relativne (u odnosu na mogućnosti koje bi on imao da je išao i kad bi stvarno išao demokratskim i socijalističkim putem), ipak se i u njemu nešto zbiva, ipak se i njegovo društvo na neki način i nekud kreće... I to ne zbog toga što i za njega, makar i kao stagnantno, važe otkriveni i primljeni zakoni dijalektike, nego zato što se sama ta njegova stagnantna stvarnost otkriva kao dijalektična, kao nepomirljiva prema stagniranju i stagnaciji. Ali to kretanje se ne pokazuje kao neposredno dato, u otvorenom vidu. Štaviše, ono se otkriva baš preko pokušaja (zvaničnih) da ga prikriju i zaustave. A osnovni oblik u kome se to kretanje pojavljuje jeste duboka i svestrana idejna kriza i pometnja, koja izbija čas u ovoj čas u onoj oblasti, a i u svima odjednom. A to izbijanje je uvijek neočekivano i zbunjujuće ne samo za obične ljude, nego ponajviše za pospane, prilagođene i prilagodljive birokratske mozgove, jer drukčije ne može ni da bude: pošto je partisko-državni vrh prisvojio za sebe monopol čitavog duhovnog života društva, on ne može na društvene pojave, na kretanje društva, da reagira drukčije nego iznenadno, kao na stihiju kojoj nije voljan da se prilagodi, ali koju ne može ni da negira, kao što uopšte niko nije kadar, — pošto to nije u čovjekovoj moći bez obzira na to koliko i kakvo gospodstvo i vlast imao, — da negira, da zaustavi objektivnu stvarnost... Dakle, kretanje sovjetskog društva može se danas otkrivati prije svega i najlakše po reakcionarnim reakcijama sovjetskih vrhova protiv tog samog kretanja, jer je njihov monopol do te mjere totalan da se ono samo ne može vidjeti neposredno.

Sve do 1947 godine vladajuća (ždanovljevska) teorija u umjetnosti Sovjetskog Saveza bila je da ona nije i ne može biti umjetnost konflikata, pošto su — tobože — u samom Sovjetskom Savezu, dakle — u samoj objektivnoj stvarnosti, društveni konflikti likvidirani. Proglašena je kao jedino ispravna teorija beskonfliktnosti, teorija kretanja »od dobrog ka boljem«, teorija kritike dobrog radi boljeg.

Sada je i toj teoriji, a razume se i njenim poluoficijelnim braniocima — mnogobrojnim sovjetskim »piscima« (jer to doista nijesu ni bili pisci),[1] došao kraj.

U svom broju od 7 aprila ove godine »Pravda« je objavila nepotpisan (redakciski) članak pod naslovom »Savladati zaostajanje dramaturgije«, u kome se — u SSSR-u uobičajenim stilom i načinom — napada pomenuta teorija. Članak je terminološki neprecizan (u termin »dramaturgija« se trpa i režija i drama), a — kako je to običaj u SSSR-u — pisan je onim sivim, mrtvim jezikom činovničkih akata, koji ima samo utoliko veze s prekrasnim i neobično bogatim ruskim književnim jezikom što se i on morao poslužiti ruskim riječima. U članku se konstatuje da je sovjetska drama postigla krupne uspjehe (očevidan šablon: da se ne bi ubila vjera publici i »stvaraocima« i izgubilo na prestižu pred spoljnim svijetom), pri čemu se navode dvije-tri drame (takođe, ustvari, loše i plitke) iz ranijih perioda, ali... da sadašnje stanje u toj oblasti zaostaje za potrebama i zahtjevima sovjetskog naroda.[2] Članak se inače veoma stidljivo i oprezno poziva na ranija »postanovljenija« CK SKP(b) po pitanjima umjetnosti. Ali je očevidno — što se vidi i iz diskusija koje se razvijaju oko njega — da su postavke iz tih »postanovljenija« otišle u vodu, jer svi o njima ćute, no ne zato što u kući obješenog nije lijepo govoriti o konopcu, nego što nije baš udobno kritikovati baš onog koji taj konopac drži u ruci i može da ga svakičas namakne na vrat eventualnom kritičaru...

U članku se, nasuprot pomenutoj teoriji harmoničnosti i beskonfliktnosti sovjetskog društva, pa prema tome i sovjetske umjetnosti, ističe: prvo, da, doduše, iako su likvidirani stari klasni konflikti, to ne znači »da dramaturzi mogu da slikaju život naroda-tvorca u mirno-idiličnom, sladunjavom tonu«; drugo, da je »jednostrano slikanje samo proizvodno-tehničke djelatnosti junaka — rezultat uprošćene pretstave o socijalističkom realizmu«, pa je za takvo slikanje dovoljno ako se uzmu podaci od direktora preduzeća, a međutim treba »duboko izučavati život radnika i seljaka«;[3] jer — treće i najvažnije — »kod nas nije sve idealno, kod nas ima i negativnih tipova, zla u našem životu ima dosta, i rđavih ljudi ima dosta. Ne treba da se bojimo pokazati nedostatke i teškoće. Treba liječiti nedostatke. Gogolji i Ščedrini su nam potrebni. Nedostataka nema tamo gdje nema kretanja, razvitka. A mi se razvijamo i krećemo naprijed, — znači, kod nas ima i nedostataka i teškoća«.[4]

U članku se ne govori o kakvim se konfliktima (društvenim) radi, nego se samo — kako se vidi — na njih uopšte ukazuje, zadržavajući se na neodređenoj i uobičajenoj postavci o borbi »starog« i »novog«, ali bez ikakve naučne analize šta je staro, a šta novo — napose u SSSR-u, a uopšte u socijalizmu. No uprkos tome, citirane i krajnje plitke, ali i uglavnom — kao izolovano uzete — tačne postavke, pokazuju da su sovjetski monopolistički vrhovi prisiljeni da priznaju da ima »dosta zla u našem životu«, da postoje protivrečja i kod njih. A što pritom po što-šta kradu i od jugoslovenskih teoretičara, to je manje važno, jer ih ne »kradu« pošteno — da bi pošli doista socijalističkim putem, nego ih prostonaprosto kradu kao lopovi, da bi svoje daljnje lopovluke, daljnji svoj birokratski i despotski razvitak mogli da skrivaju i brane, prividno se pokrivajući marksističkim postavkama.[5]

Jer da se doista ne radi u tom članku o nekom uviđanju suštine društvenog poretka i pravca društvenog razvitka u SSSR-u, a prema tome ni o istraživanju oblika, karakterističnih crta itd. konflikta i uopšte problema konflikta u umjetnosti SSSR-a — sve se to vidi čak i iz pomenutog »Pravdinog članka«, a pogotovu iz načina diskusije koja se oko njega vodi. Ne ostaje ni traga od tačnosti i pravilnosti citiranih postavki, ako se one gledaju kroz cjelinu samog članka. One ostaju samo kao gola marksistička fraza koja skriva sasvim nemarksističke tendencije. Prije svega krivica za pomenuto stanje u sovjetskoj drami, komediji i pozorišnom radu uopšte, baca se, s jedne strane, na idejnu zaostalost pisaca, a s druge strane na časopis »Sovjetska umjetnost« (»nezvanični« organ Agitpropa CK SKP(b), koji je i razvijao teoriju beskonfliktnosti), Ministarstvo kinematografije i Komitet za umjetnost. Slabosti se, dakle, traže u apstraktnoj idejnoj zaostalosti pisaca, a ponajprije u začaranom birokratskom krugu, a ne u samim društvenim odnosima. Ne postavlja se pitanje: zašto nema pravih umjetničkih (pozorišnih i filmskih) djela, nego zašto te i druge ustanove nijesu ta djela obezbijedile? Izlaza, razumije se, iz tog čorsokaka i na toj osnovi nema i ne može ni da bude, na kraju krajeva iz prostog razloga što ustanove i činovnici u njima ne pišu, niti mogu da pišu drame, jer to i nije njihov posao, nego da kontrolišu da neko zaista dramu i ne napiše, a u svakom slučaju da je ne objavi. Ali pošto je birokratski aparat u SSSR-u već do te mjere učvršćen i izgrađen od samih vrhova na čelu sa Staljinom, da se pretvorio u društveni sistem, pa su tako i sami njegovi tvorci postali njegovim robovima, glupo i idealistički uobražavajući da su njegovi apsolutni gospodari jer ih taj aparat služa (ustvari: služa ih samo zato jer ga oni podržavaju i sve više moraju da ga podržavaju u njegovom sve despotskijem i totalitarnijem gospodovanju nad društvom, nad narodom), — pošto je sve to tako, niko se i ne usuđuje od tih vajnih »socijalističkih« »ideologa«, »teorija« i »vođa« i »učenika« i »učitelja« da postavi pitanje samog tog aparata, koji, evo već dvadeset i više godina, a naročito revnosno i aktivno poslije Drugog svjetskog rata, stalno provodi »genijalna« postanovljenija, vrši kritike i samokritike, ali do umjetničkih djela i do stvarne nauke ne može da dođe.

I još ovo: članak određuje glavne zadatke piscima i pozorišnim radnicima na slijedeći način: »Najvažniji zadatak dramaturga i stvaralačkih pozorišnih radnika jeste slikanje duhovnih bogatstava sovjetskog čovjeka, divnih crta njegovog karaktera, koje se otkrivaju u procesu tvoračkog rada i borbe za izgradnju komunističkog društva; slavljenje veličine i moći naše Domovine, sve većih snaga slobode, mira i demokratije u čitavom svijetu ,njihove borbe s razornim silama reakcije, rata i mračnjaštva.«[6] Ne može se reći da su ovi zahtjevi, sami po sebi, rđavi i neplemeniti, — iako se ne mogu tako primitivno i uprošćeno kazani postaviti umjetnosti. Ali šta su to »divne crte?« I ko je taj sovjetski čovjek? I šta je i da li se izgrađuje komunizam? I da li je to doista borba za mir? Pa čak i da jeste, za kakav mir? Pa kakva domovina da se veliča? I zašto baš njena, veličina i moć«? Itd. U svjetlosti tih i mnogih njima sličnih i s njima povezanih pitanja ti zahtjevi moraju da se pojavljuju samo kao ono što objektivno, u objektivnoj stvarnosti jesu: zahtjevi piscima da učvršćuju jednu nesocijalističku, moralno nakaznu i društveno reakcionarnu politiku i da na toj osnovi traže konflikte, sukobe između novog »birokratskog« i »starog« demokratskog socijalističkog, sukobe između »zla« (socijalističkih tendencija) i »dobra« (birokratskih i velikodržavnih tendencija) u »našem« (tj. njihovom) životu.[7]

Idila, idilizam, beskonfliktnost, kao teorija i praksa su smrvljene u sovjetskoj literaturi, ali ne voljom vođa, koji su do juče i sami bili protagonisti i te teorije i s njom povezane prakse, nego stihijnom akcijom samih masa: svi se slažu danas u tome da publika, gledalac, običan čovjek neće da gleda takve drame, da je sit proizvodno-stahanovske i direktorske idile (»većina pretstava brzo silazi sa scene, jer kod gledalaca nemaju uspjeha«, »Sovjetska umjetnost«, 19 IV 1952 g.). Društvo se ipak kreće. A vrhovi ne samo da stoje, nego idu nazad — pošto je propala idilična slika društva, jer samo ono nije idilično, oni traže neidiličnost, konflikte u borbi protiv njegovog kretanja. I nema sumnje da će društvo smrviti i tu teoriju i praksu kao i prethodne, i to ne svjesnom i organizovanom akcijom, jer tamo nema demokratije i borbe mišljenja, nego samom svojom stihijom. A to će se dogoditi zbog toga što baza konflikta, kako je odozgo postavljena ,nije objektivno istinita, nije rezultat objektivnog kretanja društva i naučnog analizovanja zakona tog kretanja.

Diskusiju u Lenjingradu po »Pravdinom« članku otvara sekretar obkoma Kazmin (čovjek koji nema veze, sem kao naredbodavac, sa samim pisanjem drama). Rađaju se »samokritike« i »kritike«, izjave pokornosti, kritikuju se i odjeljenja partiskih komiteta za lijepu književnost (i toga ima tamo!). Sve ide glatko kao po loju, mašina je pokrenuta i radi, ali — ne proizvodi.

U svemu tome najkukavnije izgleda nova garnitura »konfliktnih« pisaca ,nova garnitura pisaca-konjukturista. Tako se na primjer, Sergej Mihalkov, u »Sovjetskoj umjetnosti« od 19 aprila, »čudi« kako Virta nije mogao da vidi konflikte, smatra da je dužnost (!) pisca da izaziva »konflikte« »na svom sektoru«, da raspaljuje kritiku i samokritiku i da se u umjetničkom djelu uči tome od partiskih vođa. »Skromni« i »samokritični« Mihalkov »duboko« izučava »život radnika i seljaka« i kaže za svoj komad »Ilja Golovin«: »Da, mogao sam i ranije napisati svoj komad da sam duboko izučavao politiku partije u oblasti umjetnosti, da sam prilazio poznatim ljudima i događajima s pozicija aktivnog sovjetskog umjetnika, pozvanog da se baca u život.«

I tako redom. Ničeg novog. Virta, Seljvinski i drugi još se nijesu »raskritikovali«. Doći će i na njih red. Na izgled — ničeg novog. Pa ipak se kreće. Ne kreću se Virte i Mihalkovi, nego neko drugi, nešto drugo.

Ali ako se s teorijom i praksom beskonfliktnosti moglo smjelo ići naprijed, drukčije stoji stvar čak i sa ovakvom teorijom o nužnosti konflikta u književnom djelu. Tu se već mora biti oprezan, jer neko doista može da stvarno izrazi (subjektivno) objektivnu stvarnost, tj. — onako kako valja, boreći se protivu nje. Otud neki S. Karaganov u »Sovjetskoj umjetnosti« na veoma, veoma oprezan i očevidno odozgo inspirisan način prilazi pitanju konflikta u umjetnosti: negativno on vidi samo u onome što je suprotno politici vladajućeg vrha. Istina, u svakom čovjeku, pa i sovjetskom (bar izvjesnom broju sovjetskih ljudi) postoji dvojstvo, postoji staro i novo, kaže on, ali to nije »složena« hamletovska dvojnost, nego neka »jednostavnija« »sovejtska«[8] i »kritika« i »samokritika« u umjetničkom djelu i van njega treba tu dvojnost da savlađuju, da uklanjaju te »slabosti« itd. i tsl., da »ostvare« cjelovitost (očevidno: prorežimsku) tog nesrećnog, a inače »prekrasnog« i duhovno bogatog« sovjetskog čovjeka o kome se, eto, toliko brinu.[9] Karaganov već govori o tome kako će konjunkturisti ,koji su do juče bili protiv konflikata, shvatiti »modu« i početi da naduvavaju vještačke tipove. Nesumnjivo, konjunkturisti će to učiniti, jer je Sovjetski Savez danas — baš zato što je birokratski i to totalno birokratski — postao carstvom i obećanom zemljom svakojakih karijerista i mediokriteta. Ali bez obzira na to — Karaganovi se već boje »vještačkih« tipova u književnosti još prije nego su i ti tipovi i ta književnost stvoreni. On unaprijed osigurava poredak od toga da ne bude prikazivano ono što za njega »nije« »tipično« (ustvari: što jeste). Pa i kaže: može se opisivati tipičnog birokratu (jer još postoji), iako birokrat i birokratizam nijesu (!) tipični za SSSR! I još ovo: i on i nekakav Lobanov ranije, smatraju da sudbina negativne ličnosti mora biti prikazana kao tipična u SSSR-u, tj. — negativna ličnost mora biti u SSSR-u kažnjena ,inače »autor otstupa od životne istine.« Nije ovdje mjesta ni gorčini ni ironiji! Zaista, tu bi trebalo, nad svim tim, kriknuti bolom i protestom jednog novog humanizma! Kazna, kazna prije svega — to je strava i prijetnja koja se uzdiže nad kritikovanim i kritičarima! I sve to — radi »teorije tipičnosti«, »socijalističkog realizma« i »puta u komunizam«!

Razvitak će pokazati da dražvno-kapitalistički monopolisti SSSR-a neće uspjeti da teoriju konflikta iskoriste — bar zadugo i efikasno — za sebe. A da li će društvo, tj. njegove progresivne i demokratske socijalističke snage uspjeti da se probiju kroz svemoćne ograde koje se toj teoriji u praksi budu postavljale i koje su joj već unaprijed lukavo postavljene, tj. — da li će te snage uspjeti da nađu pukotine i stvore umjetnička djela suprotna toj praksi — to tek treba vidjeti. Ali jedno je, ponavljam, tačno: ipak se kreće, kao što se kretalo i kao što će se kretati uvijek — oblici, tempo itd. kretanja se mijenjaju, ali se kretanje ne ukida niti može ukinuti. A slično stoji i sa samim problemom konflikta u umjetnosti: prisiljeni da ga priznaju, sovjetski vrhovi ga ne mogu usmjeriti tamo kud oni žele, a da time ne unište i samo umjetničko djelo, jer je ono prije svega ljudska (društvena) akcija protiv konvencionalnih društvenih shvatanja i odnosa..

M. Đ.

---

1) Virta, Seljvinski i dr.

2) Ne precizira se šta su te potrebe i zahtjevi, nego se uzimaju kao a priori date kategorije.

3) Ne kaže se, takođe, kako i šta treba činiti da bi se taj život »duboko izučio«.

4) Ovdje se očevidno osjeća Staljinov stil: gdje ima kretanja (a gdje ga, bože moj, nema) ima nedostataka, a pošto se krećemo, znači... Ali ne znači da je sam Staljin pisao članak. Jer, njegov stil već toliko imitiraju u SSSR-u, što baš i nije naročito teško, a obzirom na otsustvo svake živosti i živopisnosti u njemu, s obzirom na njegov trivijalno logicistički karakter, s obzirom na Staljinov dogmatsko-crtveni, lekciočiteljski način izražavanja.

5) Na V kongresu KPJ mi smo prvi (Kardelj) formulisali da je narodna demokratija poseban oblik diktature proletarijata, mnogo kasnije iza toga sovjetska štampa je pripisala tu postavku Staljinu, iako je on nikje nigdje javno rekao; Staljin je u svojim člancima o jeziku bio prisiljen da indirektno reagira na naše postavke o odumiranju države u prelaznom periodu. Itd.

6) Ostavljam po strani zahtjev članka da pisci pišu — po zahtjevu Staljina kako se kaže u članku — istinu, ali ne zbog toga što istina ne može da ne zvuči kao ironija kad se povezuje sa Staljinovim imenom, nego iz dubljih razloga: jer se time nameće posebno i veoma važno pitanje što je istina i kako se do nje dolazi, kakva su sredstva i uslovi nužni da bi se do nje što brže i lakše, bezbolnije moglo doći (što se samim zahtjevom za istinom, kao parolom, ne samo ne postiže, nego taj zahtjev pretvara u demagošku frazu).

7) Razumije se samo po sebi da u svemu tome može stradati i biti kritikovan i poneki birokrata ili birokratska pojava, ako previše bodu oči društvu, ili smetaju određenoj — konkretnoj — politici vrhova, ali birokratizam kao vladajući društveni odnos ne smije biti ni kritikovan ni ugrožen, jer »varalice, karijeristi, birokrati više nijesu tipični za sovjetsko društvo« (Karaganov u »Sovjetskoj umjetnosti« od 19 IV 1952), — valjda zbog toga što je sam društveni sistem takav (M. Đ.), a to se ne može i ne smije reći...

8) To ne znači da »hamletovska« dvojnost ne postoji čak i kod proleterskog revolucionera, iako ona ima, razumije se, drugu društvenu i istorisku osnovu od Hamletove.

9) A ko je taj sovjetski čovjek? Radnik ili seljak? Intelektualac-birokrat ili intelektualac? Ili prosto: sovjetski čovjek? Ne zna, se, ne kaže se, to je uzeto i bačeno kao vjeruju, kao apsolutna kategorija u koju svi njire kao u Budin pupak, a niko u nju ne dira. Laskavje tom apstraktnom čovjeku takođe je jedno od osveštanih pravila.

Marijan STILINOVIĆ

SUMRAK U PRAGU

Razgovor sa čovjekom koji je bezuvjetno uz Staljina

Jednog kancelarijskog jutra kad u prostorijama ambasade vlada tišina i u zraku se još osjeća memla starih zidova i starog pokućstva više nego obično —, ulazi u moju sobu vedar i nasmijan savjetnik naše ambasade Stipe Drndić.

— Druže ambasadore, došao sam da ti ispričam moj jučerašnji doživljaj s jednim dobrim prijateljem. Bilo je to kao neka vrst oproštaja s Pragom.

— Molim, izvoli, pričaj i rastjerat ćemo malo ovu dosadnu jutarnju atmosferu.

— Kako da kažem? To ti je moj znanac već godinama, odkako sam ovdje u Pragu. Zove se Jaromir Tichy i nekakav je viši funkcioner u vladi, naizgled pametan i dobar čovjek. Posjećivali smo se često, razgovarali, diskutirali o raznim problemima koje tište naše dvije zemlje, povjeravali jedan drugome svoje jade i muke, jednom riječi ,dobri prijatelji. Tako je bilo sve do rezolucije. Poslije rezolucije čovjek se izmijenio. Povukao se, i ja sam prestao k njemu da dolazim. I sad, kad napuštam Prag, riješio sam ipak da mu, onako prijateljski, kažem zbogom. Otišao sam u njegov stan, zvonio, kucao, i nakon duljeg vremena vrata se polako i sasvim malo otškrinuše, on proviri nosom, i kad me primjeti, probljeđi i pokuša da naglo zatvori vrata. Međutim, moja se noga ispričelila i vrata ostadoše otškrinuta. Između mene i njega razvio se sad ovakav razgovor.

»Šta hoćeš od mene...? Zašto si došao...? Odlazi...«, mrmljao je isprekidano Jaromir Tichy nekim glasom kao iz groba.

»Šta ti je, čovječe? Pusti me unutra ,ništa neću, došao sam samo da ti kažem zbogom. Napuštam Prag,« govorim kroz otškrinuta vrata, gurnem ih malo i nađem se u njegovom predsoblju.

»Dobro, šta je s tobom? Kako to izgledaš? Šta si se zdrvenio?« upitam ga i uhvatim za ruku.

»Ja, ništa, eto tako. Znaš, sâm sam, nikog nema kod kuće«, stoji Jaromir Tichy nepomično u predsoblju i drvenim ukočenim vilicama žvaće nesuvislo nekakve riječi.

»Pa dobro, u redu. Hajdemo u sobu da malo sjednemo, da razgovaramo kao nekad«, i uhvatim ga za ruku i povedem u njegovu sobu. Sjednemo. On sjeda na stolicu kao lutka iz marionetskog kazališta. Jedino njegove oči gledaju izbezumljeno.

»Reci mi konačno, šta je s tobom, Jeromire ,i molim te smiri se malo«, počnem razgovor s njim toplo i prijateljski.

»Znaš, nema smisla da diskutiramo... vi Jugosloveni možda imate i pravo ,ali ja sam bezuvjetno uz Staljina«, govori on kao da je otsutan mislima i glas mu je šupalj i kao da dolazi iz neke daljine.

»Pa ko te pita uz koga pristaješ? Ja nisam došao da s tobom diskutiram, nego da ti kažem zbogom, da se oprostimo prijateljski. Imaš li kafe, čaja, da popijemo nešto?«, upitam ga da skrenem razgovor.

»Nema nikog kod kuće, sâm sam«.

»Pa dobro, spremićemo sami,« ustanem u namjeri da pođem u kuhinju, kao što smo to često radili kad smo bili sami.

»Ne, nemoj, ništa nemam, ni čaja ni kafe ni rakije, baš ništa«.

»Dobro. Nemaš. Pa, onda idem«, odlučim da je najbolje da odem, Tichy se iznenadno pokrene i uhvati me za ruku.

»Slušaj, Stipe, reci mi, kad si dolazio ovamo da li te je tko video? Možda su te pratili? Gdje si ostavio auto?«

»Ništa se ne boj. Auto sam ostavio u drugoj ulici ,daleko odavde, i nitko me nije pratio. Uostalom, zbogom.«

»Dobro. Zbogom. Znaš, možda vi imate pravo...«

»Ostavi to. Nema smisla o tome razgovarati,« prekinem ga i pođem prema predsoblju.

»A znaš li pouzdano da te nitko nije vidio?« upita me ponovo sav izbezumljen. Odlazimo u predsoblje. Oblačim kaput i primjećujem da se Jaromir Tichy također obukao.

»Šta to to radiš, Jaromire?« upitam ga.

»Kako šta radim?«

»Pa, ti su obukao kaput i metnuo šešir na glavu kao da češ sa mnom, da me ispratiš na ulicu?«

»Ja? Kako? Na ulicu s tobom? Ne, ni govora. Znaš, Stipe, ja sam bezuvjetno uz Staljina«, procijedio je to nekim plačljivim glasom skidajući šešir i kaput.

»Kako? Šta si rekao? Idi do đavola, ti i tvoj Staljin!« otvorim vrata i izletim napolje daveći se od smijeha.

Neobična predaja odlikovanja

Ugodno je putovati češkomoravskim zemljama. Dobre, asfaltirane ceste, obrađena polja, uređene bašte, čiste, skromne kućice, šumarci i gajevi smreka i borova, svuda susretljivi prijazni i učtivi ljudi. Treba li ti nešto ili upitaš li nekoga, usluže te odmah. Ti ljudi i krajevi češki, moravski i slovački ,dokumenat su jedne ljudske civilizacije koja je izrasla i održala se ovdje vijekovima i vjekovnim osvajačima uprkos.

Putujemo jednog majskog sunčanog jutra u gradić Tšebič. Trebamo da predamo odlikovanje Lavu Dosedjelu, pravoslavnom svećeniku u tom mjestu ,koji se tukao protiv Hitlera u Petoj krajiškoj brigadi. Dan prije obavijestili su nas o velikim pripremama u Tšebiču: zastave, muzike, pjevačka društva, govori, banketi.

Ulazimo u grad. Ulice gotovo prazne. Neka neobična tišina. Nailazimo na grupicu ljudi koji nas nekako čudno gledaju i od njih doznajemo gdje je parohija popa Dosedjela. Pop i njegova familija dočekuju nas snuždeno.

— Šta je, druže Dosedjel, nekako mi tužno izgledate, šta se dogodilo? — upitam popa.

— Demobilizacija, druže ambasadore.

— Kakva demobilizacija? O čemu se radi?

— Već dvadeset i četiri sata grad se nalazi u pripremama za vaš doček. Pjevačka i gimnastička društva, vatrogasci, legionari, savez boraca partizana, sokoli, špaliri školske djece, zastave, muzike, svečana dvorana za predaju odlikovanja, sve je bilo spremmno. Pozivnice su jučer poslate svima. I najednom, danas rano ujutro dolaze iz Praga tri agenta i izdaju naređenje za demobilizaciju. I sad, cijelo božje jutro policija rastjeruje građane da se ne skupljaju na ulicama, naređuje sokolima, vatrogascima, legionarima, da svlače uniforme, skidaju zastave, slike, uopće sve je u znaku svlačenja. skidanja i ukidanja.

— Pa šta sad? — Upitam Dosedjela.

— Ne znam, ova gospoda iz Praga rekla su da neće doći. Idem da vidim.

Poslije jednog sata vraća se pop s pregovora.

— Rekoše mi u Kotarskom narodnom odboru da možete doći, čekaju nas na glavnom trgu.

Polazimo. Na trgu ni žive duše. Nekolicina predstavnika vlasti zbunjeno nas pozdravljaju i mole da pođemo s njima. Ulazimo u neku gostionicu. Kažu da je ovo mjesto predviđeno za predaju ratnih odlikovanja. U nekom zapuštenom, provincijskom restoranu, među otrcanim stolicama, poredamo se za svečani čin kome prisustvuju tri doušnika ministra policije Noseka i dva predstavnika mjesnih vlasti. Jedan je svečano obučen, ali bez kravate. Toliko se zbunio, da je zaboravio staviti kravatu.

— Šta da vam kažem, gospodo? — obratim se prisutnima. — Sama činjenica da ste nas dovukli ovamo u kafanu, da predajemo ratna odlikovanja vašem sugrađaninu, govori savršeno dosta. Običaj je svagde u svijetu da se takav čin obavlja u pristojnim prostorijama, i u prisustvu većeg broja pristojnih ljudi. Kazaćete, kriva je rezolucija. Ja mislim da su više krivi ljudi koji za tom glupom rezolucijom idu ili šute o njoj i koji konačno i vas i sve nas zajedno dovode u ovakovu glupu i nedostojnu situaciju.

Predajem popu odlikovanje. Sjedamo za sto. Osjećam se kao na dači popu Dosedjelu, a ne na svečanom ručku. Ustaje jedan predstavnik vlasti, onaj s kravatom, i pokušava da kaže nešto. Progovori dvije tri nesuvisle rečenice i sjedne. Šutnja. Ustajemo, opraštamo se bez riječi i odlazimo.

Nedelja popodne. Grad kao da je izumro. Nigdje nikoga. Na glavnom trgu Tšebiča stoje tri doušnika ministra Noseka.

Šta sad radi mali Hurvinek

Svaki kulturni posjetilac Praga neće propustiti da ne pogleda kazalište lutaka profesora Jozefa Skupe. Profesor Skupa, darovit umjetnik, radio je već godinama prije rata s marionetama i stvorio je upornim studijem svoje kazalište, koje sa interesovanjem gledaju i djeca i odrasli. Elementi humora i satire ispripliću se u kreacijama Jozefa Skupe vrlo vješto, i njegove čuvene lutke, tipovi jednostavne prosječne češke porodice, u kojoj je glavno lice mali Hurvinek, postali su poznati ne samo u Češkoj, nego i u mnogim zemljama Evrope. Mali

(Nastavak na drugoj strani)

SUMRAK U PRAGU

(Nastavak sa prve strane)

Hurvinek ne ruga se, ne ljuti i ne zanovijeta svom ocu; on je neka personifikacija bezazlene, djetinje, što znači iskrene i neposredne dosjetke, malog praškog čovjeka, čovjeka sa ulice. Ta bezazlena, djetinja, iskrena dosjetka nije se svidjela kaplaru Hitleru, kao što se i ne sviđa ni svima kaplarima na ovom svijetu, jer ona ugrožava njihovo kaplarsko dostojanstvo, i on, Hitler, po dolasku u Češku naredio je gestapou da uhapsi Hurvineka i njegovu porodicu, i tako su lutke profesora Skupe uhapšene i cijelo vrijeme rata provjesile u zatvorima gestapoa.

Hurvinek je izašao iz zatvora i nastavio i dalje bezazleno da se šali i ruga ljudskim slabostima i ljudskim glupostima.

Bili smo često gosti toga kazališta. Jedne večeri u našoj loži sjedjela je moja žena i književnici Jovan Popović i Aleksandar Vučo. Hurvinek, kao obično, izlazi na svom trotinetu pred zastor i pozdravlja publiku.

— Pozdravljam poštovanu publiku. Poseban pozdrav upućujem gospodi jugoslovenskog ambasadora i jugoslovenskim književnicima.

Buran aplauz publike. Svi gledaju u jugoslovensku ložu radosni i zadovoljni.

— Pozdravljam također i gospodu iz mađarskog poslanstva, — nastavlja dalje Hurvinek svojim djetinjim glasićem.

Jedna ruka pokušala je da aplaudira, ali je stala osjetivši se usamljena. Tišina. Hurvinek na svom trotinetu nestaje iza zavjese.

Gdje li je sad Hurvinek? Šta radi? Da li zanovijeta, kao nekada, ili se ruga ili je ušutio? A možda je postao i ministar? Ne znam. Vjerovatno pravog Hurvineka i nema više. Postao je sigurno prava lutka, koju vuče na uzici neki moskovski kaplar...

Vožnja u Pšibram

Primio sam jednog januarskog dana 1949 ovakovo pismo:

»Gospodine ambasadore, mi mladi glumci okruga pšibramskog volimo vašu lijepu zemlju. Ne znajući kako da joj odamo poštovanje i priznanje, riješili smo da stavimo na naš repertoar komediju vašeg mladog pisca Jože Horvata »Prst pred nosom«. Dođite i pogledajte našu predstavu. Bićemo vam zahvalni.«

Odgovorio sam da ćemo doći. Jedne zimske večeri pošli smo u Pšibram, staro rudarsko mjesto. Bila je to jedna od onih tihih zimskih noći, kad snijeg praminja lagano, nečujno, i kad se neka radost javlja u duši, i čovjek postaje dijete; htio bi da trči za pahuljicama snijega, da ih hvata u ruku da se, kao omorike i smreke, okiti snježnom bjelinom...

Nikog u Pšibramu nismo poznavali, ni ljude od vlasti, ni glumice. Kad smo ulazili u gradić, primjeti Vera Štambuk neki nahereni slavoluk, već okićen snijegom, na kome je pisalo: Dobro došao, — i dobaci mi u šali: »Druže ambasadore, ovaj slavoluk spremljen je za tebe.«

— Neka ga, samo kad nema govora, — odgovorim, smatrajući da je taj slavoluk zaostao od neke prošle slave.

Pronalazimo zgradu kazališta. Ulazimo u predvorje puno razne čeljadi u namjeri da zaposjednemo mjesto u dvorani, kad se okupe oko nas neki ljudi i zamole nas da pođemo s njima. Ulazimo u prostorije pune razigrane mladeži. Pozdravljaju nas srdačno. Pretstavnici vlasti, društava i glumci govore kratko, jednostavno i neposredno da se ubrzo stvorila jedna intimna atmosfera ljudi dobre volje i bez zadnjih misli. Kor mladeži otpjevao je nekoliko čeških i jugoslovenskih pjesama skladno, toplo i bez pretenzija. Zahvalili smo se srdačnom dočeku tim dobrim, jednostavnim ljudima Pšibrama, pogledali dobro igranu predstavu i kasno u noć vratili se u Prag.

Snijeg je već pokrio slavoluk i slova na njemu nisu se više vidjela.

— Imala si pravo, Vera, ovdje sam zaista dobrodošao.

Snijeg je još uvijek tiho padao, a gajevi smreka i omorika, bijeli i šutljivi, izgledali su kao iz dječje bajke. Jurimo kući radosni i raspoloženi kroz bijelu noć...

Poslije nekog vremena dobijem ponovo pismo iz Pšibrama. Veseo, otvaram pismo.

»Gospodine ambasadore, saznao sam da je uprava pozorišta bila prisiljena da »Prst pred nosom« skine s repertoara. Došla je poruka odozgo. Ne samo radi predstave, nego i radi vašeg dočeka izgrdili su ih na pasja kola. Žalosni smo radi toga i teško nam je. Budite uvjereni da ćemo, unatoč svega, ostati uvijek vaši prijatelji.«

Prvi maj u Pragu 1949

Hladan, neugodan vjetar duvao je i krpe sivih oblaka kovitlale se nad Pragom. Ustajem neraspoložen i cijelo vrijeme dok se spremam da odem na prvomajsku paradu, mori me neka slutnja da neće biti dobro, i da bi možda bilo najpametnije ostati kod kuće i izbjeći neugodnosti i skandale.

— Molim te, znaš li, gdje se nalazi ona prugasta crno-bijela kravata? — pitam nervozno svoju ženu.

— Ne znam, čini mi se da je u tvom ormaru, kod crnog sakoa. Pa šta će ti ta kravata na prvi maj?

— Nego kakovu da stavim? Vedru? Pa vidiš, kakvo je vrijeme. Čovjek bi trebalo zapravo da ode na sprovod, a ne na kakav majalis.

— Pa mi i ne radimo ovdje ništa drugo nego stalno prisustvujemo nekakvim sprovodima. Između ostalog, pokapamo iz dana u dan i naše iluzije.

— Ti si danas nekako turobno raspoložena, draga.

— Sve je to žalosno. Trebalo bi otići kući, eto to je. Već mi je svega dosta. A i danas nam sigurno nešto spremaju. Zadavila bi ih.

— Evo kravate, našao sam je ispod sakoa.

— Pa da, rekla sam ti. Ti uvijek zaboravljaš gdje ostavljaš svoje stvari.

— Dobro, u redu. Idem. Doviđenja.

Prolazim praškim ulicama i sretam prvomajske kolone, obučene u razne dresove, prozeble i tužna izgleda. Ljudi čekaju na studenom vjetru već satima da povorka krene. Stoje rezignirani i pasivni.

Penjem se na diplomatsku tribinu. Do mene lijevo stoji ruski diplomatski par, ambasador Silin i njegova žena, a desno bugarski ambasador sa ženom. Bugarin i njegova gospođa, iako blagoglagoljivi, izbjegavaju svaki razgovor.

— Jeste li vidjeli, gospodine ambasadore, — tapše me po ramenu danski poslanik, — šta su ovi barbari uradili iz Praga? Oblijepili ga nekakvim šarenim papirićima, jeftinim pakpapirom, i još jeftinijim parolama. Sramota. Ovaj lijepi, stari grad pretvorili su u nekakovu maloprodaju svoje nazovi socijalističke ideologije i u provincijsku malograđansku zabavu s lampionima i papirnatim zmijicama. Fuj, kakvo je ovo vrijeme, do vraga, studeno je.

Dok se danski poslanik ljutio što nad starim gotskim i baroknim Pragom triumfuje malograđanski ukus šarenih papirića i cvjetića, fanfare su navještavale da počinje parada.

Pretsjednik republike Gotvald u poluoklopljenom automobilu, u pratnji ministra unutrašnjih poslova Noseka, vrši smotru trupa, i po završetku smotre prolazi pored tribina. Pratim njegove pokrete i izraz lica. Prolazeći pored tribina na kojima stoje neki partijski i sindikalni funkcioneri, pozdravlja ih rukom nasmijanozabrinuta lica. (Uvijek taj čovjek ima neki snuždenozabrinuti izraz na svome licu. Pa i onda kad se smije njegovo lice kao da prekriva neka sjenka.) Tribini diplomatskoj približava se ozbiljan, ponekad kimne glavom, a kad dođe do mene, crte lica najednom mu se ukoče i pomalo ljutito gleda, da bi u slijedećem trenu kad su njegova kola bila nasuprot ruskom ambasadoru Silinu, njegovo lice zasjalo od ushićenja, duboko se poklonio, a obje ruke podigle se na pozdrav. Silin je na to odgovorio neprimjetnim poklonom.

Stižu kolone. Sve više postaje hladnije i redovi sportaša u dresovima i kolone radnika u plavim kombinezonima prolaze žurno. Tu i tamo po neki poklik. Umoran, gledam u daljinu kako pridolaze nove grupe koje koračaju nevoljko, pasivno, kao automati, i, odjednom ugledam slike nekih poznatih lica. Kolona se približiva i sad mi sve postaje jasno. Okrenem se naglo prema šefu protokola Klvanji, koji stoji na diplomatskoj tribini pored ambasadora Silina i doviknem mu:

— Šta ovo znači, gospodine šefe? To je skandal i provokacija!

— Kako, šta se dogodilo, gospodine ambasodore? — upita me šef protokola naivno i u čudu.

— Slušajte, šta se pravite kao da ne znate o čemu se radi? Pa vidite valjda šta one mizerije u koloni nose? Portre Hebranga i Arse Jovanovića! Pozvali ste me na proslavu, a aranžirate bezobrazne provokacije. Napuštam paradu odmah i u ime svoje vlade najenergičnije protestiram protiv ove inscenirane provokacije, gospodine Klvanja, — vičem šefu ceremonijala demonstrativno napuštajući tribinu.

Šef protokola Klvanja trči za mnom i priča mi nešto iza mojih leđa.

— Gospodine ambasadore, to nema smisla što napuštate paradu. Pa vi znate da su naše organizacije slobodne i da im nitko ne može zabraniti što će nositi u povorci... znate, češka demokracija omogućava...

— Slušajte, Klvanja, ne trabunjajte koješta. Valjda ne mislite da sam toliki idiot pa da ću vam povjerovati ovo što sad pričate. Šta mi tu govorite o češkoj demokratiji, vi ste je pokopali, i njoj je već odavno odzvonilo. A vaš Centralni komitet znao je vrlo dobro, kao i vi ostali, da će se ove slike i mizerni nosači ovih kreatura, pojaviti danas u povorci. Idem, i sluga pokoran, i ne gnjavite me više.

Napuštamo, ja i naš vojni izaslanik major Đurić, paradu i probijamo se da nađemo kola i šofere.

Žurim kući. Sve je studenije. Stisnut u kutu automobila, uvučem još više glavu u ogrtač i zavučen ruke još dublje u džepove. Zatvaram oči preko Manesovog mosta, penjemo se serpentinama prema rezidenciji na Dejvicama. Dolje, daleko, ostao je Prag, majalis i slike s majalisa... Srdžba, jad, umor i neka pritajena tuga nalaze rezonancu u tercinama Dantea i ja šapćem:

»zato u krugu posljednjem, sred tame,
gdje Dis caruje u središtu svijeta,
svi izdajnici u sve vijeke čame.«

(Dante, Pakao, Jedanaesto pjevanje, — preveo M. Kombol, izdanje Matice Hrvatske 1948 god.).

Pismo uredništvu*

Druže uredniče,

Pobuđeni predavanjima i diskusijom koja se vodi u »Književnim novinama« oko predavanja profesora Dušana Nedeljkovića, a naročito njegovim odgovorom na te osvrte ne možemo — kao slušaoci tih predavanja da ostanemo po strani od te diskusije, kako radi odgovornosti pred svojom vlastitom savešću, tako i radi odgovornosti pred našom javnošću, koja je zainteresovana da sazna istinu i baš u prilog te istine mi želimo da kažemo ono što smo sami čuli.

Pre svega, mi usvajamo primedbe, odnosno kritičke osvrte na predavanje profesora Nedeljkovića koje su dali drugovi: V. Pavićević i I. Laća (u »Književnim novinama« br. 53 i 55), a u kojima je, po našem mišljenju, istinito prikazan sadržaj i smisao Nedeljkovićevih predavanja — uprkos Nedeljkovićevog pokušaja da negira te osvrte kao neistinito prikazivanje njegovih predavanja, kao nerazumevanje njegove »složene dijalektike«. Mi sa svoje strane zameramo ovim osvrtima, koji su pisani o tim predavanjima, što su po našem mišljenju bili i suviše skromni, čak i stidljivi i što nisu dali odgovarajuće mesto koje zaslužuju Nedeljkovićeva predavanja, kako po svojoj sadržini tako i po tonu kojim su pisana, što nisu mnogo odlučnije rekli i izneli ono što treba po našem ubeđenju reći o tim predavanjima, jer su ta predavanja u celini — bez obzira na veličanje Marksa, Engelsa i Lenjina, koje ide do fetišiziranja njih samih — ipak negacija vrlo važnih, bitnih pitanja iz nauke marksizma-lenjinizma, a time negacija (naravno ne dijalektička) i samog marksizma, pošto je on celovit naučni pogled na svet i negacije njegovih bitnih dijaloga, znači u stvari negaciju njega u celini. Dalje iz osvrta (Pavićević — Laća) može čitalac da zaključi kao da se u predavanjima radi samo o ograničenosti (mi prevodimo — revidiranju) Engelsa (dinamicizam, ekonomizam i mehanilicizam) i kritika se ograničava na to pitanje, na odbranu Engelsa. Međutim, mi smo na predavanjima razumeli da se ne radi samo o Engelsu, nego profesor Nedeljković skoro isto to kaže i za Marksa i za Lenjina, a naročito za ovog poslednjeg od koga sofistički uzima citate kao »Lenjin je odbacujući idealizam kao povštinu... jednostran.. . i postao je žrtva vulgarnog materijalizma« (Iz naših beležaka sa predavanja) i na osnovu njih izvlači zaključak o Lenjinovom vulgarnom materijalizmu. Ili, dalje, Nedeljković tvrdi da su klasici marksizma razradili samo teoriju ekonomije, teoriju revolucije i teoriju Partije, a ostale oblasti su samo nagovestili (Iz naših beležaka). Drugim rečima, klasici nisu razrađivali filozofiju — dijalektički i istoriski materijalizam, već samo nagovestili. Šta li su to onda klasici pisali u »Anti-Diringu«, »Ludvigu Fojerbahu«, »Dijalektici prirode«, »Materijalizmu i empiriokriticizmu«, »Filozofskim sveskama« itd. itd., ako ne pretežno, baš o filozofiji.

Mi smatramo da predavanja sadrže mnogo protivurečnosti i da jedna postavka u predavanju negira drugu i time pokazuje svu nedoslednost misli. Nismo mogli da shvatimo onu postavku profesora Nedeljkovića o Engelsu kao najvećem dijalektičaru sveta (otprilike ovako je rekao), a posle toga svodi Engelsa na mehanicistu itd., svodi ga ustvari na onu ocenu koju je Engels u svoje vreme dao za francuske materijaliste XVIII veka. Dobija se utisak da između Marksa i Engelsa s jedne strane i francuskih materijalista s druge strane stoji znak jednakosti. Tako pokazuje Nedeljkovićeva analiza na jednoj strani, ali kako onda objasniti Engelsa kao najvećeg dijalektičara sveta kada je pao na mehanicizam i to u tumačenju istorije tj. društva. Ako je u tome „složenost dijalektike" profesora Nedeljkovića, koju, kako on kaže, ne razumeju njegovi kritičari, onda mu takva „složenost dijalektike" neće pomoći u odbrani očitih podmetanja klasicima marksizma, onoga što kod njih nema. Neistina se dijalektikom ne može objasniti pa makar kako bila „složena" ta dijalektika, niti se jednom složenom — dugačkom rečenicom — može zamagliti istina. U toj složenoj rečenici (u odgovoru na beleške), „složenoj dijalektici", mi ustvari ne vidimo dijalektičku „mudrost", već razmetanje u ime dijalektike, a time maskiranje i prikrivanje suštine antimarksističkog gledišta na niz marksističkih postavki. Mi verujemo da kad bi Marks bio živ i čuo onaj deo Nedeljkovićevih predavanja u kojima se fetišizira ličnost Marksa i Engelsa, a na drugoj strani negiraju njihove osnovne postavke, da bi rekao, ono što je u svoje vreme i rekao za francuske „marksiste" koji su mnogo galamili o marksizmu, „ja prema tome nisam marksista".

To nije marksističko pristupanje klasicima. Mi ne mislimo da su klasici marksizma sveznajuće i besprekorne istoriske ličnosti, mi ne mislimo da od klasika, u svojoj pretstavi stvaramo svemoguće bogove, koji daju poslednju reč za sve. Naprotiv, mi smo kod samih klasika pročitali i videli šta oni sami kažu o svojim delima i pogledima, o svojim spoznajnim mogućnostima, kako pristupaju problemima svoje epohe, koliko se odnose samokritički prema svojim delima. Oni nikada nisu gledali na svoju filozofiju kao na završnu, kao na apsolutnu, kao što je to gledao na primer Hegel.

Ali smo sigurni — na osnovu onoga što mi znamo o klasicima i što smo pročitali od klasika — da nijedna od primedbi profesora Nedeljkovića nema mesta, jer kritikujući ograničenost (mehanicizam, ekonomizam, dinamicizam itd.) Marksa, Engelsa i Lenjina — profesor Nedeljković postupa na suviše prost (bez obzira na visoki filozofski stil i poznavanje filozofije) i već odavno razobličen način. Kritikovati danas ograničenost dijalektičkog materijalizma — Marksa i Engelsa, nakon skoro sto godina od njihove delatnosti a ipak ne poći ni koraka dalje od onog što su dali u tom pogledu Marks i Engels, dakle kritikovati ograničenost, a ne izvući se iz okvira te ograničenosti (osim u idealizam) je ustvari faktička nemoć i ograničenost filozofa, pa bez obzira iz kakve glave ili iz kolike sume znanja i poznavanja poticala ta ograničenost. Takva kritika klasika je ustvari karikaturno — pojednostavljavanje marksizma, ali u ovom slučaju (za razliku od ranijih) u ime samog marksizma.

Mi znamo da će Nedeljković gledati na ovo naše pismo kao na pismo nedoučenih ljudi, koji ne razumeju dijalektiku, čiji je kvantum znanja nedorastao da se upušta u takva pitanja itd. Mi i ne pretendujemo ni na šta drugo, nego na to da reknemo istinu u vezi sa ovim pitanjem, a tu istinu (reč je o tome šta je rečeno u predavanju) nije teško spoznati — uprkos »složenosti« Nedeljkovićeve dijalektike — ni onima koji su manje i od nas čuli i pročitali o marksizmu. I ne samo da reknemo ono što nam na srcu i u mislima leži o tim predavanjima, nego se kod nas, već od Nedeljkovićeva drugog predavanja, pojavio protest protiv takvog tretiranja klasika i taj protest ostaje i ostaće — zbog antimarksističkog tretiranja klasika — pa bez obzira hoće li profesor Nedeljković sve rečeno u predavanjima i javno objaviti ili ne.

Smatramo se obaveznim da reknemo još neka zapažanja o samim predavanjima, koja su od interesa za rasvetljavanje ovog pitanja. U ciklusu predavanja iz filozofije (ukupno 12 predavanja) došlo je na red i Nedeljkovićevo predavanje: »Protivrečnosti i frontovi u savremenoj filozofiji u svetu i kod nas«. Mi smo stvarno očekivali da će nam profesor Nedeljković u jednom predavanju od sat i po (pošto su sva predavanja iz ovog ciklusa, trajala toliko ili manje) izneti suštinu toga pitanja, koliko je to moguće u jednom predavanju, ali nažalost on to nije uspeo da kaže ni u četiri svoja predavanja, pošto o problemu koji je sadržan u naslovu teme nije — osim delimično, usput i nešto više u drugom delu svog četvrtog predavanja — govorio, već je govorio o drugim pitanjima, tražeći ograničenost (vulgarni materijalizam, mehanicizam itd.) kod klasika kako bi on — Nedeljković — po prvi put otkrio ono negativno kod klasika, jer je to — po njemu ispada — uslov za dalje kretanje filozofije — Nedeljkovićeve. Adekvatnije bi bilo da je u naslovu teme stajalo »ekonomizam, mehanicizam itd. Marksa, Engelsa, Lenjina«, jer naslov njegove teme je daleko od njene stvarne sadržine.

Pitamo onda profesora Nedeljkovića kako i u ime čega može da traži (u svojoj belešci povodom osvrta...) od svojih kritičara da nešto reknu i o samom predmetu njegovih predavanja »protivrečnosti i frontovi...« pošto bi to veli bilo korisnije našoj socijalističkoj zemlji (ostavimo po strani to što se u ovim mislima krije potcenjivanjem njegovih kritičara). Pitamo se kako je moguće da kritičari predavanja pišu o onome čega ni u samim predavanjima — osim delimično nema. Kritičari su pisali baš o onome što je suština predavanja, ali je sasvim druga stvar što predavač nije govorio o onome što je trebalo da kaže i što smo svi očekivali.

Mi ovde apelujemo na savest i odgovornost predavača pred auditorijumom, koji je iskoristio pažnju i strpljenje tog auditorija i obećavajući od jednog do drugog predavanja da će govoriti o onome što je suština teme (Protivurečnosti i frontovi...), ipak zaobišao to pitanje i najmanje o njemu govorio (možda jednu sedminu predavanja u vezi sa nastalom temom).

Prvo predavanje je bilo ustvari neki uvod, ali nismo mogli shvatiti u šta uvod (jer nije skoro veze imalo sa temom o kojoj je trebalo govoriti), jer je citirao i citirao i na kraju nismo mogli videti šta želi da kaže, pošto je to bilo raspravljanje o najopštijim pitanjima filozofije — o materijalizmu i idealizmu itd. — ali pri kraju predavanja ipak je obećao da će idući put govoriti o protivurečnostima i frontovima savremene filozofije kojih, kaže, ima na stotine. Time je uspeo da nas (slušaoce) zainteresuje, tako da smo sa radoznalošću očekivali drugo predavanje u kome je trebalo bar nešto da saznamo u vezi sa temom o kojoj je reč. Ali dato obećanje nije ispunjeno. Na drugom predavanju dolazi do vrhunca izliv na pomenute nedostatke Marksa, Engelsa i Lenjina i na kraju drugog predavanja — izvinjavajući se — kaže da će morati još i treće predavanje da održi iako to nije predviđeno. Istina, mi, nakon svega što je rekao u prva dva predavanja, nismo očekivali ništa interesantnije ni na trećem, izgubili smo nadu u mogućnost izlaganja navedene teme u trećem predavanju kao poslednjem, kako smo još tada mislili, jer nam se činilo suviše malo vremena u odnosu na dvočasovni »uvod«. Došlo je i treće predavanje u kojem je opet zaobiđena tema i dobija se utisak da je ono bilo nepredviđeno i da je došlo kao posledica oštrih reagovanja na njegovo drugo predavanje, koja su se pojavila među masom slušalaca, tako da je ono neka ublažavajuća forma drugog predavanja, ali ipak nas je uspeo — svojim obećanjem, da će na četvrtom predavanju govoriti konkretnije u vezi sa protivurečnostima i frontovima u savremenoj filozofiji — privući na četvrto i poslednje predavanje. Šta smo čuli na ovom predavanju? Opet dokazivanje Engelsova mehanicizma u shvatanju istorije, a zatim novina na ovom predavanju je u tome što nam je predavač »otkrio« da su klasici razradili samo one najopštije, najapstraktnije dijalektičke zakonitosti, tj. ono opšte u dijalektici, dok je posebno i pojedinačno ostalo nerazrađeno (doduše, ništa više nismo čuli u smislu razrade posebnog i pojedinačnog od predavača, izuzev neke komentare o tome kako idealizam (filozofi na Zapadu) razrađuju strukturu društva). Tek u drugom delu četvrtog predavanja imali smo mogućnosti da čujemo nešto konkretnije o frontovima savremene filozofije, ali ne nepoznate — o pozitivizmu malo detaljnije i još nekoliko pravaca, koje je samo napomenuo i to je sve u vezi sa temom.

Mi se pitamo, zašto se tako odnositi prema publici — slušaocima, zašto obmanjivati i zavaravati ljude? To se može objasniti samo preteranim potcenjivanjem slušalaca, s jedne, i preteranom filozofskom naduvenošću s druge strane, ili se pak radi o nečem trećem?

Ovaj kratak pregled predavanja izgledaće možda nekom kao sitnice i neprincipijelne tričarije, ali mi smatramo da nisu sitnice, jer se ovde radi o principijelnim pitanjima nauke marksizma-lenjinizma, radi se, dakle, o našem pogledu na svet. Ne radi se ovde o ličnosti predavača, koji pretenduje da bude supermarksista, nego o jednom antimarksističkom gledištu, koje nalazi izraza baš kroz ovog filozofa (svesno ili nesvesno), a u kojem su našla oduška nenaučna shvatanja.

Druže uredniče, na kraju želimo da istaknemo još jednu stvar. Nas čudi, gde je savest još nekih marksista — ukoliko su marksisti — koji su slušali i beležili do iznemoglosti Nedeljkovićeva predavanja, a koji sada ćute i tolerišu očit pokušaj revizije marksizma. Nekima to, valjda, smeta što su i oni sami citirali Nedeljkovića kao klasika — posle Marksa, Engelsa i Lenjina.

Mnogi će verovatno postaviti pitanje kao što se i sam Nedeljković pita — u svojim odgovorima na kritičke osvrte — kako to da do sada niko ne reče ni tri reči o njegovim radovima, koji su objavljeni posle rata na oko dve hiljade stranica, kako on kaže, zašto pre nije bilo kritike? I mi se pitamo zašto **je i pre** nije bilo?

Mi zato smatramo da bi njegovim radovima u celini trebalo kritički pristupiti pa bez obzira koliko se tamo citira Marks, Engels i Lenjin. I to treba da uzmu ljudi koji se bave filozofijom (marksističkom).

Mi bismo se ipak radovali kada sve ovo što pišemo o reviziji marksizma u predavanjima profesora Nedeljkovića ne bi bilo i njegovo stvarno ubeđenje, kada bi se radilo o našem nerazumevanju »složene dijalektike« (u tom slučaju se ne bi radilo ni o reviziji nauke marksizma-lenjinizma) ili kada bi se radilo o krivom i pogrešno shvaćenom tumačenju predavanja — ali nažalost, sadržaj i smisao njegovih predavanja govore drugo i o tome mi diskutujemo.

Radivoje PETKOVIĆ
student Više partiske škole

*) Ovo pismo je rezultat diskusije jedne grupe (oko dvadeset) studenata Više partiske škole.

TEHNIČKA ARHITEKTURA

Nikola DOBROVIĆ

Tehnička arhitektura — put i pravac čiste racionalne konstrukcije — ima čitav vek svog nastajanja zasnovanog na tekovinama mašinske industrijalizacije. Savremena — bezornamentalna — arhitektura, mlađa po svom poreklu od ove prve, polazi iz činjenica utvrđenih očigledno na ostvarenjima tehničke arhitekture. Ove dve progresivne pojave kulturnog stvaralaštva, izložene jedna uz drugu, obe suprotne eklekticizmu, mogu i u jednom ovako kratkom prikazu ipak u dovoljnoj meri da objasne postanak, razvoj moderne arhitektonske misli, njenu borbu, uspehe i poraze u odnosu na delovanje društvene volje, koja će najzad — htela — ne htela — ipak biti jedinstvena kod stvaranja univerzalnosti nove arhitekture i nove slike sveta.

Tehnička arhitektura je značajna konstruktivna crta građevinarstva XIX veka, kome je na polju umetničko-kulturnog stvaralaštva nedostajalo jedinstvo osnovnih postavki i ciljeva, i u kome je zvanična arhitektura bila utonula u razne vidove eklekticizma. Početkom XX veka, a naročito posle Prvog svetskog rata, moderna nastojanja u arhitekturi (futurizam, kubizam, objektivizam — »Sachlichkeit«, — funkcionalizam, konstruktivizam), u borbi protiv eklekticizma, nadovezuju se na postignuća tehničke arhitekture. Ustvari, tek savremena teorija arhitekture postavlja tehnička ostvarenja prošlog veka na svoje mesto, ocenjuje ih pravedno i naziva, ukoliko su uspela, tehničkom arhitekturom. Ovaj naziv odnosi se samo na one inženjerske građevine koje se svojim kvalitetom ističu i dostižu isti nivo arhitekture.

Novodopski industriski i ekonomski razvoj umnogostručio je, od početka prošlog veka delokrug i zadatke tehničkog stvaralaštva povećavši broj njegovih područja kako u pogledu projektovanja i izvođenja, tako i samog opsega rada, usled čega dolazi do diferencijacije. Najpre se arhitektura odvaja od inženjerstva. Zatim se inženjerstvo deli na samostalne, specijalne grane, koje se međusobno sve više i više razlikuju. Inženjeri svih struka proizvode od tog doba čisto racionalne oblike, koji po svom suštastvu, razmerama, materijalu, osobenostima konstrukcije, načinu organizacije i izvođenja rada pretstavljaju za sebe novu pojavu, čitav jedan inženjerski svet. Za razliku od ovog sveta inženjera, ne može se reći da su i arhitekti u XIX veku stvorili svoj svet arhitekture. Ovim svojim odlikama inženjerske građevine su bile dobrodošlo merilo kod revizije racionalne arhitektonske misli u dvadesetom veku, a to svojstvo su očuvale do danas. Kadgod se pojavi sumnja u opravdanost savremene arhitekture, može se uvek sa pouzdanošću vratiti i osloniti na ostvarenja tehničke arhitekture i izvući iz njih potrebna pouka za dalji rad.

Inženjerske građevine i tehnička arhitektura su zanimljiva pojava građevinarstva XIX veka Njihova osobenost je u korišćenju produkata suvremene mašinske industrijalizacije iz prve ruke, i u pronalaženju novih, tim materijalima (produktima) odgovarajućih konstruktivnih elemenata. Oni već na samom početku industrijalizacije daju, tu i tamo, naročito u mostogradnji, zanimljive celine u pogledu tehničke arhitekture. Prvi viseći most izgrađen je u Americi preko Jacobs-Creeka već 1798 godine, prema planovima Finlaya. Ovo građevinarstvo, uglavnom utilitarnih, tehničkih objekata, koje još zadugo nije imalo pristupa u područje javnih monumentalnih, stanbenih i drugih građevina služilo se, dakle, veštačkim materijalima, koji su kao gvožđe čelik, cement i drugi, već prošli kroz prethodni proces homogenizacje i pretstavlja time, sam po sebi, visokovredno gradivo. Ovakvo gradivo je, za razliku od prirodnog, omogućavalo rešavanje onih zadataka koje su u pogledu veće nosivosti, otpornosti, raspona, brzine i trajnosti postavljali novi zahtevi života. Inženjeri — konstruktori, neopterećeni istorizmom u arhitekturi, sledeći čisto racionalnu, konstruktivnu crtu ranije arhitekture, stvarali su konstrukcije koje su odgovarale svrsi i materijalu, proizvodili oblike usklađene sa strukturom tih konstrukcija kao prost i logičan odraz upotrebljenog materijala. Ovi novi konstruktivni elementi su ništa manje primenjivani, u odlomcima, i na eklektičkim zgradama i postali time novi oblikotvorni fenomen. Već se i u samom polutovaru novih gradiva skrivala kao rezultat prethodnog industriskog rada veća kvalitetna određenost, koja je uskoro dejstvom konačnog industrskog produkta — predfabrikata — postala očigledna na ostvarenjima inženjerske arhitekture i izvesno otkrovenje u estetskom smislu za duhovno oko mnogih naprednih ljudi. No, pod uticajem dekorativne eklektičke arhitekture, ove, po svom materijalnom sklopu racionalne i logične forme, lepe same po sebi, često bivaju nepotrebno ukrašavane iracionalnom ornamentikom, da bi arhitektura pretstavljala umetnost prema eklektičkom shvatanju To je samo jedna od manjih zabluda vremena, svakako u duhu eklekticizma, koji je ulogu arhitekta — stvaraoca snizio na nivo dekoratera.

U pogledu prostornog oblikovanja duh XIX veka je, prema tome, dualističan, jer se na radovima inženjera odražava na jedan, to jest stvaralački, a na ostvarenjima arhitekta na drugi, to jest više dekorativistički način, svakako u korist prvog. Ranija vremena su se u svakom pogledu odlikovala jedinstvom stvaralaštva. Isti graditelj, ukoliko je bio iole stručnije obrazovan, bio je u stanju da diže tvrđave, mostove, palate i čitave gradove. Međutim, usled povećanja područja inženjerskog stvaralaštva i obima njegovog znanja i veštine, inženjeri su u XIX veku već podvrgnuti specijalnim studijama. Inženjerske nauke se i dalje cepaju prema specijalnim strukama na više grana. Ta diferencijacija je doprinela i činjenici da je inženjer postao čovek računa, organizator i izvođač radova kako svojih tako i tuđih, racionalist u svem svom delanju, a arhitekt više dekorater — umetnik ili fantasta. Njegov rad, naročito na inženjerskim konstrukcijama, srozao se na ukrašavanje, jedan ustvari nekoristan posao. Usled ove pocepanosti nekad jedinstvenog zadatka izgubila se iz vida potreba za celinskim rešavanjem prostornih zadataka. Dekorativna nastrojenost arhitektova doprinela je, u sumraku stvaralačke arhitekture XIX veka, zapostavljanju konstrukcije, namene zgrade i veštačkom isticanju njegove ličnosti kao »umetnika«. Tek su moderni arhitekti jasno uočili ovo skretanje arhitektonske delatnosti na sporedan kolosek, i vratili je teorijom funkcionalizma na svoje pravo mesto, to jest na istinsko, objektivno, prostorno stvaralaštvo.

Za proučavanje postanka savremene arhitekture potrebno je slediti razvoj tih inženjerskih građevina i tehničke arhitekture kroz ceo XIX vek i to u onim zemljama u kojima je industrijalizacija stvarno predvodila, kao što je slučaj u Nemačkoj, Engleskoj, Francuskoj, Severnoj Americi, i tako pronaći sve one niti koje ih povezuju sa današnjim težnjama savremenog građevinarstva. Taj razvoj pretstavlja onaj pravac koji je

(Nastavak na sedmoj strani)

K N J I Ž E V N I P R E G L E D

PRIMEDBE UZ ĐILASOVU »LEGENDU O NJEGOŠU«

SKENDER KULENOVIĆ (2)

3. U prethodnoj primjedbi pomenuta je idejna konstelacija u kojoj se javila Đilasova »Legenda o Njegošu« Pisac ovih redaka mislio je pritom na idejnu konstelaciju kod nas, razumije se; pod ovim »kod nas« misli se na postojeće stanje ideja ne samo naših specifičnih nego svih i u svim glavama, naših i importiranih, materijalističkih i idealističkih, originalnih i epigonskih, vrijednih i bezvrijednih, s ovoga ili s onoga plana, razvijenih i embrionalnih, formulisanih i neformulisanih, prikrivenih i otvorenih, — svih i u svem njihovom međusobnom preplitanju.

Ako se u životu idejâ kod nas uporede dva stvarno postojeća posljeratna perioda, onaj do (uglavnom) 1948 i onaj poslije nje, razlika je ogromna, ali ni sličnost nije malena. Razlika je u našoj demokratizaciji, koja je, ovako kako se razvija u praksi, već sama po sebi (relativno) nova ideja i kod nas i u svijetu; razlika je u demokratskoj suštini našeg društvenog razvitka, koja je kvasac novih ideja i u praktičnom ispoljavanju i razvijanju te suštine, u demokratskoj proceduri, koja sve ideje prisiljava da izađu na vjetrometinu javne i time svestrane rasprave, te na taj način pokažu svoju unutrašnju snagu ili nemoć da pokreću praksu; razlika je i u već ostvarenim prvim efektima toga demokratskog razvitka, u nekim stvarno (i opet relativno) novim idejama, u — što je najvažnije — prisnom osjećanju i uočavanju postulata prakse da se dođe do takvih ideja i u sve grčevitijim naporima ka kreiranju u svim oblastima. A sličnost je u tome što je to idejno novo, ili ta težnja ka novom ,postojalo u glavama i u prvom periodu, iako samo embrionalno, iako prikrivano iz već uočenih, poznatih razloga; no sličnost je još veća u tome što je i u drugom periodu produžilo da živi i sve idejno, jednako »materijalističko« kao i idealističko, »blago« prvoga, u prvom sakriveno iz istih poznatih razloga, a u drugom izišlo na bio dan, na sunce, tako da se tek danas može pravo vidjeti kakvo je i koliko je.

Tako je u razvitku našeg »jednopartijskog sistema« došlo (čudo!) do tako čudnog i živopisnog idejnog kaleidoskopa da bi i mnogopartijci sa Zapada mogli, kad bi mogli, da uzmu iz njega po koju egzotičnu demokratsku boju i figuru, a monolitcima sa Istoka bolje da ga ne iznosimo pred sive oči — oni bi ga razbili u paramparčad pa skuhali od njega kašu i pokusali!

Nije moguće u okviru ovakvih primjedaba dati iz savremenih naših knjiga, časopisa i novina ni bar nekoliko nasumce uzetih dokumenata tog našeg idejnog procesa danas, zanimljivijih više no što to može da izgleda na prvi pogled, zanimljivijih možda više po svojoj suštini nego po formi; uostalom, sama Đilasova rasprava pretstavlja dosada najizrazitiji dokumenat toga procesa, kako samim time što je ona konfrontacija dvaju shvatanja tako i još više time što je ona oštra materijalistička analiza određenoga kruga još živih i žilavih ideja u našem društvu (analiza, nažalost, neujednačeno argumentisana, mjestimično sprovođena u vidu proste teze ili hipoteze a mjestimično izvanredno plastično dokumentovana).

Zaista, nije lako, naročito na planu umjetnosti, snaći se u današnjoj našoj idejnoj (mislim da ima osnova da je tako nazovem) drami kod nas; ni onome ko u njoj igra na sceni ni onome ko u njoj učestvuje iz publike. Onoj prvoj varijanti regresivnog mentaliteta u materijalističkom taboru (mentaliteta o kojem sam govorio u primjedbi 2), »materijalistima« ili plitkim materijalistima, intimno zaista izgleda da je čitavo ovo naše idejno stanje danas anarhija jedna koja ne vodi nikud (iako se, uzgred rečeno, u tom procesu mogu konstatovati i — katkad — čisto anarhističke tendence, pa među ovima i — rjeđe — svjesno anarhističke, ipak one, kao što ću dalje nastojati da pokažem, ne daju za pravo pomenutim »materijalistima«); a ona druga regresivna materijalistička varijanta, mnogo verbalni a malo misaoni »novatori«, svu tu »anarhiju« i djelimičnu anarhiju intimno doživljavaju i praktično, u postupku, žele da pretvore u eldorado za svoja traženja, traženja, traženja, ne videći pri tome sami sebe u realnom prostoru i vremenu, ne primjećujući da i oni, kao i oni prvi, ne samo ispadaju nego i sami sebe smatraju sakrosanktnima, neprikosnovenima ne samo u traženju (koje, u načelu, može da bude jedino sakrosanktno) nego neprikosnovenima i u svemu onome što su »našli« ili što a priori žele da nađu i misle da će naći, osjetljivi na te svoje »pronalaske« i »iznašašća« kao i oni prvi na svoje dogme, jednako intrasigentno zapjenjeni u njihovoj odbrani, uvijek gotovi na velike kravale, haloe, žongleraje, lamentacije neshvaćenih mesija i velikomučenika, — suma sumarum: ispadaju smiješni; a stari ordinarni idealisti, kako oni što su uškoreni i upaučinjeni čučali po budžacima tako i oni koji su svoje »solidne« mirnodopske idealističke umo- i rukotvorine mirno crnoberzijančili po socijalističkim katedrama, tako i oni koji svoj idealistički espap iznose na socijalistički pazar, samo malkomalčice, »ein bishen mit Marxismus gespritzt« a salva rerum supstantia tj. kao idealističko pače pod materijalističko golupče, — još ne gube nade da ovi naši ultrademokratski zraci, koji su toliko uzmravinjali našu idejnu sferu ipak, ipak, znače za njih čas uskrsnuća i vaskresenja.

Međutim kad bi se napravila jedna analiza koja bi se oslanjala ne na utisak iz parcijalnoga i trenutnoga (kako je i šta je kome slučajno dolazilo pod ruku) nego na sav činjenični materijal u cjelini od 1948 naovamo, jedna dakle egzaktna empirijska analiza, koja čak ne bi morala da bude ni materijalistička, nego koja bi mogla da bude i pozitivistička, — pokazalo bi se, po mišljenju pisca ovih primjedaba, da su sve gornje »ocjene« »materijalista« i idealista karakterističnе samo za njihove ideje, njihov mentalitet, kao jedan dio objektivnog idejnog procesa danas, a daleko od toga da budu materijalistička (pa i cjelovita pozitivistička) ocjena samog procesa kao cjeline; pokazalo bi se ,dalje, na ostvarenim kvalitetima u oblasti naše umjetnosti i nauke[1]) da bez obzira na količinu i mjeru tih kvaliteta, materijalizam danas kod nas zaista raspolaže snagama[2]) koje su kadre da razvijaju materijalističku kulturu, u onoj njenoj maksimalnoj razmjeri s našim društvenim razvitkom koja je moguća u našim uslovima. Gledana kao ostvarenje, a pogotovu kao mogućnost, i ne samo kao lična mogućnost, Đilasova knjiga jedan je dokaz za to.

No iako nam se danas čitav idejni proces kod nas ukazuje sve zamršeniji što dublje u nj hoćemo da proniknemo, iako on u svom vrenju izbacuje na površinu sve nove i nove »neočekivanosti«, ipak je moguće uhvatiti neke njegove dubinske karakteristike, bez kojih bismo zaista zapali u osjećanje idejnog haosa i nalazili se u stanju stalnog čuđenja. Ni u našem slučaju, pa ni u ovoj neobično komplikovanoj etapi našeg opšteg razvitka, ništa se ni u našoj modernoj istoriji, pa ni u istoriji ideja kod nas, nije kretalo i ne kreće mimo neumitni, imanentni zakon klasne borbe, što na idejnom planu znači: mimo zakon borbe između materijalističke i idealističke koncepcije svijeta; i, sva postojeća šarolikost, isprepletanost, promjenljivost, tananost, zagonetnost itd. našeg savremenog idejnog procesa ne može, bar u očima stvarnog materijaliste, da prikrije, zamagli taj zakon, obrnuto, sve su to njegove fine (makar nekad i ne bile fine) misaone emanacije. Osobeno je u našoj situaciji samo to što je Revolucija zbacila s trona (s kraljem) jugoslovenske buržoazije, istjerala ih (na selu ne još sasvim) iz ekonomike, razbila ih u politici kao organizovanu silu, ne dajući im logikom svog daljnjeg razvitka da na bilo kojem od tih planova ijednog trenutka podignu glavu; i, ako u ovom razmatranju izostavimo, ne potcjenjujući ih baš, vrlo ograničene mogućnosti političke aktivnosti naše buržoazije, ostaće nam kao glavna njena utoka iz doživljenog poraza — idejni plan. No od te tačke stvari tek postaju osobene i komplikovane.

Naš[3]) idealizam (koji i jest glavni predmet Đilasove analize) nije više sila u onom smislu u kojem je bio do Revolucije. Ali je još sila; sila u glavama, sila koja iz njih struji u pera i preko ovih u glave, još više, sila koja hvata i kulturne pozicije; sila koja je ostala i u mnogim marksističkim glavama i koja u najrafinovanijim oblicima korozivno djeluje na njih — baš zbog toga što je u njima ostala nerazvijena dosljedna materijalistička misao. Pojave te vrste, međutim, mogu u ovim primjedbama da izostanu, jer su kod nas prilično već poznate, iako još nemamo jedne suptilnije analize toga materijalističko-idealističkog hermafroditizma. Ali ono što se piscu ovih primjedaba čini kao u ovom trenutku važnije da istakne činjenica je da je naš idealizam, zahvaljujući tome što je bio vlast, što je u čitavom svom razvitku bio vlast, — domaću temu daleko više zahvatao nego materijalizam; i, tu svoju prednost on je zadržao i u fazi u kojoj se danas nalazi, bar u oblasti kulturnoj (istorija, istorija književnosti itd.). Međutim, sputan sâm svojom opštom idealističkom suštinom, opterećen povrh toga svojom specifičnom zaostalošću, epigonstvom i kolonijalnim mentalitetom, — on[4]) ništa suštinsko nije mogao da objasni, ma čega se lati u ma kojoj domaćoj temi, a mnogo toga se iz sasvim uočljivih klasnih razloga nije mogao ni smio da lati, šta više, čega se god dotakao — sve je ostajalo zagađeno njegovim predrasudama, i vrlo, vrlo često i falsifikatom. Tako se danas materijalistička misao kod nas nalazi, u odnosu na domaću temu, pred morem neistraženih »praznina« i idealističkih smetišta — pred generalnom ofanzivom na domaću materiju, ofanzivom koja i ne može da krene drukčije nego kao generalna revizija svih vrednota. Posao — težak, životan.

---

[1]) Kvalitetima rasturenim, pojedinačno neocijenjenim ili nedovoljno ocijenjenim, a pogotovu kao cjelina nesagledanim ili neprodubljeno pa čak i proizvoljno sagledavanim, i pogotovu (što je perspektivno najbitnije) kao mogućnost neuočenim.

[2]) Neujednačenim snagama doduše, što je sasvim prirodno. Tako, postoje kod nas i već potpuno izgrađene individualnosti, među ovima neke na koje možemo biti ponosni, i individualnosti još u oblikovanju, na koje možemo gledati sa nadom, katkad ne malom. Perspektivno (a to ne znači na decenije) gledano, nije bitno da li su prve trenutno došle do svog punog izraza a druge do punog razmaha svojih mogućnosti; bitno je u ovom trenutku da se među njima izvrši akciona kohezija na bazi stvarno postojeće misaone kohezije, bitno je da te snage same sebe osjete kao snage u savremenom procesu idejne borbe, da se trgnu iz letargije i, jače u zajedničkoj akciji i pojedinačno i kao cjelina, pokrenu u borbu protiv svega što u ovom ili onom vidu vuče našu kulturu i društvo nazad: u borbu misli.

[3]) Ako sam imao razloga da dosada, kao tačniji, upotrebljavam izraz materijalizam kod nas, s ne manje razloga može da se govori o našem idealizmu, jer on stvarno ima svoju osobenu sadržinu i oblik (što je Đilas argumentisano pokazao).

[4]) Ovdje je riječ o reakcionarnom idealizmu, odnosno o onoj njegovoj etapi kad je on postao izrazito takav, a ne toliko o tzv. našem realizmu i pozitivizmu (uzetim u filozofskom smislu), koji su uglavnom imali idealističku filozofsku osnovu.

(Nastaviće se)

DVE ZBIRKE LIRIKE

Lj Jocić: »Krilato korenje«, — D Grbić: »Sagledani život«

Ljubiša Jocić i Dragoslav Grbić su dve generacije, razlike koje ih dele znatne su, pa ipak se o njima ne može govoriti ni kao o starim i mladim pesnicima, niti bi suočavanje njihove poezije dovelo do ma kakvih zaključaka o razvoju naše posleratne lirike, ili o ustaljivanju nekih pojava koje bi jasno ocrtavale sukobe i razmimoilaženja u stavovima i koncepcijama. To je poezija koja uglavnom počiva na već davno doživljenim i izraženim shvatanjima i emocijama, naročito kod mladog Grbića, o poeziji koja je živela i cvetala kod nas ne samo između dva rata već i ranije, pa se problem razvoja — u smislu razgraničavanja i određivanja — gotovo i ne postavlja; Jocić i Grbić ne znače novost, ali pokazuju svaki za sebe sopstvenu pesničku fizionomiju: jedan na vrhuncu, drugi na zaranku razvoja, a oboje ni mnogo originalni, ni »mladi«, ni »stari«, ali iskreni i lični. To su osobine koje su već same po sebi dovoljne da se kritika na njima zadrži.

I

Kako je teško i nezahvalno pisati poeme! Ostati celo vreme na započetoj visini, sačuvati istu emotivnu i intelektualnu skoncentrisanost, zadržati isti ton, boju, duh i jedinstvo, posao je izvanredno naporan. Svojim sadržajem poema redovno čvrsto zgrabi svoga tvorca, oduzima mu ustvari slobodu, iako prividno ostavlja bezbrojno mogućnosti za izraz, nameće mu niz čisto zanatskih operacija koje se retko mogu izbeći. Izvanredna je retkost da svaki od više stotina stihova bude iskren, potpun i jasan, da široka pesnička vizija poeme ostaje korektna i besprekorna u svim detaljima i pojedinostima. Dešava se, obično, da pesnik, zamoren, klone, da se izgubi u naraciji, rastegne ili suviše ubrza i zbije neke delove, da otstupi od prvobitne zamisli, zapadne u nepotrebne digresije itd. Poema tada gubi i sadržajno i formalno, postaje troma, zamarajuća i nezanimljiva. Jocićevo Krilato korenje (Prosveta 1952) je puna svih tih nedostataka. ali je zanimljiva po načinu na koji je obrađen jedan stari poetski sadržaj.

Priznajem da sam očekivao sasvim nešto drugo od ove peoeme. Iznenađenje je počelo već od prvog odeljka, od stare priče o majci, da opadne u drugom, gde je Jocić pokušao da alegorično uklopi svoj životni tok u početak i kraj poeme, i, najzad, dostigne kulminaciju u zadnja dva odeljka, koji su himna i ditiramb Srbiji i njenim lepotama. Iznenađenje koje nije ni pozitivnog ni negativnog karaktera, već prosto čuđenje nad pokušajem relativno moderne interpretacije jedne stare teme, koji će biti zanimljiv i značajan za one koji vole »staro vino u novim mešinama«. Jer je Jocić u svom svojstvenom izrazu, punim, bogatim slikama, zvučnim i neočekivanim metaforama, ustvari opevao idilu, nežnu tipičnu idilu i u njoj ostao dosledno i do kraja poeme. I sama osnovna zamisao Krilalog korenja romantičarski je idilična, počev od evokacije detinjstva, koja ide starim, utrvenim putevima, bez mnogo, mašte, bez smisla za šire i originalnije motive, pa preko devojke »košute«, do nasmejane i devičanski čiste otadžbine. Za one koji su još uvek u stanju da se zanose poezijom koja, sa refleksivnim pretenzijama, lebdi nad umilnim i banalno jednostavnim oblicima, Jocićeva poema je dobro došla. Ako smo ipak daleko od Janka Veselinovića i našeg XIX veka, pa nam je nemoguće bez osmejka da primamo ovakve poetske izlive Krilato korenje pruža bar jednu utehu: svoj jezik, koji, bar na izgled, spasava poemu od banalnosti. Ali nisu mnogo vredeli pesnikovi napori da se reskim stihom, obrtima i bujnim ritmom iščupa iz idiličnosti; uzalud odeljak Smeh pod strehom, koji je trebalo da bude realističan i savremen, a ispao mutan i nejasan; uzalud sva intelektualnost pesnikova kojom je hteo da disciplinuje i ukroti svoje emocije, uzalud efekti; od prvog do poslednjeg stiha mi smo u suštini na terenu stare, dobre, bukoličke idile, razneženosti i romantike. Jocić je pre svega liričar, pesnik mekih štimnuga i otud je pri pokušaju šireg zamaha neminovno zapao u idiličnost, razlio se u mekoći koja je potencirana baš onim što bi trebalo da je poništi; sukob između emotivnosti intelekta, između šireg epskijeg daha i ličnosti, ispao je u korist mekog lirizma i senzibilnosti. Jocić je ustvari ostao dosledan svom pesničkom daru, koji nije stvoren za širokа uobličavanja. Duboko subjektivna, sva plavičasta od prolećnih boja, Jocićeva poema, kao ekspresija jednog isključivo ličnog, intimnog doživljavanja, zamišljenog na širokoj racionalnoj osnovi, izgubila je karkter opštosti, i šire ljudsko obeležje i svela se na niz lirskih fragmenata koji su se meko priljubili uz prilično naivnu pesnikovu koncepciju. Jocić uglavnom ostaje na površinskim slikama. Pa i njegova Srbija, kojoj je posvetio i nekoliko toplih stihova, nije ona Jakšićeva sura i ponosna Srbija, sva otporna i romantičarski usplamtela; niti je to Davičova realistička Srbija, u znoju, bunama i šljivama, već jedna meka, idilično ljubljena vizija, Srbija topla od milovanja, nežna i rascvetana, umivena i roditeljska. Jocić je stvorio poseban, čulni ,intimni lik otadžbine, personifikovao je, ushitio se lepotom njenih brda i dolina, trave i žita, zavoleo nju samu, kao što se voli dugo tražena i očekivana žena:

I svuda u snovima se prostire moja
Srbija
i u tuđini preko cele zemlje njen će
osmeh izrasti
i kao voda, prostranstva ljulja, neba
plavet i mene,
i raskriljuje osmeh u reci i u smrti i u
lasti.

Iz te i takve ljubavi se idiličnost bujno rascvetala. Razgrneli se šarena i blistava odeća Jocićevih metafora, naći ćemo se pred pastoralom, gde je sve ljupko, i zeleno i bezazleno, vitko i čisto, puno košuta i golubova i prave pastoralne slikovitosti:

Stojim opčinjen od vida
i zovem ptice rukama obema
i zovem dragu ko sunce iza zida
i ceptim ko lovac koji srnu lovi.
doći će, doći jer na usni njenoj, pod
grlom,
guguću poljupci ko pod krovom našim
goli golubovi.

Ovom opštem utisku nije mogao da se odupre ni R. Gligorijević, koji je ilustrovao poemu. Sasvim u duhu Jocićevih ritmova, on je pokušao da modernizuje idilu, pa smo dobili neku fovističku varijantu ljupkosti i čednosti, gde su mladići uvek nagi i sa blago i graciozno izvajanim pokretima, srne uvek pitome i vitke, golubovi dobri, a život blag i bezazlen.

Bilo bi nepravedno ne istaći istovremeno da ima kod Jocića toplih stihova, koji se nisu rasplinuli u razneženost, stihova misaono dubljih, gde je pesnik prevazilazio opšti duh poeme, razbijao njenu sladunjavu osnovu i dopirao do čistih lirskih akcenata, punih, jarkih slika i jedrih, zvučnih metafora. Jocićev stih uopšte bogat je slikama, uspelim poređenjima, u njegovom ritmu ima svežine i radosti, čiste, čulne radosti, koja boji po katkad poemu svežinom i mladošću. Poema je sva u pastelno nežnim, ružičastim bojar a, pa će možda ponegde izmamiti neki uzdah, razneženost i bolećivost. Ova pastoralna slikovitost može da dirne u srce svojom bezazlenom ljupkošću. Da nije tako, Krilato korenje bi ostalo vrlo podložno kritici onih koji od poezije traže nešto više od zaboravljenih, i pomalo starinsko ružičastih sanjarija.

II

Ni sa D. Grbićem nismo odmakli daleko. Njegova zbirka Sagledani život još jedan je dokaz da se ovaj mladi pesnik sve više i više zatvara u sebe i svoj mali pesnički svet, sve više strahuje i beži od ljudi u prirodu, u senku jablanova i prolećne štimunge. Dok je u ranijoj zbirci Lirski fragmenti još bilo ljudi i njihovog delanja, u Sagledanom životu on je duboko zauzet samim sobom i svojim stanjima i odnosima i iz te atmosfere nikla je jedna filigranska poezija, sitna, tužna, nedorečna poezija nemoći i bespomoćnosti. Nije to duboka poezija očaja Disovog tipa, niti ima u njoj olovno teških, sumornih ritmova; Grbićev stih je sav satkan iz tankih niti, nežnosti i usamljenosti, ponegde spontane, ponegde pozerske, ali dosledno sprovođene kao određen pesnički stav. Ma koliko Sagledan život — nespretan, pretencioznan naslov za ovu zbirku, prevashodno meko lirsku — obećavao neku misaonu orijentaciju, zbirka je ustvari niz osećajnih izliva, sa dalekim reminiscencijama na Pandurovića i Vasiljeva. Pesma po kojoj je zbirka dobila ime, najbolje govori šta je za Grbića taj život, koliko je on daleko od ma koje šire koncepcije i dubljih i gorčih saznanja:

Ja vidim sav život u tankoj travci kad
raste...
I bagrem nekad ko čovek krikne modrim
krikom,
ostaju živi cvrkuti tamo gde padaju
laste
a jablan krije oči kad oblak buja
vidikom.

Svi smo izrasli da osetimo mir i strast,
po gorenju nam je svaki suncokret drug,
zaželi zakona i onaj list jesenji,
crvenkast
a bol je svaka tica zavitlana u plavi
krug.

U takvom se svetu razvija Grbićeva poezija. On će da se povuče, da pobegne, da se skloni u svoj sopstveni bol, koji je bol života, bol trpljenja, bol lepote. Kroz čitavu se poeziju Grbićevu provlači osećanje isključnog saznanja o sopstvenoj slabosti, koja hoće nekada da pređe u pozu, da postane nametljiva i da izgubi lirsku iskrenost:

zašto da želim da pokrenem vode,
da budem pesma ko dizanje vala;
zašto se velike želje rode
u čoveku kome je snaga mala.

Pesnik je nesrećan zbog laste, zbog osmeha, zbog sebe sama, intimna njegova lirika prosto je utopljena u magličastu koprenu sete.

Grbić je liričar kratkoga daha, skučen i zatvoren u jedno duševno stanje, od koga se pletu njegove pravilne, mirne rime. Ne treba tražiti ni očekivati od ove poezije nikakav grč, ništa potresno i uzbuđujuće. Sve je u njoj smireno, utišano, bez kretnje, bez potresa, sve blago, više nevesело nego tužno. Na takvom putu neminovna su sve dalja i dalja upadanja u ravnomernost i jednolikost. Čitajući ovu malu zbirku, čovek se i nehotice oseti uspavanim i lenjim. Preovlađuje skrušena negacija svega što je život — a Grbić je zaboravio da je i bol intenzivan, neki put razdiruć životni elemenat — i ona odvodi ovog mladog pesnika u rasplinulost, u uljuškivanje u blažen mir sete, koja se zloupotrebom pretvara u duhovnu neaktivnost. Grbićeva lirika, na putu kojim je krenula, mogla bi se lako i brzo da iscrpi, pretvoriti u manir koji je veoma lako upražnjavati. A to bi bilo šteta, obzirom na njegov vidni lirski talenat, kome ne treba dozvoliti da postane jednostran, monoton i umrtvljujući. Stalne i neprekidne varijacije na isključivo jednu temu, moraju najzad da pronađu i odrede srednju prosečnu liniju ponavljanja, a Grbić već ovom zbirkom od nje nije daleko. Možda je i on sam bio svestan svojih jednoliko tužnih vidika kad je napisao:

Ja vidim nekad tek pola sveta
i celo nebo kad buru sprema
i često osim lastinog leta
u mojim očima ničega nema.

A ako nestane i lastinog leta? Šta će se desiti sa Grbićevom lirikom u trenutku kad se stvarna duhovna puneguje ispreči pred njegovim stvaralaštvom, koju on sad još tako bezazleno njem? Seta i skrušenost, bojazan i klonulost neće tada moći da popunjavaju praznine, i zato je mnogo bolje već sada širiti svoje vidike.

Zoran GAVRILOVIĆ

Marko Čelebonović: MRTVA PRIRODA SA GIPSANOM GLAVOM

PAVEL GOLIJA

Tri pesme

U POŽARU OGNJENE LJUBAVI

U požaru ognjene ljubavi oprani
i čisti smo kao zvezde što ih svuku
na dno okeani,
kojima naši snovi pružaju ruku.

Nek se u ljubavi sav svet opere suri,
i sve što veruje i sanja
s nama se zagnjuri
iz požara ljubavi u more praštanja.

Preko svega što nas dvoje stvorismo krivo,
ili što je nama kogod stvori,
nek bujni cvet živo
u opustošenim srcima zašumori.

Neka svima sija zrak koji i nas probudi,
neka nikada nikome ne zgasne,
nego u večnom sjaju
neka spoznanje zlati te čase jasne.

ISPOVEST

Zaista, ja nisam stvoren, ljudi,
da me razgali laka čar,
prebistar ja sam i svake žudi
i bure dobih dosta na dar.

Ni lovac nisam ćudljiva cilja,
niti sam opet za ćudi len,
suština sam izobilja,
i krajnost — to je moj refren.

Ja volim vina jaka, prisna,
i raskalašnost, devica strah,
i sva zbivanja nekorisna,
besedu vetra, poj ptica plah.

Granicu, meru, znam sve ređe,
ne priznajem ništa životu tom;
preskačem ili lomim međe,
svemir je moj hram i moj dom.

Šta je divota? Šta banalnost?
Svestranost je moj trpki dar,
što izbegavam, to je stalnost,
tražim vihor, nestalnu stvar.

ISELJENICI

Polako se parobrod miče od obale.
Suza teški rupci poslednje mašu zbogom,
hiljadu očiju rosnih po ostavljenima pale.
I brod tad u dubine zakorači nogom.

Svud samo more i nebo, prostor goli.
Brod hita. Lupaju mašine. Noć pada.
A mnogi dremaju. Tu, tamo neko se moli.
I u snu osmehuju se: biće kraj gladi sada.

Oholo, lakoma čeka ih stvarnost roblja,
mašine bez srca, rov vlažan kao raka,
žuljevita, ponižujuća tlaka,
daljna, napuštena, oskrnavljena groblja.

(Prevela *Desanka Maksimović*)

»Mladost« umorna od letova, tapka

— Uz dvobroj 2-3 —

Elegiju, ne ditiramb, o »Mladosti« napisao je jedan mladi čovek u beogradskom »Narodnom studentu«, kazavši pored ostalog: »Nekada smo sa pasijom dobrih učenika tražili u »Mladosti« kritičke oglede o našim realistima i njihovoj baštini, otkrivajući umrtvljene kapitale u punoj svetlosti i pozlatiti poštovanja... Sada je nastupio preokret u teške i tuđe vode, preokret koji zbunjuje i obeshrabruje«. (Milosav Mirković, »Narodni student «od 16 aprila 1952).

Može li »Mladost« ćutke preći preko ove iskrene i setne reminiscencije mladog čoveka, kome je ovo prva godina na univerzitetskoj klupi? Hoće li »Mladost« i ljudi oko nje razmisliti kako je došlo do toga da su se razočarenje i protest uselili u ljubav generacije takvih bistrih mladića prema njoj? I zbog čega je oni više ne drže otvorenu na svojim klupama i ne čitaju je više kao blisku i dragu lektiru?

I kad bi prostor dozvoljavao, celo to setno i dirljivo lepo sećanje stavio bih u moto svoga napisa.

A »Mladost« će verovatno odgovoriti: »Taj mladić nas nažalost ne razume; utoliko gore po njega. Reč je o umetnosti, a ne o politici. Shvatiće nas Budućnost i večiti tokovi pod Zvezdama«.

Svemirska estetika

Postaje sve više jasno, i novi brojevi »Mladosti« živo svedoče o tom, da svaka kritika koja bi išla za tim da objektivno analizira njene koncepcije i verno pretstavi njene poglede, nalazi se u položaju da bude odbačena, uglavnom sa ovim obrazloženjem:

1. Ko nas ne razume, taj ne razume ni suštinu umetničkog, ni funkciju umetnosti, taj ne shvaća prirodu umetničkog duha, koji ne zna za granice. Taj nema ni čula za istinsko umetničko doživljavanje.

2. Ko nas kritikuje s gledišta jedne estetske koncepcije, i taj nema pravo, jer je u pitanjima umetnosti uvek prerano zaključivati ko ima pravo.

U svakom slučaju, gledajući sve pod zvezdama i u kosmičkim relacijama, oni misle da uvek imaju pravo. A svaka kritika njihovih težnji je obično reakcionarstvo, konzervatizam, ograničenost i sl. Njih pritom ostavljaju i svi obziri ljudske skromnosti. Risto Tošović će tako, u svome članku »Moral pesnika«, napisati ovo: »Ali, ako smo, u svome naporu da osvojimo tu svetlost — razbili granice vremena, mi smo uporedo s tim, u dosad ustaljene definicije uneli i izvesne korektive; oni su u zaustavljenim mozgovima prvo izazvali zaprepašćenje, a kasnije, mizantropski izliv paničnog straha i srdžbe, tipične za ljude koji pred delom istinske invencije, osete svoje sopstveno ništavilo«. (Sve podvukao — ČK).

Zašto su bile potrebne ove teške reči? I kako su se one mogle izmaći jednom »istančanom« umetničkom ukusu? Zar ne treba dobro razmisliti pre nego što se kaže »delo istinske invencije«? A te reči »mizantropski izliv« i »zaustavljeni mozgovi« nisu li i one po svome tonu i po svojoj neodmerenosti mizantropskog porekla i mizantropski primenjene? Kako onda saglasiti tolike deklaracije o stremljenjima ka istinskoj umetničkoj lepoti sa ovakvim neukusnim i mrzovoljnim ekspresijama?

A što se tiče tog »dela istinske invencije« mi ga kod »Mladosti« još nismo videli. Nije nam poznato koji je to estetski ili etički problem ona s uspehom rešavala, otkako je počela njena »nova linija«. Ona kritikuje »socijalistički realizam« (i treba ga kritikovati), ali ona nije dala naučnu kritiku, već varijacisku, psihologističku, razvodnjenu. Ona ne obrađuje ni savremene probleme teorije realizma. Ona je ostavila po strani toliko važna pitanja estetike dramskog, likovnog, književnog itd. izraza. Ona se okomljuje na »ždanovizam«, tražeći mu reflekse u našoj današnjoj stvarnosti, a sama nije dublje analizirala suštinu tog štetnog društvenog fenomena, od čega, onda, preti opasnost da svakog onog ko ne ispoveda njena shvatanja ili je kritikuje, žigoše ždanovskim atributima. Jer, ako se ona smatra prvoborcem antiždanovizma u našoj umetnosti, onda ona treba da proklamuje u celini svoj stav iz svih aspekata: socijalnih, psiholoških, estetskih. Onda ne bi bilo nerazumevanja i ne bi se ljudi olako žigosali nedostojnim nazivima.

I dalje, zar je poezija koja se objavljuje u »Mladosti« delo istinske invencije? Sve se ne može nazvati istinskim, kao što se ne može nazvati ni pravom invencijom. Ne mislimo da toj poeziji poričemo svaku vrednost. Bilo bi zaista isuviše tragično da se u više stotina njihovih stihova, ne nađu i takvi kojima treba priznati umetnički kvalitet. Ali po onom Mišićevu kriterijumu svrstavanja i kategorisanja naših pesnika, pored »umerenjaka«, koje kude, zar ne bi trebalo staviti i »ekscentrike«, koje hvale on i njegovi istomišljenici. Kritičaru, osim ukusa, treba i savesti. Jer nisu potrebni nikakvi oreoli »ekscentricima« kao ni »umerenjacima«. Oreol treba samo pesnički genije, a »Mladost« nam ga još nije dala.

Nije preteran prigovor da su svemirske kontemplacije odvukle »Mladost« od života njene rođene zemlje. Zato u njoj nigde priloga o našoj stvarnosti, nigde portreta naših ljudi. Po njenom sadržaju ne bi se dalo zaključiti u kojoj zemlji izlazi, a pogotovu ne to da izlazi u zemlji koja doživljuje dinamičan revolucionaran rast. »Mladost« nije sišla među naše ljude, na gradske ulice, u porodicu, na selo (osećam i sam kako je vrlo neugodno potsećati gde i kuda) — da dâ nova umetnička osvetljenja toga života i da na taj način pokaže životnost svoje estetske koncepcije. Desilo se upravo obratno. Ispoljivši nezainteresovanost i nemoć da tu na životnoj materiji svoje rođene zemlje postavi celovitu živu i svežu estetiku — ona je zaplovila u nebeske regione ili u pesničku zaostavštinu drugih naroda ili se upustila u opštu kritiku književnog života u našoj zemlji, često izmišljajući sebi protivnike i u pitanjima koja su svakom jasna i nesporna.

Radije će ona ispuniti ceo broj svojim manifestima i pesmama Vaska Pope, Rista Tošovića, Dušana Matića i drugih — nego što će se brinuti o »zemaljskim« problemima naše književnosti. Zato se i dešava da naš svet, posebno mladi, ne pokazuje interesovanja za nju. Ili će mu možda »Mladost« ponovo zameriti da nema razvijen u-

.....

Marko Čelebonović: ŽENA SA BELIM BEREOM

metnički ukus, a nama da povlađujemo toj »ograničenosti« i da podržavamo »ruristično - patrijarhalne« pojmove o umetnosti kod naših ljudi. I optužiti nas za zločin zbog ikonoklastije i antihumanizma.

I pre su se veliki umetnici i naučnici zagledali u svetske širine, u nebeske regione; ali oni su isto tako znali da pogledaju oko sebe, da univerzum osete u svakodnevnim trenucima. I da bismo to dokazali nije potrebno pozivati se na život Betovenov koga inače urednici »Mladosti« u svojim svemirskim ekskurzijama često spominju. Sumnjamo u to da su današnji pesnici »Mladosti« na nivou Betovenove osetljivosti. I Bodler, čija mašta takođe nije priznavala granice, i koga je Eli Finci u jednom trenutku s pravom nazvao »literarnim herojem«, vispreno je kazao jednu istinu: »Sve lepote sadrže, kao i svi mogući simboli, nešto večno i nešto prolazno — apsolutno i posebno. Apsolutna i večita lepota ne postoji, ili bolje: ona je samo apstrakcija otslikana na oštroj površini različitih lepota. Posebni element svake lepote dolazi iz strasti, a kako mi imamo svoje posebne strasti, mi imamo i našu lepotu«. Bodler savetuje umetnika da pronađe u život, da crpe svoja nadahnuća na vrelu života. On navodi primer jednog seljaka koji je tražio od slikara da mu napravi portret, tačno opisavši šta želi. Želja je bila ova: »Vi ćete me pretstaviti kako sedim na glavnom ulazu moje farme, u velikoj fotelji koja mi je ostala od oca. Kraj mene naslikaćete moju ženu ...« Iza njih ćeri kako idu i dolaze i obavljaju kućne poslove. Onda njegove sinove, koji dolaze iz polja; jedni odvode volove u staju, drugi zajedno s unucima starog seljaka dolaze s kolima natovarenim senom. I lulu, i sunce na zalasku nije zaboravio. A hteo je da na slici čuje i zvukove Anđelusa na susednom zvoniku. »Važno je — dodao je stari seljak — da naslikate i moje zadovoljstvo u kome uživam u tome trenutku dana, posmatrajući u isti čas i moju porodicu i moje bogatstvo umnoženo radom u tome danu«.

Živeo ovaj seljak! — kliknuo je Bodler. Besumnje, on je razumeo slikarstvo. Ljubav prema njegovoj profesiji podigla mu je imaginaciju. I Bodler se pita, koji bi to umetnik bio dostojan da napravi ovaj portret i čija bi imaginacija bila na nivou ove.

A »Mladost« čini obratno. Od realnog života ona se otkida, želeći da ga ispuni strastima i lepotama poniklim iz tuđih napora. Otuda »Mladost« nema svojih strasti, ni svoje lepote, one kojoj bi sama bila tvorac. Sve je to pokupljeno iz vekova, iz knjiga i listova, iz tuđih pesničkih dnevnika. Sve je to pokrađeno cveće koje se sada proglašuje njenim »delom istinske invencije« (Tošović).

I kad njeni pesnici hoće da budu originalni, onda oni misle da se ta originalnost najbolje postiže što neobičnijim metaforama i što ekscentričnijim refleksijama, koje satiru svaku draž poezije. Naravno, sve će oni to nazvati zvezdanim problescima pesničkog humanizma, za razliku od ovog proznog životnog, koji »zaboravlja« na mnoge drage stvarčice ovoga sveta! Vasko Popa je želeo da i njegova pesma »Svinja« bude slika njegovih unutrašnjih nemira i briga. Ali ta je slika zbog sredstava kojima nam je pokazana i svojih tragikomičnih grčeva ostala više, daleko više slika za njega — pesnika, nemoćna da pokrene, a mi smo je zapamtili kao zagonetku i kao kapriciozan skup reči, koji je nemoćno težio da postane slika. I uvek će biti Nervalovi »Pozlaćeni stihovi« bliži i čoveku daleke budućnosti, nego po motivu slični Popini.

»O čoveče, slobodni mislioče! Zar misliš da si ti jedini na ovom svetu — gde se život prostire na svaku stvar — ... — Poštuj u životinji duh što se kreće — Tajna ljubavi u metalu počiva — Često u mračnom biću skriveni bog stanuje«... (Slobodan prevod) pevao je Nerval. I mi smo ga osetili i čuli šumove njegove fluidne duševnosti, i ova poezija zaista može da se dojmi čoveka i obogati mu osećanja.

Estetika bez estetike

Ali u poslednjem dvobroju »Mladosti« Pavle Stefanović je pokušao da s pozicija naučne estetike (istina, još nerazrađene) odbrani Popinu poeziju. On se zapravo polemički osvrće na Bogdanovićevu kritiku poezije besmisla. On je tu kritiku nazvao »kritikom bez estetike«, pa je onda preduzeo sam estetsku analizu. Zapravo ona i nije estetska, nego semantička, logička, intelektualistička. Stefanović govori u svome osvrtu o dva problema: 1) o logičko-pojmovnoj određenosti onih izražajnih elemenata koji sačinjavaju umetničku sliku i 2) o uopštavanju značenja konkretnih pojedinačnih umetničkih slika i idejnom sadržaju umetničkog dela. I prebacuje kritičaru Bogdanoviću što nije s ovog gledišta ocenjivao poeziju u »Mladosti«.

Neko je jednom u našoj kritici govorio o intelektualizmu kao kočnici razvitak estetske misli kod nas. I ovaj Stefanovićev osvrt je prožet takvim štetnim intelektualističkim tendencijama. On pre svega meša konstitutivne oznake dveju slika: naučne i umetničke, odnosno semantičke iestetičke. On zaboravlja da estetička slika nije ni lingvistička, ni logička, nego upravo estetička. Estetičar ispituje savesno i studiozno i bez predrasuda da li može neka slika potrajati u »današnjim i sutrašnjim uzbuđenjima« i da li može proizvoditi estetska stanja. Estetičar, ukoliko ispituje umetničku reč, ne radi tona semantičko-gramatičkoj osnovi, nego na svojoj, estetičkoj ,koja u prvom redu ne zaboravlja emocionalne osobine izraza.

Prirodno je da i poezija uzima reči iz opšteg govornog jezika, ali to još nije argument za Stefanovića. Zato je u osnovi pogrešna koncepcija »naučne« estetike koju zastupa Pavle Stefanović. Takva estetika bila bi i suva ,i siromašna, i dogmatska.

Estetika je polje na kome se susreću nauka i umetnost. Polje je beskrajno, razvitak je večan i susreti su večni. A u plodovima tih susreta, u stvorenim estetičkim pojmovima, mora biti prisutno lice istinskih umetničkih dela onih, zbog kojih estetika živi kao nauka.

Zato je potrebno negovati pravu estetsku analizu koja će stati nasuprot napadnom kolebanju našeg pesničkog ukusa. A ono dovodi do tog da je često dovoljna jedna lična antipatija da se jedna poezija, ili jedna proza, ili jedna kritika nazovu najcrnjim rečima.

Ali vratimo se još Stefanovićevu osvrtu. On je bio obećao da će govoriti o estetičkim problemima, ali je više govorio o lingvističkim, o nekakvim dijalektičkim skokovima značenja reči, o dvema vrstama značenja reči, i mora se iskreno reći — prilično konfuzno. On će napr. reći: »Uopštavajuće dejstvo umetničkih slika leži u onoj njihovoj emocionalnosti, koja se ovaploćuje u samom načinu na koji su oni date«. Kakvo je to »uopštavajuće dejstvo?« I kako ono može ležati u »onoj njihovoj emocionalnosti?« Zamislite samo: »dejstvo leži«, emocionalnost koja se ovaploćuje u samom načinu«. Čudna sprega participa prezenta u pridevskom značenju, glagola koji znače stanje sa imenicama koje znače kretanje i relativnih, pre bih rekao neodređenih (ali bi se gramatičari pobunili) zamenica! (Ovu lingvističku ekskurziju, ne uobičajenu u ovakvim diskusijama, učinili smo zato što nas je Stefanović na to primorao metodom i smerom svoje kritike). I naći će se tako mnogo nepreciznosti u ovoj »estetičkoj« raspravi koja je lingvističkim sredstvima pokušala dokazati umetnički valcer Popine pesme o konju.

Stefanović nam »stručno« dokazuje bogate mogućnosti pesničkog jezika na pesmi »Konj«. Stihove — zamorne zagonetke — on naziva simbolima evolucije tog jezika i stvaranja novih veza u njemu. Ali ima napora i napora. Krležin stil je težak i zadaje napora, ali je to plemenit i koristan napor. A ima napora koji satiru i muče ,a cilju ne dovode, niti je čovek od njih duševno bogatiji. To je poezija besmisla. To su stihovi o kojima smo govorili i koje Stefanović s pozicija »naučne« estetike, tačnije rečeno lingvistike, brani. I čini mi se da ne preterujem ako kažem da bih pre razumeo japanskog pesnika, od koga nijedne reči ne znam, trudeći se da po mimici i duševnim stanjima slutim šta oseća i šta hoće da kaže, nego što bih bio u stanju da zdravim očima proniknem u tajne nekih »modernih« stihova pisanih rečima srpskohrvatskog jezika. I zaista, teško bi se našao naziv za onoga čoveka kome bi takvi stihovi bili životni agens i nasušna potreba duha.

»O »svemirskom rečniku«

Kod »Mladosti« je već primetan jedan stilski manir, koji je proizvod njene, nove literarne linije«. Možda su sveže ispočetka delovale neke njene krilatice. Ali sada ih česta upotreba i neprekidan obrt počinju banalizovati. I to je svakako posledica neplodnih uranjanja u svetske širine i otkidanja od onog životnog tla koji najjače impulse daje i omogućuje plodnu regeneraciju i osvežavanje stila.

U poeziji:

— na svima jezicima sveta;

— ispisaćeš sve koordinate i raširiće sve šestare;

— isti je stroj, isti je šum vetra, isti zov pustare;

— jedno čekam, čekam i beskrajno čekam;

Stvarna slika »Mladost« u tome pogledu verovatno bi bila porazna kad bi se potkrepila jednom pedantnom analizom. A rečnik stilskih izražajnih obrta »Mladosti« verovatno bi izgledao ovako:

U manifestima i kritici:

— deca sveta, drugovi istorije;

— okršaj sa svima vetrovima i strujama;

— jedne uvek iste i uvek iznova smešne gajde smisla;

.....

Marko Čelebonović: ŽENA SA SUNCOBRANOM

— sama egzistencija poetskih sredstava i posle atomske bombe i Ajnštajna;

— neutešeni znamo šta je uteha; nesmireni znamo šta je mir, itd.

To bi po prilici bilo sve. Inače teško je učiniti neku strogu podelu ,budući da im se stilski obrti najčešće sele iz poezije u kritiku i manifeste i obratno.

Njihova kosmička imaginacija dovodi sve stvari u čudne neposredne odnose. Dobija se utisak da prvo što sine u glavi bez onog nužnog čekanja i odmeravanja i dužog življenja s idejom, koje je odlika intelektualnog napora — odmah se predaje papiru. Koliko raznorodnih ideja i kompleksa koji se sigurno čudno osećaju u toj gužvi svega i svačega. Zoran Mišić će verovatno reći: Moderna forma! Odgovorio bih mu: Haos! Otsustvo nemirnog, večito živog i stvaralačkog smisla, uzvišene odlike duhovnog stvaraoca.

Takav je osnovni operativni stilski i rečnički fond »Mladosti«, odnosno njenih poslednjih brojeva, koji se već — budući da se hrani samo vizijama univerzumskih — iscrpeo i pretvorio u praznu verbalistiku.

Opsesija zvezda dostigla je ,evo danas, čudne razmere. I lepo je zaista verovati u beskrajnost vidika i simbolisati tu veru zvezdama ,ali kad se stalno to ističe i kad se manje-više to čini na standardizovan način, u jednoj siromašnoj varijaciji, bez svežih asocijacija i rima, turobno (napr. Matićev stih: »Zvezde, o zvezde prozeble, sjaj naše zemlje što u smrt kruži«), onda smo se rastali s poezijom. (Koliko mi je poznato, u našoj novijoj književnosti jedino je Krleža imao tako plodnu imaginaciju da se neprekidno mogao vraćati svojoj slici i stvarati sve novije i veličanstvenije, od kojih je svaka imala posebnu draž i lepotu i sve zajedno tvorile veliki venac lepota; i nijednog trenutka čitalac neće imati utisak da se Krleža ponavlja).

Toj poeziji nije suđeno da potraje u »sutrašnjim« i »tamošnjim« uzbuđenjima, kako bi to rekao jedan naš veliki živi pesnik koji je više svemirski, nego svi ovi naši današnji koji stanuju u pesničkoj zvezdari.

Malo o uzorima, »francuženju«, citatima

Onaj ko želi da shvati umetnički kosmopolitizam u svoj njegovoj lepoti i Betovenove reči da umetnost sjedinjuje svet, neka se ne obraća ovoj mladosti. Radije neka čita jednog Rodena, jednog Burdela, jednog Roa i Vitmena i neka ostvari neposredan dodir s mislima velikih umetnika sveta.

Jer čitalac od »Mladosti« dobija samo više ili manje vešto preparirane tuđe ideje. Čovek se pita zašto se Zoran Mišić poziva na Remboa i Ronsara, jer — valjda će nam poverovati urednici »Mladosti «i ljudi oko nje — niko kod nas ne napada Remboa i Ronsarovu liriku.

I još jednu stvar treba glasno reći: Popevši se na vrhove »napredne« umetničke misli, ljudi iz »Mladosti« uobražavaju da su jedina spojnica kod nas s vanjskim kulturnim svetom. Jer, eto, oni prate umetničke diskusije u Francuskoj, oni stavljaju čitav moto iz Igoa u svoje predtekstove, oni i Marksa prevode s francuskog.

Kako su se potpuno postavili na kriticističku osnovu, na golo negatorstvo svega onog što im nije po ćudi, navikli da se zakljanjaju za strane uzore, da drže otvorene prozore i mirisu cveća i dahu truleži, u poeziji i kritici ove »Mladosti« nema »dobre i lepe slike ravne detinjskom snu, koja bi bila čitav jedan cvet«.

Umetnost čistog voljenja — to je ona umetnost koju »Mladost« nema. A nosi ime: Mladost.

Čedo KISIĆ

Niko JOVIĆEVIĆ

STARICA POD MURVOM

Niti kiša sipi niti hladan vjetar duva, mraza ne može ni biti, jer je tek sredina juna, a oko srca je hladno, resko; zajedno sa tim životnim mišićem zbijeno sve u studen i težak grč. Ali srce ne prestaje da kuca. Ono je prokleta stvar u čovjeku. Ne možeš mu stati na kraj. A tako rado bi čovjek ponekad htio da ga drži kao na dlanu i da upravlja njime, da mu naređuje: nekada da prestane sa onim monotonim presipanjem krvi iz jedne pregrade u drugu, a nekada da radi i da ne prestaje dok je vijeka i svijeta. Kad bi rad srca zavisio od volje baba Marice, ono bi odavno već prestalo da kuca. A kad bi iole popuštalo pod raznim bremenima, imalo ga je što već u njoj zadaviti još prije mnogo godina. No, ono zna svoj put, ono valjda zna do kada mu valja hositi na sebi napaćeno čovječje biće pa je, eto, ostalo gluvo i neumoljivo i pred Maričinim molbama da stane jednom zauvijek...

Po nebu ustreptale zvijezde kao da svaka za sebe na mjestu pleše neku svoju igru, čitav taj sijaset se njiše, talasa, puštajući po jednu da se otrgne, sine, prolije nebeskom prazninom i da se odjednom ugasi kao da u vodu sleti. Možda i nije sve to tako, nego se samo pričinja oronuloj Marici, jer ona u noć gleda kroz rijetke staračke trepavice, na kojima se suše posljednje suze koje ona može da pusti.

— E-heee, zvjezdice, daleke vesele sestrice! — uzdahnu starica. — Daleke sestrice, koje sve vidite,

kažite meni jadnoj, samohranoj, đe mi je Luka, đe mi je sve što imam?

Izgubiše joj se posljednje riječi, zamriješe, kao da ih se uplašila pa ih nedorečene ugrabila sama sebi sa vrh jezika i vratila unutra:

— Hm! Što mi je?! Pričam sa zvijezdama?

Malo poćuta, ali joj opet zadrhta ušiljena donja vilica; zaboravi na sopstveni prijekor što govori sa zvijezdama. — A da sa kim ću, kukavica, s kim!?... Oooo, pogani bože, ako te iđe ima, a nema te, čim me ovako mučiš, što me ostavi bez lijeka?... Uh, oprosti meni grešnoj i ne dozvoli mi da poludim, no primi dušu moju napaćenu. Ili učini mi baš da poludim, ere bi mi lakše bilo — dako bih bar luda viđela, dako bih se bar luda izrazgovarala sa njima!... Oj,i oj, oooj!

Neosjetno odmiče noć nalik na tihu rijeku ispod nagnute vrbe ,i samo ponekad zašumi nevidljivo ptičije krilo, kao da ga zanos crni tok noći a ono se otima.

Marici se ne spava. Prikupljena, sastavivši bradu i koljena, sjedi na kamenu pored praga i razgovara sa zvijezdama, bogom, izgubljenim unukom, i sama sa sobom. Pozadi nje niska kućica pod bišalim krovom zaudara na čađ i pustoš i beživotno zuri u paučinasto izatkano mnoštvo noćnih priviđenja, različitih nestalnih oblika, pred kojima su ona i Marica, kao dvije starosti, bespomoćno priljubljene jedna uz drugu i site jedna druge. Nekada je to bila bijela kamena kuća ne mnogo velika ali stasita i vidljiva još iz daljne. U ovo teško i mutno vrijeme, ona je postala mrka i niska kao da su joj temelji popustili, pa se s njima zarinula u zemlju i ona. Potamnjela, gotovo crna, ona tu liči na ženu koja je naričući za selom i seljanima presvisla od tuge, ukočila se, skamenila i stoji neukopana, kao tužna opomena i svome i tuđima da je tu bilo nekad i dobrih ljudi i junaka, ali da su nestali odjednom i tako brzo da drugačiji spomen sebi nijesu imali kad ostaviti. Pod njom, u tami i u jadu, šćućurilo se selo, pritiješnjeno sa svih strana osvajačima iz dalekih zemalja i strmim stranama vrletnih brda.

Odnekud dopire zadah ljudske lješine i vonjaju razne travuljine koje je izgorjelo vruće junsko sunce. U daljini, na jezeru, doziva neko stegnuto i zbunjeno. Drumom ispod sela prođe kamion šarajući farovima, krećući se polako, oprezno, kao sa pola života, da ne propane u provalije, kojih ima dosta pored puta. I, ništa više osim noćne mukle, tupe, jezive praznine, u

kojoj sjediš sam, bez svoje i prijatelja, te jedva čekaš dan makar on donio i najgore.

Zavijena u noć i tugu, sama kao ćuk, stara Marica čili, kopni, nestaje.. U njoj je živa jedino još teška misao kojom kao kroz gustu maglu promiču njeni prošli dani, rijetko rumeni i sunčani od radosti, a često i najčešće vlažni od suza za ovo ili onim nestalim kuće. Osipao se Maričin dom i rod polako ali neprekidno i praznila kuća, ova ista pred čijim pragom ove noći priželjkuje čak i ludilo samo da bi makar i takva vidjela pred očima posljednje što joj je od pet sinova, tri brata i osam snaha ostalo; da vidi sedamnaestogodišnjeg unuka Luku, koji je uletio u ovaj vihor rata pa možda i poginuo u njemu. Sagara taj prokleti rat kao vatra. Sve joj je drugo palo pod palošinom ovoga i onoga rata, koji su bili daleko jedan od drugoga samo toliko da djeca iz prvoga dorastu za nož drugoga — kako bi se imalo šta klati.

I ta noć prođe kao sve druge u ovoj teškoj godini — sedamdesetdrugoj za Maricu. Tek kad njene posljednje tragove poče sa vrhova obarati najezda novoga dana i kad svježina svitanja natjera i najtoplija tijela da malo uzdrhte, iza kuće zaškripaše klinci u cokulama i začu se zveket sablje.

Priča o sablji nije mnogo duga, ali je za Maricu strašna. Zato je, u dijeljenju te teške noći i dana koji će izgleda biti još teži, taj zveket sablje prekinuo i onu najtanju nit o kojoj je, u najvećoj dubini njene duše, skriveno visila slaba nada da se to neće obistiniti. Evo te priče: U prvom boju sa Italijanima na drumu nedaleko od sela, u od davnina krvavom Carevom Lazu, Luka je bacio pušku kao nešto suvišno za njegovo mladićsko samopouzdanje, skočio na drum i bacio se na leđa jednom fašističkom oficiru; zgrabio ga za perčin i za grlo tako da je oficir izgubio odmah glas, zatim i dah i morao je pasti. Rvući se sa njim Luka je uspio da ga onako zbunjenog, uplašenog i ošamućenog izvede živa u krš među družinu. Ovo se pročulo nadaleko — dokle su kuriri dopirali, pa i dalje. A Jovan Belov koji je pošao s Italijanima, obeća svome špijunu i slugi Đoku, u ime Musolinija i u svoje ime, sablju kao vidnu nagradu — ako Luku uhvati živa ili njegovu glavu donese na Cetinje. I ovo se pročulo brzo i nadaleko, ali se sakrivalo od babe Marice. No kako je teško sakriti ma šta od onoga što čovjeka pogađa, nije se mogla sakriti ni ova priča od nje.

Od Jovanovog obećanja Đoko je mislio na sablju i na Luku kao na dvije stvari slivene u jednu. Zbog toga je obijao brdima sa karabinjerima i četnicima, pretresao svaki žbun i svaku škrapu gdje je pretpostavljao da mogu biti skriveni pozadinci, sa kojima je ostao Luka, kao hitar, odan i kuražan, da obavlja važne poslove, najviše da sa hitnom poštom prevaljuje crnogorska bespuća i povezuje grupice pozadinaca.

O obećanoj sablji širio se među svijetom potsmijeh, a starici se stezalo srce i pri samoj pomisli da bi Luku mogli uhvatiti, da bi ga mogao uhvatiti baš taj obeščovječeni čovjek. Zato se tako trže na zveket sablje, kao da ju je hladnim vrhom već pogodila u živo srce. Ali nije imala vremena da razmišlja o tom najstrašnijem zveketu koji je ikada čula. Iza ćoška od kuće, na najprvoj i najslabijoj dnevnoj svjetlosti, zasija prvo sablja izazivački, a za njom se pojavi Đoko, omalen, bezličan, ljigav, prikupljen i nježen. Prođe pored sablje puštajući je da klepne pozadi njega i da se vuče za njim, lupajući zlokobno i jezivo, ali potpuno jasno tumačeći i svoje porijeklo i gazdinu pobjedu. Pojaviše se i karabinjeri gledajući u sablju i pazeći da je ne nagaze.

— Dobro ju-tro, baba Maricaaaa! — nakloni se Đoko podlo iskežen otežući suženkastim glasom. — Poznaješ li me, bakeeee?

— Sotono! — podiže baba ruku da se zakloni od Đoka kao od kobnog priviđenja koje se poput otrovne zmijine glave kezilo put nje.

— Vidiš li mi saaablju, Maricaaaaa?

— Tpljuh! — pljunu Marica s ogorčenjem, strahom i prezrenjem.

Pred njom se u punoj istinitosti i nepopravimosti ocrta i ono posljednje što je imala da doživi. I dodade put Đoka:

— Miči mi se s oči, krvniče!... Ni sablja te neće spasiti!

— Znaš li kako sam je dobio, bakeeee? — kmeči Đoko kao jalovče.

— Đe mi je Luka, izdajice roda svoga?

— A-haaaa! Luka đe ti je, je li?... Ratuje... Oće da istrijebi Italijane i Crnogorce, Marica, zaboga što pitaš?!

— Đe mi je dijete, kazuj, kučko! — Starica je bespomoćno izgovarala, opirući se jednom rukom na štap, a drugom na hladan kameni prag i zureći negdje u daljinu nedređeno, pripremajući se za kraj, koji

POZORIŠNI PREGLED

POZORIŠNE SKICE

DVA GLOSTEROVA SINA

Edgar—Branko Pleša, Edmund—J. Milićević

B. MIHAJLOVIĆ

»Opet o pretstavi »Kralja Lira«? — ta, zaboga, pisano je već mnogo! Svi listovi su doneli prikaze i kritike. Zar to nije dosta?« — upitaće poneki čitalac čija će želja za raznolikošću i promenom biti jača od osećanja potrebe da se nesvakodnevnom događaju odužimo, makar kvalitativno, po meri nesvakodnevnosti. — »Malo je pisano o »Kralju Liru« — odgovoriće svi oni koji kao i ja misle da je već pomalo vreme da naša pozorišna kritika počne, uz sumarne preglede u kojima se jednoj ulozi posvete dvetri gotovo nužno klišetirane rečenice, da prati glumca i njegova ostvarenja toplom ili surovom rečju analize i ocene. I još nešto: o umetničkom ostvarenju dovoljno je pisati malo samo ako je ono loše, pa ni onda ne uvek. O dobrom umetničkom ostvarenju nije suvišno pisati nikad. Ne izvinjavam se zato što ponovo pišem o »Kralju Liru«. I ja sam jedan od onih koji je, govoreći o ovoj pretstavi, napisao da mnoge uloge i detalji zaslužuju posebne osvrte. Obično se tako kaže i onda na tome i ostane. Hteo bih da ispunim jedan deo svoga duga. Toliko kao uvod za koji bih bio srećan da nije bio potreban.

Ima jedan veliki i odlučan momenat u životu mladog glumca koji u pozorište unosi, sem želje da se njime bavi i talenat i strast koji mu omogućuju da se njime bavi uspešno. To je onaj trenutak kad, posle nekoliko uzastopnih uloga koje su od kritike i gledaoca izmamile priznanja talentu i učinile da glumac postane nada i obećanje, ta nadanja imaju da pređu u ostvarenja. Kad zrelom realizacijom treba odgovoriti na radosne i malo bojažljive slutnje o mogućnostima koje glumac nosi u sebi, kad ima da prestane rečenica: »Biće to dobar glumac«, i da je zameni čvršća konstatacija sadašnjosti: »On to već jeste.« Jugoslovensko dramsko pozorište, naporedo sa trenutkom kad je svojim prvim Šekspirom stavilo na najvišu probu sebe kao ansambl, dalo je mogućnost dvojici svojih mladih glumaca, Milićeviću i Pleši, da odgovore na pitanje, da li je taj problem u njihovoj glumačkoj karijeri već nastupio. O tome, kako su Pleša i Milićević odgovorili na ovo pitanje, govori ovaj članak. To što su pred sličnim problemima stajala dva glumca tako različita po svojim osobinama, svedočanstvo je širokog raspona naših dramskih obdarenosti.

Branko Pleša. Ako već odavno čeka onu pravu ulogu koja će ili da polomi njega, ili da on odlučno savlada nju, a čeka je sigurno, nije mogao dobiti bolje i teže ispunjenje svoje želje no što mu je to pružila uloga Edgara — zakonitog i dobrog sina lorda Glostera. Pozorišna tradicija nalaže i pozorišna literatura tvrdi da se ta uloga gotovo nikad ne poverava glumcu njegovih godina. Valja u toku jedne jedine pretstave mnogo puta potpuno izmeniti svoj lik i svoju sudbinu: Biti najpre vedar, bezbrižan mladić koga još nije oprljio mraz prvih teških saznanja, pa samo nekoliko trenutaka zatim zbunjeno uneti u dušu sumnju i klevetu i u naivnosti svog poštenja podleći odmah intrigi. Pri prvom ozbiljnom sukobu sa životom ostati obezoružan, prognan, prokazan. Doneti tešku odluku da jedino što preostaje to je biti najniži od svih živih, bedni, polugoli prosjak »Jadni Tom«. Sa vrha društvenih lestvica mladog lepog dvorskog čoveka na najnižu stepenicu ljudske bede i prezira. Sresti u toku jedne ludo burne noći poludelog kralja, živ, očit i strašan prizor ljudske propasti, a nositi pritom masku ludaka i teško mudro saznanje o prolaznosti ljudskih časti i prohteva. Čuti blisko, surovo i ničim neizazvano prokletstvo svoga oca, a nemati mogućnosti da razuveriš mržnju da je svoju glatku oštricu uperila pravo na ljubav. Doživeti novi nemilosrdan udar: biti vodič za jadne, izgubljene oči svoga oca i pratiti ga na dugom putu u samoubistvo. Spasti teško očajanje stida da nije smelo da učini samo sebi kraj i sačuvati ocu život i pritom glasom samo, jer očiju otac više nema, glumiti prosjaka ,ludaka, seljaka, ribara. »A teško je u bolu igrat ludu.« Prisustvovati kao nemi posmatrač dijalogu mudrog Lirovog ludila i vidovite slepoće rođenog oca. Saznati o teškom, podlom izdajstvu brata. Biti najzad osvetnik-bratoubica, skinuti svoju masku i zderati druge i u jednom trenutku povratiti i izgubiti tako mnogo. Zadatak je to strašno težak! Oni koji su ga poverili talentu Branka Pleše verovali su u njega, mi koji smo ga znali samo sa pozornice nadali smo se, a Branko Pleša je nadmašio sva iščekivanja. Sudbinu i lik Edgara nosio je jedan mlad čovek snagom i zrelinom iskusnog glumca, jednom sigurnošću koja je imponovala i jednom strašću koja je grabila za grlo. Ispod teksta i uloge goreo je pravi unutrašnji život tragičnog Šekspirovog lika.

BRANKO PLEŠA KAO EDGAR

Danas već može da se govori o nekoliko glumačkih svojstava Branka Pleše kao o nečem fiksiranom. Pleša je, ako tako može da se kaže, induktivan glumac. Gledaocu celo vreme pruža sitan, rafinovan detalj, bogato raznovrstan, često neočekivan, koji put bizaran, i njime lagano, jednim za drugim, gradi celinu svoga lika. Ima retku i dragocenu smelost rizika: ne interesuje ga šablon, konvencionalni, osrednji pozorišni gest i kretnja. Ide do same ivice one provalije u kojoj vrebaju kič i drastičnost .Ponekad, u ranijim svojim ulogama, hteo je kojiput da prekorači granice, danas ga izvežban instinkt sigurno i precizno zadržava na vreme. Hazardna je to gluma, zapaljiva, opasna. Nosi je invencija bogato darovita i imaginacija retka za naše prilike. Kontroliše je stalno budan razum iz čijeg se neprijateljstva sa neobuzdanom maštom rađaju najviši trenuci njegove glume. Čudan spoj kapricioznosti i proračunatog. Glumac »iz glave«, ali iz dobre glave i pritom glumac kockar koji nekako čudno igra: rizično, krupno, a dobija. Igra puna daha, stila, koncepcije. Igra rafinovana. Krojena po meri, a nigde joj ne vidiš šav. Pravljena, a deluje kao celina. Svi registri i naročito oni koji su opasni: sme da insistira na sentimentalnom mestu a da ne ode u melodramu, ume da samo tankom nijansom izdiferencira ono što leži udaljeno na krajnjim polovima. Ironija, sarkazam, mala radost, velika začuđenost, krupna tuga i plemenita mudrost smenjuju se, gradiraju u raskošnoj igri smelih poteza. Igra duhovita. Rizična. I još jednom rizična. Prvo joj je načelo: »Hoću mnogo«, drugo: »Smem« i treće: »Mogu«. To da može dozvoljavaju sredstva. Evo ih:

Glasovni kvaliteti Branka Pleše su izvrsni. Glas pun obline, širok, više lirski no rezak, jači u gornjim registrima no u dubini. Modulira prema tekstu u svim nijansama. Dikcija, inače kod nas redak dar, više no korektna. Glas teče, kida se, lomi, drhti i para. Volumen glasa, iako sa jasno izraženim naklonostima ka kamernom, ima dovoljan domet. Glas čist, izrazit, izdiferenciran. Sme i u falset. Voli deformaciju. Gubi poneki naslućeni izraz zbog prenapregnutosti. Sa telom akrobate, licem na kome mimika deluje na svakom milimetru od kose do brade i sa nešto nervoznim, prebrzim gestom, sa smislom za govor stava, za neuobičajen pokret glave i ramena Pleša uspeva mnogo da kaže. Fina igra ruku, naročito prstiju. Mali nedostatak jedne nijanse prirodnosti u kretanju. Lučna, gipka na petost celog tela. Zamišljena otsutnost pogleda i prisutna skoncentrisanost obrva. Izrazit gorak grč usta i malo klišetiran ironičan osmeh.

Tim sredstvima i nekim drugim, o kojima pisac ovoga članka još nema određeno mišljenje ili ih nije zapazio, Branko Pleša se služio kad je gradio svoju ulogu Edgara. I napravio je velik, mada očekivan, ipak iznenađujući uspeh. Ne, nije to bila skroz dobra ni skroz podjednako dobra uloga. Prvi nastup, iako sasvim dobro intoniran ,ostao je bled, pred kraj uloga je pala, umorila se, izgubila snagu. Ali srednji delovi uloge Branka Pleše, scene u buri u kolibi, tamo gde je Edgar bio »Jadni Tom«, to je tako veliko ostvarenje, da se o njemu može govoriti samo u superlativima (a ja ih nikad i ne štedim i mislim da ih ne treba štedeti tamo gde su oni adekvatan način izražavanja. Ta valjda nam ih je logika jezika za nešto stvorila!). Grčio se pred nama živi čovek u svom bogatstvu i jadu svoga pada. Jedna lepa duša, surovo obučena u masku prosjaka i ludaka, tu na vetrometini osnovnih životnih saznanja o čoveku i njegovoj sudbini, dobar sin i brat, lucidan duh, nepravedno i po njegovom mišljenju nepovratno izbačen iz života, govorio je Plešinim glumačkim jezikom istine. Na površini su stajale Šekspirom pro pisane reči i rediteljem sugerirani pokret i radnja, a u dubini je ležao čovek nemilosrdno razgolićen, spreman da primi udarce i da ih vrati. Uzaludan bi bio, mislim, pokušaj da se rečima ispriča ono što je Pleša ispričao Šekspirovim stihovima i svojom glumom i ja zat ovde za trenutak napuštam Branka Plešu da se obratim drugom Glosterovom sinu — Edmundu Jovana Milićevića.

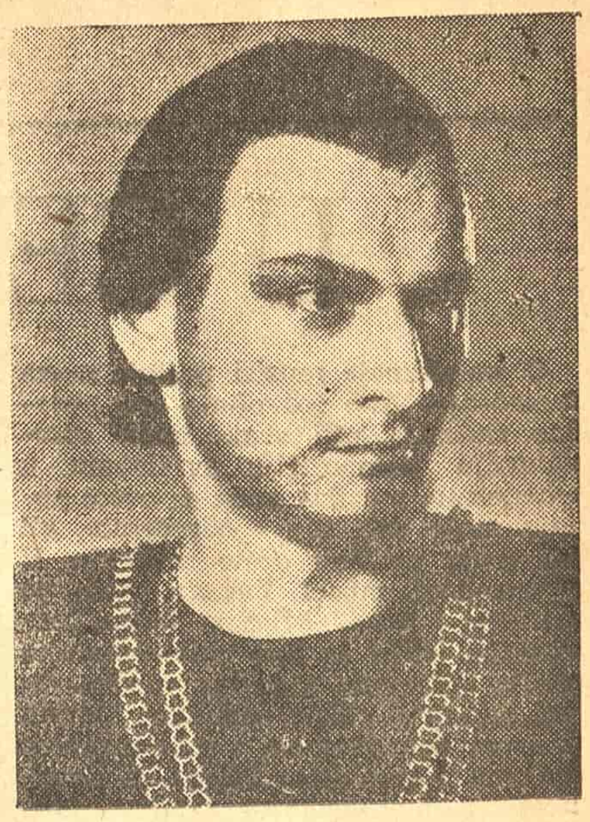
Možda ni prema jednom glumcu, od onih koji su učestvovali u »Kralju Liru« ,nije učinjena takva nepravda kao prema Jovanu Milićeviću. U nekoliko prikaza ili je dobio konvencionalno bledo priznanje ili su mu načinjene zamerke. U jednom prikazu, koji mi se čini da je u celini pisan po onom Antonijevom: »A Brut je čovek, častan neosporno«, čak je optužen za jednostrano shvatanje uloge, A njegov Edmund bio je sve pre samo ne jednostran i bio je takav sveža snaga da bi »Kralj Lir« bez ovakve interpretacije Jovana Milićevića možda bio doveden u pitanje. Jovan Milićević, koji ima tu nesreću da gotovo stalno igra negativne karaktere, sreo je u Edmundu — vanbračnom Glosterovom sinu ponovo jednu takvu figuru, ali ovoga puta jednu od onih sa kojom se valja pohrvati na krv i nož. Bio je i on pred ispitom pred kojim je stajao i Pleša i koji smo maločas videli kako je položio.

Edmund, kopilan, zaverenik protiv brata, odvratan izdajnik rođenog oca, nameravani ljubavnik dveju Lirovih ćerki i ubica treće, mračan karakter i čovek od čije je zle misli do dela tako kratak put, jedna je od crnih Šekspirovih duša, opakih i strašnih. Samo Šekspirovih duša, kažem. A to znači da je u crni kameni blok njegove duše upletena i poneka bela žica čovečije vrednosti. Edmund je snažna ličnost, pametan i nekonvencionalan čovek, sa jakim vrednostima vojnika i junaka, sa osećajem države, sa uvređenom i poniženom dušom kopilana, čovek strašnih ambicija, ali i čovek akcije. Tog čvrstog čoveka mnogih slojeva, tog Edmunda »koji je ipak bio voljen« Milićević je odigrao izvrsno i još jednom, ali ovoga puta i presudno, pokazao kakva se glumačka snaga nalazi u njemu.

Milićević je izvanredno shvatio jednu stvar: da Edmunda treba igrati čvrsto, oštro, muški, kao najsnažniju i najpromišljeniju ličnost celoga komada, igrati ga kao blok i stenu, ne razbijati ga u komade, i tim najtežim putem, putem jedne jedinstvene celine dati sve strane ovog složenog karaktera. Tako je shvatio ulogu i tako je ostvario. Nije to bio samo podli intrigant, bio je to na sceni čovek svestan svoje sopstvene vrednosti koju on shvata kao superiornost, bio je to junačan vojskovođa (kako je samo savršeno marcijalan izgledao u tim scenama!), bio je istinit i kao zločinac i kao čovek, čak je zvučao istinit ton i na kraju u scenama kad naglo i tekstom nemotivisano, maltene melodramski, postaje dobar. Njegova uloga je rasla od samog početka kad ga ono otac upoznaje sa Kentom, a on pomalo ironično posmatra te starce, pa do velike, u oblasti našeg spektakla dosad nedostignute scene mačevanja. Skladna i celo vreme čvrsta njegova uloga bila je osnovni pokretač akcije. I kad ćuti, a mnogo ćuti u komadu, u njemu vri njegov neobuzdani karakter koji se otima ka delu. Sa stegnutom i stisnutom maskom sigurnosti i mira na licu, upotrebljavajući, uvek izvrsno, samo najpotrebniju količinu mimike, sigurno stojeći na pozornici, on je delovao snažno, ubedljivo. I upečatljivo do najveće moguće mere. Ali tu smo već kod jedne od prvih i najvažnijih osobina Jovana Milićevića kao glumca. Razgledajmo ih malo pobliže:

Jovan Milićević je kao glumac sušta i srećna suprotnost Branku Pleši. Da počnemo od negativnih elemenata. Njegova dikcija, mada se znatno popravila, daleko je još od toga da bude dobra. U »Kralju Liru« je u nekoliko mahova izašao sa scene sasvim »teaterski«, nepotrebno efektno. I još nekoliko sitnih zamerki može se izvući iz njegove glumačke aparature, ali samo onda ako se posmatra ovako hiperkritički kako su i ove dve primedbe načinjene. U naknadu za to Jovan Milićević je glumac strašne snage, glumac elementaran. On zrači sa scene takvom ubedljivošću da prikuje pažnju za svoju izvrsno građenu figuru i izrazito lice. Nemoguće je uz sve napore praviti u toku pretstave analizu njegovog postupka, jer vas nagoni da se prestanete sećati da ste u pozorištu, sve ako i svom silinom navike i želje hoćete da ga posmatrate kao objekt svoje kritike. Možete sa teškom mukom da to činite samo naknadno, u sećanju.

Evo njegovih glavnih elemenata, onakvih kakvi se meni čine: snaga, upečatljivost, aktivnost, celina. Deluje kao blok. Kao tuč. Nešto saliveno i čvrsto. Spoljni izraz nečega iza čega se oseća još stostruki odjek dubine. Sigurnost u svemu kako postupi. Ni za trenutak se ne plašiš šta će učiniti sledećeg momenta. Moraš da mu veruješ, ne da ti da razmisliš. Stalno je prisutan, deluje i nameće pažnju. Osećaš mu uvek tačan, nepogrešan instinkt. Ne primećuješ eksperimenat, čak ni onda ako je on stvarno po sredi. Hteo bi da se buniš, da se zgražaš protiv lika koga pretstavlja, a on ti neodoljivo sugerira simpatiju. Ne znaš čime to postiže, ne možeš da uloviš postupak. Ne trpi analizu. U osnovi je deduktivan: ponese jednu široku i jasnu koncepciju lika, detalji sami logično proizidu i legnu na svoje mesto. Iz njegove uloge ne sećaš se trenutka i scene nego se sećaš čoveka i lika, celine. Ima nekog nesavitljivog ponosa, neke gordosti u stavu. Stoji čvrsto i kad je oslonjen na oba stopala i kad laganim dizanjem na prste odaje potajno uzbuđenje. Mimiku koristi uvek svedenim sredstvima ,tačno probranim, širokim a bogatim. Igra očiju posebna i retka vrednost. Glas malo mutan ali prodire, reže i uvek stigne na metu. Elegancija pokreta nije ni meka, ni razlivena, ni slabački simpatična, no gruba, opora a ipak fina. Gibak. Čini ti se da transponuje sa lakoćom, da igra bez napora, da nosi ulogu više no što ona nosi njega. Temperamentan i aktivan na sceni, ali su mu i temperamenat i akcija zauzdani voljom, tako da se oseća velika zaliha neupotrebljenih rezervi. Nikada i nizašta ne daje poslednju snagu. Čuva je da njome nepokazanom a naslućenom pojača svoju uverljivost. Ne bavi se bizarnošću. Gađa uvek sigurno, nepromašivo. U svakom trenutku je u svom kompletnom sastavu: deluje odjednom i zajedno i glasom i stavom i pokretom i mimikom. Moć koncentracije veoma velika, moć ekspresije ravna njoj. Nije nervčik. Prosto se opipljivo sluti da krije u sebi još mnogo mogućnosti samo je teško pogoditi gde će i u kom pravcu izbiti.

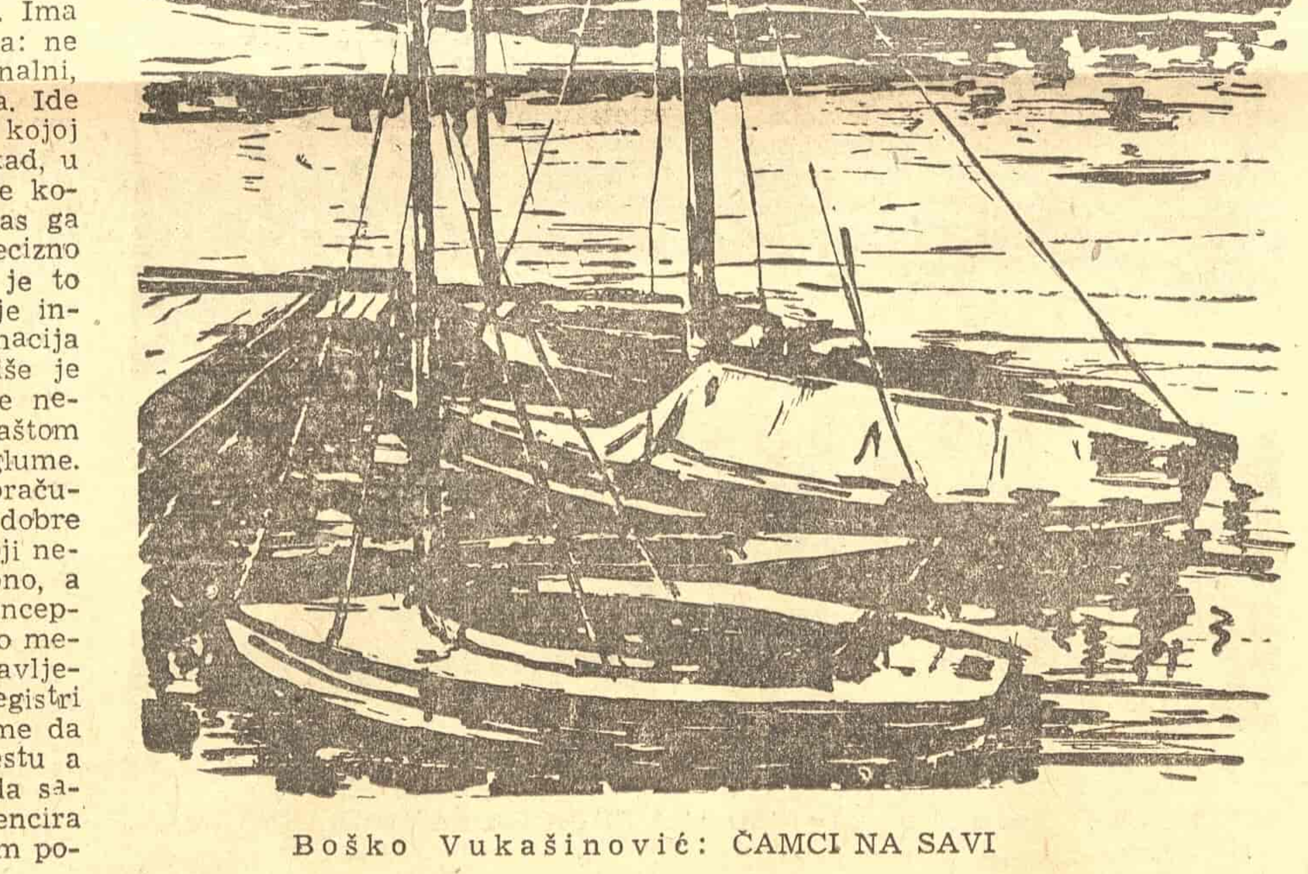


JOVAN MILIĆEVIĆ KAO EDMUND

Takav glumac bio je upravo predodređen za ulogu Edmunda. Mata Milošević se nije prevario kad je za svoju koncepciju »Lira« izabrao baš Jovana Milićevića i namenio mu ulogu koja se kao čvrsta armatura provlači kroz ceo komad i snažnim naponom svojih sposobnosti vuče motor akcije. Jovan Milićević je na pitanje koje su mu postavili Šekspir ,njegovo pozorište, reditelj i publika sigurno i čvrsto, onako kako i glumi, odgovorio: »Da!«

Tako su dva sasvim različita glumca odigrala suprotastavljene uloge Glosterovih sinova podjednako uspelo i tako smo mi već danas u njima dobili snage koje čine da sa poverenjem gledamo u istaknute vrhove našeg pozorišta bez bojazni da će sutra, prekosutra vrhunci ostati prazni. Stasala je jedna nova generacija i dobro nam došla tako darovita i snažna.

Branko Pleša i Jovan Milićević, jedan glumac od elemenata, drugi elementaran glumac, jedan stvaralac iz razuma i mašte, drugi stvaralac iz svesti i instinkta, jedan rafinovan, drugi čvrst i ceo kao blok, jedan posredno neposredan, drugi neposredan i kad je to nemoguće, nijedan sirov i prazan, nijedan bez strasti i savesnosti ,obojica i mladi i sveži i izgrađeni i svoji i talentovani i vredni imaće da kažu još mnogu značajnu reč našem pozorištu.



Boško Vukašinović: ČAMCI NA SAVI

— 5 —

je eto tu pred njom, a ona još ne može da ga sagleda lijepo i razumljivo.

Jutro je raslo kao svako vedro junsko jutro, a Marici se činilo da ono sve više tamni.

— Eto ga dolje, u selu, — odgovori Đoko topeći se od radosti, pa dođoh da ti javim đe je i da te pozovem da ga vidiš... Sad ne treba da brineš za njega — vezan je... Neće više nikud pobjeći.

Uspuzavši leđima uz vratnicu Marica pređe oštrim pogledom preko Đoka pa preko karabinjera i podiže štastnosti,

— Vi ba ista jedan . krvnici — ne brljajte mu sveti kuću daje ga je jajte mene staru vašijem poganijem dolasm ču! Odlazite!... Khhh... Hmaaa...

Zatim uđe ilo kuću brzo, koliko je to mogla, iznemogla i kao p ogena Đokovom sabljom... Ali ima, eto, tako neka nikšna snaga u čovjeku, koja uspravi podmlađenim osre nim sokovima baš onda kad bi rekao da mu i raj ne samo pameti nego i životu. Tada čovjek liv a ono drvo koje se sve više razvija, grana i jača što ga više zasijecaš... Ušavši unutra Marica zalupnu vratima pa preko mračne kuće, što je brže mogla, dođe do prozora, otvori rasušene drvene kapke na njemu i pogleda dolje na selo. Ono je zloslutno ćutalo. Nigdje žive duše. Jedino pod onim starim hrastom kraj same džade. starijim, izgleda, neko samo selo, koji već godinama bježi svojim čvornovatim stablom u vis noseći samo pri vrhu dvije-tri nenapredne grančice, i koji kao da tu raste samo da se o njemu češu volovi, magarad i vjetrovi, — crnilo se nešto kao debela sjenka. Marica napregnu vid; učini joj se kao da se ondje prikupilo nešto naroda... Zbunjena novošću, koja za nju zapravo i nije nikakva novost, jer se svemu tome nadala i od toga zebla, ostade nekoliko trenutaka pri otvorenom prozoru, pogledajući čas u kuću, čas na selo. Negdje otegnu pijetao kao na silu.

— Dockan, dockan, kokoteee! — odgovori mu Marica, osjećajući kako taj nedužni pijetlov glas zapara po njenom mozgu kao nož.

Polako premećući po glavi sve ovo što se zbilo, Marica kivno stegnu bezube vilice i protjera između njih:

— Hm! Uhvatiše, bogomi... Pripasa Đoko sablju . Đoko! Ništačovjek i ruglo ljudsko dok mu pomena traje... A moj Luka — ponos dok je ljudi i dok je poštenja... Luka... Luka...

— 6 —

Tako je starica samo još mogla i znala da ponavlja unukovo ime, opirući se težini toga jutra i zveketu Đokove sablje. No nikako nije mogla da stvori jasnu pretstavu šta se sada dešava ni šta će se kasnije sa Lukom dogoditi, osim toliko da će biti smaknut, možda još danas. A na koji način će ga pogubiti, starica nije mogla zamisliti, niti je nastojala da sebi stvori tu strašnu sliku, nego je se čak i klonila, skrećući uzburkanu misao na drugu stranu čim bi osjetila da joj pred očima zatitra slika strijeljanja, vješanja ili klanja, od čega ona ništa ranije nije vidjela, ali je znala da su to strašne stvari, makar se i ne odnosile na bliskoga dragoga.

Zatvori kapke na prozorima, i u kući opet nastade pomrčina. Kroz nju je starica udarala nogama i štapom u ovaj ili onaj predmet i nešto nerazgovijetno otezala, kao da pjevuši, osjećajući neku vatricu u obrazima.

— Eto, Luka, srce moje, sad mi neće više trebati da te čekam po cijelu noć pred vratima! — Progovori boreći se sama sa sobom.

Na ispucala stara vrata i na rasušene drvene kapke u prozorima pritiskalo je izvana jutro i svjetlost dana kao poplava, ali u Maričinu kuću nijesu mogli prodrijeti; jedino su se tanki i nejaki zraci s mukom probijali, ukrštali se i lomili, srebrnastožutim vezom šarajući mrak, tup kao na dnu groba, u kojemu njen lješ kao da ne dognjijeva nego dogorijeva i u tome dogorijevanju podiže sa sebe poklopac od dasaka i zemlju nezatravljenu da još jednom rekne nešto.

— Nešće mi zemlja kosti onda kad je trebalo, prok..., — htjede da je prokune, ali se sjeti da će ta zemlja još koliko je danas primiti Luku pa se trže i otvori vrata i, kako je maloprije pred njima bio Đoko sa karabinjerima, pljunu na njihov trag na zemlji i u vazduhu.

Jedro jutro je narastalo i blistalo kao obično u ovo doba godine, podgrijavajući još izrana dnevnu zaparu, a starici se činilo kao da je ono čitavo zavijeno u crno i kao da iz njega pljušte suze. Ponovo zatvori vrata, kao da se poboja da ne podlegne sada. kada joj najviše snage treba, kad joj treba snage i za nju i za Luku. Osjeti u tom trenutku da je još nešto dužna ljudima svijetlu i životu. Zastajući nasred prazne kuće, rukom i glavom napravi onaj poznati pokret kojim se čovjek miri sa svim onim što se zbilo, povuče taj pokret sve sporije pa ga na-

— 7 —

jednom otsiječe u onaj neizbježni kraj svake nade, kratak, oštar, a opet vječit.

Sabirajući se, izoštravala je prisebnost i prikupljala fizičku snagu. I bila je već sasvim pribrana, čak je izgledala i hladnokrvna, kad je jedna žena iz sela, nešto kasnije i misleći da to ona prva čini, došla da Marici javi strašnu vijest: da je Luka doveden odnekud još prije dva dana i privezan za onaj hrast u dnu sela. To je bilo prvo što je Marica sasvim određeno vidjela pred očima, kao dio svega onoga što je bilo u zveketu Đokove sablje i njegovom odvratnom smijehu. Sad se staričino lice obli tamnoblijedom bojom, skupi joj se grč među obrvama, a ispod njih se široko otvoriše nekada krupne crne oči. Ostade tako nijema i nepomična. Kao odapet, usjekao joj se pogled u ženu iz sela, prodoran, onaj koji kazuje da iza njega nešto stoji.

— Otvaraj prozore!... Sve! — raširi ruke, sa naporom kao da raskida lanac sa njih, i okrenu se oko sebe, nalik na čovjeka koji u pijanstvu ima toliko prisebnosti i pouzdanja da može sam ići uspravno. — Otvaraj sve!... Evo i ja ću sada tamo... Deset godina nijesam okretala niz tu stranu ka selu, a jutros hoću... Kha-kha-khaaa... hoću jutros — Luki na svadbu i na pokajanje, da i njega ispratim!...

Priđe staroj skrinji u ćošku, podiže prašnjavi poklopac i poče, komad po komad, da iznosi svoje ruho tresući svaki spram vrata i prozora. Slažući prije to ruho pažljivo i po redu, razbacivala ga je sada na obje strane skrinje, a ono, nenošeno ko zna otkada, padalo je i nemoćno se mučilo da se oslobodi onoga kalupljenja od kojega je bilo izlomljeno. Te manje ili veće, mahom crne, krpe šuštale su tupo i prazno, vonjajući na trulež. Dođe red i na zlatnu dolakticu gotovo pri samom dnu. Pažljivo je podiže, zagleda i raširi, pa je polako prebaci ženi preko ruke. Zatim redom izvadi suknju, svitni korek, svilenu košulju sa zlatnim ošvicama, sve to stavljajući ženi preko obiju ruku. Žena iz sela ćutala je u nedoumici, a Marica je, s podužim razmacima između riječi, uzgredno pričala kao da objašnjava ono što radi:

— U ovome su me doveli... Ne znam jesam li ga poslije toga obukla svega jednom ili dvaput... Nijesam imala kad više... Učestaše odmah ratovi jedan za drugim kao pokajnice ispred crkve... Tako, rekoh, neka mi ovo ostane za ukopnicu... Nooo... Dođe vrijeme crnje no ukopnica. Dođe dan crnji od smrti...

— 8 —

Osjeti da nije vrijeme za mnogo priče pa prekide riječ. Žena iz sela je stajala ukočena, zbunjena od čuda i nijemo buljila u Maricu, kao u strašno priviđenje. Pomisli da joj se možda pomračio um od prevelike žalosti i bola; ali nije mogla da je ne posluša u svemu što joj kaže. Štaviše, nastojala je da joj što bolje ugodi, vjerujući da starica neće imati snage da dugo izdrži pomračenje uma. Tako joj je pomogla da obuče svečano ruho, zanoseći glavu da joj starica ne vidi suze u očima. Prebacujući veo preko rijetke sijede kose Marica se iskosi prema ženi:

— Što me gledaš tako?... Što se čudiš?... Nije šala oditi na ovakav put, kao što ja jutroš oću da idem... Nije šala oditi na smrt onoga ko se rađa umirući... Ja sam Luku ovim istim mojim starim rukama, vidiš li ih kakve su, prihvatila iz pokojne Ljubice prva... Na mojim je rukama proplakao, mrčnoj meni... Eto, vidiš, šta se zbiva... Onoga jutra mu nijesam dala da pane na zemlju, a jutros treba da mu pomognem da pane čojski i junački.

Pošto se opremi i uze štap, propusti ženu da ona prva izađe iz kuće. Tada krenu i ona, zakočivši kamenom vrata da se ne zatvore, nego da ostanu otvorena. Sputana preširokim i predugim svečanim ruhom, krojenim i šivenim za njen stas i snagu od prije pedeset godina, kad pređe prag zastade, da se uspravi i da sasvim ovlada sobom i odijelom. Mimoiđe ženu usiljeno ispravljena i držeći u jednoj ruci prikupljenu suknju da joj ne smeta. Pođe niz stranu rđavom postopicom a ne putem, nasrćući i nalijećući čas na kamen, čas na žbun, čas na zakržljalo stablo. Za njom je išla žena, uplakana i kao hipnotisana, i grabila staricu za suknju, koret ili rukav, da ne pane. Približavale su se selu; starica je otezala poluglasno neku nerazumljivu pjesmu sličnu naricanju, ali to nije bilo. Žena iza nje razumjela je samo nekoliko riječi: srce, sinovi, sokolovi, vezane noge i ruke, biti, mučiti, oči izvađene...

Dolje, u selu, sakupili su se bili ostaci naroda iz nekoliko okolnih sela, kako je to već i za manje važna partizanska pogubljenja uzakonjeno. Bludeći beznadnim pogledom uz okolna brda neko je ugledao čudan prizor od Maričine kuće putem prema selu. To se prenijelo na sav narod krišom od karabinjera i četnika, i sve je, u čudu, gledalo u stranu, ali niko nije mogao da shvati tu čudnu sliku.

Spustivši se na malu prželjavu zaravan pod komunskom seoskom murvom, gdje su u mirna vremena

M U Z I K A

U ČEMU JE SPOR OKO „MODERNE" MUZIKE?

Milenko ŽIVKOVIĆ

O »modernoj« muzici postoje razna tumačenja. Ako izdvojimo one površne slušaoce koji svaku malo disonantniju kompoziciju svrstavaju u »modernu« muziku, onda se ovom pojmu može dati uže i određenije, ali još uvek prilično opšte značenje. U savremenoj muzici Zapada, koja je dostigla i prešla kritičnu tačku previranja, ističe se kao najekstremnija struja takozvana atonalna muzika. Ovaj najnoviji stilski poduhvat, tipičan u svom dekadentnom i sublimiranom artizmu i grčevitom izrazu za umetnost zapadnograđanskog društva, proglašen je od njegovih pristalica za najnapredniji pravac savremene muzike. Bez ikakvih veza sa tradicijom, čak antitradicionalan, on želi da bude autogen. Oko ove muzike se razvila oštra borba u kojoj se sukobljavaju najsuprotnija gledišta. Pored živih, mahom i žučnih teoretskih diskusija, česti su i zanimljivi prizori na javnim izvođenjima, gde slušaoci otvoreno manifestuju svoje opredeljenje prema atonalnoj muzici: dok jedni burno odobravaju, drugi, uz proteste i zviždanje napuštaju dvoranu. Postoji, međutim, i drugi krak »moderne« muzike, mnogo širi i razgranatiji, koji, iako se služi novim kompoziciono-tehničkim sredstvima, organski izrasta iz muzike 19 veka i čini njen prirodni nastavak. Suština spora oko »moderne« muzike leži, ustvari, u razlici principa na kojima se zasnivaju ova dva shvatanja.

Za razvoj savremene evropske muzike poslednja dva velika rata pretstavljaju odlučnu prekretnicu, jedan od onih velikih istoriskih preloma koji se dešavaju u nekoliko stotina godina jedanput. Kao nekada u doba muzike ranih Niderlanđana, kada je trebalo muziku spasavati od prenatrpanosti tehničkih veština i suvog artizma tako se i danas vodi borba za pobedu zdravih principa nad doktrinarskim shvatanjima. Ta borba započeta pre četrdeset godina da bi dostigla vrhunac neposredno posle završetka prvog svetskog rata, vodila se najpre oko raznovrsnih pitanja estetske i stilske prirode. Najzad se ceo spor sveo oko osnovnog pitanja (koje nikada dotle nije pokretano u ovom obliku i pretresano tako korenito): oko principa muzičkog mišljenja i stvaranja, odnosno, oko shvatanja elemenata tonalne logike. Od renesanse, kada se ustvari rodila umetnička muzika kao najmlađa među klasičnim umetnostima, pa sve do našeg vremena, glavni stub muzičkog mišljenja bio je tonalitet[1]) sa jednim postajanim harmonskim centrom, oko koga se vrši polarizacija harmonskih formacija, i iz koga se granaju svi oni brojni i raznovrsni elementi muzičke logike. Za ili protiv tonaliteta — postalo je sudbonosno pitanje za dalji razvoj muzike.

Još od vremena romantizma kompozitori su sve više počeli da produbljuju i obogaćuju tonalne mogućnosti, unoseći manje ili veće slobode u razvojni proces harmonije i, uporedo s tim, razgranjavajući formalnu strukturu i same melodije[2]). Otkrivanje novih zvučnih oblasti stvorena je mogućnost za proširenje tonalnih granica mnogo dalje nego što je dotle činjeno. Dosledno sprovođenje hromatskih modulacija, koje je logično dovelo do »krize« tristanovske harmonije[3]), zatim početak većeg pomeranja granica tonaliteta u impresionizmu znači odvažan korak napred. Značajno je to da su i ovde harmonski temelji, postavljeni na t. zv. prirodnoj lestvici, ostali jasno određeni i čvrsti da je »prirodni princip« izgrađivanja akorada na tercnoj konstrukciji zadržan.

Od ovog trenutka kod evropskih kompozitora nastaje dublje i intenzivnije previranje sa sve jače ispoljenom težnjom da se razbiju »okovi« tradicionalnog tonskog sistema. Karakteristično je da se ovakve konstruktivističke težnje pojavljuju skoro u isto vreme i u slikarstvu, čiji su nosioci naročito ekspresionisti Kandinski i Kokoška, zatim Pikaso, pa čak i Paul Kle (Klee). Pred sam prvi svetski rat avangarda muzičke moderne na Zapadu, zasićena tonalnom logikom koja im kao »petvekovni teret pritiskuje sluh«, sve odlučnije i agresivnije istupa sa svojim radikalnim programom »obrtanja svih vrednosti«. Stari sistem, prema njihovom mišljenju, morao se iživeti zato što nije koristio celu prirodnu lestvicu (koja broji 16 tonova), već samo tri tona sa početka lestvice (1:3:5 alikvotni ton). Zbog toga su sve te harmonije (Zajedno sa Bahom, Betovenom, Vagnerom i drugima!) lišene »zvučne perspektive«, — slično japanskom slikarstvu kome, u poređenju sa evropskim, nedostaje jedna prostorna dimenzija (Schönberg), — pored toga što su vekovnom praksom već iscrpena i sva raspoloživa sredstva dijatonike i hromatike, dakle, celokupnog našeg tonalnog sistema. Oni, zato, dosadašnjoj muzičkoj praksi suprotstavljaju svoju, koja, kako kažu, ima dublju perspektivu zvučnih blokova i, uopšte, bogatiji arsenal izražajnog materijala, — ustvari, opterećenu polifonim artizmom i zamršenim kompozicionim tkanjem, u kome je harmonija, zasićena preobiljem disonanca, izgubila gravitacionu silu (mesto polarizacije nastupilo je haotično komešanje), sve kao posledica toga, što je razbijen tonalni stožer i uništena funkcija akorada.

Pošto su u svojim delima razorili tonalitet kao osnovicu za razvijanje muzičko-formalnih procesa, oni su morali da mu nađu zamenu. Tako je mesto funkcionalne harmonije uveden nov činilac: niz (serija) od dvanaest »samo među sobom« povezanih tonova[4]). Sa ovom sasvim šematskom formulom pronađen je i nov kompoziciono-tehnički postupak, u suštini isto tako konstruktivistički, zasnovan na linearnom principu[5]). Razume se, da su stari zakoni forme, simetrija i periodičnost, sasvim izgubili praktično značenje. Novi polifoni oblici dobijeni na osnovu ovog principa ostvaruju se na sledeći način: celokupan melodisko-harmonski materijal odabira se iz intervala osnovnog motiva (u kome se jedan ton sme ponoviti tek kada se izrađuju svih 12 tonova lestvice) i fiksira se takoreći sa geometriskom tačnošću, zatim se dalje obrađuje pomoću različitih kontrapunktskih sredstava obrtaja, račjeg kanona, ritmičkog variranja, To je isti onaj cilj koji Niče naziva »divna neprirodnost« umetnosti, ili koji Oskar Uajld ovako formuliše: »Prva dužnost u životu je biti što je više moguće izveštačen: drugu dužnost dosada još niko nije otkrio«. Dalje oni tercnoj konstrukciji akorda suprotstavljaju kvartnu (na pr. melodiski uspon u kvartama u Šenbergovoj Kamernoj simfoniji tumačen je kao »fanfara revolucije«), čime dijametralno menjaju smisao harmonije i njenu funkcionalnu suštinu. Prema njihovoj »kosmičkoj čežnji za bezgraničnim, večno pokretljivim, atmosferičnim« dotadanja muzika je, kako kažu njihovi apologeti, značila samo početak, »pokušaj prvih dečjih koraka«. Za njih nema više nikakvog značenja »Betovenov etos, Vagnerov patos, niti impresionistička pasivna rezistencija«. Još manje muzika (apsolutna, instrumentalna) može biti nosilac određenih ideja, pojmova (marševe Napoleonovih armija, navode prihvatili su i protivnici, kao što su u poslednjem ratu melodije nacista sa adaptiranim novim tekstom pevali borci saveznika, i obrnuto). Ona je za njih umetnost koja je, u krajnjem rezultatu, sama sebi dovoljna i služi samoj sebi za cilj. Pored svega toga, ova grupa kompozitora važila je, i danas na Zapadu važi kao revolucionarna, a u svoje vreme politička reakcija nazivala je pretstavnicima »kulturnog boljševizma«.

U periodu neposredno posle prvog svetskog rata odigrali su se u evropskoj muzici krupni i značajni događaji. Krug modernih kompozitora i njihovih pristalica, isprva sasvim mali, sve se više širi i dobija sve veći uticaj u kulturnom i društvenom životu. Tada se još ne pravi oštrija razlika između prvoboraca nove muzike Šenberga, Stravinskog ili Bartoka; svi su oni za ondašnju publiku »modernisti« čija muzika pretstavlja nešto novo, neobično, dotle nečuveno. Ustvari, dublje razlike ispočetka i ne postoje jer niko još ne propoveda dogmatičarstvo i raskid sa onim što im je, bar dotada, bilo zajedničko: sa tonalnom logikom. U javnosti sve više dolazi do zaoštravanja ekstremnih strujanja koja dovode do ogorčenih sukoba i javnih skandala (na koncertima u Beču, Berlinu, Parizu i drugim centrima prilikom izvođenja »Pierrot Lunaire« od Šenberga 1912, ili »Sacre du printemps« od Stravinskog 1913). Najzad, organizovano rukovođenje borbom za novu muziku (u širem smislu) preuzima Međunarodno društvo za savremenu muziku (SIMC) sa sedištem u Londonu (1922), koje svake godine organizuje festivale i kongrese na kojima se prikazuju dela sve većeg broja pristalica modernih pravaca. U Francuskoj avangardu nove muzike čini grupa »Les Six« (naročito četvorica najistaknutijih iz grupe: Honeger (Honegger), Milo (Milhaud), Pulank (Poulenc) i Orik (Auric), sa jasno određenim programom. Nemci ne istupaju ovako organizovano, ali su zato znatno brojniji: Hindemit (Hindemith), Berg, Toh (Toch), Kšenek (Krenek), Jarnah (Jarnach), Vajt (Weill) Vebern (Webern), Ajzler (Eizler), Veleš (Wellesz) i dr. Italija, tvrđava tradicije i muzičkog konzervativizma, daje u to vreme svoje vrlo istaknute moderniste: Picetija (Pizzetti), Malipiera, Pratela (Pratella futurista), Kazela (Casella), Castelnuovo-Tedesca i dr. Naročito plodno tle našla je nova muzika u Čehoslovačkoj (Štepan, Jirak, Vicpalek, Petvrek), gde ipak najradikalniju struju pretstavlja Alois Haba sa svojom školom četvrtstepenog sistema i atematskog stila. U Jugoslaviji su tada najekstremniji pretstavnici Osterc, Slavenski, Žebre, Ristić, Vučković, Marić i Rajičić. Moderna struja zahvatila je skoro sve zemlje evropskog i američkog kontinenta. U Sovjetskom Savezu je formalni modernizam Šenberga i njegove škole duže vremena smatran kao platforma revolucionarne umetnosti.

Kao tipična pojava ovog doba smatra se muzika mašine, uopšte mehanički ritmovi i zaglušna buka fabrike. Kompozitori izdašno podražavaju razne vidove motoričnih ritmova, dok u harmoniji pribegavaju i kakofoniji, tako da ta vrsta muzike dobija naziv »bruitisme«. Ima tu i svakojakih manifesta, parola i programa koji rečito govore o težnjama kompozitora. Tako na pr. Hindemit u svojoj bučnoj i tonalno prilično slobodnoj »Klavirskoj sviti 1922«, koja u zvučnim slikama treba da opiše život zapadnoevropske metropole, propisuje ovakva uputstva za sviranje poslednjeg stava »Ragtime«: »Ne osvrći se na to šta si naučio na času klavira. Ne razmišljaj dugo da li »dis« treba udariti četvrtim ili šestim prstom. Sviraj ovaj komad vrlo divlje, ali uvek vrlo otsečno u ritmu, kao mašina. Smatraj ovde klavir kao neku interesantnu vrstu udaraljke i prema tome i postupaj«. Isto tako karakteristično je i Honegerovo objašnjenje za njegov simfoniski stav »Pacific 231« (iz 1923), gde svaki takt muzike odgovara udaru točka lokomotive: U »Pacificu 231« nisam hteo da podražavam buku lokomotive, nego da vizuelni utisak i fizičko uživanje prevedem na muzički jezik....... lirski uspon, patetika jednog voza od 300 tona, koji brzinom od 120 km na sat juri kroz noć«. Austriski kompozitor Hans Ajzler (iz užeg Šenbergovog kruga), koji je smatran vrlo naprednim kompozitorom, jer je u atonalnom stilu pisao masovne pesme za bečke radnike (dakle, idealan slučaj: biti u muzici atonalist, u politici socijalist!, bez obzira da li je tu muziku mogao ko pevati i razumeti), išao je toliko daleko da je komponovao novinske oglase i reklame (za pomadu »Anna Csillag«, ili tome slično).

Posle prvih naleta »dodekafonista« ubrzo nastaje otrežnjavanje, koje se ispoljava u svesnom i nužnom vraćanju tonalitetu. Petnaest godina posle »Klavirske svite 1922« Hindemit u svojoj knjizi »Unterweisung im Tonsatz« (1937) odlučno ustaje u odbranu tonaliteta: »....... ne postoji atonalna muzika, muzika koja odriče tonalne odnose«. Sa daljim razvojem muzike dolazi do sve većeg diferenciranja ideoloških i stilskih pravaca. Pored muzike čisto kosmopolitskog karaktera, koji počinje izazivati zamor i zasićenost, probija se elementarnom snagom muzika Stravinskog, De Falje (Falla), Bartoka i Prokofjeva sa izrazito nacionalnim obeležjem, koja svojom bujnom dinamikom unosi osveženje i regeneraciju u umetnost Zapada nagriženu dekadentnim strujama. Sve ovo dovodi do potpune izolacije Šenbergovog kruga, koji se znatno sužava, ali zbog toga postaje i sve uporniji i dosledniji u svome suvom i sterilnom dogmatizmu i idolopoklonstvu.

Stanje posle drugog svetskog rata sasvim je slično ranijem stanju. Samo što današnja muzička produkcija na Zapadu, kao prirodni produžetak muzike koja joj je prethodila, obuhvata još veći kompleks raznorodnih stilskih oblasti. Tu se ukrštaju najsuprotnija ideološka i estetska shvatanja, počevši od akademskih pravaca na veštački oživljenim principima iz prošlosti, pa sve do ultraradikalnih eksperimenata dodekafonista. Tu je i čitav niz novih kompozitorskih imena: Žolive (Jolivet), Franse (Francaix), Mesian (Messiaen), Lajbovic (Leibowitz), Dalapicola (Dallapiccola), Petrasi (Petrassi), Ek (Egk), Orf, Apostel, Fortner, Briten (Britten), Menoti (Menotti) i mnogi drugi. Muzička teorija i kritika, obogaćene mnogo većim iskustvom, postaju otvorenije, odlučnije, dokumentovanije.

U diskusiji o mogućnostima razvoja harmonije postavljena je oštra granica između protivničkih gledišta. Odgovor na tezu o primeni t. zv. tehnike dvanaest tonova, koji je ranije bio prilično nejasan, kolebljiv, čak i sklon nekim kompromisima, sada je odlučan i nedvosmislen.

Kao umetnost akustičnih zakona, ističe se kod protivnika atonalne muzike, tačno je da muzika ima materijalnu bazu u određenim matematičkim formulama, koje su preduslov svih tonskih procesa. Ali, s druge strane, postoji naš sluh koji prenosi te procese u našu svest. Od našeg uva i njegove sposobnosti za primanje (apercepcije) zavisi psihološko dejstvo muzike. Postavlja se pitanje: do koga je stepena harmonskog razvoja uvo sposobno da prima muzičke utiske? Dodekafonisti su postavili zahtev: »Pustite harmoniju do kraja!« To znači da se strukturalni akordi mogu obrazovati do dvanaestozvuka (dakle do kraja našeg sistema , pošto se, po njihovom mišljenju, kroz ovako potpunu i doslednu evoluciju harmonije ispoljava nezadrživi progres muzike. Protivnici ovog shvatanja smatraju, da je ono zasnovano u prvom redu i mnogo više na fizičkoj nego na psihološkoj zakonitosti muzike i nužnosti njenog razvoja. Oni dalje ističu, da se harmonski razvoj (u današnjem temperiranom sistemu) ne bi smeo izvoditi mehanički, čak da proces harmonske evolucije, s obzirom na ograničene mogućnosti našeg sluha, ne bi smeo ići do kraja (do dvanaestozvuka) već bi se morao zaustaviti negde na sredini (na petozvucima). Kad bi čovečji sluh i muzička svest zaista bili sposobni da neograničeno primaju nagomilavanje harmonskih sklopova, kao što prećutno potvrđuju prvi, onda bi obradivo polje muzike bilo mnogo šire od onoga koje oni danas koriste. Po čemu bismo se onda, ističe protivnička strana, morali ograničiti samo na tonskom sistemu od dvanaest polustepena, kad možemo ići i dalje (naročito danas u doba električnih instrumenata, kojima smo u stanju da delimo ton do njegovih najsitnijih čestica). Zašto, dakle, pristalice mehaničke evolucije ne bi, sa doslednošću kojom se odlikuju, proširile svoje eksperimente i na nove tonske oblasti koje im pružaju lestvice od 18, 24 (Habina) ili čak 53 tona? Ovi drugi se, dakle, ne slažu da sluh ima neograničene mogućnosti za primanje harmonija i misle da gomilanje disonanca, odnosno harmonskih masa preko petozvuka (kao strukturalnih harmonija) ne produbljuje »zvučnu perspektivu«, već, naprotiv, zamućuje muzičku misao i izaziva kod slušaoca neprijatnu čulnu reakciju. Čak i teoretičari donekle naklonjeni dodekafonistima uviđaju da se ovim putem ne može dalje ići, i ako bi se hteo uvoditi nov način za slušanje intervala i harmonija, onda bi »prvo morao biti preinačen sluh skoro celokupnog čovečanstva« (»Melos«, januar 1952). Zašto ta promena tonalnog sistema po svaku cenu, kada dosadašnji sistem još ni izdaleka nije iskorišćen i kada se u njemu može izraziti još beskrajno mnogo uzvišenih i plemenitih muzičkih misli (što svakodnevno potvrđuju svojim delima mnogobrojni i značajni kompozitori širom celoga sveta). Branioci ovoga gledišta odlučno odbacuju tvrđenje da je njihov stav nazadan, pošto u svakom progresu, pa i u muzičkom, prvenstvenu ulogu igraju ideje, a ne fizički principi. A da bi muzičke ideje bile pristupačne slušaocu, moraju se izraziti sredstvima jasnim i razumljivim, u formi koja neće biti natrpana cerebralnim konstrukcijama i tehničkim veštinama. To se može postići samo kroz muziku koja, pre svega, vodi računa o mogućnostima apercepcije kojima raspolaže normalan i prosečan sluh, najzad, kroz onu muziku koja poštuje zakone logike.

1) Tonalitet je harmonski poredak iz čijeg sedišta zrači gravitaciona sila koja oko sebe okuplja akorde i određuje im funkcije. Svaki tonalitet nosi naziv prema središnom akordu: C-dur (ako je središni akord durski), c-mol (ako je središni akord molski).

2) Romantičari su razgranjavali melodiju pomoću hromatije (polustepenog proširenja lestvičnih tonova), zatim i pomoću velikih ,dotle neuobičajenih intervalskih skokova (muzički interval je razmak između dva tona lestvice). Na kraju, oni dolaze do tzv. beskrajne melodije (Vagner) kao poslednjeg stupnja u procesu njenog formalnog razvoja. Kasnije Stravinski, kao najznačajniji protivnik romantizma ,izgrađuje na suprotnom načelu kratak melodiski fragment od svega 1—2 takta.

3) Modulacija je prelaz iz jednog tonaliteta u drugi: vrši se pomoću posredničkog akorda najčešće na dva načina: dijatonskim i hromatskim putem. Dijatonska modulacija je ako u posrednički ne unosimo nikakvu strukturalnu promenu, dok kod hromatske moramo prethodno izvršiti povišenje ili sniženje akordskog tona. Promenom akordskog sklopa dobila se željena funkcija koja nas uvodi u novi tonalitet. U Vagnerovoj muzičkoj drami »Tristan i Izolda« hromatsko moduliranje sprovedeno je permanentno. Usled stalne promene tonalnog centra tonalitet je, po mišljenju nekih teoretičara, postao labilan, kolebljiv, što ih je navelo da govore o »krizi« tristanovske harmonije.

4) Osnovicu dvanaestotonskog sistema čini temperirana (ne prirodna!) lestvica od 12 polustepena (c—cis—d—dis—e—f—fis—g—gis—a—ais—h). Tako se potpuno poklapa sa našom hromatskom lestvicom, njeno značenje i primena u kompoziciji, kao što ćemo dalje videti, potpuno se razlikuje od ove.

5) U linearnom principu se pretežno upotrebljavaju kontrapunktska (polifona) sredstva, nasuprot vertikalnom principu koji se zasniva na harmonskim (homofonim) elementima.

Marko Čelebonović: MRTVA PRIRODA SA NARANDŽAMA

— 9 —

ljudi zborovali, veselili se, spremali za osvetu, uglavljivali poslove oko ribolova i drugog, starica zastade, oprije se na štap kao da napipa dno nevidljive bujice koja je zanosi svojom brzinom, i povuče vazduh i na nos i na usta, ali ni to joj ne bi dosta te ponovi još jednom. Mrkim pogledom preletje preko naroda stotinak metara daleko od nje, kod hrasta, naprežući se da bi vidjela Luku. Narod je zabezeknuto ćutao. Samo se u dva maha začuo neobuzdan ženski plač. Starica se nagnu naprijed da krene dalje, ali u tom trenutku spazi konopac kako visi o najnižoj grani murve, a gore, u rasoju negdje, začu ženskasti Đokov glas:

— Je li dobro, a? Da ne bude prenisko pa da se opre?

Osjeti jasan fizički bol preko grudi, u glavi i ispod koljena.

— Maricaaaa! — javi joj se podlo i sa nasladom Đoko. — Dođe li i ti da vidiš?

Sunce je bilo negdje blizu sredine neba, ali ga niko, osim možda Đoko, nije primjećivao niti se sklanjao od njegove junske žege. Ljudima je bilo crno pred očima, a u toj crnini stajala je Marica u zlatu, više kao priviđenje nego kao stvarnost. Kroz narod prođe šapat da je ispametila od tuge. Tada se začu još nekoliko žena kako zaplakaše.

Starici kao da se presjekoše žile ispod koljena kad viđe konopac o murvi; ni korak više ne bi bila u stanju da napravi. Ostade tako na mjestu, prekrsti ruke na kuci od štapa, uspravi se, zaturi glavu kao da je onima pod hrastom htjela da dovikne što glasnije; viknu:

— Sretna vi... skupština!

Nepoznat čovjek, koji je odozdo uz lakat mjerio dužinu omče, progovori kao da mu se žuri:

— Ajde, slazi, dobro je već!

— Čekaj, čeeekaaaaj, da mu uredimo sve kako valja i trebuje! — čuo se Đokov glas odozgo. — Neću da mi se sjutra rekne da ga nijesam dobro častio ili da mu se nijesam dostojno zahvalio... Ili, bože ukloni, da mi se ne otkine...

Među narodom je neko na glas čitao, ali starica nije ništa razumjela.

— A klupica? Đe je klupica? — Pitao je Đoko — Trči za klupicu Oćemo li i da ga malo podignemo od zemlje..

Nepoznati čovjek donese klupu iz najbliže kuće

— 10 —

i postavi je ispod omče, koja se ljuljala sve dok je Đoko pažljivo ne uhvati i smiri.

U tom trenutku pokrenu se narod ispod hrasta prema murvi preda nj izbi Luka, bos, u iscijepanim čakširama, okrvavljen.

— Luka! Lu-ka! Kad ga poznade, starica poče da ga doziva kao da je on negdje daleko pa da će je teško čuti. Luka!... Luka! — ponavljala je sve snažnije i sve češće, udarajući vrhom štapa u kamen ispred sebe, kao da ga pobada i učvršćuje da stoji uspravno. Udarala je tako štapom, tresla tijelom, zabacivala glavu, širila oči, — onako kako je, nemajući riječi, najbolje mogla da ga ohrabri. — Luka, vidiš li me?

Luka je koračao nekim neshvatljivim korakom, kao da ide živ na čelu svoje pogrebne povorke; izgledao je kao da se sve ovo više tiče nekoga drugoga nego njega. Približivši se murvi, ugleda babu u zlatnom ruhu i zastade; zagleda je kratko ispitivački; onda opet krenu i, gledajući preda se, reče glasno:

— Vidim te, baba, vidim! Ne brini ništa! Umrijeću kako treba!

Ali u njegovom glasu osjeti starica nešto što niko drugi tu nije osjetio. Učini joj se kao da je bio slab, sa malo snage, i od toga se uplaši. Ta šta zna to nesretno dijete, slomljeno i vezano? Može se uplašiti kad izbliže vidi omču koja ga čeka. To probudi u njoj neočekivanu snagu, ali nije znala ni mogla da izgovori nijednu drugu riječ do njegovo ime. Pokuša da napravi bar dva ili tri koraka bliže vješalima, ali ni to nije mogla. Ostade tako na istom mjestu, nedaleko od murve, o čijoj je grani mirno visila omča, a ispod nje se kezio Đoko i, vičući nešto što starica nije mogla više da razumije, ispruženom rukom i sabljom davao je znak narodu da ostavi slobodan prolaz od Marice do murve. On je nalazio posebno zadovoljstvo u tome što će baba Marica gledati kako joj se gasi i taj posljednji život, koji potiče iz njenoga srca.

— Luka! Lu-ka!... Lu-ka! — ponavljala je starica sve češće što joj se unuk više približavao gubilištu. To nije bilo njeno poznato dozivanje; to je bilo nešto više, nešto čemu je teško naći ime i granicu Nije imala nijednu riječ za ono što hoće, osim unukovo ime, ali joj se činilo da će on u toj riječi shvatiti sve što mu je htjela da kaže; i kako je mnogo htjela da mu kaže, nastavila je da ponavlja njegovo ime:

— 11 —

— Luka!... Luka! ..

U jednom trenutku htjede da mu rekne da se ne prepane, ali od toga odustade. Zatezala je ispošćene i ulupljene staračke grudi, kao da hoće da bude krupnija i stasitija, ali je u licu bivala sve blijeđa, pa joj se onda to blijedilo počelo osipati krupnim graškama znoja i ispod njega tamnjeti. Jedva se, držeći na nogama, udarala je sve više vrhom štapa u kamen, i u tom stavu, u kojem je unuk nikad nije vidio, sva se tresla, a ispod vela padali su joj i lijepili se po znojnom čelu kratki pramičci sijede kose, mrtve i bez sjaja, te je unuku izgledala još čudnija i strašnija. Vazduh je udisala teško kao da ga je malo oko nje, lijepile su joj se nozdrve i zaustavljale joj disanje, usne su joj se još više uvlačile, smežuravale i lijepile za bezube vilice.

U trenutku dok su dvojica pomagali Luki da se popne na klupu pod omčom, starici potpuno zastade dah. Sad ga vidje kako se na klupi uspravi i kako mu se nadimaju grudi kao da će iz njih da izleti njegov mladi život i da se otme ropstvu, kao ptica iz kaveza; napregnuvši svu snagu; starica poče ponovo, ali sad kraće, oštrije, snažnije:

— Luka! Luka! Luka!

— Živjeli partizaniii! — prekide je unuk.

Ona se malo objenu i zastade da bolje čuje i sav svoj vid uprije u Luku.

— Mene objesite, ali ne možete sve...

Zaljuljala joj se zemlja pod nogama, i brda oko nje, te ne vidje sasvim dobro kad Luki izbiše klupu ispod nogu. Samo toliko, kao da se davi u ogromnim vrućim talasima, učini joj se da se o murvi zaljulja nešto kao ovnujska lubina kad sa nje čovjek zguli kožu . Međutim, razumjede sve. U glavi joj zabubnja i poče joj se vrtjeti u suludom krugu sve pred očima. Bojeći se da će je nešto zadaviti prije no što izgovori stegnu podižući obije ruke i štap:

— Blago meni, Luuuuka! Blago meni jutros i zadovijek!

Ponavljajući sada te riječi, opusti tijelo, pogrbi se, okrenu što je brže mogla i pođe uz selo, kao da bježi od nečega. Do visoko uz stranu čuli su joj glas, ali nijesu mogli razabrati sve što govori. Pod bljeskom sunca u junskom podnevu, u lomljavini njegovih tankih i dugačkih kopalja lebdjela je kao buktinja uza stranu pred očima naroda.

Najednom primijetiše kako zastade. Odmah zatim čuše je kako doziva:

— 12 —

— Ooooo...kad se razmaknu ta paščad... od toga anđela... učinite mi glas da siđem kod njegaaa!... Čuste liiii?

Kasno u veče, kad se na zapadu okrvavilo nebo, kao da je i sunce neko zaklao i bacio ga iza dalekih brda, naričući glasno da su je i dalje od sela mogli čuti, spuštala se baba Marica, sva u crnini, niz stranu. Narod iz okolnih sela bio se već davno razmakao, pod prijetnjom da Luku ne smije niko skinuti s vješala za pet dana. Sitnež, žene i starci u selu ušli su u kuće i zatvorili vrata i prozore, da ih ne otvaraju za svih pet dana.

A u samo smrkavanje izašao je [illegible] samoj [illegible] starac da obiđe obješenog Luku, po redu koj[illegible] ogao u [illegible] zapao po tajnom dogovoru da ubijeno mlad[illegible] [illegible]vaju i dvore svake noći. Kad se primakao murv[illegible] zastade; starica se povijala ispod mrtvih Lukinih n[illegible]u i tepala mu:

— Luka, sine, evo baba da ti ola[illegible]a. Je li ti teško, srce moje. Opri se babi na pleći, [illegible]ćo moja, da ti je lakše.

TEHNIČKA ARHITEKTURA

(Nastavak sa druge strane)

u pogledu korišćenja železa i zatim armiranog betona, uprkos eklektičkoj arhitekturi, dosledniji u Francuskoj nego u Engleskoj, pradomovini industrijalizacije, ili u bilo kojoj drugoj zemlji.

Razmatranje o upotrebljivosti novog materijala, to jest železa, najranije se pojavljuje u Engleskoj. Razvoj tehničke arhitekture u Engleskoj tesno je vezan za porast industrije gvožđa i pronalazak mostovnih konstrukcija ,naročito visećih, i železnica. Podizanje mostova ide uporedo sa izgradnjom železničke mreže. Do 1845 godine, u herojsko doba inženjerstva i radnog poleta, bilo je u Engleskoj podignuto oko 25.000 mostova, među kojima su brojni od železnog materijala.

Naveći događaj novog građevinarstva bio je izgradnja izložbene palate u okviru »Great Exhibition«, održane 1851 godine u Londonu. Ova palata je već 1852 godine razmontirana i ponovo sagrađena, 1854, od istog materijala, ali u izmenjenom obliku pod imenom »Kristalna palata«. Pod tim imenom je poznata u istoriji građevinarstva. Projektant ove palate, sagrađene od gvožđa i stakla, vrtar Džoze Pakston (1803—1865) nije uopšte bio kvalifikovani arhitekt. Pre nego što je prireditačkom odboru podneo svoj predlog, bio je održan opšti konkurs koji je u potpunosti podbacio, iako su u njemu učestvovala 233 učesnika, između ostalih najpoznatije ličnosti eklekticizma i inženjerstva. Pakston je tada bio glavni vrtar vojvode od Devonshira, u čijoj službi je već ranije, u razdoblju od 1836—40 godine, sagradio staklenik od gvožđa i stakla zvani »Palm-house« ili »Lilly-house« (porušen tek 1937 godine). Staklenik je bio 300 stopa dug, 123 širok, sa rasponom od 67 stopa. Svojim lepim oblicima, prozračnošću i centralnim grejanjem oduševljavao je savremenike. Ohrabren od strane mnogih stručnjaka izradio je u najvećoj žurbi plan koji je u julu mesecu 1850 godine već bio objavljen. U proleće 1851 godine zgrada je, za šest meseci rada, bila dovršena, u dužini od 562,70, širini 121,60 i visini od 35 metara. Pokrivena površina iznosila je 71,486 m². Zgrada je počivala na 1060 visokih, šupljih stubova od livenog gvožđa. Voda je sa krovova oticala kroz njih. I pored neverovatnog uspeha i uzbune koju je ova tehnička novina izazvala u građevinarstvu i koju su neki proglasili novom erom u projektovanju, posle ponovnog podizanja, Kristalna palata je dugo ostala obavijena velom zaborava, što se može pripisati daljim uspesima eklekticizma. Nju je tek moderna škola opet rehabilitovala kao jedan od najzanimljivijih primera tehničke arhitekture. Prilikom požara 1939 godine ovaj sjajan opit, postignuće i svedočanstvo u razvoju arhitekture bio je potpuno uništen i više ne postoji.

Francuski arhitekti su se već od Srednjeg veka isticali naročitim smislom za konstrukcije, dakle u ono doba kad još podela između rada inženjera i arhitekata u građevinarstvu nije postojala. Brojne su njihove teoretske radnje iz oblasti arhitekture. Te odlike francuskih arhitekta naročito su se ispoljavale tokom mašinske industrijalizacije. Njihovim smislom i duhovitošću konstrukcija prostor se sve više i više osvaja za nove potrebe društva. Iako smele konstrukcije staničnih holova, izložbenih paviljona i mostova ne zaostaju ništa za Ajfelovom kulom, podignutom u krugu izložbenog rejona na Marsovom polju 1889, njeno podizanje bilo je uslovljeno opštim napadom na dosadašnja postignuća inženjerskih konstrukcija. Napad je bio organizovan od strane pretstavnika zvaničnog eklekticizma svih vrsta umetnosti u Parizu. Plameni protest protiv iznakaženja ljubljenog grada, kome su se priključili i mnogi umetnici i naučenjaci, doslovce glasi:

»Mi književnici, slikari, vajari i arhitekti kao obožavaoci nasleđenih i neprikosnovenih lepota grada koji toliko ljubimo, ulažemo u ime francuskog ukusa protest, vođeni duhom naše nacionalne umetnosti i istorije, pobunjeni istinski protiv izgradnje ove nekorisne i monstruozne Ajfelove kule«.

Odgovor građevinskog inženjera Ajfela na ovaj široko zasnovan protest veoma je zanimljiv, jer obaveštava današnja pokolenja o tome koliko su njegova gledanja na lepo u saglasnosti sa današnjim shvatanjima. »Ja čvrsto verujem — veli on između ostalog — da će moja Ajfelova kula imati svoju osobenu lepotu. Zar se istinski uslovi stabiliteta svih vremena ne slažu sa harmonijom? Svaka se građevinska veština rukovodi principom da glavni potezi građevinskih objekata odgovaraju u potpunosti svojoj nameni. Koji je osnovni kriterij za moju kulu? Njena sposobnost da odoli vetru. Pri tome ja tvrdim da će krivine kule na četiri stuba, koje se shodno statičkim proračunima od svojih baza do vrha penju u treperavoj slikovitosti kompozicije, činiti utisak na gledaoca snagom svoje lepote. Pa i kolosalnost, koja šam po sebi pretstavlja jednu stvarnu činjenicu, povlači sobom izvesne čari«.

U odgovoru inž. Ajfela već se nagoveštavaju osnovna načela funkcionalizma, kojim su se konstruktori, za razliku od larpurlarističkih eklektičara, rukovodili u svom stvaralaštvu, naslućivajući novu estetiku koja podleže promenama isto tako kao i svaka druga stvar u razvoju društva. Danas više niko ne sumnja u to da je Ajfel bio u pravu, a kolektivna, monopolistička duša kulturne javnosti Francuske u zabludi.

Iz sličnih iskustava stečenih postepeno na građevinskim objektima mogu se sagledati osnovice nove estetike i životnog oblika. Ova su saznanja bila suprotna neodgovornom, zvaničnom, antisocijalnom, iako uopšte primenjenom podražavanju istoriskih stilova, koje je kroz prošlovekovno stvaralaštvo ispunjavalo sve prosvećene krajeve sveta. Zabluda čitavih pokolenja, kao društveni nesporazum pretstavlja kočnicu za oslobađanje novih stvaralačkih snaga na polju arhitekture.

Dubrovačka utvrđenja, na primer, dokazuju bezornamentalnu egzistenciju istoriske arhitekture, sagrađene od prirodnog — kamenog — materijala. Tehnička arhitektura svojim visokovrednim industriskim produktima učinila je princip bezornametalnosti primenjivim ne samo na vojnoutilitarnim objektima, već i na svim ostalim, u univerzalnom smislu te reči, i postala osnovna postavka savremene bezornamentalne arhitektture.

Nikola DOBROVIĆ

„DRAGA RUT"

na sceni Beogradskog dramskog pozorišta

Da li je Beogradsko dramsko pozorište trebalo da stavi na svoj repertoar savremenu komediju »Draga Rut« od Normana Krasne ili to delo više odgovara Humorističnoj sceni, koja već ima na repertoaru približnih komada po literarnoj vrednosti? To pitanje je prilično zamršeno, Jer je prisno vezano za dosadašnju razvojnu liniju Beogradskog dramskog pozorišta, čiji izvesni stvaralački uzleti, kao i neki malokrvni potezi, iziskuju iscrpnu analizu — dostojnu ansambla koji ume da iznenađuje i višim umetničkim dostignućima.

Svakako da je velika popularnost savremene komedije »Draga Rut« izazvala interes i Beogradskog dramskog pozorišta: napisana je za vreme Drugog svetskog rata i odmah zatim igrana u Njujorku stotinama puta, potom je prešla mnoge evropske pozornice, da već 1944 bude snimljena za film, koji smo nedavno gledali.

Svojom premijernom pretstavom Beogradsko dramsko pozorište nije potpunije pred našom publikom opravdalo popularnost ove komedije a to najpre zato što su njena kompoziciona svojstva takva da duhovitost ove komedije nije uvek sugestivna i bliska našoj publici, a zatim i samo scensko izvođenje »Drage Rut« odvijalo se u usporenom, skoro »posustalom« tempu (naročito prvi čin), bez lakoće i razigranog smenjivanja kontrasnih situacija. Tako su se izgubile izvesne draži ove živahne, zabavne komedije, draži koje su u filmskom prikazu (zahvaljujući i specifičnostima filmskog izraza) bile potpunije oživljene.

Reditelj Marko Fotez je insitirao baš na onim svojstvima komedije, koja su joj i donela popularnost: na lakom, konverzaciono spontanom nizanju brzih dijaloga, spretno razvijanih u pune, duhovite kontraste — podlogu za raznovrsno komponovanje pokreta u scenskom prostoru. Pa ipak se rediteljske težnje u prvim pretstavama nisu potpunije ostvarivale na sceni, zbog čega se kod one publike koja je gledala i efektno rađeni film nametalo poređenje koje, s jedne strane, otkriva nedostatke pretstave, a s druge potvrđuje njeno scensko sazrevanje. U kasnijim pretstavama potpunije je oživeo i dinamični dijalog komedije i njen vešto razvijeni zaplet zasnovan na zamenjivanju jednog lica s drugim, zaplet pun — moglo bi se reći — »poetičnih nevolja« ,koje se obično svršavaju sa naivnim »osmehom sreće«... Svojom pravilno usmerenom režijom Marko Fotez uspevao je da scenskom obradom — i u ovom površnom tekstu — otkrije neke »sadržajne oaze« i da donekle obogati ovu zabavnu i treperavu komediju u scenskom izvođenju.

U kolektivu Beogradskog dramskog pozorišta koji je — uz pomoć reditelja — ostvario na sceni »Dragu Rut« ističe se uloga Hari Vilkinsa, sudije, koga sa puno diskretne, a intenzivne duhovitosti tumači Branko Jovanović. Sa odmerenošću koja potvrđuje spontano osećanje mere u scenskom izrazu B. Jovanović je prožeo lik oca sebi svojstvenim, izvornim, toplim humorom, s kojim je postizao i životnu ubedljivost i scenski suptilnu komičnost.

U ulozi oštroumne, neukrotive, mladalački smele i šesnaestogodišnji neposredne Mirjam — Dobrila Kostić ostvaruje niz uspelih vedrih scena, ali i u njima nisu dovoljno ispoljene sve njene izražajne mogućnosti. Naročitu draž imaju one njene scene koje svojim posebnim karakterom (na primer scena »opijanja«) lako mogu da deluju za sebe ,tj. da se »otkinu« od scenske linije lika, koju D. Kostić teže uspeva da održi u razvojnom jedinstvu .

Naslovnu ulogu (Rut) Tatjana Lukjanova opterećuje psihološkim akcentima koji su strani ovom liku, T. Lukjanova nije ceo lik prožela njemu odgovarajućom životnom ritmikom ,zbog čega su se gubili i oni njeni, adekvatno pogođeni scenski izrazi. — U istoj ulozi javlja se Branka Pantelić, koja rešava lik u jednom življem, spontanom zamahu, unoseći u pretstavu više lakoće i vedrine.

Boris Smoje u ulozi Alberta (verenika drage Rut) izražajno nedovoljno oformljuje scensku akciju, na koju su nakalemljeni i neki njegovoj individualnosti strani elementi izraza. — Miodrag Naumović (u alternaciji) deluje prirodno i uverljivo, potpunije ostvarujući unutarnju sadržajnost scenskog lika.

Azalea Djačić, sa puno izražajnog iskustva, nosi ulogu koja iziskuje još obimniju scensku obradu. U liku koji tumači A. Djačić nedostaje više »životnog strujanja« da bi lik bio plastičniji.

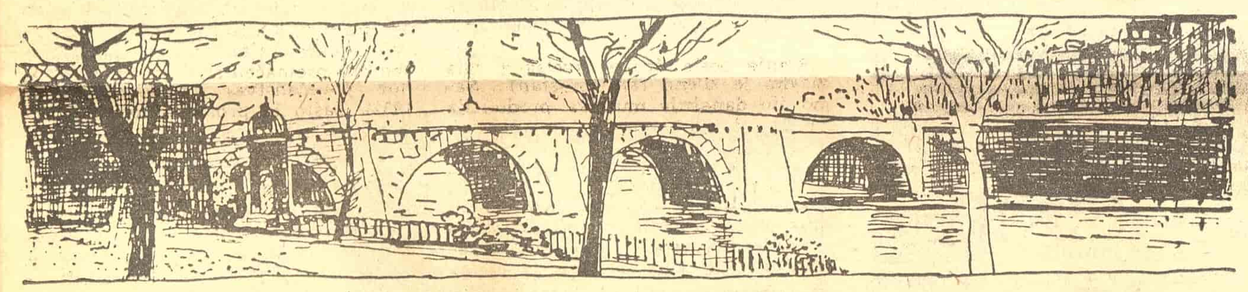
Predrag Tasovac, kao Viljem Sirajt, poručnik sa fronta, deluje više spoljnom, vizuelnom sugestivnošću, iza koje su (naročito u prvoj pretstavi) zaostajali drugi kvaliteti njegovog scenskog ispoljavanja. U ovoj ulozi P. Tasovac obeležava izvesne scenske momente sa svežinom i ubedljivošću.

Živopisnu služavku, Crnkinju Doru, sa pogođenim stavom na sceni, sadržajno i toplo tumači Milena Filipović — Zagorka Bogdanović i Milorad Volić upotpunjuju jedan razigrani zaplet i njegovo srećno» odmotavanje«, čijem vedrom koloritu doprinose još Radosav Pavlović i Stevan Maksić (u alternaciji).

Unutrašnjost stana sudije Vilkinsa, u inače arhitektonski inventivnoj obradi Miomira Denića — prigušena je obiljem boja i detalja.

Kostimi Milice Babić-Jovanović, pod spretnim scenskim osvetljenjem, deluju karakteristično i savremeno.

Milenko MISAILOVIĆ



Mića Popović: PONT NEUF

JEDNA ESTETIČKA RASPRAVA

(Marijan Tkalčić: »Oblik i sadržaj«, izdanje Školske knjige, Zagreb, 1952).

Možda je najveća vrednost ove Tkalčićeve rasprave, zapravo jednog njenog poglavlja koja se uklapa u veće delo »Umetnost i stvarnost«, što pisac pokreće važne estetičke probleme i što ih nastoji osvetliti s gledišta marksističke teorije odraza. Sam pisac ne daje toliko svoja rešenja tih problema koji bi se razlikovala od već postojećih ili ih prevazilazila, koliko nastoji dati noviju argumentaciju marksističkom gledanju na osnovne estetičke probleme. Pritom je dao nekoliko studioznih analiza o klasičnom kanonu, o formalizmu i naturalizmu.

Pisac uspešno razvija misao da prava umetnost ne »deformiše«, »ne imitira« i »ne raspriroduje«.

Zanimljiva su ona mesta u ovoj raspravi gde se zahvata problem umetnosti radi umetnosti, larpurlara.

Takođe treba istaći i kritiku naturalizma koju daje Tkalčić, dokazujući da naturalizam nužno iskrivljuje ljudsku prirodu, bilo da je »animalizira« ili »idilizira«. On dokazuje kako se naturalizam, napuštajući naivni realizam, za koji oseti nisu subjektivna slika objektivne stvarnosti, nego sama ta stvarnost i gde se postiže neutralno jedinstvo suštine i pojave, sadržaja i oblika i kod koga su zakoni opažanja stvari u isto vreme i zakoni samih opažanih stvari. Time je pokazao srodnost između tzv. objektivističkog naturalizma i subjektivizma.

Mada je dublje pronikao u zakonitosti dekadencije građanske umetnosti i mada mu je u osnovi jasna slika i cilj humanističke umetnosti, Tkalčiću ipak nedostaje za jednu potpunu marksističku poziciju — stvarna karakteristika procesa u savremenoj građanskoj umetnosti izvedena iz empirije, iz samih dela te umetnosti. Jer Tkalčić u ovoj raspravi ponajviše u oblasti filozofskih shvatanja, a shvatanja, društvena atmosfera i psihologija vremena, iako nalaze izraz u umetničkim delima, ipak nisu isto što i ta dela. (Otuda i previše naglašen intelektualistički rečnik rasprave) Tkalčić je nazvao larpurlar klasikom umiranja. Ostalo je još da više osvetli unutrašnje procese u toj klasici i da kaže šta će ipak preć iz larpurlara u umetničko nasleđe budućnosti, šta će ostati od takve predomina-cije subjektivnog. Prirodno je da se umetnička slika ne može večito obnavljati i regenerisati u subjektivnom svetu, van životnih izvora prirodnog i društvenog procesa, ali to marksističkog estetičara ne oslobađa napora da dublje proniče u vekovni kontinuitet umetničke misli, da analizira njene stvarne probleske u umetnosti bilo koga vremena, jer negacija koju ističe taj estetičar treba da ima pod sobom životno tlo činjenica. Inače uvek preti opasnost od opštih konstatacija, koje — iako u suštini tačne — ipak ne kreću napred estetičku misao.

I tu treba spomenuti još jedan nedostatak Tkalčićeve rasprave: kritikujući larpular, Tkalčić je svoju misao zaustavio na jednoj tački. Vreme mu je bilo dalo građu do čega je u SSSR-u dovela jedna gola negacija savremene građanske umetnosti i svake druge izuzev »socijalističko-realističke«.

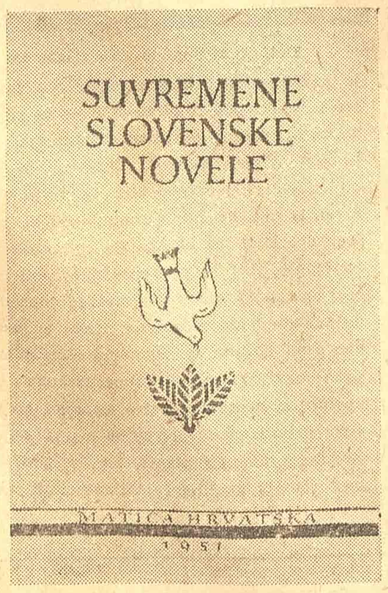
Vulgarni sociologizam sovjetske estetike i njena pragmatistička načela isto su tako prepreka izgradnji naučne estetike kao i građanski subjektivizam larpurlara. I te dve tendencije u estetici nisu dva procesa, nego su dva momenta jedinstvenog procesa dekadencije one umetnosti koja je izneverila realizam.

Tkalčić na kraju svoje rasprave kaže da je »lepo« samo moment realističke umetničke slike, ostavljajući i dalje glavni umetnički akcent na odrazu bogatih životnih zbivanja. Ova teza, u suštini prihvatljiva, nije i odgovor na značajno Marksovo pitanje: U čemu je suština trajanja estetske vrednosti?

Verovatno će njegova knjiga »Umetnost i stvarnost« dati građu za dokumentovaniju i celishodniju analizu.

Čedo KISIČ

BIBLIOGRAFIJA



Suvremene slovenske novele. Priredili Miško Kranjec i Slavko Kolar. Izdanje »Matice hrvatske«, Zagreb 1951, latinicom, str. 332.

Božidar Kovačević: **Esnafski ljudi.** Pripovetke. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 70.

Jakša Kušan: **Zemlja i oblaci.** Izdanje »Matice Hrvatske«, Zagreb 1952, latinicom, str. 150.

Verka Skurla Ilijić: **Izabrane pripovijetke.** Izdanje »Matice hrvatske«, Zagreb 1952, latinicom, str. 166.

Ljubiša Jocić: **Krilato korenje.** Poema. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 60.

Jaz in Ti — Pesmi o ljubezni. Izabrao i uredio Janko Glazer. Izdanje »Obzorja«, Maribor 1952, latinicom, str. 222.

F. M. Dostojevski: **Ujakov san.** Komedija u dva čina. Oprema Boška Rašice. Izdanje »Glasa rada«, Zagreb 1952, latinicom, str 62.

Onore de Balzak: **Traženje apsolutnog.** Preveo Milan Đorđević. Izdanje »Kulture«, Beograd 1952 ćirilicom, str. 280. cena 220 d.

Honoré de Balzac: **Lepa imperija.** Preveo Anton Debeljak. Izdanje »Obzorja«, Maribor 1952, latinicom, str. 32.

Prosper Merime: **Pripovetke.** Preveo dr. Dušan Milačić. Izdanje »Kulture«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 418, cena 330 din.

Charles Dickens: **Pickwickovi.** Preveo Stjepan Krešić. Izdanje »Novog pokolenja«, Zagreb 1951, latinicom, str. 431.

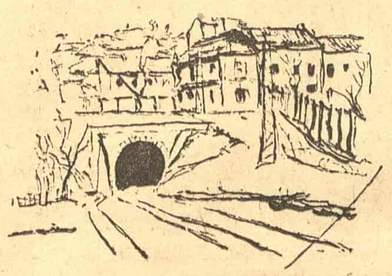
Egon Erwin Kisch: **Meksiko.** Preveo Slavko Grbešić. Izdanje »Glasa rada«, Zagreb 1952, latinicom, str. 257.

Egon Erwin Kisch: **Kopam se v čudodelni vodi Usmrtitev.** Prevela Nina Ocvirk. Izdanje »Obzorja«, Maribor 1952, latinicom, str. 35.

Karel Čapek: **Prva smjena.** Preveo Ljudevit Jonke. Izdanje »Glasa rada«, Zagreb 1952, latinicom, str. 152.

Pindar: **Ode i fragmenti.** Preveo s grčkog Ton Smerdel. Izdanje »Matice hrvatske«, Zagreb, 1952, latinicom, str. 333.

Mae i Ira Freeman: **Kemija razbibriga.** Preveo Stanko Hondl. Izdanje »Mladosti«, Zagreb 1952, latinicom, str. 60.

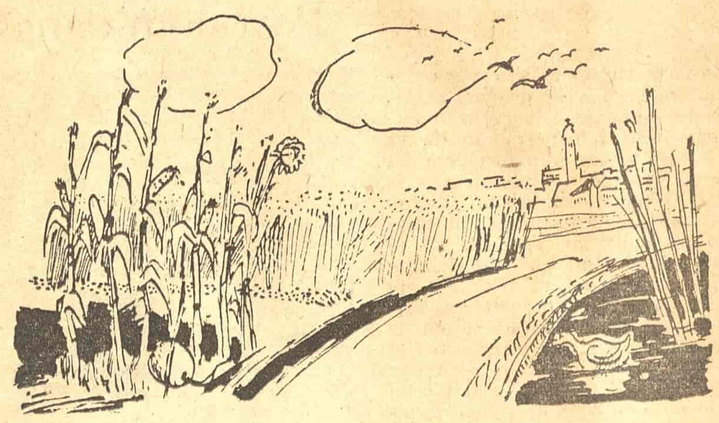


S. Milosavljević: ČUKARIČKI TUNEL

Branko Radičević

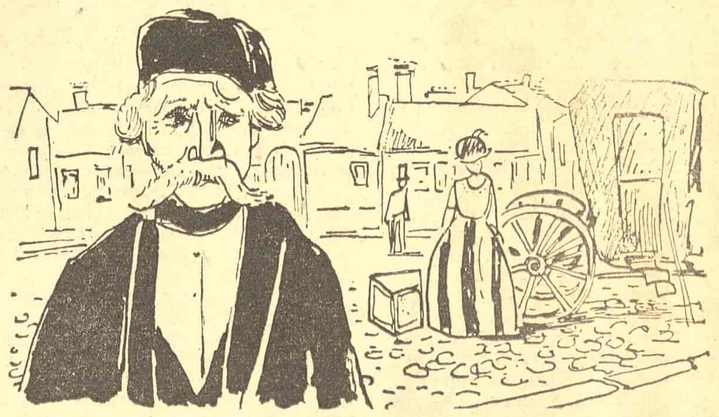
3. TEMIŠVAR

Tekst: Borislav MIHAJLOVIĆ
Crteži: Mića POPOVIĆ



Prvi su letnji dani 1841 godine. Sve što je još ostalo od porodice Radičević, od porodice u kojoj će za koju godinu ostati živ samo stari Teodor, sad je na okupu: otac i dva sina, Aleksije i mlađi Stevan. Majka i sestra su već davno mrtve i njihovi su grobovi ostali rasejani po mestima Panonije za vreme stalnih seljakanja malog carinskog činovnika.

Proćiće četiri godine pa će umreti i Stevan, a Branka, studenta prava u carskom gradu Beču, počeće malo docnije da načinje tuberkuloza. U ravnom prašljivom gradu Temišvaru tinjaju poslednji dani porodične sreće. Nikoga svoga nemaju ovde i kad otac sa dva sina gimnazijalca krene u šetnju samo strukovi istog kukuruza i plitki potok Begeja sećaju na dragi Srem.



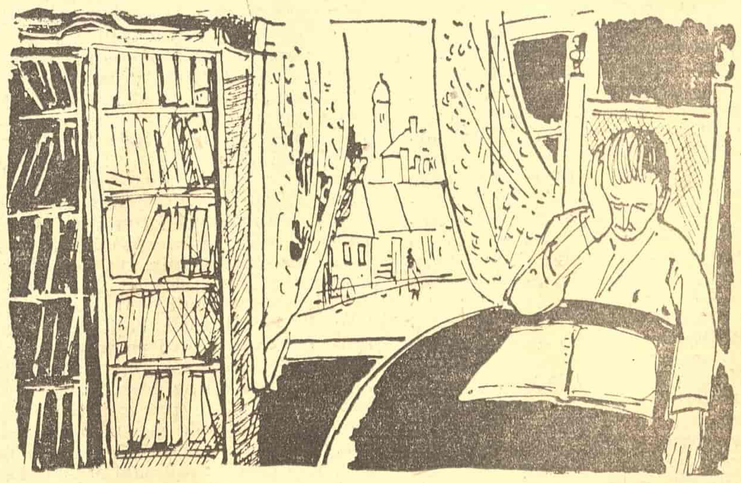
Jednoga dan u kući Teodora Radičevića osvanuo je praznik. Dilžans je dovezao u Temišvar Vuka Karadžića na jednom od njegovih bezbrojnih putovanja i proputovanja. Nije on više bio seljače odbeglo u »lacmaniju« ni mladi čovek što je tek zametnuo kavgu. Počasni je član i doktor mnogih akademija, najsvetlije i najomraženije ime srpske literature taj kostoboljni i zimogrožljivi starac. Teodor Radičević ga zna već skoro dve decenije, kupuje svaku njegovu knjigu, brat njegove žene Justin Mihajlović Vukovarac, Brankov ujak, jedan je od najvatrenijih Vukovaca.

Široko su se, svečano otvorila pred Vukom vrata Radičevićeva doma, Teodor privodi Vukovoj ruci svog starijeg sina:

— To je taj što ću ga iduće jeseni slati u Beč na škole.

A Branko pun strahopoštovanja misli: »To je taj što se jedini od svih đaka u Karlovačkoj gimnaziji usudio da jedan domaći zadatak napiše vašim zabranjenim pravopisom. I onaj isti što svakog dana uči napamet vaše pesmarice u očevoj biblioteci.«

Vuk ćuti, gleda i ne sanja da će proći samo četiri godine i ovaj mladić će postati »njegovo desno krilo«.

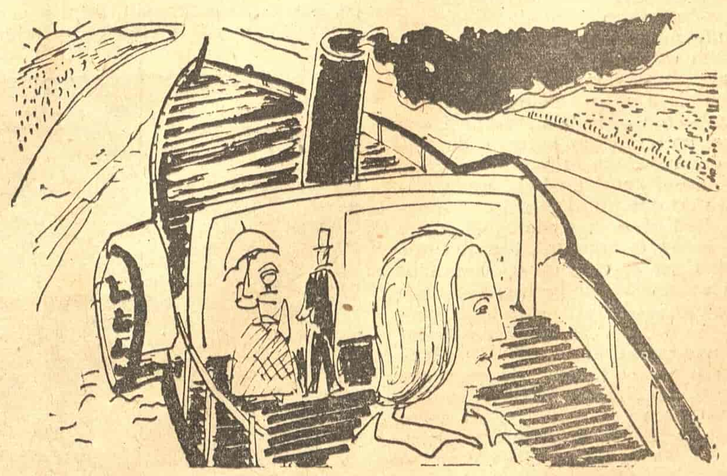


Biblioteka Teodora Radičevića. I danas se čuva kao dirljiv dokaz napora ka kulturi jednog malog, siromašnog čoveka. Nije li u njoj mladi, gladni Branko čitao Šilera, Getea, Klopštoka, Bajrona, Eshila, Dositeja, Vuka i tolike druge. Zato je valjda bio toliko »povučen i usamljen« za te svoje dve temišvarske godine. Odmah na prvom svom susretu sa literaturom našao se sa krupnim, ozbiljnim imenima.

I tu u »mrskom Temišvaru« napisan je prvi stih nove srpske poezije. Možda baš na hartiju pod kojom je bio podmetnut tvrd, ukoričen tom Šilera, bila meseca 1843 godine:

»Dođe momče crna oka
Na konjicu laka skoka.«

Ozbiljni, namršteni gledali su pisci sa polica kako se tu, pred njihovim otsutnim očima, rađa pesnik.



Došla je i ta »iduća jesen« »Mudroljubija slušatelj« Aleksije Radičević završio je i osmi razred gimnazije. Sanduk budućeg juriste je spakovan, stotine brižnih očevih saveta je saslušano i onda su ga najpre kola do Baje ili Slankamena, a onda dalje parobrod poneli u veliki svet.

»Dunavo umilno«, ono isto što je u dečačkim danima teklo kraj Karlovaca nosi ga u Beč, u Beč Meternihа i bidermajera, u Beč fakulteta i studenata, u prestonicu carevine i prestonicu Vuka Karadžića.

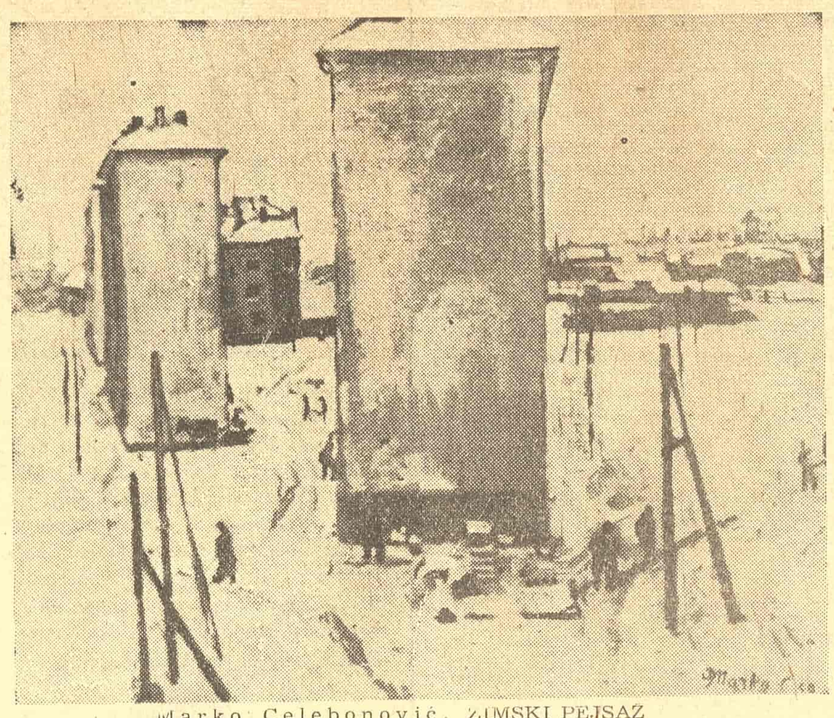
— Čuvaj se, sine, veliki je to grad i svašta u njemu ima.

LIKOVNA UMETNOST

MARKO ČELEBONOVIĆ

Povodom današnje niegove izložbe

Velaskeza su u prošlom veku definisali lepom i vrlo preciznom definicijom: »najviše slikar među slikarima«. Kad bih ja morao da se pred nekim neumitnim forumom iskupim odgovorom na pitanje »ko je najviše slikar među našim slikarima?«, među slikarima koje mi smatramo za svoje ,pokušao bih da to učinim odgovorom: Marko Čelebonović — i ne bi mi, mislim, bilo vrlo teško da to mišljenje branim. Tim naravno ne bih hteo reći ni da je Čelebonović Velaskez među našim slikarima, ni najviše Velaskez među njima. Ako bi pak po svaku cenu trebalo pomoću velikih imena obeležiti, nezavisno od škola, vremena i stilova jedno shvatanje slikarstva ili bar jednu vrstu slikarske dispozicije uz koju bi i on po suštini svoga dara prianjao — a u njegovom slučaju mogu se evocirati i takva imena bez bojazni da se bude sasvim smešan — to bi bila, čini mi se, linija koju markiraju Vermeer, Šarden i figuralni Koro. Ili, pošto je stvarnost složenija od suštinskih ekstrakata, da budem još određeniji: zamislite jednu bogatu, bonarovski mudru, deromantiziranu slikarsku prirodu koja bi se po nagonu vratila na Koroa i Šardena, a u isto vreme koja bi ,infektirana od rođenja nekom starozavetnom, razjedajućom setom, zakoračila putem nekog nesavladljivog, sutinovskog nemira i u toj antitezi iskristalisala svoju fizionomiju. Takav bi, mislim, bio kontur slikarskog lika Čelebonovićevog, skiciran na silu pomoću supstituta, u nemogućnosti da se jedna stvar definiše sama sobom. Taj lik formirao se mirno, bar na oko mirno, bez upadljivih skokova, u vremenu inače toliko eksplozivnom i sredini toliko iskidanoj potresima i groznicom potere za novim i neviđenim. Već sama sigurnost s kojom je Čelebonović kroz trideset godina išao mimo svih iskušenja iz faze u fazu, ne napuštajući (osim u jednoj prilici i za jedan momenat) skoro od početka nađenu osnovnu nit, ostavlja ubedljiv utisak.



Marko Celebonović. ZIMSKI PEJSAŽ

Izložba koju on otvara i koju sam imao prilike da vidim pre montiranja, nepotpunu, u dar-maru pripremanja i dabiranja, sa platnima razbacanim naiz reda po sobama njegovog stana, pada u red onih retrospektiva, u nesu ruku jubilarnih, kakve su već nekoliko starijih umetnika — Zora Petrović, Stijović, Jefta Perić, Palavičini, Radović, Petrov — u toku ove godine priredili, obazirući se na svoj poduži slikarski put. Ona međutim obuhvata samo jedan deo, dosta mali deo njegove produkcije, — onaj koji je do nas dopro. Jer iako nije nikad raskinuo veze s našom sredinom, Čelebonović je Beograđanin samo po rođenju, detinjstvu i gostovanju. Kao slikar međutim, i po postanku, i po razvoju, i po životu ,i po zemlji u kojoj se njegova najbolja dela nalaze, on pripada francuskoj umetnosti, koja bi bez sumnje sa više prava nego što ga mi imamo mogla revandicirati u Parizu dobro poznato ime Marko. U njegovom slučaju ne bi se moglo govoriti o francuskom uticaju na našeg slikara, već o francuskom slikaru, slučajno našem čoveku. Ovog slikara formirala je francuska sredina ali ne i francuske akademije. Čelebonović nije učio da slika ni u kakvoj školi. Učio je prava, možda po zamisli očevoj da će mu sin nastaviti čuvenu advokatsku kancelariju; voleo je, čuo sam, Stravinskog i mislio da će postati muzičar; međutim našao se kod Burdela i počeo da vaja. Ni to nije pomoglo jer je on bio rođeni slikar. Ne bih znao da ispričam kako je do toga došlo, tek jedna mala galerija na Monparnasu izložila je 1925 g. u svome izlogu jednu lepuškastu sliku, pastoralu sa aktovima pikasovski izmodeliranim, potpisanu njegovim punim imenom, i kocka je bila bačena.

Pogubili su se ti rani radovi, kao što to po pravilu biva; možda će se neki od njih nekad i pojaviti na radost budućih radoznalaca; svakako ti radovi koji pretstavljaju početak njegovog slikarskog rada ne znače i početak njegove slikarske ličnosti, koja je, međutim, relativno brzo našla svoje tle i na njemu se sve određenije i sve jače ispoljavala. Čelebonović se menjao, išao je iz svetlosivog tonaliteta i lakih, srebrnih niansa u divne, kao olovo potmule i meke harmonije, iz raskošne, skoro istočnjačke game tamnozelene svile u topli sjaj laka i zlata — nikakvo čudo da je sanjao da bude muzičar. Centralni problem međutim ostajao je uvek isti, onaj prastari, najovejanije slikarski: u harmoniziranju, u kolorisanju, kod već izabranih ,sredstava, pronaći one odnose, po snazi ,po količini, da njihovo dejstvo ,iako asimptotično, daje utisak apsolutnog, da boja intenzivira boju do one granice kad će propevati i, kad propevaju, da zvuk dobije maksimalnu čistotu, ton i amplitudu. I metod je sasvim prost, starinski: umeti reagovati, osetiti fino i duboko i za osećanje pronaći tačan izraz, rečju — imati dara. Ne znam da li Čelebonović teoretiše; ne verujem. Mnogo šta u stvari i nema da se priča. Po njegovim slikama reklo bi se da i on kao Šarden protrlja ruke i kaže: »C' est bien bon de la bonne peinture!« A šta je dobro slikarstvo? — Kao i dobro vino: ko za njega ima nepca znaće.

Čudnovato izgleda da govoreći o Čelebonoviću citiram Tea van Dezburga, ali je on u svome čistunstvu postavio jedno jeretičko pitanje ,koje kao i druge jeresi vrlo liči na istinu. Pledirajući doduše za jedno »pitagorejsko slikarstvo« Dezburg se pita i odgovara: »Šta je slika? Slika je jedna konstanta odnosa. Pokret je stran slici. Sa pokretom počinje film, a to je promenljivost odnosa. Ako još ima razloga da slikarstvo postoji, to je zahvaljujući njegovom stabilnom karakteru. Slikati to znači upisati čiste odnose pomoću boja«. Bez obzira na zaključke koje Dezburg izvodi iz svoje postavke i bez obzira što se njome služi kao argumentom protiv »starog slikarstva«, ima ona svoje podrške i u delima »nekadašnjih slikara koji su hteli da materiji dadu dušu i osećanje jednom biću«, slikara koji Čelebonoviću nisu daleki. Voditi borbu protiv pokreta u slikarstvu znači hteti u ime logike lišiti slikarstvo polovine njegovoga carstva, a to je jalovo teorisati, ali je istina da je pravi pikturalni momenat u večito promenljivoj prirodi onaj kada taj večiti pokret, ne gubeći od života, izgleda kao zastao, utišao za trenutak, trenutak koji se bez nasilja na nepomičnoj slici može prolongirati beskonačno. Nije li ta uverljiva »konstanta odnosa« ono za čim se Sezan raspinjao tražeći da mu model bude apsolutno nepomičan, ono što mrtvoj prirodi, inače motivu sićušnom i beznačajnom, daje beskrajnu slikarsku čar, i nije li ta proširena čar mrtve prirode ono što recimo Vermeerovu »Ženu koja čita pismo« čini onoliko slikom.

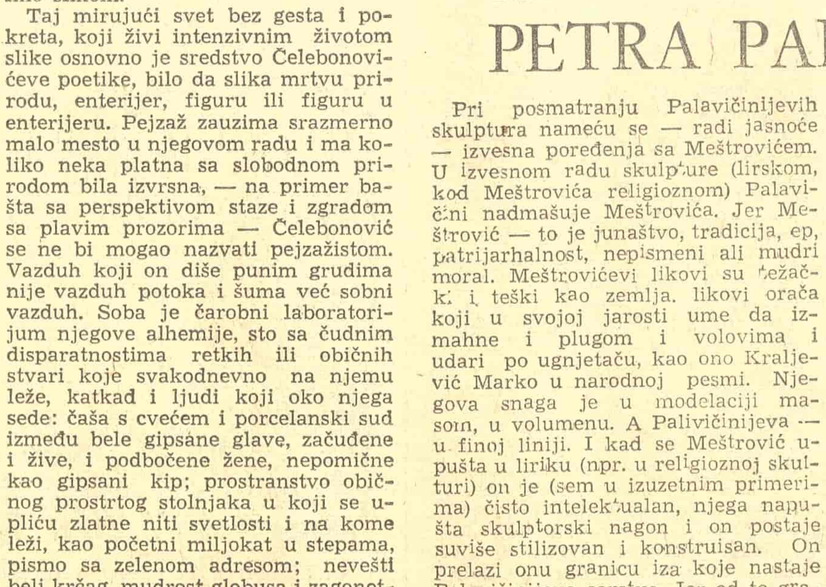
Taj mirujući svet bez gesta i pokreta, koji živi intenzivnim životom slike osnovno je sredstvo Čelebonovićeve poetike, bilo da slika mrtvu prirodu, enterijer, figuru ili figuru u enterijeru. Pejzaž zauzima srazmerno malo mesto u njegovom radu i ma koliko neka platna sa slobodnom prirodom bila izvrsna, — na primer bašta sa perspektivom staze i zgradom sa plavim prozorima — Čelebonović se ne bi mogao nazvati pejzažistom. Vazduh koji on diše punim grudima nije vazduh potoka i šuma već sobni vazduh. Soba je čarobni laboratorijum njegove alhemije, sto sa čudnim disparatnostima retkih ili običnih stvari koje svakodnevno na njemu leže, katkad i ljudi koji oko njega sede: čaša s cvećem i porcelanski sud između bele gipsane glave, začuđene i žive, i podbočene žene, nepomične kao gipsani kip; prostranstvo običnog prostrtog stolnjaka u koji se upliću zlatne niti svetlosti i na kome leži, kao početni miljokat u stepama, pismo sa zelenom adresom; nevešti beli krčag ,mudrost globusa i zagonetni idoli od mahagonija u svili zelenog polumraka iz koga tinja crveno cveće ciklama; zlatne spirale po belom porcelanu bokala sa perunikama ili sa jabukama oko njega; trogrba leđa divana koja se lenjo protežu duž zida, odblesak laka na stolici ili zlata na ivici rama ili pak mala arijeta plave bočice od mastila, koja vibrira nad horom boja voća, ćupova, stakala. To je vasiona po kojoj Čelebonović najradije putuje. I sve to dato je u jednoj dragocenoj pasti, u jednom tempu ne žustrom ali ne ni oklevajućem, neusiljeno ali bez one virtuozne lakoće, bez senke efektnosti, tačnije sa užasavanjem od efektnosti, prividno netraženo, nenamešteno, kao da se stvari nude same od sebe, a ustvari majstorski pronađeno. Takođe ti predmeti ne daju utisak one pod prstima opipljive konzistentnosti. Sa njih je skinuta i uzeta samo ona slikarska skrama, koja preko oka daje iluziju života materije.

Isti tehničar, isti majstor slikarske transpozicije, iškolovan na mrtvoj prirodi, javlja se i u figuralnom slikarstvu, samo, naravno, sa još jednim elementom više, sa onim nezaobilaznim problemom: kako slikar čita čoveka? Nije reč o ženama u narodnim nošnjama, gde je oko zaustavljeno na lepoti boja i poteza inspirisanih tkaninom, ni o figuri u enterijeru, gde je ljudska ličnost podređena ambijentu i uklopljena u opšti problem slike, neuvijeno rečeno gde je ljudska figura stvar, već o portretu ili figuralnoj slici portretskog karaktera. Čelebonović ne psihologizira, ne bar u onom smislu kako to obično čine portretisti kad dešifruju narav svoga modela. On vrši dublje sondiranje, on psihoanalizira i, ujedno, poetizira. U portretu Dame sa sedom kosom, Čoveka sa staklenim okom, Devojčice u roza sviteru, u onom čudnom profilu ljudskog fosila potpuno ćelave glave i bez ušiju, u autoportretima naročito, — u stavu, u izrazu lica, u naglašenom detalju, u držanju ruku, svugde izbija jedan isti neutešni grcaj ,jad neki iskonski, neka bolna usplahirenost potisnuta pod sleđenom korom mira, nema ozbiljnost ljudi koji su prošli kroz život i patnju ili ih slute pre nego što su u njih i zakoračili. Tek u nekim stvarima, kao Čitač, Advokat, ima vedrine, ironije i humora, ili istinske radosti i nežnosti, kao u Devojčici sa haljinom »Haile Selasi«.

Čelebonović crta figuru sa onim istim slikarskim izbegavanjem vidljivog crteža i crtačkih akcenata sa koga su Bonaru prebacili da mu je crtež amorfan i forma bez skeleta. Bonar je kritičarima dao za pravo, kurtoazno, popustljivo, onako kako je priznavao da je »samo impresionist«, ali je nastavio da slika »bez skeleta«, zaobilazeći skulpturalnost kao stvar stranu njegovom slikarstvu, kako bi on valjda javno rekao, kao stvar stranu slikarstvu kako je sigurno u sebi mislio. Još jedan afinitet približuje ponekad Čelebonovića Bonaru, a to je shvatanje kompozicije. U složenijim, velikim platnima i on komponuje pomoću isečaka i okrajaka, bez centrifuge, koju očigledno smatra veštačkom i nameštenom i ne mari je kao ni gest koji se mnogo ističe, i to do te mere da ta netraženost postane ponekad afiširana i uočljiva do nametljivosti. U velikoj kompoziciji Porodica, kombinaciji grupnog portreta i mrtve prirode, onako snažno naslikanoj, onako incizivno okarakterisanoj, duhovitoj, sarkastičnoj po kombinaciji jela, cveća, lišća, frizura, minduša, francuske trikolore i lenjog obilja, razbijeni fragmenti poređani su jedan uz drugi kao prišiveni, u poretku koji bi se mogao ušiti ili ne ušiti skoro i na drugi način, a da se kompozicija organski ne promeni. Osim ako u toj razjedinjenosti Porodice ne treba videti neki simboličan smisao koji slika dopušta ali ne nalaže.

Izložba Marka Čelebonovića, sa znatnim brojem kod nas još nepoznatih radova, pretstavljaće, sigurno, veliki slikarski doživljaj kao celina. Za slikare i njima bliski krug biće najinteresantnije, međutim, kako Čelebonović danas slika. Nešto promenjeno, u bitnosti isto. Paleta mu je postala svetlija, potez nagliji, glas robustniji. Dar i snaga slikarskog osećanja i moć slikarske reči ostali su stari.

Momčilo STEVANOVIĆ



Marko Celebonović: MRTVA PRIRODA SA GLOBUSOM

SA IZLOŽBE SKULPTURA PETRA PALAVIČINIJA

Pri posmatranju Palavičinijevih skulptura nameću se — radi jasnoće — izvesna poređenja sa Meštrovićem. U izvesnom radu skulpture (lirskom, kod Meštrovića religioznom) Palavičini nadmašuje Meštrovića. Jer Meštrović — to je junaštvo, tradicija, ep, patrijarhalnost, nepismeni ali mudri moral. Meštrovićevi likovi su težački i teški kao zemlja. likovi orača koji u svojoj jarosti ume da izmahne i plugom i volovima i udari po ugnjetaču, kao ono Kraljević Marko u narodnoj pesmi. Njegova snaga je u modelaciji masom, u volumenu. A Palivičinijeva — u finoj liniji. I kad se Meštrović upušta u liriku (npr. u religioznoj skulturi) on je (sem u izuzetnim primerima) čisto intelektualan, njega napušta skulptorski nagon i on postaje suviše stilizovan i konstruisan. On prelazi onu granicu iza koje nastaje Palavičinijevo carstvo. Jer od te granice za Meštrovića nastaje čist stil, a Palavičini je i u spiritualizaciji, u toj najproduhovljenijoj lirici i najličnijem stilu potpuno na tlu doživljenog i istinitog. On u toj lirici ne samo da izražava svoju ličnost nego opeva i objektivni život.

Njegove bronzane figure i statuete odlikuju se sasvim prirodnom gracioznošću i lako shvatljivom spiritualnošću. Njegove skulpture su kao žene Primorke, koje pletu mreže, gaje maslinjake i vinograde i čuvaju koze, i koje se na tim antičkim zanimanjima očuvale izvesnu finoću pokreta i graciju. Njome su ih, sa svakodnevnim brigama, priroda i klima obdarile kao nagradom za samovanje i vrenost. A sa čežnjom dala im je i lepotu osećanja koja nikad ne mogu postati prozaična i profanisana. Otud sva produhovljenost i sreća koju je Palavičini osetio u tom kraju, otud ona fina linija i stil Palavičinijeve skulpture.

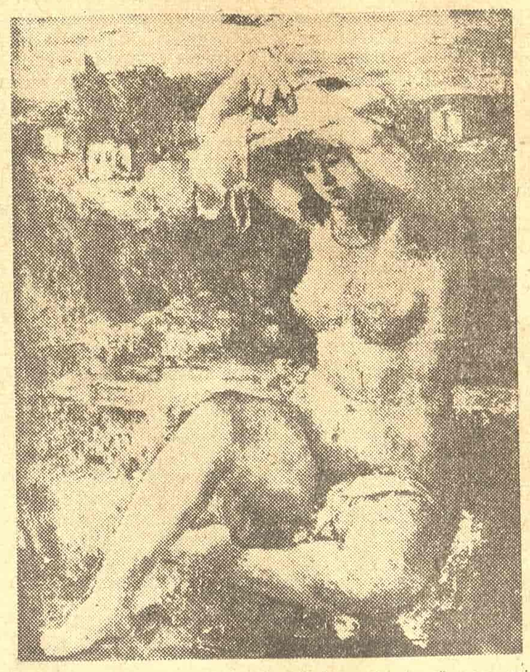
Pogledajte »Žetelicu« i još dve njoj slične figure! Zar u ovom našem veku zahuktalom, grčevitom i punom trzavica, još ima pesnika koji traže samo antičku vedrinu neba i prirode; lagan pokret koji je lebdenje između hoda i stajanja; neodlučnost tela da li da krene u susret nekom divnom prizoru ili da ostane u mestu i posmatra ga iz daljine koja daje više iluzije; usporenost života u kome je razmišljanje i osvežujući mir. Zašto više nema ljudi takvog laganog, misaonog, vedrog i umirujućeg koraka! Koraka kakvim ide čovek ili dete od jedne do druge očaravajuće slike, kad se koleba između jedne i sledeće, kad korakne, pa ostane oslonjeno svom te žinom na tu nogu, a drugu privlači, polako i sa strane, ne mogući da se odvoji od prethodne slike. To je pokret u kome je sadržano toliko mira i prednosti posmatranom ili zamišljenom predmetu i to je istovremeno mir u kome ima toliko osećanja, misaonosti, života i pokreta. Pokret u kome se čovek nije izgubio i u kome je čitavo telo jedan jedini organ duše, jedna harmonija. Taj beskrajni pokret i beskrajni mir osetilo je samo »čovečanstvo u svom detinjstvu«, tj. Grci, a Palavičini ima tihe i možda nesvesne čežnje za tim detinjstvom.

Ili »Statueta III« (bronza): figura je izvijena u svim pravcima. Od leve ruke oslonjene na stub do desne noge na koju je oslonjeno telo u odmoru, i od prednje ravni ka zadnjoj. Tu je čak i raskorak ali je ipak očuvana jedinstvena linija od glave do kolena koja su sastavljena, čime i pored pokreta (i baš usled njega kao suprotnosti) ostaje ona prirodna gracija još više naglašena. Tu finoću i liriku Palavičini je izgleda u stanju da očuva u svim situacijama.

I najzad pored još nekih manjih (isto toliko vrednih kao prethodne) pomenimo »Prvi cvet«: široka ramena jedne realne i istinske devojačke figure nimalo ne zaustavljaju njeno stremljenje negde napred i u visine, ne primoravajući je da čitavim stopalama staje na zemlju, ona je gotovo bez težine, lebdi, raste i rascvetava se zajedno sa cvetom koji drži u ruci. Telom tu, a duhom sva predana nečemu neprisutnom, sretna i bezazlena. Tu je Palavičini postigao možda vrhunac spiritualizacije i svog ličnog stila ostavivši istovremeno na tlu realnog.

Ž. V.

IZ KOLEKCIJE PAVLA BELJANSKOG



Sva u mrkim tonovima, sa mirnim, idiličnim akcentima bele, plave i zagasito crvene boje koji deluju kao stari, pa ipak ne akademski i formalno upotrebljeni pesnički epiteti. Ti akcenti daju sa opštom mrkom bojom tako blag sklad, da to potseća na Koro-a: bela boja, fino i glatko razmazana nožem, dočarava meku materiju rublja, pa plava marama preko bedra i crvena tkanina prostrta po zemlji. Sama kompozicija akta, melodioznost linije (naročito na ruci kojom podržava kosu dok navlači rublje), nežno lirski data glava i lice, blaga atmosfera koja iz tog tela zrači u prostor (naročito oko glave) — ukazuju da je Bijelić uspevao da kaže nešto lično, nešto novo i onda kad je zalazio u stilsku oblast u kojoj je (po često puta izraženom mišljenju) »već sve rečeno« on je oživeo jedan stari slikarski ideal zadahnuvši ga svojim mladalačkim duhom. Bijelić nije od onih slikara koji prkose svojom individualnošću. On predano služi prirodi i umetnosti u »svoj pesničkoj čistoti i skromnosti svog srca«. Pored sve borbe sa zanatom, pored sve nemarnosti (kojom je na brzinu dovršio pozađe), ova slika, ova mladićska ispovest osvaja i najkritičnijeg gledaoca naivnošću, iskrenošću i intenzivnošću doživ ljaja.

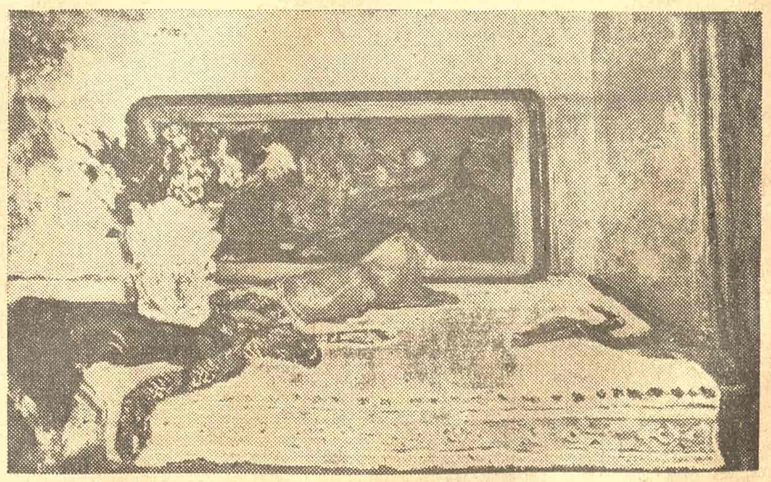
MILO MILUNOVIĆ: »VETAR SA JADRANA«

Ovde je slikar ispoljio svoj veliki dar i sklonost za dekorativni mozaik. Kasno-antička i rano-hrišćanska mediteranska dekoracija u mozaiku ostavila nam je mnogo primera na kojima se sve sastoji od grančica, lišća, krčaga, mreža, pokoje ptice ili ribe, i sve to razbacano po plavoj (morske boje) površini.

Kod Milunovića vidimo od antike poznatu finu maslinovu grančicu, krčag, limun, ribe. Kao antički mozaik! Samo što je komponovan realistički, kao isečak ogromne i veličanstveno mirne slike sa Jadrana, slike koje se on kao celine, kao motiva odrekao, da bi je utoliko sigurnije mogao dočarati čisto slikarskim sredstvima u jednom isečku koji deluje utoliko dublje ukoliko je više van određenog vremena, nevezan za konkretan i ograničen motiv. Lišće, negde van prostora ili na dnu mora, kao da i danas pokreće lagana morska struja, ona ista od pre dve hiljade godina. Koliko li asocijacija na jednu kulturu koja je potonula na dno duboke prošlosti, daleku, istina od naših očiju, ali zato sigurnu od naših dodira i potresa.

Posmatranje takve slike čini posebno uživanje, kao ljubitelju nekog pesnika koji je, čitajući ga, upoznao već motive, sadržaj, zaplete i rasplete u nekom njegovom delu, i od čitanja dela kao celine prešao na čitanje samog stila, uživajući u samom zvuku reči, u ritmu stiha, u lakoći i vedrini izlaza, zadovoljan samim prisustvom pesnika.

PETAR LUBARDA: »CVEĆE I VEZ«



Dok je Milunović više slikar koji »razmišlja sa kičicom u ruci«, Lubarda je emocionalan i impulsivan. Neka tiha razdraganost i toplina bije iz njegove slike. Veliki deo te slike čini jedna ista sivo-zelena površina zida. Pa ipak, Lubarda je izbegao opasnost monotonije. Na toj površini, kao na pozadu, naslikan je okvir neke slike postavljene na sto, a prislonjene uza zid. Okvir sa po jednim pojasom crne i crvene boje. A na stolu stoljnak i tkanine sa veoma materijalizovanim (ma da ne opisanim) vezom. Sa koliko bliskosti on stvara jedan ugao svog sveta! U toj bliskosti i intimnosti nema intimizma, otmenosti, prefinjenosti, otstojanja, niti ikakve sposobnosti za ironiju. Slikar je pun snage, utišane (ali ne i sputane) i spojene sa nekom dobrotom — možda i rezignacijom — snage koja ne teži da bude eruptivna. Kako bi inače mogao da naslika onako materijalizovno crnu haljinu sa sivkastim i crvenim vezom, crvenu kravatu bačenu na sto, vazu obavijenu toplim dahom iz koga i niče ono cveće, beli stolnjak sa čipkama i nevidljivo nečije prisustvo koje ga obesnažuje, usrećuje i možda rastužuje. Ta slika je rađena davno, ali se u njoj Lubarda može isto tako poznati kao na apstraktnim kompozicijama, na krečnom koloritu suncem sprženih kamenjara, na kosturovima planina i spaljenih kuća, na slikama kakve stvara u novije doba.

Žarko VIDOVIĆ

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.