KNJIŽEVNE NOVINE

GODINA V, BROJ 60 — BEOGRAD 6 JULI 1952 GOD. — CENA 15 DINARA

Skender KULENOVIĆ

BESMRTNA DESETINA

JEDNO SVAKAKO PRETJERANO MIŠLJENJE

U Srpsku akademiju nauka, u *Odeljenje za literaturu i jezik* i *Odeljenje lepih veština* SAN-a, tri lepa veštaka, Bogdanović Milan, Čelebonović Marko i Lubarda Petar, nisu — kao što je poznato — primljena. Stvar nije tako strašna kao što je vide uzbuđeni nervi naše javnosti, nego je zapravo utješna, jer ti kandidati umalo što nisu izabrani, izbor je visio o jednoj dlaci, zapravo od dvije dlake: da su, naime, za pomenute kandidate glasala još samo 2 (slovima: dva) akademika, ova naša visoka naučna (da ne reknemo i umjetnička) institucija bila bi obogaćena sa tri pretstavnika progresivne ako ne misli ono bar uboge progresivne emocije.

Glavnu krivicu za takav ishod stvari snose dakle ta dva akademika koji nisu namirili potrebnu dvotrećinsku većinu. Koja su to dva grešnika to saznati nije tako lako, jer takvih kao oni bilo je još osam, a ko je opet sačinjavao ovu slavnu bojnu desetinu — ostaće zanavijek zastrto tajnom tajnog glasanja. Tako se stvar može izraziti samo numerički, a to je i najbolje jer je i najtačnije ,a najtačnije mora da bude stoga što je to matematika, koja se — kao što je poznato — služi brojevima i koja prema tome, sačuvaj bože, i politiku može da izrazi samo u hladnim brojčanim odnosima.

Tu matematičku količinu u Akademiji vjerovatno su imali pred očima i sami predlagači, kad su Milana Bogdanovića predložili *samo* za dopisnog člana; jer, rezultat izbora nepobitno je pokazao da je odista nevjerovatno da bi ovoga književnog kritičara ova prava akademska desetina izabrala za svoga pravog člana kad ga je odbacila i kao dopisnoga. Međutim, predlog za dopisnog člana bio je dalekovidan i sa drugoga jednog razloga. Znači, očevidno, da su predlagači Milanu Bogdanoviću predvidjeli još kojih dvadeset godina života i rada; jer ako mu je bilo potrebno gotovo četrdeset godina književnog oranja da bude predložen za dopisnog člana, onda mu za pravoga treba bar još dvadeset, ukoliko se naravno za to vrijeme ova još smrtna desetina zaista ne preseli među besmrtnike, a u koje vrijeme bi to moglo biti to je u božjoj ruci, to je tajna zamotana u tajnu, prema kojoj je i sama matematika nemoćna, jer kako možete nekome izračunati godine kad ne znate ko je; i kako onda, po kakvom računu vjerovatnoće, možete sračunati koliko bi taj još godina mogao ovako glasati.

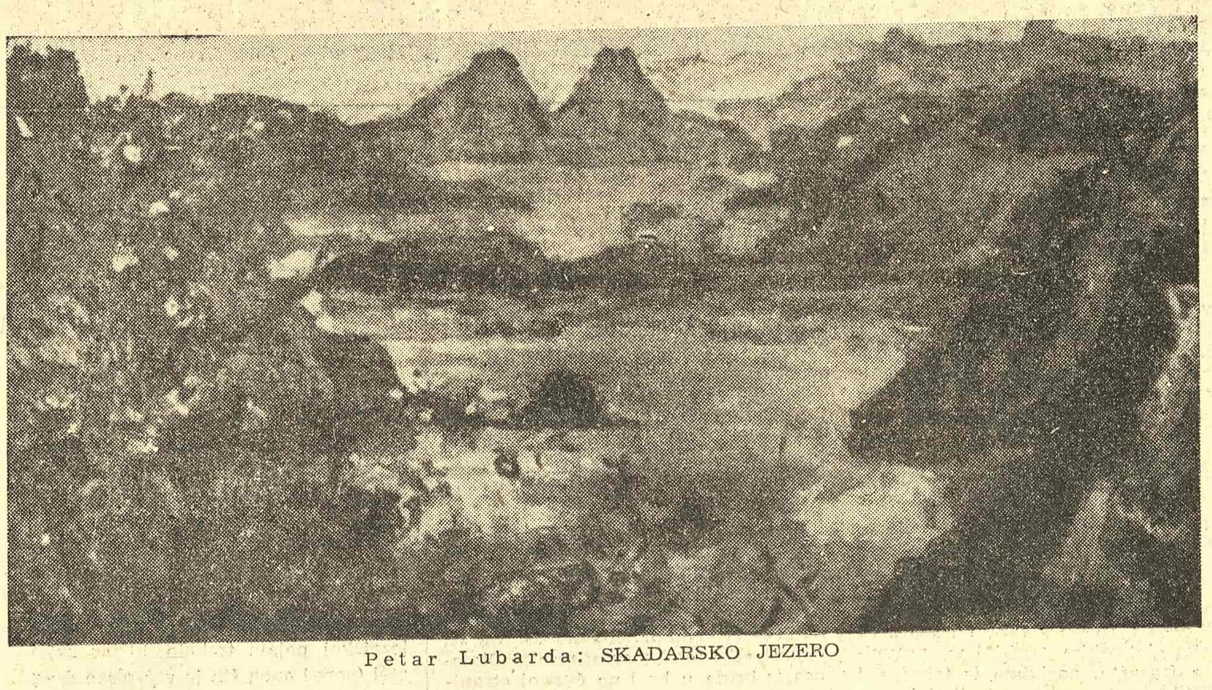
Besmrtna desetina vjerovatno je vodila računa i o tradiciji, i nije htjela na toj liniji da Milanu Bogdanoviću nanese i najmanju nepravdu. Tradicionalno je već da su njega prije rata uvijek radije otpuštali nego primali, na Univerzitetu se nije mogao zgrijati, u pozorište je mogao samo kao upravnik putujuće trupe, iz *Srpskog književnog glasnika* napokon je bio deložiran, jedino su ga još lovci trpjeli kao urednika *Lovačkog glasnika*, — i ne bi sad nikako bilo umjesno iznevjeriti tu njegovu ličnu, da tako reknemo ,otpusničku tekovinu. A da se taj tradicionalizam kod Bogdanovića u najnovije vrijeme mnogo cijeni i sa druge strane, u tome se besmrtna desetina mogla utvrditi i po tome što ga i neka njegova sabraća u progresivnosti na sva usta ističu danas kao tradicionalistu u literaturi, pa mu je tako kao takvome jedan mladi dopisni član jedne mlade revije živome napisao vrlo dirljiv nekrolog.

Svak svoju sudbinu kuje, dabome Milan Bogdanović bio je republikanac — i pravo je da u sred srijede jedne socijalističke republike osjeti svoju republikansku zabludu, pravo mu budi; bio je demokrat — neka dakle vidi da prave demokratije još ima; na nekakav moderan način, laički i nenaučno obdjelavao je književnu kritiku, ne afirmisavši toliko veličina i afirmisavši, čudna mu čuda, toliko njih koji su se sami afirmisali, — eno ovima danas pa neka za takve stvaraju i nekakve takve akademije, a djelatnost od ove vrste kakva je Bogdanovićeva sa strogom naukom ne može imati nikakve veze! Osim toga, *Jugoslavenska* (popa Štroce!) *akademija znanosti* (šta im je to?) i *umjetnosti* (a šta mu ga sad dođe to?) izabrala ga je već za svoga dopisnog člana, — pa nek ide s milim bogom tamo u Zagreb ,tamo će ga odmah izabrati i za pravog člana, što bi oni već i učinili, da su mogli po statutu, jer statut traži da se živi u toj tamo republici! Krleža je već jednom njemu dolazio na Ćabu, pa neka sad ide i on njemu!

A na kraju krajeva ko će znati šta je besmrtna desetina mislila. No nešto ipak mora da je kogitirala, jer ona jest. A šta — to se pouzdano ne zna, pouzdanije bi se moglo znati samo to da *neki* iz te desetine nisu dovoljno poznavali rad ove trojice kandidata, pa su zato bili protiv. Toga Milana nisu čitali, toga Marka i Petra nisu gledali, nešto se kao sjećaju da nešto jesu o njima kao čuli, — ali to nisu muzikanti da se primaju na uši. A što — mi — ti — je — za — što, ko su ti *neki* i kako se zna da nisu znali — zna se da se ne zna i da se nikad neće znati.

Što se tiče Bogdanovića, stvar je jasna: čovjek je pisao sitno, a sitna se jazija sporo čita ,i pisao lijepo — lijepa članka, samo da ga je imao ko čitati! No što se tiče Čelebonovića i Lubarde, stvar je upravo zagonetna, bar po mišljenju jednog prijedorskog brice koji je pokazivao očevidne sklonosti za lepe veštine. Taj brico je naime rekao: »Dok je čovjek mlad čita romane, a kad ostari — gleda slike!« Pa zašto onda besmrtna desetina nije gledala Čelebonovićeve i Lubardine slike? Mora da još čita romane; najprije one koji su kod nas dosad napisani, pa dok pročita one koji će se još napisati, pa kritike koje će se o njima napisati, — u to će ,što bi dlanom o dlan, i vrijeme da se gledaju slike. A možda baš i nije tako. Jer, poznato je da romani čovjeku sami dolaze, pogotovu kad je u Akademiji, a sa slikama je drukčije — slikama mora da se ide, jer one rijetko uvraćaju u SAN, naročito one koje bi sa sobom mogle dovući i svog rukotvorca za dopisnog ili pravog člana. Uostalom, nisu to baš neke sopoćanske freske, da bi bilo vrijedno i to ići gledati. Uostalom, i naši freskomajstori ostali su nepoznati, pa šta? Uostalom, nepoznata je besmrtna desetina.

Sve je nepoznato. Nepoznati su jednako ostali i oni akademici koji su glasali *za*, — od njih četrnaest poznati su samo predlagači. Nepoznato isto tako ostaje i to dokle će ova četrnaestorica prisutnih (plus otsutni) upoznavati ovu desetoricu nepoznatih i šta će uraditi s njima kad ih upoznaju. Jer neće baš biti mnogo akademski ,ako ih u tome pretekne naša javnost.



Petar Lubarda: SKADARSKO JEZERO

Rezolucija plenuma

UDRUŽENJA KNJIŽEVNIKA SRBIJE

POVODOM ODBIJANJA KANDIDATURE ZA DOPISNE ČLANOVE SRPSKE AKADEMIJE NAUKA MILANA BOGDANOVIĆA, MARKA ČELEBONOVIĆA I PETRA LUBARDE

U sredu, 2 jula, u Beogradu, u prostorijama Udruženja književnika Srbije održan je vanredni plenarni sastanak Udruženja na kome se govorilo o poslednjem događaju u Srpskoj akademiji nauka kada je na besprimeran način jedna reakcionarna manjina uspela da onemogući da tri opštepriznata javna i kulturna radnika — Milan Bogdanović, Marko Čelebonović i Petar Lubarda — budu primljeni za dopisne članove Akademije. Ovom prilikom članovi Udruženja izglasali su rezoluciju u kojoj je izražen javni protest književnika Srbije protiv ovakvog stava Srpske akademije nauka.

»Srpska akademija nauka, na poslednjem svom sastanku odbila je, ne dajući im dvotrećinsku većinu glasova, da primi za svoje dopisne članove tri naša prvorazredna kulturna radnika.

Udruženje književnika Srbije, na izvanrednom plenumu u sredu 2 jula 1952, solidarašući se u potpunosti sa protestom grupe književnika objavljenim 30 juna u beogradskoj štampi, smatra za svoje pravo i za svoju dužnost da povodom ovog karakterističnog postupka Srpske akademije nauka, javno izrazi svoje krajnje negodovanje.

Poštujući pravo svake društvene organizacije ili, institucije da u punoj nezavisnosti slobodno bira svoje članovi, mi, članovi Udruženja književnika Srbije, smatramo da smo isto tako slobodni, i da smo pozvani da iz jedne takve odluke izvučemo izvesne zaključke o smislu koji ona, kao simptom, nesumnjivo ima. Mi smatramo da se ta odluka nikako ne može drukčije protumačiti nego kao jedan izričito politički čin. Jer da se u Srpskoj akademiji nauka nađe dovoljan broj njenih članova da bi mogao biti ometen izbor tako istaknutih kulturnih radnika za dopisne članove te Akademije, to u našim očima nepobitno dokazuje da je u krilu Srpske akademije nauka duh političkog konzervativizma dovoljno jak da bi, kad mu je to potrebno, mogao biti efikasan, delujući u negativnom smislu, kao što je to u ovom slučaju i kao što to jedino i može da bude.

Mi kažemo da je tu delovao duh političkog konzervativizma zato što nikako ne možemo na drugi način sebi protumačiti da se jedan znatan deo članova Srpske akademije nauka želeo usprotiviti, i na žalost s uspehom usprotivio kandidaturi u isti mah i jednog književnika kao što je Milan Bogdanović i dvojice slikara kao što su Čelebonovih i Lubarda. Milan Bogdanović, sa kojim neki od nas mogu imati i ozbiljnih književno-teoriskih nesuglasica, nesumnjivo i neporečno je najpoznatiji i najplodniji naš književni kritičar posle Skerlića, i naše Udruženje oseća se direktno i dvostruko pogođeno ovim odbijanjem Srpske akademije nauka da primi za svog dopisnog člana jednog književnika koji već više od trideset godina dosledno deluje u prvim redovima naše napredne društvene i književne esejistike i publicistike, i koji je, uostalom, kao i neki drugi članovi našeg Udruženja, već izabran za dopisnog člana Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Mi se tim odbijanjem osećamo uvređeni i kao književnici, pošto je tako jednom od naših najuglednijih drugova, pa dakle i svima nama, naneta uvreda, i kao članovima ovog Udruženja koji iz godine u godinu biramo Bogdanovića za svoga pretsednika. A Čelebonović i Lubarda bez ikakve sumnje spadaju u naše najbolje slikare, oni su kao takvi jednoglasno ocenjeni od strane naše umetničke kritike i javnog mnjenja i kao talenti od ozbiljnog evropskog formata poznati su i priznati van granica naše zemlje. Ocenjujući ovaj postupak Akademije kao politički čin, mi uzimamo sve to u obzir, a posebno činjenicu koja nikako ne može biti delo slučaja, da su baš ova tri, ovako diferencirana i ovako istaknuta pretstavnika naše progresivne, kulturne i umetničke misli, u isti mah doživela istu sudbinu da ih izvesni članovi Srpske akademije nauka ne smatraju dostojnim ni za dopisne članove one ustanove u kojoj, po definiciji treba da budu okupljeni najbolji i najzaslužniji naučni i umetnički radnici srpskog naroda, i u kojoj ti isti članovi smatraju da je njima samima, i ideologiji koju oni oličavaju, sasvim prirodno mesto. I zato hoćemo još jednom da podvučemo da je jedino mogućno tumačenje ovog inače neshvatljivog postupka: jedna politička diskriminacija uperena, pod okriljem demokratizma i tolerancije, protiv demokratizma i tolerancije, samim tim što je uperena protiv nosilaca savremene književne i umetničke misli naše zemlje.

U tim okolnostima, da nije onih drugih članova Srpske akademije nauka koji zaista mogu s pravom i časno pretstavljati nauku i umetnost našeg naroda, moglo bi se čak reći da ti članovi Akademije koji su uspeli da ovaj izbor spreče protivstavljajući mu se očigledno samo zato što bi on značio jačanje naprednih snaga u okviru Akademije, navode na pomisao da za ljude kao što su Bogdanović, Čelebonović i Lubarda i ne bi bila naročita čast da sede u ustanovi u kojoj su tolerirani i takvi ljudi koji svojim reakcionarnim političkim shvatanjima tako lako podređuju i žrtvuju kulturni ugled i same te ustanove i čitave naše zemlje.

Ali time se nameće jedno drugo, još teže pitanje, koje takođe smatramo da imamo prava da postavimo i mi književnici: imaju li ikakva prava takvi akademičari koji zatvaraju vrata ustanove u kojoj su se ugnezdili pred pravim pretstavnicima kulture ovog naroda, u ovoj slavnoj ali napornoj, u ovoj revolucionarnoj fazi njegove istorije, imaju li oni prava da pretenduju da prestavljaju najviši domet savremene kulture, toga naroda, i da neodgovorno, bez polaganja računa pred tim narodom, raspolažući velikim moralnim i materijalnim kreditom koji im taj narod daje, zloupotrebljavaju njegovo poverenje i, reakcionarno, proizvoljnošću svojih demokratizmom zaštićenih postupaka kompromituju i sabotiraju naš kulturni napredak?«

Marko Čelebonović: MRTVA PRIRODA

ODBIJENI KANDIDATI

za dopisne članove Srpske akademije nauka

Milan Bogdanović

Aktivnost Milana Bogdanovića na literarnom polju potiče, uglavnom, još iz onih vremena između dva rata kad se ispoljavalo znatno previranje na literarnom, društvenom i političkom polju i suprotnosti dostizale često do prodorne žestine. Zbog svog progresivnoga držanja Bogdanović je bio često lišavan mnogih zvanja: odbačen je sa Univerziteta, pa i iz uredništva »Književnoga glasnika«, ali je i dalje neumorno delao kao slobodan književnik, i njegova reč je još tada imala ton autoritativnog stava, prema kome se upravljala mlada, progresivna generacija.

Aktivnost Milana Bogdanovića nije prestala ni za vreme teških dana ropstva. Stavljan u izuzetno teške prilike, napadan i sumnjičen od logorske reakcije i pod stalnom prismotrom Gestapoa, Bogdanović je okupljao i dalje oko sebe rodoljube i naprednu omladinu, potsticao ih na literarno stvaralaštvo, držao mnogobrojna kulturna i politička predavanja i moralno bodrio. Njegovo ime bilo je poznato gotovo u svima zarobljeničkim logorima, i stapalo se sa pojmom Narodnooslobodilačkog pokreta u zemlji.

A posle rata i Narodne revolucije, Bogdanović je zauzeo vrlo vidnu i značajnu ulogu u izgrađivanju naše socijalističke kulture, i u borbi protivu malograđanskih tendencija i ostataka prošlosti u literaturi. Njegova delatnost je mnogostruka: od profesora Univerziteta, pa preko uredništva »Književnosti« i »Književnih novina«, upravnika Narodnog pozorišta, do pretsedništva Udruženja književnika Srbije i mnogih drugih funkcija. U literarnom usponu položaj pretsednika Udruženja književnika pretstavlja jedan od najviših stepenika, na koji se dolazi tajnim glasanjem i poverenjem samih književnika, tj. ljudi koji do tančina poznaju literarni lik Milana Bogdanovića.

I kao takav, jasno isklesan u našoj socijalističkoj stvarnosti, Milan Bogdanović je predložen od Odeljenja literature i jezika Srpske akademije nauka za dopisnog člana, od foruma koji ima visoku kompentenciju za ocenjivanje literarnog rada predloženih kandidata.

Ali na plenarnom sastanku redovnih članova Srpske akademije nauka, nastao je neočekivani obrt. Milan Bogdanović nije izabran. I danas je sasvim razumljiva reakcija javnog mnjenja. Jer najzad, i ta Akademija nije neka zatvorena kula, gde se nekontrolisano može raditi, bez motivacije, subjektivno, po ličnim naklonostima ili antipatijama, a sve to pod velom tajnog glasanja, gde su oponenti skriveni, i onako neviđeni, glasali kao iza kakve dobro skrivene busije. I razume se, ima puno razloga da se veruje da se iza opozicije takve vrste skrivaju mnoge mračne tendencije, a o čemu naša socijalistička javnost mora ozbiljno da se zamisli. I ne samo nad radom Akademije, već i nekih drugih ustanova.

Stevan JAKOVLJEVIĆ

★

Marko Čelebonović

Ne nalazim za potrebno da na dugo i široko objašnjavam ko su slikari Čelebonović i Lubarda. To je svakom umjetniku i ljubitelju umjetnosti poznato. I žalosno je da Marko Čelebonović, a s njime još i drugi likovni umjetnici u Jugoslaviji, nisu do danas dobili svoje monografije tako da ih šira javnost kod nas može bolje upoznati. Na Čelebonovića možemo računati da će nas sa puno časti, kao što je to do danas radio, reprezentovati i kod nas i u inostranstvu. Ako sami sebe ne poznajemo i ne poštujemo, ko će nas upoznati i poštovati. U prvom redu to je trebalo da shvati jedna tako visoka ustanova kao što je Srpska akademija nauka.

Milo MILUNOVIĆ

★

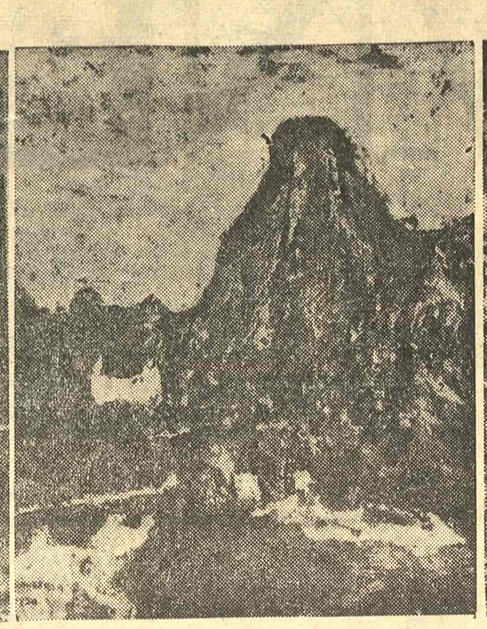
Petar Lubarda

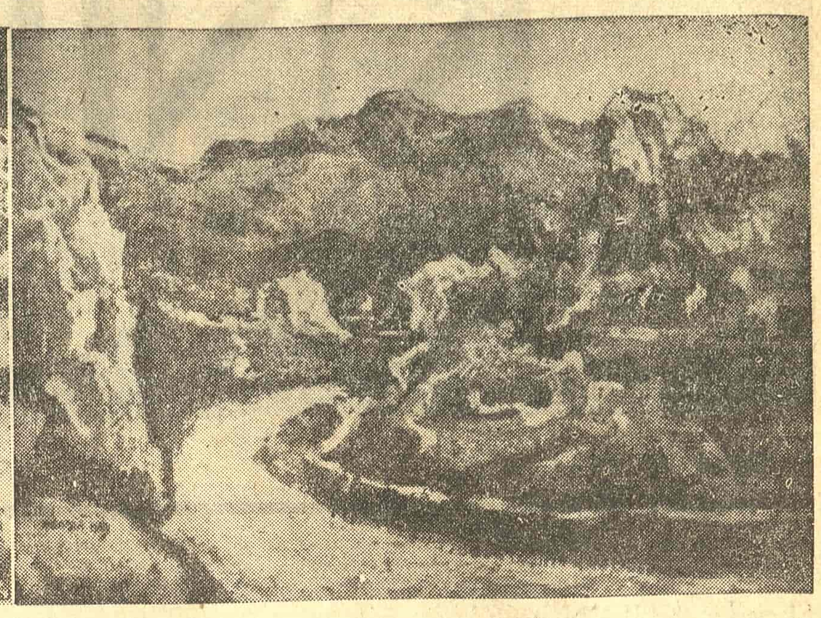
Kada je Lubarda prvi put izložio u Beogradu, prišao sam mu oduševljeno ,bez rezerve i čestitao. Njegova pojava bila je za mene radost. Kasnije sam ga stalno pratio i on je za mene uvek bio izvor iznenađenja koja stalno donose novo i uvek bolje. U Lenjingradu 1947, dakle u vreme dok su čestitiji sovjetski intelektualci još imali jedan pošten stav prema našoj zemlji, pitali su me neki profesori Akademije za njegove slike, jer su od Končalovskog čuli izuzetne pohvale.

Ovih dana sam čitao sjajan predgovor koji je Žan Kasu napisao za njegovu izložbu u Parizu. On je svuda zapažen i hvaljen. On nosi izraz naše zemlje, on je pesnik Crne Gore, veliki umetnik, revolucionar u umetnosti. Njegova ostvarenja u slikarstvu čine čast našoj zemlji i jednu od stranica naše istorije.

Sreten STOJANOVIĆ

Likovni prilozi Petra Lubarde





Mihailo LALIĆ

PUCANJ U PRAZNO

U »Borbi« od 17 juna, u rubrici »Pisma uredništvu« objavio sam pismo protiv neplaćanja honorara stranim piscima za djela koja se prevode i štampaju u našoj zemlji. Povod za to dao mi je slučaj jednog norveškog pisca, prijatelja naše zemlje, koji ni do danas nije dobio honorar za knjigu štampanu u Beogradu. Tražeći uzroke te nepravilnosti saznao sam da to nije jedini slučaj, da takvih prekršaja ima dosta i da ih, svejedno čime su uslovljeni, treba na neki način ukinuti.

Kao odgovor na to pismo odjeknula je, u NIN-u od 22 juna, dugačka i ogorčena grmljavina Stevana Majstorovića. Na puna četiri stupca, s mnogo zlobe i nonparela, pod gromkim naslovom »Pucanj u prazno«, majstor iz NIN-a je žestoko izrešetao i u prah sasuo onaj moj žalosni sastav o potrebi poštovanja međunarodnih konvencija koje je naša zemlja potpisala.

Majstorović i nije bilo teško da to učini, pošto je, kao vrlo moderan čovjek, upotrijebio matematički način dokazivanja, tj. numerisao je arapskim brojevima neke pasuse moga pisma, nazivajući ih dokazima i stubovima nosačima, što meni nikad ne bi ni na um palo. To mu je mnogo pomoglo, jer daje izgled promišljene tačnosti i hladnog računa i objektivnosti koje ustvari nema kod njega.

Bolje od toga poslužila mu je velika sposobnost da neke neprijatne činjenice prećuti, skloni, previdi i omalovaži, da pogreške jednih pripiše drugima i da iz ničega stvori njemu potrebne zaključke. To je elasticitet i stvaralačka mašta kakvoj ravne nema. Kad se u praksi primijene te dragocjene sposobnosti lišene svakog smisla za istinu — nastaju čudesa.

Siguran u svoja oruđa, Majstorović je odmah napao na glavni dio moga pisma, na ono radi čega sam tu stvar napisao — u snažnom jurišu.

Pošto je oštroumno opazio da je »oštrica ove tačke Lalićeve optužnice usmerena na izdavače«, i pozvao izdavače u sveti rat protiv nevjernika, on prelazi na ispitivanje »verodostojnosti ovog argumenta« vrlo strogo. On kaže da je vidio »pismene dokumente« o urednom isplaćivanju honorara i da je neplaćanje relativno rijetko, pa kaže da je »više nego smelo na toj maloj neproverenoj i neučvršćenoj osnovi podići onako tešku moralnu optužbu«.

Tu sad dolazi jedan zanimljiv hokus-pokus pri kome i ta »mala, neučvršćena i neproverena osnova« iščezava isparavajući se u eteru — da bi majstor iz NIN-a mogao pobjedonosno zaključiti: »Doista naši izdavači imaju inače dosta stvarnih grehova te ne bi trebalo na njihova pretovarena pleća nabacivati i ove nepostojeće«.

Je li zbilja tako? Jesam li to ja, iz neke urođene pakosti, poizmišljao nepostojeće greške da natovarim izdavače?

Ima ljudi koji su o tome pisali poslije Majstorovića, a ne slažu se s njim u pogledu bezgrešnosti naših izdavačkih preduzeća Božidar Nikšić u »Borbi« 25 juna kaže da ima izdavača koji, kad se traži honorar za zaštićenog pisca, kratko odgovaraju da ga nijesu predvidjeli u kalkulaciji. On kaže da »Novo pokoljenje« često ne vodi računa o plaćanju stranih pisaca, i da mnogi drugi izdavači rado zaboravljaju tu stvar.

U zavodu za zaštitu autorskih prava ima dosta podataka o tom da neka naša izdavačka preduzeća ne sklapaju ugovore s piscima ili zastupnicima. Evo niz primjera: zagrebačka »Zora« sa knjigama Germanetoa i Gramšia, zagrebačka »Mladost« sa knjigama Avelina i Falade; »Glas rada« i zagrebačka »Prosveta« sa knjigama Roblesa i Rea-e, beogradsko »Novo pokoljenje« sa knjigama Kasua, Grinvuda, Molnara, beogradska »Prosveta« s knjigom Žana Kasua (»Servantes«) i sarajevski »Polet s knjigom Sigsganda. Je li sve ovo malo Stevanu Majstoroviću? Je li sve ovo po teoriji bezgrešnog začeća?

Stevan Milović, poznati prevodilac, je u svom pismu naveo strašne primjere o tome kako neka izdavačka preduzeća svojim neobazrivim postupcima nanose štetu ne samo stranim piscima nego i domaćim čitaocima — samo zato što ne žele da imaju ikakvog posla s piscima ili prevodiocima. On navodi primjer »Torkvemade«, neplaćene knjige koja je poslije rata štampana sa skraćenjima koja je učinila predratna cenzura; zatim Travenovog romana »Kola« gdje je isti slučaj sa cenzorskim skraćenjima; zatim ružne slučajeve sa Travenovim romanima »Marš« i »Pobune vješanih«.

Ako je i ovo malo Stevanu Majstoroviću, neka potraži i — naći će veći spisak sličnih prekršaja. A sad je interesantno je li on mogao vidjeti i »pismene dokaze« ove vrste? Mogao je, ali on nije htio da ih vidi. U tome je njegov izuzetni dar, danas vrlo rijedak u našoj zemlji — jer on, kad mu je to potrebno, može da zažmuri na jedno oko, može i na oba, i tako, žmureći, piše sa zaprepašćujućom ubjedljivošću, rušeći i kasapeći sve pred sobom: latinskim terminima, pravničkim frazama, nazivima iz tehnike i balistike — te sve prašti, dimi i prašina se do neba diže.

Pošto je tako neslavno svršio stvar sa suštinom moga pisma, on prelazi na pojedina tvrđenja koja sam uzgred nabacio i — čereći ih s velikim uživanjem.

Tako, moje tvrđenje da se naši izdavači počešće rukovode merkantilnim interesima (tu on, da mi podvali, kaže »samo merkantilnim«), i da radije izdaju mrtve (i stare) nego žive (i savremene) pisce, i da pribjegavaju konjunkturnoj knjizi (klasikomanija) itd. — on pobija navodeći da »preduzeća nemaju nikakav komercijalni efekat ako ne plate honorar«. Zatim mi objašnjava da i mrtvi pisci »i te kako traže honorar«. Tu se on pokazuje duhovit na neukusan način: »Njihovi duhovi za pedeset godina od dana smrti imaju prava da obleću oko honorara«.

Teško njima! Mogu oni oblijetati i sto godina, na veliko zadovoljstvo Stevana Majstorovića — u praksi stvar stoji tako da izdavači, koji malo mare i za žive, neće mnogo dati za mrtve. Evo: »Kultura«, koja je objavila »Književne kritike« Pola Lafarga, kad je zatraženo da plati autorski honorar, odgovorila je: autor nije živ, pa prema tome i autorski honorar otpada! Što ga, dakle nije platila, ako joj je svejedno, kako Majstorović tvrdi da je.

Zatim je Stevan Majstorović iskalio strašan gnjev na mene, koji sam se usudio da skromno pomenem problem plasiranja naše književnosti u inostranstvu. Nijesam imao nikavu zlu namjeru kad sam to pitanje nabacio u želji da o njemu piše neko ko to bolje zna. Mislio sam da taj neko nije baš Majstorović, ali on se javio da jeste i autoritativno izjavljuje da to nema veze, da je neizvodljivo, nametljivo i neukusno.

Dobro de, ne razumijem se u diplomatiji. Ali on se još više ljuti na moju drskost koja je sebi dopustila da uporedi neke strane knjige i pisce — sa našima! Pa još u korist naših!! Naročito ga je zaprepastila moja tvrdnja »da je bolje i pravičnije i kulturnije kupiti za devize mašinu ili sirovine nego knjigu«. »Ono što naročito ovdje iznenađuje« — kaže on — »to je da je takvu izjavu dao jedan književnik«.

Jeste, dao sam takvu izjavu. Priznajem — ja i danas mislim da se ni pet para radničkih, ni kap znoja, ne bi smjelo dati za neko đubre u obliku knjige, za neku knjižurinu kalibra »Prohujalo sa vihorom«, pa iako je NIN u svojoj anketi štampao i zahtjeve za sličnim knjigama, pa iako ostaci razvlašćene klase čeznu samo za takvom »literaturom«, pa iako je na primjer ta knjiga doživjela dva izdanja dok ima domaćih knjiga, rasprodatih i iscrpljenih, koje se ni u antikvarnicama ne mogu naći, a koje još nikako ne mogu da dožive drugo izdanje.

Za ovo optužio me Stevan Majstorović da ja tražim neku vrstu zaštitnih carina za ugroženu domaću književnost. To je, kao i druge Majstorovićeve tvrdnje, uzeto iz nepostojanja, snagom mašte. Ja sam tražio samo da se sa stranim piscima sklapaju ugovori a ne da se oni stavljaju pred svršen čin, da se uredno plaća ono što se štampa — radi moralnog ugleda naše zemlje. I tražio sam da se ne štampa ono što se ne može i što ne treba platiti — opet radi ugleda a i koristi naše zemlje. I predlagao sam da se vidi može li se jedan dio tih plaćanja podmiriti našom knjigom koja treba da ide u druge zemlje, jer nije slabija od mnogih knjiga koje mi prevodimo i moramo da plaćamo.

Zatim, prije nego će zaključiti dokazni postupak, Stevan Majstorović kaže da naši nedeljni i petnaestodnevni listovi ne donose baš isključivo književne priloge (većinom neautorizovne i naplaćene) iz strane književnosti. On to dokazuje na primjru NIN-a, lista u kome radi i čije stanje najbolje poznaje. »NIN je takođe nedeljni list« — kaže on — »NIN redovno donosi književne priloge i dosad je preko dve trećine tih priloga bilo od domaćih autora. I u štampi i u izdavačkoj delatnosti situacija je savim suprotna od one koju prikazuje Lalić...«

Neka se njemu bogovi smiluju, ali ja ne mogu da ovdje ne kažem: on, da prostite, i ovdje kao i svud uzgred, piše ne-istinu. Namjerno je zaboravio da NIN mjesecima, odavno čini mi se, donosi »Tri musketara«, roman Dimeoca iz broja u broj na čitavoj stranici. Kad bi ona dva stupca novele, što ih taj list donosi, bila redovno iz domaće književnosti, to bi, pri tačnom računanju, bilo tek trećina, nikad polovina »Musketara«. No, pošto NIN skoro u svakom drugom broju donosi prevedene priče — na domaće pisce otpada otprilike šesti dio Dime-oca svetoga.

Dakle, — i u štampi i u izdavačkoj djelatnosti situacija je sasvim suprotna od one koju prikazuje Majstorović.

No njemu to ništa ne smeta. On gura dalje: »Ispitali smo čvrstinu stubova nosača Lalićeve optužnice. Da vidimo sada kako stoji sa samim temeljom« (sic!). A da bi mi razvalio i »temelj«, on proglašava da je to, glavna dokumentacija moga pisma i neposredan povod da ga napišem, bila NIN-ova informacija o našem rekorderstvu u prevođenju. Pošto je s velikim uživanjem utvrdio da je ta informacija bila netačna, on kliče: »Znači čitava Lalićeva zgrada zidana je na — pesku.«

Ko je pročitao moje pismo u »Borbi« od 17 juna vidio je da ta informacija, pijesak iz NIN-a, tamo ne igra nikakvu temeljnu ulogu. Ja sam se samo poluironično dotakao tog neslavnog rekorderstva toliko dragog NIN-u. Stevan Majstorović isto tako zna da se ja nijesam mogao nasukati na taj ninovski pijesak. On to zna još od prije pola godine, kad sam usmeno kazao redakciji NIN-a šta mislim o njenim informacijama. Otada i potiče ova »čegrst« među nama i ja sam već doživio, kao nagradu za iskrenost, nekoliko podmuklih osveta iz tog lista Neka im bude.

»Ovim smo završili izvođenje dokaznog postupka, oprobali čvrstinu Lalićevih argumenata i ovde bi mogli da završimo.« Tu, dakle, gdje bi mogli da završimo — glas državnog tužioca prelazi u dreku sreskog načelnika: »Ali, zapravo tek sad nailazimo na prave motive ovakvog našeg reagiranja, na suštinu stvari. Da se radi samo o lapsusima, o proizvoljnim zaključcima, o površnom opserviranju — ni po jada!«

Dah mi je stao: mora da je nešto strašno. I, dabome: »Ali iz čitavog Lalićevog napisa provejava jedan duh«. — Zbogom, pameti!

Srećom, tirada protiv izolacionizma traje tako dugo da jadna žrtva postepeno opet pokušava da se osvijesti. Zašto on meni priča sva ta opšta mjesta i odavno poznate stvari? — Zato što si sumnjiv izolacionizmu! — Htjeli ste reći da sam sklon izolacionizmu. A po čemu to? — Voleo bih da se varam, ali... ti si onaj u čijem napisu, i pored verbalnih ograda, vidim jedno izolacionističko raspoloženje, jedno potcenjivanje značaja međunarodnih veza i kulturnih dodira! Ti si naše jadne izdavače optužio za grehove nepostojeće, zauzimao si se za prevođenje nekakvih naših pisaca i uopšte — operisao lapsusima, proizvoljnim zaključcima i površnim opserviranjem..

*

I prije nego sam počeo da pišem ovaj odgovor, pitao sam se: ima li smisla odgovarati na jedan takav tekst čovjeku koji je mogao da ga napiše. I sad, završavajući, mislim da je to bio uzaludan posao. Jedino — možda zbog lista koji je to štampao: da se vidi kakve stvari tamo izlaze, kakvo »pero« tamo ima, kakvih sastava i zaključaka stvorenih za čuđenje koje se od razmišljanja ne smanjuju nego povećava.

Inače, diskutovati s Majstorovićem, boreći se za razumne stvari, isto je što i pucati u prazninu.

Mihailo MARKOVIĆ

FILOZOFIJA „NEIZRECIVOG“

jedan dosledan zaključak građanskog subjektivizma

Ima bar dva razloga zbog kojih naša javnost treba da obrati pažnju na filozofiju Ludviga Vitgenštajna, čudnog, retko shvaćenog i malo poznatog, iako po opštem tvrđenju genijalnog filozofa naše burne epohe. Jedan od njih — »spoljašnji« kako bi rekao Hegel — bila bi nedavna godišnjica njegove smrti (Vitgenštajn je umro u Kembridžu 29 aprila 1951 godine). Neku reč o ovoj zanimljivoj filozofskoj pojavi trebalo bi svakako reći (pored onog što je već pisao drug Miloš Ilić u »Narodnom studentu« br. 6, 1952 g.) — tim pre što u inostranstvu postoje i takva mišljenja da je Vitgenštajn najveći filozof XX veka[1] (što on ni u kom slučaju nije, bar ako se stoji na stanovištu da se veličina ogleda u pozitivnom doprinosu rešavanju onih problema koji u jednoj eposi stoje pred čovekom.

Drugi, dublji »unutrašnji« razlog bila bi činjenica da niko u građanskoj filozofiji, od Berklija do danas, nije s takvom otvorenošću i doslednošću izveo, i svojim delom — makar i protiv svoje volje — otkrio one krajnje apsurdne zaključke kojima vodi svaki dosledno sprovedeni subjektivizam. U delu Vitgenštajna subjektivni idealizam je izvršio svoje sopstveno samoubistvo. Zato španski filozof Hoze Ferater Mora nije pogrešio kad je jednom nedavno napisanom članku stavio naslov: »Vitgenštajn ili destrukcija«. Vitgenštajn je zaista bio ono »enfant terrible« koje je u svojoj fanatičnoj doslednosti preseklo granu na kojoj je samo sedelo, i nije samo ono sedelo već i čitava plejada mislilaca počev od Berklija i Hjuma, preko Fihte-a, Maha Avenariusa i ostalih empiriokriticista do današnjih neorealista, logičkih pozitivista, semantičara itd. Svi su se oni na vreme zaustavili pred provalijom u koju je trebalo skočiti. Svi oni su radije dozvolili sebi da protivureče sopstvenim polaznim premisama, da budu eklektičari, pa da iz subjektivnog idealizma uskoče u objektivni, ili čak da krijumčare izvesne materijalističke stavove, nego da ostanu u potpunom solipsizmu, da se definitivno oproste i od nauke i od zdravog ljudskog razuma i da svoje sopstveno kazivanje proglase besmislenim. Vitgenštajn je međutim, bio toliko hrabar da je našavši se pred provalijom pretpostavio da skoči u nju, nego da se okrene i izneveri put kojim je čitavo vreme išao i pokušavao da sagradi nešto novo. Na kraju svog jedinog dela »Tractatus logico — philosophicus« (objavljenog 1921 g.), on veli:

»Onaj koji me razume, konačno postaje svestan toga da su moji stavovi besmisleni kad se uspeo kroz njih, na njima, preko njih. On mora takoreći da odbaci lestvice, pošto se po njima popeo.«

...»Zaista postoji nešto neizrazivo. Ono sebe pokazuje; ono je mističko.«[2]

Naravno da je čitav put koji vodi do ovakvog finala »destruktivan« za ceo onaj kompleks struja u savremenoj buržoaskoj filozofiji, koje počinju nekakvim »radikalnim empirizmom«, »logičkim pozitivizmom«, »čišćenjem filozofije od svake metafizike« i svečanim zaklinjanjem naučnim faktima, — a treba da završe ovakvim otvorenim pozivanjem na mistiku. Ustvari sva »destruktivnost« Vitgenštajnova sastoji se u tome, što je on (da bi stvar bila paradoksalna — baš on, koji je tako malo verovao u izražajne mogućnosti filozofije i našeg jezika uopšte), otvoreno, eksplicitno iskazao onu logiku razvoja ka misticizmu, koju svi ti tobože scijentistički, radikalno empiristički i neopozitivistički filozofemi sami sobom implicitno opisuju, ili da upotrebimo Vitgenštajnov omiljeni izraz — »pokazuju«.

Kad je mladi, dvadesetogodišnji Austrijanac Ludvig Vitgenštajn došao u Mančester da se sprema za inženjera, ni po čemu nije još izgledalo da će od njega desetak godina kasnije postati svetski slavan filozof. Međutim, on se u toku studija tehnike brzo zainteresovao za opštu problematiku matematike, a u toku studija matematike za njenu logičku osnovu. Ljudi u Mančestru uputili su ga na Bertrana Rasla, koji je baš tada u Kembridžu pripremao prve tomove svog fundamentalnog logističkog dela »Principia mathematica«. Vitgenštajn nije oklevao da prekine svoje studije, da dođe Raslu u Kembridž i da se baci na izučavanje matematičke logike.

S kakvim »idealističkim bubama« je Vitgenštajn bio opterećen već na samom početku svog ozbiljnog bavljenja filozofijom, najbolje se vidi iz sledećih redaka njegovog engleski umerenog i trezvenog učitelja koje je ovaj napisao u nekrologu povodom Vitgenštajnove smrti.[3]

»Sasvim u početku ja sam bio u sumnji da li je on genijalan ili smušen čovek, ali sam se uskoro odlučio u korist prve alternative. Neka od njegovih ranih shvatanja otežavala su ovakvu odluku. On je naprimer, smatrao jedno vreme da su svi egzistencijalni stavovi besmisleni. To je bilo u jednoj čitaonici, i ja sam ga pozvao da rasmotri stav »U ovoj sobi se trenutno ne nalazi nijedan nilski konj.« Kad je on odbio da poveruje u ovo, ja sam pogledao ispod svih stolova i nisam našao ni jednog; ali je on ostao neubeđen.«

Ova anegdota svakako pomalo nateruje na smeh — treba samo zamisliti dostojanstvenog profesora i njegovog mladog, tvrdoglavog prijatelja kako se zavlače ispod stolova proveravajući nije li se ipak gdegod sakrila takva životinjica kao što je nilski konj. Međutim ovo strasno i uporno Vitgenštajnovo verovanje u svoje »bube« objašnjava nam pomalo i njegovo kasnije tvrdoglavo insistiranje na solipsizmu, zašta je nedostajalo smelosti i Berkliju i Hjumu i Mahu i Avenarijusu.

FILOZOFIJA KAO »LOGIČKA ANALIZA«

Vitgenštajnova filozofija se neposredno nadovezuje na Raslovu neorealističku tzv. logičku analizu. Bila je to epoha opšteg napuštanja otvoreno metafizičkih i spekulativnih sistema i zaokreta ka empirizmu. Empiriokriticizam, neopozitivizam, pragmatizam, neorealizam, svi ti pokušaji ostvarenja nekakve »treće — srednje linije« u filozofiji značili su veće ili manje gravitiranje ka subjektivnom idealizmu i pokušaji njegovog uspostavljanja na novim temeljima rezultata prirodnih nauka, koje su snažno koraknule napred. U engleskoj filozofiji zadnje tri decenije XIX veka, u vreme vlade konzervativaca, suvereno je vladala tzv. oksfordska škola — ustvari apsolutni idealizam, koji je bio prihvatio formalističku ljusku a odbacio dijalektički sadržaj Hegelove filozofije .Glavni njegovi pretstavnici bili su Grin, Bredli, Bozanket i drugi. Početkom XX veka došlo je pod uticajem naglog porasta radničkog pokreta do pokušaja stvaranja jedne kompromisne neutralne filozofije koja bi, tobože naoružana naučnim faktima prevazilazila obe »zastarele« »krajnosti« — i materijalizam i idealizam. Tako se rodio »neorealizam« Džemsa Mura čija je jedna varijanta Raslov »neutralni monizam« odnosno »logička analiza«.

Rasl je pre svega odrekao svaki drugi pozitivni smisao filozofije sem »logičke analize« stavova koje su empiriske nauke utvrdile. Filozofija ne može da daje neka nova saznanja o svetu ,a najmanje da se bavi samim praktičnim problemima ljudskog života. Postoje problemi koji spadaju u područje posebnih nauka, a zatim postoje i »pseudo-problemi«, a to su oni koji nemaju nikakvog smisla, i kojima se uzaludno bavila prethodna spekulativna i metafizička filozofija. Filozofija ne treba da ima posla ni sa jednim ni sa drugim već da proučavanjem logičke forme pozitivnog saznanja doprinosi njegovom razjašnjavanju, i prevazilaženju zabluda, konfuzije i dvosmislenosti, kojima često vodi sam naš nedovoljno savršeni jezik. Ova Raslova »logička analiza« kao jedino umesna filozofija proizišla je iz logistike, što je neobično važno za shvatanje ne samo Raslovih već i Vitgenštajnovih filozofskih koncepcija. U logistici je Rasl učinio pokušaj egzaktnog definisanja i izvođenja svih matematičkih pojmova i izgradnje čitave matematike polazeći od izvesnih najelementarnijih nedefinljivih logičkih termina i nedokazivih logičkih aksioma. Ovaj metod trebalo je sad, po idealu koji je još Lajbnic postavio, proširiti na ostale oblasti znanja, i pre svega, na osnovne probleme tradicionalne filozofije. Pritom je Rasl tragajući za polaznom tačkom koja bi odgovarala njegovim logističkim aksiomima postavio pred sebe isti onaj problem osnovnih najprostijih »elemenata« sveta, kojim se već bavio Mah i davno pre Maha Berkli. Tako su za Rasla poslednji elementi ili činioci iz kojih je čitav svet izgrađen, — kako materija tako i duh — izvesna a t o m s k a f a k t a ili »d o g a đ a j i«. Čitava analiza logičkih formi ustvari je analiza načina spajanja ovih poslednjih konstituenata sveta. Jezikom se relacije fakata vrlo često konfuzno i dvosmisleno izražavaju, a to je bio uzrok ogromnih zabluda i nasrtanja na besmislene probleme u tradicionalnoj spekulativnoj filozofiji. Filozofija odnosno »logička analiza« treba da očisti ljudsko saznanje od tih zabluda i problematiku kojom se ona bavi od tzv. pseudo-problema.

Međutim kod samog Rasla prema oceni njegovih sledbenika a pre svega samog Vitgenštajna, bilo je još mnogo i »metafizike« i tzv. »pseudo-problema«. Ovo je sasvim prirodno kad se uzme u obzir da je i sam Rasl spadao u one »realiste« o kojima je Lenjin govorio da »u svakom pojedinačnom pitanju mešaju materijalistički i idealistički pravac«,[4] i da je zaokret izvršen od strane Vitgenštajna, a kasnije filozofa bečkog kruga, bio zaokret ka subjektivnom idealizmu.

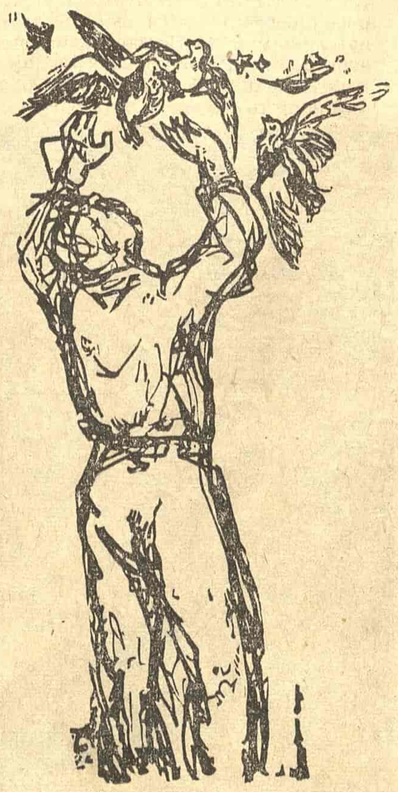
LOGIČKI ATOMIZAM I TEORIJA SLIKA

Naravno, ovde je subjektivni idealizam mnogo rafiniraniji, precizniji, bogatiji terminologijom, prividno mnogo tešnje povezan s naukom no u vreme vladike Berklija. Polazna tačka Vitgenštajnova čak potseća na marksističku teoriju odraza — to je njegova »teorija slika«, jedan od osnovnih njegovih doprinosa »logičkoj analizi«. Osnovna teza te teorije jeste tvrđenje da je elementarni stav — slika fakta.

»Mi sebi pravimo slike fakata. Elementi u slici zamenjuju objekte. Kad

(Nastavak na osmoj strani)

1 Tako napr. engleski pisac Moris Krenston u svom članku „Portret jednog filozofa" u časopisu „Der Monat" (br. 42 za februar 1942 g.) tvrdi da takvo mišljenje postoji na engleskim univerzitetima.



Stojan Nelić: ILUSTRACIJA ZA POEZIJU SV. MANDIĆA

2 Tractatus Logico-Philosophicus, 6-54.

3 „Mind, No. 239, juli 1951, p. 297.

4 Lenjin, Materijalizam i empiriokriticizam, str. 356.

Milan BOGDANOVIĆ

NE, NI ZLOVOLJNO, NI PROIZVOLJNO!

U kritikama koje Eli Finci piše u poslednje vreme oseća se jedan ton zle volje. A kako zlovolja nije nikad objektivno uslovljena, to i kritika kroz koju zlovoljna raspoloženja probijaju ne može biti ni objektivno pouzdana. Zla volja je opasan savetnik, koji prezire samokontrolu, a sugerira neodmernost. I meni se čini da Eli Finci u nekim svojim poslednjim kritikama donosi izvesne zlovoljne neodmerene sudove.

Ali to je samo utisak, koji će možda neko sa mnom podeliti, a neko možda i neće. Ja sam taj utisak naročito izrazito dobio od kritike Eli Fincia o drami Suzane Lilar »Don Žuan«, prikazane u Narodnom pozorištu u Beogradu. (»Svedočanstva«, br. 7, od 14 juna o. g.) Samo, utisak je teško dokazivati. Ton zle volje dobro se čuje, ali se teško utvrđuje. On se da konstatovati, ali ga nije lako argumentisati. I ja konstataciju samo i činim.

Međutim, proizvoljnost koja iz zlovoljnosti neizbežno proističe nije stvar samo utiska već se i činjenično da utvrditi, precizno, izmereno odrediti. Sud u zloj volji dat ne može se nego samo proizvoljno opravdati. A da proizvoljnost vrlo lako vodi u nesmotrenost, pa zato i u netačnost nije nužno naročito dokazivati. U kritici Eli Fincia o kojoj je reč ima takvih zlom voljom uslovljenih proizvoljnosti, što će reči i nesmotrenosti i netačnosti. I na nekima od njih, kao faktima ja ću se zadržati.

1. Eli Finci postavlja tezu da je Suzana Lilar »prišla problemu donžuanizma potpuno amaterski«. I tu svoju tezu ovako potkrepljuje: »Iz mnoštva Don Žuanovih podviga, onako kako ih je zabeležila sama legenda i kako su ih obojile pojedine stvaralačke mašte, ona je iskoristila samo one koji imaju konvencionalnu patinu stereotipnog ljubavnog uspeha, a potpuno prenebregla one druge, daleko karakterističnije i zamašnije, iz kojih se razgovetnije i punije naslućuje osobeni smisao Don Žuanovog karaktera, u kojima se jarkije ispoljava dublji značaj, psihološki, društveni ili opšteljudski, njegove životne sudbine«.

Ovo bi moglo biti ubedljivo kad ne bi bilo proizvoljno rečeno, kad, dakle, ne bi bilo netačno. Koje je to »mnoštvo onih drugih daleko zamašnijih i karakterističnijih Don Žuanovih podviga« koje beleži legenda i koje su razradili njeni najglavniji interpretatori u literaturi? Legenda je sva bazirana na motivu zavođenja kćeri komandora od Uloa i ubistva samoga komandora. Tirso de Molina, kao prvi literarni obrađivač lika Don Žuana, sem ovog podviga kao centralnog, beleži još i ljubavnu vezu Don Žuana sa vojvotkinjom Izabelom iz Napulja, i anvanture sa ribaricom Tizbeom i seljančicom Amintom. A Molijer govori samo o doni Elviri i o dvema seljančicama, Šarloti i Maturini. Za Molijera nije značajna čak ni kći komandora od Uloa, koju je Don Žuan zaveo, već insistira samo na komandoru, koga je Don Žuan ubio, dakle na činu ubistva, a ne na ljubavnoj avanturi. I to su svi podvizi Don Žuana koje beleže legenda i prvi najznačajniji tekstovi u kojima je on kao motiv literarno obrađen. Glavni od njih unesene su i u dramu Suzane Lilar, i ja doista ne vidim na šta Eli Finci misli kad tvrdi da ovaj savremeni pisac nije obuhvatio one podvige Don Žuana iz legende i po interpretatorima, koji bi »jarkije ispoljili dublji značaj« njegova lika. I ne mogu da ih vidim kad ih i nema, sem u proizvoljnoj pretpostavci samoga kritičara.

2. Da bi odlučnije potkrepio svoju tezu o amaterizmu pisca ove drame i o depoeitizaciji motiva koju je on izvršio ,Eli Finci se poziva na Bajrona i na njegov spev »Don Žuan«, kao na primer izvanredne slobodno imaginativne, visoko poetske razrade ovog starog motiva. Međutim, i ovo i ovakvo suočavanje je u velikoj meri proizvoljno. Jer Bajronov »Don Žuan« sve je pre no striktno uzevši spev o Don Žuanu, a još manje poetska razrada staroga donžuanskog motiva. »Što se tiče »Don Žuana« lorda Bajrona, njemu je sa španskom legendom zajedničko samo ime«, kaže jedan francuski istoričar književnosti. Bajronov Don Žuan nije nikakav »romantičarski usplahireni tražilac lepote, s tragičnim osećanjem nemira i nezadovoljstva«, kakvim ga Finci zamišlja, ili, bolje reći, on je to utoliko ukoliko u njemu živi sam Bajron, ukoliko je on njegova personifikacija, njegov, poetski viđen, moralni lik. U njemu je Bajron doista najbolje ovaplotio ono što je za njega imao biti idealan herojski lik: »junak sudbonosne lepote«, obdaren »jednom vrlinom i sa hiljadu zločina«. I ovaj Don Žuan, koji je ustvari travestija samoga lorda Bajrona i koji doživljaje bere po čitavoj Bajronu bliže ili dalje savremenoj Evropi, od Sevilje do grčkih ostrva, Od Stambola do Katarine Ruskei, pa natrag do Engleske, sve je doista pre no Don Žuan iz Seviljanske hronike! I više je nego proizvoljno neumesno je, ovaj spev kojim je Bajron »šamarao savremenost« staviti kao uzor visoke poetizacije donžuanskog motiva kao takvog, nasuprot jednoj čistoj drami o Don Žuanu, koja bi, u ovakvom poređenju, imala biti samo »banalizacija« toga motiva!

I u toj proizvoljnosti, kritičar neosetno i sam sebi protivreči. S jedne strane on implicitno prebacuje Suzani Lilar što je htela »da lik Don Žuana vrati iz carstva legendi, koje daju isuviše mogućnosti za bizarne zamisli i još čudesnije vizije, u carstvo svagdašnje realnosti, u onaj krug ljudskog u kome se kreće realistička književnost«, ali, s druge strane, da bi dokazao »ništavnost« njene drame, on je meri prema grandioznoj »tonaži« Bajronova »Don Žuana«, zaboravljajući, pri tome, da snaga ovog speva izvire baš iz »izneverenja« carstva donžuanske legende, iz otstranjenja od njega, iz realističke primene, u visoko romantičnoj proceduri, donžuanskog motiva na životnu i društvenu stvarnost bajronovskoga vremena.

3. Kao vrhovni argument kojim dokazuje da je Suzana Lilar svojom dramom o Don Žuanu izvršila depoetizaciju donžuanske legende, Eli Finci navodi kraj koji je belgiska spisateljka dala životnome putu, sudbini ovog legendarnog zavodnika. Za taj laičko-amaterski odnos prema problemu donžuanizma u drami Suzane Lilar simptomatičan je završetak njegovog životnog puta. Dok su i sama legenda i većina poetskih tumača ovog gorostasnog i složenog karaktera osetili neophodnost da svoja kazivanja o njemu završe jednim nimalo banalnim motivom smrti, u kome će se još jednom i sad potpunije moći evocirati tragična simbolika Don Žuanovog udesa među ljudima, belgiska književnica je i tu pokazala siromaštvo invencije, sitan strah od svega što nije konvencionalno opipljivo, bojazan od svake vizinarnosti...«

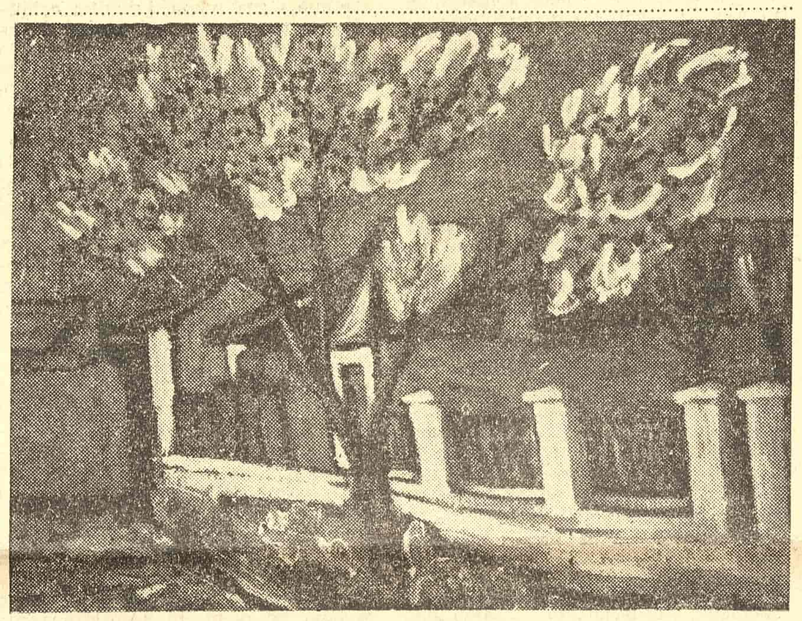
Koji je, dakle, taj nekonvencionalni, taj nebanalni, simbolično poetski kraj Don Žuana u samoj legendi i u njenim literarnim adaptacijama? Don Žuana su ubili kaluđeri franjevci za odmazdu što je on sam ubio komandora od Uloa, pošto mu je oteo kćer To nije legenda. To priča »Seviljanska hronika«. I priča, dalje, da su fratri proširili glas da je Don Žuana, koji je tobož bio došao da se, nad grobom, naruga ubijenome komandoru, kameni spomenik komandorov zgromio, vatrom izgoreo i survao u pakao. »Pesnici su usvojili franjevačku versiju i kaznu pripisali nebu«, kaže jedan dobar poznavalac ove materije. (L. Koklen.) Prema tome, nad mrtvim Don Žuanom, koga crkva nije javno spalila, već ga ubila u manastiru, izvršena je naknadna, kroz popovski proširenu legendu i prisvajanjem te legende u poeziji, »autodafe« kazna.

I u tom kaznenom činu, u ono doba tako svagdašnjem i doista tako malo simbolično vizionarnom, pa, sledstveno, i tako u suštini malo poetskom, koji je za epohu, u svoj svojoj tragičnosti ,bio sasvim obična, da ne kažem banalna pojava, ja doista ne mogu da sagledam nikakvu poetsku sublimaciju, niti da osetim da bi lik Don Žuana bio depoetiziran time što bi mu savremeni pisac dao jedan realno i realistički, normalno, ljudski prirodniji kraj: što kaznu smrti nad njim ne bi izvršila nebeska, već društvena pravda, u skladu sa duhom vremena i uslovljeno društvenim pogodbama epohe. Time bi, za mene, tragičnost sudbine Don Žuana postala samo uverljivija, uzbudljivija, i zato baš i poetskija.

Ja ovde ne diskutujem gledišta, shvatanja i sudove Eli Fincia. Njegovo je pravo da pretpostavlja »bizarne zamisli i još čudesnije vizije« onome »krugu ljudskog i životnog u kome se kreće realistička književnost« i da smatra da se kad se u taj krug zađe neizbežno vrši »depoetizacija... poetskom maštom viđenog« motiva. Ustvari, Finciu bi se moglo sporiti i osporiti da u tome pravu ima i pravo, i to ne samo teoriski, nego i stvarnošću, baš u određenome »krugu ljudskog i životnog«. Ali o tome ovde nije reč. Reč je o proizvoljnom tvrđenju da je legendarni kraj Don Žuana bio uslovljen nekakvim mističnim poetskim imperativom, da je on vrhovni poetski element u samoj legendi i da nešto izuzetno znači za »dublje pojimanje Don Žuana... kao ljudskog i društvenog fenomena«. Kao što je proizvoljno i ono drugo tvrđenje, kojima se prvo potkrepljuje, da se »tek od trenutka kad hrišćanski moral počinje da preovlađuje... ispoljavanje prirodnih nagona sudara sa interesima društvene zajednice«, kao da moralnih i materijalnih sankcija kojima društvo reguliše odnose čovek-žena nije bilo i pre hrišćanske ere, i kao da poezija i ranijih epoha nije znala za »donžuanske« motive, za neverstvo u ljubavi, za preljubu, za zavodništvo, za defloraciju, za incest, i tako dalje. Jer, na kraju krajeva, već i po samoj legendi, finalna kazna Don Žuana je mnogo više religiozno no društveno uslovljena: to je mnogo manje kaštiga zavodnika, a mnogo više odmazda bezbožniku.

4. I najzad, još i ovo. Suprotno onome što Eli Finci kao da bi želeo da sugerira, da su naime i glavni literarni interpretatori »ovog gorostasnog i složenog karaktera osetili neophodnost da svoja kazivanja o njemu završe jednim nimalo banalnim motivom smrti«, koji bi obeležio »tragičnu

(Nastavak na šestoj strani)



Lazar Vujaklija: PROLEĆE

Mile BISKUPLJANIN

Duga nad ravnicom

Prijatelju D. K.

Svi mi što u srcima našim svetove nosimo,
Svetove tihe, rumene, od sanja i krvi tkane,
Da l' ćemo ikada moći ljubavi da naprosimo
Da svima dosta je bude, zauvek za sve dane.

Jer voleo bih, oh kako bih voleo, Dušane.
Da jutro belo grane iza mrzline noćne da svane,
Da pođemo, da dođemo žuđenom svetu niza strane,
U dane vedre i nasmijane.

Da san ko ležaj meki umornom prostrem drugu
Kad mi ko drag i željen gost na vrata nenadno bane,
Da žito žanjemo mlado, nad dane svijemo dugu,
Nad dane — za pjesme naše nedopevane.

Voleo bih da jutra koja sviću budu u rosi,
Njome da jutrom umore s očiju umijemo,
Da pijani od sunca, livadom dugo trčimo bosi,
Da raspevamo ravnicu moju, da je nasmijemo.

Voleo bih da radost dođe u moje puste samoće,
Da srce otvorim suncu, za ljubav srce da otvorim.
Što će mi srce pusto, samo za sebe, o što će
Ako ne da se nasmijem, raspevam, razgovorim?

Voleo bih, voleo više svega, na svetu najviše,
Da svaku radost podelim kao poslednji hleb il vina čašu,
Da svetom razaspem srce, bez vraćanja, ko sunce i kiše,
Ta zar smo jednom za radost drugih dali sve sne, svu ljubav našu?

Voleo bih, o kako bih voleo poći i doći
Na livade zelene, do šume mlade, bistra potoka,
Da skrhan umorom slatkim, ceo se predam slaboći,
Sviju lepota i ljubavi izvor da budem i utoka.

K N J I Ž E V N I P R E G L E D

Stanislav Vinaver: »EVROPSKA NOĆ«

(„Novo pokoljenje" — Beograd, 1952)

Čudno idu tokovi razvoja naše književnosti .U trenutku kad se u poeziji i u diskusijama oko nje pravi teška zbrka, kad je potresaju pseudo-novotarije, kad se jalovo i sa smešnim strahopoštovanjem diskutuje o Lotreamonu i njegovom nesrećnom Maldororu, pojavila se zbirka Vinaverovih pesama da još jednom potvrdi izvanrednu relativnost pojma novog i modernog. Jer, Vinaver piše već više od četiri decenije, sa njegovom književnom delatnošću sreo se još Skerlić, da bi kasnije, odmah posle Prvog svetskog rata, postao jedan od barjaktara modernizma svojim Gromobranom u svemiru. I od svojih Priča koje su izgubile ravnotežu, Mjedje, preko Manifesta ekspresionizma, tako karakterističnih Pelengirika, Varoši zlih volšebnika itd. do Evropske noći, Vinaver je bio i ostao »enfant terrible« naše književnosti, lutalica, večiti »modernista«, napadač i napadani, klevetnik i oklevetan. Otud čudan jedan kontinuitet čini baš njegovo stvaranje, koje je još u prvim godinama posle Prvog svetskog rata došlo u oprečnost sa modernizmom drugoga vida, sa Crnjanskim, R. Petrovićem i naročito nadrealistima, otuda je njegova poezija i danas živi dokaz neodređenosti samoga pojma »modernog«, njegove labave i pomodarske rasplinutosti. Vinaver je već tada, s jedne strane, smatran zastarelim i prevaziđenim, a s druge, još uvek u okvirima naše savremene književnosti njegova poezija zvuči sasvim modernistički. Posmatrana u svom dugom razvoju, plodna i raznovrsna delatnost ovog pesnika, publiciste, kritičara, pamfletiste, lingviste itd. pretstavlja jednu, ne liniju, jer je rasplinuta, već kompleks ideja koje su tu i tamo dobijale umetnički izraz, a tu i tamo se srozavale u kič, jevtin paradoks, izazvan bilo kakvim uzrocima: prkosom, cinizmom ,nekad prostim lakrdijaštvom, ćudljivošću ili kaprisom. Takav je Vinaver svuda i u kritikama i u poeziji i u Čardaku ni na nebu ni na zemlji, i u poslednjoj studiji Jezik naš nasušni, pa i u poslednjoj zbirci. Iako je moguće dati neku približnu opštu karakteristiku njegova stvaranja, onda treba istaći baš tu složenu i često teško odredljivu podvojenost između naučnog i nenaučnog, između poetskog i pamfletskog, ozbiljnog i lakrdijaškog. Te podvojenosti koje nemaju oštro ocrtane granice, već se neki put slivaju i prelaze jedna u drugu, nisu samo formalne prirode, već silaze do suštine, cepaju jezgro Vinaverovih pokušaja i ostvarenja na dva ili više delova, umanjujući pritom veoma kvalitet onoga što je vredno spomena i zapažanja. Ta opšta odlika važi i za njegove stručne studije i rasprave (u procenu čije objektivne naučne vrednosti se ne upuštam) i za njegovu poeziju. Otud Evropska noć, to klupče protivurečnosti, haosa reči, igre, prigušenog pesničkog talenta, ne znači vrhunac Vinaverovog razvoja, iako bi to bar hronološki, trebalo da bude. To je dalja, logična razrada jednog danas sasvim određenog intelektualnog stava i shvatanja poezije i, u tome smislu ,znači još vidnije gubljenje nekadanjih poetskih elemenata koji su uspevali da se probiju kroz zavesu manje ili više uspelih paradoksa u koje ih je Vinaver uvijao i zavijao.

Još 1929 godine Vinaver je sam okarakterisao svoj pesnički metod i ostao mu veran do danas: »Nisam hteo nikakva bića, nikakve stvorove, nikakve funkcije. Hteo sam kružni let, krivi spoj, svedodirno podrhtavanje, blisku slutnju, slog i rastavu: hteo sam nešto magnoveno i trepetno.« Evropska noć je, gotovo u celini, to: podrhtavanje, nemir, slutnja, spuštanje u tamne oblasti sna i grozničavog doživljavanja. Ali je čitava zbirka i pored sve naglašene i ustreptale subjektivnosti ustvari pretežno hladno, intelektualističko obrtanje reči, pojmova izraza. I kad već i sam Vinaver živi u paradoksu, onda se i poezija Evropske noći, može odrediti paradoksom: to svesno uronjavanje u jedva naglašene, prigušene i drhtave manifestacije potsvesnog haotičnog, neodredljivog, pretstavlja ustvari veoma racionalan iracionalizam. Vinaverove kosmičke preokupacije, pokušaj obuhvataja nekih neizrecivih, labilnih i nedorečenih osećanja, veoma su intelektualne i pored svih napora da se dobro podešenim ritmom i bogatim izrazima pretstavi kao duboka, proživljena i emotivna pesnička inspiracija. U tome smislu, kao manifest i program, mogu da posluže ovi mali stihovi:

Osvojen nisam mudrošću slatkom
Pijanstvom broja, slobodom smisla
Ničim što ljudsko razvedri umlje
Pripadam tajno predelu slutnje
Zlokobnih gora, zelenih voda
Što se u mraku drevnome gube
Opčinjen trajno zanosom tamnim
Jezivim krikom groznice ljutih —
Sadržaj mutni dečačkih snova.

Refleksivna poezija Vinaverova danas se svela na čistu celebralnost, na sistem i teoriju koja se stihovano ili prozno konsekventno sprovodi. Uzalud sam u zbirci tražio nekadanje pesničke trenutke koji su se probijali kroz Vinaverove koncepcije. Nigde, ili gotovo nigde, one tople uzbuđenosti koja je katkad provejavala kroz njegov ritam. Nigde Varoši zlih volšebnika:

O, sećaš li se i sna mora sinja
najtiše misli, najtišeg zraka...

nigde one potresne Marije Svete Gospođice. Evropska noć nam nudi sve narcisoidno, rafinirano, bizarno intelektualno iskustvo jednog čoveka koji je kroz dugi niz godina razmišljao o poeziji, razrađivao svoje teoriske postavke i najzad ih pružio u obliku stiha. Ima se utisak da se Vinaver borio ne sa ritmom i jezikom, već sa onim zaspalim poetskim elementima u sebi, da se trudio da ih ponovo oživi, razdrma, slije u melodije, u osećanje i drhtaj. Kada mu to nije polazilo za rukom, onda su se iz tog grčevitog napora javljale reči, reči, čitava kiša reči koja zapljusne, oblije čitaoca tako da se teško može primetiti da je to samo prividi, samo talasava, suptilna odeća koja pokriva siv i nag kostur:

Sa anđelima prolebdeh dan.
O anđeli stidljivi
Pretiho vidljivi
Pregorno nesmeli
Prekorno zapesmeli.

Sa demonima preboleh noć.
O demoni premračni
Samotno nebračni
Preglumno zašumeli
Preumlo obezumeli.

Jezik i govorna melodija, na čijem proučavanju već toliko dugo radi, opčinili su našeg pesnika. Lomeći i iskrivljujući govornu materiju, Vinaver je po već utvrđenom maniru i šablonu morao da pretera, da suvlše zadre, da naruši sklad svojih sopstvenih zaključaka. Tako se i u ovoj zbirci igrao, titrao rečima, osluškujući melodiju koju daju i zvuk koji nastaje iz najraznovrsnijih ukrštanja. Tamo gde nije pesnik, Vinaver je samozadovoljni slušalac; gde nema poezije, ima neke čudne, po malo disharmonične melodije koja ga zadovoljava. Zastali poetski elementi zagušeni su bukom i larmom, gromkim bubnjanjem Vinaverovih metafora i hiperbola.

Ali čovek ne bi ostao dosledan samome sebi, ako ne bi uvideo da se Vinaverova koncepcija poezije i sama njegova poezija, ne mogu tako jednostavno i jednostrano odrediti. Iz isprepletanog lavirinta stihova, iz paradoksa i igre, proisteklo je i nešto drugo, proistekla je jedna teška, sumorna pesnička vizija. Tu i tamo Vinaveru je polazilo za rukom da se otrgne, da se uživi, da se izčauri iz intelektualnih šema, da se razvije onom drugom, lepšom, umetničkom stranom koja u većini pesama ne dolazi do izražaja. Treba biti strpljiv sa ovom zbirkom, trpeti nesklad, praznine, praskavi vatromet reči, trpeti sve protivurečnosti koje raskidaju osetljivo poetsko tkivo, da bi se doprlo i do pesama koje su skladne, ozbiljne i vredne pažnje. Treba dozvoliti pesniku da vas zamara i prekida, da se i sam lomi u suprotnostima koje lome i njegovu poeziju na sitne delove, da bi vas ipak nagradio pesmama kao što su Naselja, ili Videla prizivaju, ili ovom kratkom i jezgrovitom:

Ostavi, ostavi makar svisnuo
Sumnje bolećive teške pokornosti
Preni se, preni se — srce stisnuo,
Tragom potonulim gluhe sumornosti.

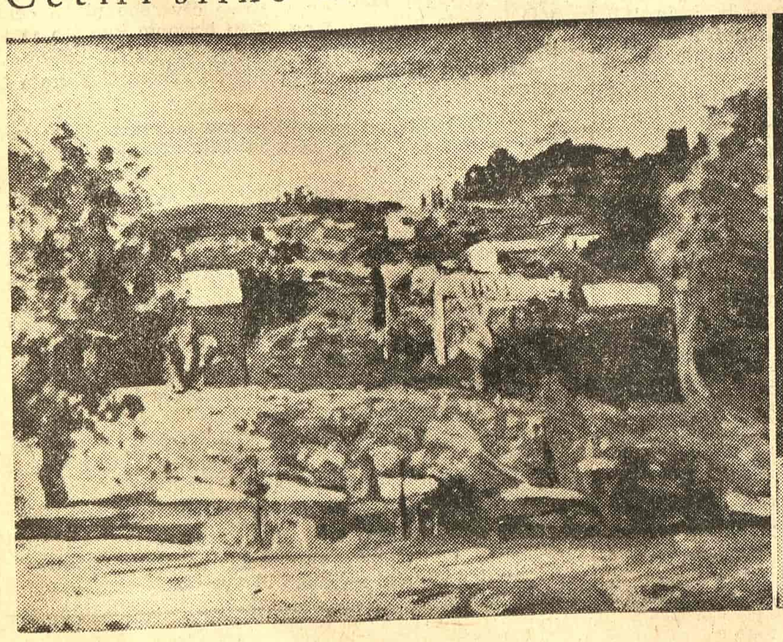
Dolaze, dolaze tamnim klepetom
Izvori pradrevnih večne sanjarije,
Svet nam je, svet nam je stare igranije
Zanešen vekovnim gluhim trepetom.

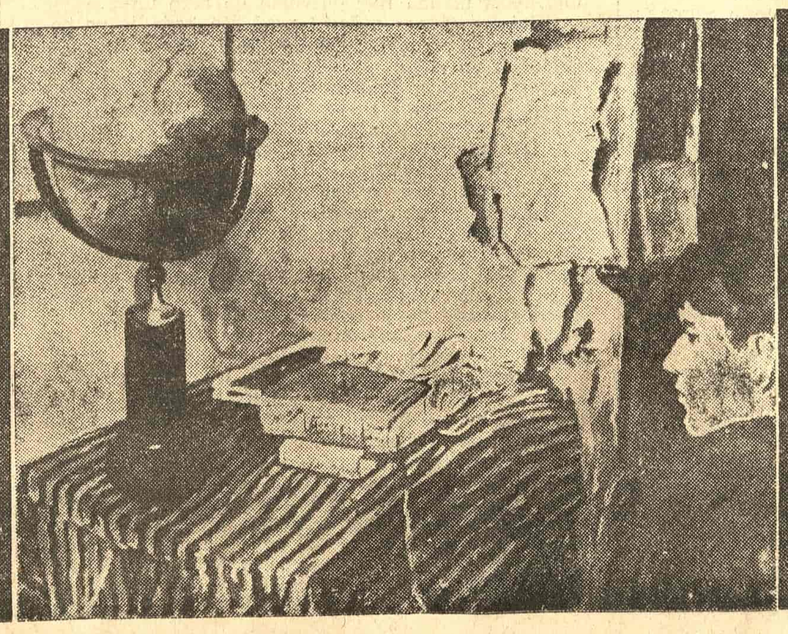
Čuješ li, vidiš li tajnih tokova
Gde se rasklapaju grdne bezdani —
Sanjaš li, slutiš li, slatkih sokova
Strahovit lekovit zanos zvezdani.

To su oni trenuci kad Vinaver iz dna svoga nemira iščupa kosmičko pitanje, kad se udalji malo iz svojih sopstvenih uskih, ličnih meditacija i teškim, sporim ritmom zadre u pitanja odnosa višega reda. Zbog tih trenutaka čiste poetske inspiracije, kad se zaboravljena ,zatrpana poezija diže iz prašine reči, kada zatitraju večna pitanja, uznemirenost pred kosmosom, snaga i tajanstvena lepota prirode, zbog tih trenutaka vredi čitati Evropsku noć. Oštre, isprekidane oscilacije Vinaverovog pesničkog jezika i još isprekidaniji pokušaj evokacije i razrade motiva, tada se sliju u jedan jedinstveni ton. Opšta, intelektualna atmosfera zbirke koja lebdi i nad većinom neuspelih pesama, ovde dobija svoj pesničko sugestivni oblik. Vinaverovo pesničko delo ne može se drukčije ni zamisliti već samo tako: nervozno, isprekidano, neravnomerno, svakojako, unutrašnji podvojeno i raskidano. Lubarda je osetio tu opštu osobinu pa su i njegove ilustracije košmarske, neki put bez mnogo smisla, ređe visoko umetnički ubedljive. Sklad je na taj način ispao jedinstven: slikar je osetio i razumeo pesnika, poveo se za njim, pa i sam ostao rascepkan, podvojen i unutrašnje neravnomeran.

Zoran GAVRILOVIĆ

Četiri slike Marka Čelebonovića





Hugo KLAJN

ANUJEV »PUTNIK BEZ PRTLJAGA«

Svaka literarna, svaka umetnička tvorevina je, u izvesnom smislu, konstrukcija, svaki je od umetnika stvoreni lik rođen ne iz utrobe materine, nego, kao Palas Atena, iz glave svoga oca, svoga stvaraoca. Ali odlika istinski umetničkog dela jeste da ti konstruisani likovi žive, da se, ma kakvom ispitu, ma kakvoj analizi ih podvrgavali, u ma kakvu situaciju ih dovodili ponašaju kao živi likovi i ostaju verni samima sebi, dok kod književnih lutaka u vešto građenim pozorišnim komadima (well-made play) čim se postave u drugi položaj ili pritisnu na drugo mesto nego što ga je predvideo njegov konstruktor, mehanizam prestaje da funkcioniše, oči se više ne otvaraju, usta više ne govore — a čim se malo dublje zagrebe ,pojavljuje se hartija mesto mesa i mastilo mesto krvi.

U »Putniku bez prtljaga« Anuj je svoju konstrukciju izgradio kao mnogi pre njega ,na psihopatološkoj pojavi dugotrajne i opsežne amnezije, praznine u sećanju, nastale usled povrede u ratu. Anujev junak je neznani junak koji je ostao u životu i kojega, jer ne zna ni ko je ni odakle je, od 1918 drže zatvorene u jednoj bolnici za duševne bolesti, sve dok neke porodice ne počnu da ga svojataju kao svog nestalog člana. Takvi, do rata veoma retki, psihijatriski slučajevi i njihove sudbine bili su posle Prvog svetskog rata povod za senzacionalne napise u štampi (slučaj Bruna Kanele) i razni dramski autori poslužili su se tom temom za različite ciljeve: Pirandelo za poricanje objektivne istine, Kulundžić (u »Misterioznom Kamiću«, 1929) za afirmaciju iracionalnog puta saznavanja, pomoću »glasa krvi«, Anuj — za umetničku realizaciju »opštečovečanskog sna« o bekstvu od stvarnosti, od svoje prošlosti, od samoga sebe. Anujev »putnik« pokušava da beži natrag u ludačku ćeliju, u život prosjaka skitnice, u smrt, — kud bilo — dok najzad ne pobegne u novu autorovu konstrukciju: u porodicu čiji su se svi članovi, osim jednog jedinog, udavili.

Ali da bi dospeo dotle, Anuj je primoran da izgradi još čitav niz pomoćnih konstrukcija. Pored toga što je amnezija iz sećanja 35-godišnjeg čoveka potpuno izbrisala prvih osamnaest godina njegova života, Anij je iz temelja promenio svu njegovu narav, njegov temperament, njegove sklonosti, celo njegovo biće: od brutalnog nevaljalca, odanog svim porocima, sa sadističkim crtama koje su bile izražene već u njegovoj sedmoj godini, od nesina, nebrata i nedruga, od mladića koji je silovao nedorasle devojčice, i pljačkao stare dame — postao je čovek nesebičan, plemenit neko nezlobivo jagnje što se razneži, rasplače kad ugleda ispunjena tela životinja koje je nekad s uživanjem ubijao. Opaki Žak se pretvorio u preblagog Gastona — takvo su ime nadenuli bezimenom bolesniku duševne bolnice — i taj preobražaj ide dotle da Žak-Gaston više voli svoj vek provesti u ludnici sadeći salatu i glačajući parkete nego u svojoj bogatoj porodici živeti sa saučesnicima, svedocima i žrtvama svojih ranijih nedela, makar i novim životom po svojoj sada izmenjenoj ćudi.

Samo, da bi pojačao slabu verodostojnost tako korenitog preobražaja, Anuj dodaje još jednu pomoćnu konstrukciju: taj Pavle se, posle petnaest godina bezgrešnog života, ipak opet preobraća u Savla, postaje opet neobuzdani zlotvor koji je nekada bio, čim ostane sam sa licima iz svoje prošlosti. To je izvesna koncesija, koja treba da potvrdi identičnost obeju ličnosti, Gastona i Žaka, sa tako suprotnim karakterima; i tu koncesiju Anuj podupire psihološkim objašnjenjem: opaki Žak je u suštini jedan mali dečak, koji je, uoči i za vreme Prvog svetskog rata, odrastao bez ljubavi, pored bornirane majke snoba i snaje koja bez ikakva obzira ide za svojom koristi i svojim uživanjima i sva opakost Žakova samo je naličje, neka vrsta muškog protesta i superkompenzacije njegovog osećanja inferiornosti.

Kao autor, koji je s jedne strane gradio »slobodne« teaterske konstrukcije, a s druge se trudio da im da i psihološko opravdanje, pa i neku filozofsku podlogu (u tezi o težnji svih ljudi da se odreknu svoje prošlosti), tako je i savesna, inače veoma čista i uglađena režija Tomislava Tanhofera i Miroslava Belovića oscilirala između pozorišne »uslovnosti« izražene u spoljnoj opremi i tumačenju nekih likova, i strogog realizma, u pretežno sasvim realističkoj čak i psihološki produbljenoj glumi. Dok su, na primer, u sceni prisluškivanja elementi nerealne pozorišne »igre« jako podvučeni tankom providnom pregradom koja, mesto solidnih vrata u debelom zidu, odvaja gospodski salon od prostorije za poslugu, dotle su reditelji brisanjem i menjanjem (lika koji donosi rasplet, muzičke pratnje), završnoj sceni dali sasvim drugi, mnogo ozbiljniji, »realističniji« karakter nego što je to kod Anuja.

Interesantan je taj kraj u komadu. Autor je svom junaku dopustio da ne samo odbaci svoju porodicu nego i da se ubaci u tuđu. Kao deus ex machina pojavljuje se apsolutno siroče i univerzalni naslednik cele jedne bogate porodice, i njemu Žak postaje saputnik na životnom putu, u prvoj klasi sa celokupnim konforom i sanabijenim novčanikom kao jedinim prtljagom. Anuj je bio potpuno svestan nerealnosti takvog hepienda. Kao da je i sam hteo da se tu, zajedno sa svojim junakom, uzdigne visoko iznad životne stvarnosti sa njenim nužnostima, u carstvo teatarske fikcije i da se nauživa njegovih sloboda. Ali on nije dopustio sebi da postane lakoverna žrtva svoje sopstvene fantazije: odenuo je tu scenu u grotesku, propratio je potsmešljivim muzikom, dobra vila koja donosi iznenadno ostvarenje najsmelijeg sna jeste devetogodišnji dečak, koji, u nepoznatoj mu kući, traži — mestance gde se mogu svršiti izvesne potrebe, a pošto ih je svršio, debeljuškasti advokat koji prati dečaka i koji se zove mister Pikvik, za dobar bakšiš grešnom Žaku bez ustručavanja otvara vrata raja.

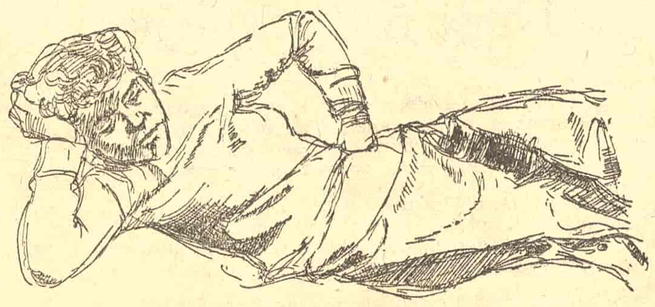
Na pretstavi se, mesto podrugljive teme ,sa tremolom u orkestru, čula Debisijeva »Mesečina« na klaviru, mesto devetogodišnjeg pitomca itonskog koledža u neprilici — pojavio se odrastao mladić koji se trudio da deluje naivno (možda reditelji nisu mogli naći nikoga podesnijeg za tu ulogu), i tako je ta scena, zahvaljujući muzici doduše sačuvala karakter sna, snoviđenja, ali je odnos prema tom snu postao naivniji, sentimentalniji, pa i banalniji. Time je cela pretstava dobila u jedinstvu stila, njen osnovni ton, ozbiljniji, oporiji, dublji ton psihološke drame, sproveden je doslednije do kraja, njena osnovna linija postala je ravnija — ali se time izgubio onaj elegantni i graciozni savijutak koji je na kraju Anuj dao svome delu. A Anuj se ne odnosi bez razloga tako neozbiljno i ironično prema raspletu svoga komada. Pozorišni pisac sa sigurnim i tananim dramaturškim instinktom, on je osetio da je tu svoga junaka doveo u situaciju u kojoj mehanizam prestaje da funkcioniše i gde postaje očevidno od kakve je on građen, i uvideo je da mu ne ostaje ništa drugo do da se sam nasmeje onome što je stvorio. Jer šta Žaku daje pravo da, onako mizantropski zgađen, okrene leđa ne samo čudovištima kao što je njegova majka (koja je postala čudovište pod uticajem svoje okoline, kao što je to postao i sam Žak) nego i onima koji su, kao njegov brat Žorž, bolji od njega? Zar prema tom bratu, koji ga je toliko voleo i koji mu je tako velikodušno oprostio. Odlazeći od njega bez opraštaja i poručujući mu da njegov Žak »leži u nekoj zajedničkoj raci u Nemačkoj«, on njemu ustvari, posle svega što mu je ranije uzeo i ubio, sada uzima i ubija tog voljenog, pored svih njegovih mana bratski i očinski voljenog, »jadnog malog dečka«. Da je iskreno Žakovo kajanje zbog nepopravljivog zla koje je naneo životinjama, nepopravljivog jer su one mrtve, — zar on ne bi morao ostati i svojim budućim ponašanjem porpaviti ono što je skrivio živom bratu? Ne, tako ne može postupati razočaran moralista, kakvim se Žak prikazuje, čovek koji je zaista promenio svoju ćud, a ne samo svoju vučju dlaku. Jedno od dvoga: ili je Žak ostao nevaljalac i kukavica, pa zato svoje kukavičje jaje smešta u tuđe gnezdo, beži od brata, kojemu toliko duguje, onamo gde nitša ne mora da otplaćuje — ili je sve samo vešta konstrukcija, samo niz složenih marioneta, samo, i trbušasti Pikvik i đače iz Itona, poslastičarske figure, koje je autor smatrao da treba kao i ceo onaj teatarski hepiend, preliti humorom i ironijom da bi se mogli progutati. Pretstava je pak, svojom ozbiljnošću i težinom, opteretila laku konstrukciju Anujevog komada do granica njene nosivosti.

Baš zato što je Žak-Gaston više veoma složena marioneta nego živ čovek, vrlo je teško ostvariti taj »psihijatriski slučaj« na sceni. U osnivi njegovog karaktera treba da je onaj »jadni mali dečko« sa dobrom klicom, dečko koji postaje zao u dodiru sa rđavom okolinom. Blagi Gaston se onda može shvatiti kao posuvraćeni Žak: kod Gastona je dobrota izražena, a naglost i svirepost Žakova sasvim potisnuta i nevidljiva; ali u dodiru sa prošlošću (koja je Žaka i formirala), sa majkom, sobaricom, snajom, Žakova stara ćud se opet pomalja, i u tim scenama možemo videti nekadašnjeg Žaka, istina samo na mahove, jer ga odmah obuzdava Gaston. Marijan Lovrić bio je u prvoj sceni više melanholičan nego indiferentan, kao da je odmah, čim je stupio u kuću, naslutio svoju prošlost i zabrinuo se zbog nje. Ona oluja blagosti i dobrote koja je, po mišljenju njegovog brata, prešla preko lica Žakova nije kod Lovrića ostavila dubokog traga i nije mu dala mir i sigurnost čoveka bez nemilih uspomena; valjda je zato bio samo bledo nagovešten i onaj interesantni proces dubenja, dosećanja, traženja svoje prošlosti i, uporedo s tim, spokojnog a tvrdog odbijanja onoga što mu kao prošlost naturaju, a što on oseća kao nešto njemu sasvim strano. Sav nervan, Lovrić kao da je i brzo i lako, davno pre onog nepobitnog dokaza o njegovom identitetu, poverovao da je on Žak, njegova odbrana od tog identiteta i te prošlosti bila je usplahirena i plaha, ali bez čvrstine, njegovo uveravanje da on nije Žak bez uverenosti. Zbog toga je liniji njegove uloge nedostajao razvoj i gradacija. Nikakva naročita promena kao da nije nastupila kod njega pošto se uverio da ima onaj ožiljak na leđima a posle čega on više ne može sumnjati da je zaista Žak. Ni u odnosima prema članovima njegove porodice nije uvek bilo jasne razvojne linije; najviše se u odnosu prema bratu, manje prema majci i snaji, osećalo da se ti odnosi, u nejgovom slučaju, moraju tek formirati, kao kad se upoznajemo sa licima koja su nam dotle bila sasvim nepoznata.

Možda ne po njenom značaju u samom komadu ali po kreaciji Jože Rutića, odmah iza naslovne uloge treba spomenuti ulogu Žorža, starijeg brata Žakova. Nije se moglo očekivati, po likovima koje je Rutić dosada kreirao, da će taj duševni, istinski nesebični i dobri, skromni i pomalo filistarski, čestiti i građanski solidni Žorž »ležati« Rutiću. Međutim, on je taj lik zaisto dočarao, i svojim malo pognutim držanjem, i svojim sporim, uzdržanim, kao sputanim pokretima i gestovima, i svojim ozbiljnim, setnim govorom, i svojom maskom. Žoržom Renoom dao je Joža Rutić svoje dosada najbolje glumačko ostvarenje i najbolju kreaciju u »Putniku bez prtljaga«.

Majku Žakovu, damu iz krugova krupne buržoazije igrala je Nada Riznić. U nekoliko mahova, na primer na završetku svoga pričanja sinu o njegovom odlasku u rat, imala je neumoljivost i bezdušnost žene koja neće da popusti i da se odrekne svog dostojanstva gospođe i »majke« makar joj sin polažio u smrt — kada taj sin toliko zaboravlja svoj i njen staleški ponos da se namerava oženiti nekom siromašnom krojačicom. Šteta što nije skroz, kao jedna od osnovnih karakternih crta toga lika, sprovedena ta tvrdoća i gordost, taj prezir i ta mržnja prema svakome ko bi joj uskratio čast i poštovanje kakvo se duguje dami njenog društvenog položaja i bogatstva.

Preljubnica, žena Žoržova, a bivša ljubavnica Žakova, bila je za Olgu Jevtić, apsolventa Pozorišne akademije, suviše težak zadatak. Ni samom svojom pojavom, ni scenskim iskustvom, ni snagom i kvalitetom svoga talenta ona nije mogla dočarati privlačnu i strasnu mladu Francuskinju, kojoj je muž oprostio njena sagrešenja, ali koja sama ne oprašta svom bivšem ljubavniku što odbija da zadovolji neobuzdane zahteve njene nezajažljive senzualnosti.

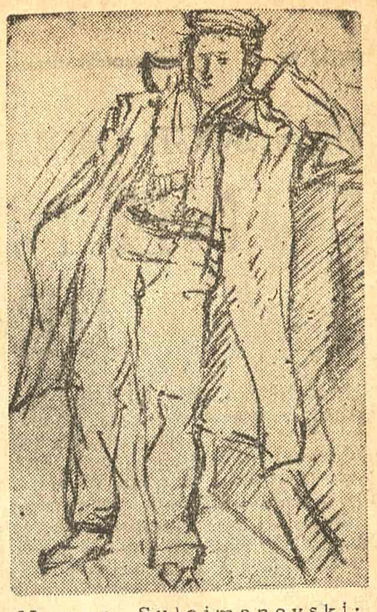


Gradimir Aleksić: CRTEŽ

Komedijnu stranu pretstave nosili su, pored scenografije, likovi Vojvotkinje i Sobarice (uz ostala lica posluge). Vojvotkinja Blaženke Katalinić bila je više komična tetka nego francuska aristokratkinja, više »matora luda«, kako je naziva Žoržova žena, nego otmena dama kojoj se metr d' otel ne usuđuje ni da prijavi tako proste ljude kao što su mlekari ili lampari. Ona je s velikim uživanjem izgovarala reč »stražnjica«, a strepela od toga da je Gaston, u afektu ili bunilu groznice, mogao izvaliti neku psovku i zgražavala se kad mu se zaista omaklo jedno »majku mu«. (Blaženka Katalinić u tri maha govori o »injekcijama u stražnjicu« i o tome kako je njen nećak, »veliki psihijatar«, Gastonu za tri meseca dao sedamnaest takvih injekcija, a njen advokat, zaprepašćen, uzvikuje: »Sedamnaest! pa to je ogromno . . . i smelo!« Moglo bi se pomisliti da se tu autor ruga »velikom psihijatru«, jer je opšte poznato da takve injekcije u debelo meso daje svaka iskusnija bolničarka i da njih sedamnaest mnogi bolesnik dobije za tri dana kao nešto sasvim obično i prirodno. Međutim, nije tu posredi nikakva ironija niti je uoptše reč o »injekcijama u stražnjicu« nego o takozvanim fiksacionim apscesima, to jest namerno izazvanom i veštački podržavanom gnojenju. Takvim apscesima, obično na leđima, išlo se za tim da se primami demon bolesti i da se iz plemenitih unutrašnjih organa, naročito iz mozga, preseli na manje opasan i lakše dostupan teren, i taj je metod lečenja u doba kad je »Putnik« napisan u psihijatriji bio u velikoj modi).

Kao što je vojvotkinja Blaženka Katalinić bila više smešna figura nego nastrana dama iz visokog francuskog društva, tako je i sobarica Žilijeta u vedrom i dopadljivom tumačenju Sonje Hlebš bila više koketna subreta nego »romantična duša«, više iskusna namiguša, koja vešto zavitlava muškarce i s uživanjem ismeva svog ljubomornog muža rogonju, nego žena koja se oduševljava ljubavnim istorijama iz petparačkih romana. Sonja Hlebš dala je neosporno zanimljiv, živ, pa i verodostojan lik šarmantno-frivolne francuske sobarice; no ako je ta sobarica, ta Žilijeta takva i ako tako olako gleda na život i ljubav i brak, onda je neobjašnjivo zašto Žak sebi prebacuje što je takvu devojku »silovao«, zašto ga zbog toga grize savest i zašto s njom hoće da »ozbiljno govori« o njihovom odnosu, mada ona od njega ništa ne traži.

Sasvim stilizovani dekor Milenka Šerbana, sa providnim zidom kroz koji, mesto kroz ključaonicu služinčad gleda (a sama ostaje nevidljiva?), kao što ,docnije, gleda i kroz neprovidna zatvorena vrata bez ključaonice, bio je ne samo u duhu teatarske »uslovnosti «komada nego ju je i prevazišao. Ekstravagantne linije, kojih u buržoaskom salonu nije bilo mnogo. manje nego u bizarnom nameštaju rađenim po nacrtima Žakovim, odgovarale su Anujevom podešavanju stvarnosti prema njegovim potrebama, kao što je i izvesna lakoća cele inscenacije odgovarala lakoći Anujevih konstrukcija; ali ta inscenacija nije bila u skladu ni sa ozbiljnom realističnom glumom, ozbiljnijom, ako se izuzmu likovi kao što su Vojvotkinja i Sobarica, no što zahteva sam tekst niti sa solidnom otmenošću (a tu otmenost priznaje i sama Vojvotkinja) bogate krupnoburžoaske porodice Reno.



Mamer Sulejmanovski: CRTEŽ

To što su reditelji, primivši takav scenski okvir,ipak odbili da se povedu za autorom u poslednjoj sceni komada — pokazuje da im nije bilo lako usvojiti Anujevo umetničko uobličavanje života i rešavanje životnih problema. A Anuj je svoj komad morao tako završiti; čineći to, on se, uprkos ironičnom tonu i samopotsmehu pokoravao jednom višem imperativu: baš taj završetak izraz je jedne duboke težnje, koja nije samo autorova, težnje da se što dalje i što potpunije pobegne od stvarnosti, u neko maglovito carstvo »slobode«, u materijalnu obezbeđenost bez ikakvih obaveza, obezbeđenost i od opasnosti nekog obračuna i, ko zna, odgovaranja za prošle grehe. Po autoru, ta je težnja svečovečanska. Žak veli za sebe da je on »jedini čovek kome sudbina daje mogućnost da ostvari taj san koji sniva svaki čovek«, san da se odrekne svoje prošlosti, pa i samoga sebe. Neosporno je da je to san čitavog jednog društvenog sloja. Anuj samo zaboravlja da je bilo epoha kada su ljudi imali drugačije snove; a da ni danas mnogi veoma mnogi ljudi ne nameravaju da se odreknu svoje prošlosti, jer su jednima pogledi uprti u budućnost koju izgrađuju na toj prošlosti i jer drugima u toj prošlosti potraživanja daleko premašuju dugovanja, zbog čega se oni i ne plaše obračuna — to, dakako, Anuj i njegovi zaspali putnici ne vide, ili neće da vide. Razume se da je i budućnost koju ti ljudi izgrađuju negacija prošlosti, ali negacija revolucionarnim prevlađivanjem, a ne odricanjem i bekstvom.

Svojom poslednjom premijerom u ovoj sezoni, Anujevom dramskom poetikacijom sna, koji tobože svaki čovek sniva, o bekstvu od svoje prošlosti, i od sadašnje stvarnosti (iz straha od budućnosti), Jugoslovensko dramsko pozorište je dokazalo da može dati čistu, zanimljivu i, uglavnom, ujednačenu pretstavu i onda kada izbor komada nije najsrećniji. Nije najsrećniji, i zbog neprihvatljivosti njegove idejne osnove, i jer taj komad nije sasvim savremen, jer je ne samo napisan nego i u Beogradu već igran između dva rata (napisan je 1936, a već 1937 izveden u Narodnom pozorištu, u režiji R. Plaovića, koji je igrao i glavnu ulogu), jer nije ni reprezentativan ili naročito karakterističan za današnje francusko dramsko stvaralaštvo, niti je najbolje i najzanimljivije čime se Žan Anuj može prikazati našoj publici (dovoljno je potsetiti na njegovu kod nas nepoznatu »Divljakinju«). Pa kad već, kao što dokazuju »Duboki koreni« i »Putnik bez prtljaga«, pri izboru stranog savremenog repertoara ne primenjuje preterano strog kriterijum, zašto onda Jugoslovensko dramsko pozorište dosada, za četiri godine svoga postojanja, nije prikazalo nijedno savremenije delo iz jugoslovenske dramske književnosti, čak ni jednog Nušića, ili Krležu, ili Slovence posle Cankara?

Mihailo GAZIVODA

Kovačev sin

(Odlomak)

Svi su se seljaci veselili što odlaze u lov u Karuču, a jedino se kovačev Tomo nije oveselio tome lovu. On je dječak od svojih četrnaest godina, ovisok za svoje doba i mršav. U njegovim pametnim očima ogleda se rano začeta tuga.

I on je utorak veče čuo da će u četvrtak da se lovi riba u Karuču. Rekao im Puniša Mašanov kad je po povratku iz Malezinih zgrada svratio k njima za svoju klepanu sjekiru.

— Eto da se jede pretile karučke mrežarice! — oveselio se kovač Luka. Njegovo puno nagaravljeno lice sjalo se zadovoljno uz rasplamsale šipkove grane, a kroz nabubrene crvene usne pomolio tamni i hrapavi vrh jezika.

— Na oba brka, ako bar toliko izvuče ona moja nova svilenuša! — obećao je Puniša zagledajući sjekiru, koju je kovač donio iz vignja i probajući noktom palca njenu oštricu.

— I koju kapljicu onog crvenog iz Ugaljka! — zaigrale kovaču malo razroke oči i zasjale se kao dva ognjila.

— Jedno bez drugoga ne ide! — potvrdio Puniša ne skidajući pogled sa sjekire.

— Ja vama najbolje kovanje, a vi meni...

— Pošteno velim, majstore! — nije mu dozvolio ni da dovrši.

Dječak je jetko pogledao oca. Bio mu je odvratan u tom zavisnom i molećivom položaju. Takav je uvijek čim malo potegne. Dođu mu oči velike, omekša

— 2 —

svaki mišić na njemu, raspriča se. Rekao bi čovjek da će sav da se istopi od neke unutarnje topline i sladunjavosti. Onda zna i da ga pomiluje po glavi, svojom čvorastom šačetinom, potegne za nos ili privuče sebi bradom, koja žari kao kopriva, zacrveni njegovo glatko duguljasto lice. Sestra tada oživi i raskravi se kao da je neka iznenadna sreća zadesila kuću. Ona vječito motri na svaki kovačev pokret i mig i prema tome se upravlja.

Ma da je Toma nekada hvatala drhtavica i od samog očevog mrkog pogleda, sada mu je draži ljutit. Pogotovo kad je takav prema onima koji dolaze poslom u viganj. To je osjetljivom i osvetoljubivom dječaku, koji je naučen da i on i njegovi budu od svih vrijeđani, bila prva osveta, vraćanje istom mjerom. Zato bi ga, onako potnog i nagaravljenog, najradije obgrlio svojim dječačkim rukama i izlio svu sakrivenu i pritajenu nežnost. Ali mu prirođena sramežljivost nikada nije dozvolila da tako uradi.

Takvog je oca našao i predveče kada je po povratku s paše (imali su dvije koze) ušao k njemu u viganj i, po navici, stao da spuštanjem i dizanjem drvene poluge nadima kovačku mješinu i raspaljuje ugalj. Naoblačen i zatvoren kao kip, tanjio je otac užareno gvožđe snažnim udarcima svoga čeličnog malja. Oko njega su ognjene varnice pravile zvijezde sa bezbroj krakova.

Onda je ušao u Viganj Petko Stevanov, sitan čovječić četrdesetih godina ,ali vrlo okretan i kočoperan. Poznat je u selu kao posprdalo i zakučica. Njegov sin Novo, po svemu pljunuti otac, zadavao je Tomu više neugodnosti no svi ostali drugovi. Jednoga dana pri povratku iz škole, kada je Toma tresla groznica, uhvatio ga je rukama za noge i primorao da sjedne na oštri kamen pri putu. Iako nemoćan od bolesti, Tomo nije dozvolio da ga nadjača. Posavio mu rukama glavu i držao ga tako dok se okupili đaci i rastavili ih. Zatim Novo otskočio u stranu i sasuo na njega kamenjem nazivajući ga najgorim imenima.

Petko je svojim brzim ručicama izvadio iz torbe dva kosijera, sjekiru i nekoliko noževa i, šepureći se kao kokot, stao da laska kovačevom radu i preporučuje se da mu se čim prije i bolje svrši posao. Kovač ga nijedanput nije pogledao, ni jedne riječi sa njim progovorio. Prezrivo namrgođen pokazao mu pokretom ruke mjesto gdje treba da ostavi stvari i produžio kao da ga tu i nema.

— 3 —

A kad je Saveta Jakaševa ušla iza Petkova odlaska i iz torbe izvadila, prije alata, bocu rakije sa duguljastim grlićem ,pretvorio se u suštu ljubaznost i obećao joj sve što je tražila. Još za njenog prisustva kušao i pohvalio rakiju, a kasnije se dva puta prihvatio boce i ispio više od trećine. Klokotali su gutljaji niz njegovo grlo, dižući i spuštajući istaknutu jabučicu. Tada je i njega pitao kako je bilo na paši, kad je brzo došao, šta rade majka i sestra.

To ga još i sada drži i čini puzećim pred gubodrobim i čelavim Punišom Mašanovim, zato dječak izašao napolje da ga ne gleda i popeo se na oberčić sa kojeg je moglo da se vidi skoro čitavo selo. Još su na sve strane zavijali psi, a zapaljeni fenjeri i užarene glavnje pravili svoje krivudave puteve. Oni su se kao prolivene zvijezde gubili između gustih šipkovina i ispod visokih međa i ponovo nicali po bezdanoj kotlini sela kao krijesnice kroz noć. Dječaku se čas činilo da miruju, čas da idu pravo k njemu, čas opet da su se ti noćni putnici izgubili između bezbroj građa i puteljaka. I prohtjelo mu se da nagađa: ko bi to mogao da bude, da li ide na sjednik ,ili se vraća s njega, hoće li pseto da prestane čim ga prepozna, šta će u kući da se priča. Iako ga dijelila tolika gluha daljina, učinilo mu se da još s praga čuje mjesto uobičajenog pozdrava:

— U četvrtak se lovi u Karuč!

— Karuč! — graknu kao vrane svi ukućani.

— Ih, taj vaš Karuč! — nije mogao da se uzdrži. Desnom nogom je lupao iz sve snage ploču na kojoj je stajao i odmahnuo rukama kao da gura od sebe neku prljavu stvar. On je još prije nekoliko godina, kada je bio u prvom razredu, da nije što i druga seoska djeca, da njihova dobra nijesu i njegova i da ono što njih veseli — njemu donosi samo bol.

I onda je bilo ovo doba godine i spremao se lov u Karuču. Đaci doznali odmah po izlasku iz škole od nekog Rvašanina i stali da se dozivaju i sačekuju. Tako su se sastali svi iz njegovog sela i išli zajedno: po neravnoj seoskoj putanji i stranom iznad nje. Ličili su roju pčela iz koga nijedna neće da se izdvoji naprijed ili zaostane. Govorili su glasno i mnogo njih najedanput: o tome kako će da naprave bodače, gde mogu da se nađu najbolje motke i šta će da kupe za ribu koju ulove. Jedni su već imali sve spremno i smatrali su se većim i pametnijim od drugih.

— 4 —

Tomo je znao da u selu ima mnogo ribe i da je seljani love, ali o tim dječjim bodačima nikada nije bio čuo, bar sada nije mogao da se sjeti. Viganj i kućica u kojoj su stanovali nalazili su se s kraja sela, daleko od drugih kuća i on je čitavo vrijeme do polaska u školu proveo tu: u igri sam ili sa sestrom koja je tri godine bila starija od njega, u vignju kod oca.

Zato, čim je shvatio o čemu se radi, uhvatio za rukav Krcuna Dušanova, najboljeg druga sa kojim je sjedio u istoj klupi, i zapitao ga umiljato:

— Oli mi dat' jedan komad mreže ze bodač?

— 'Oću! — obećao je mališan bez razmišljanja. Ali kada je pomislio kako sam nije gazda u kući i da bi tu mogla da se pojavi neka smetnja, dodao brzo:

— Ako tata dozvoli!

Preko ozarenog Tomovog lica prevukla se namah tužna sjenka i zamutile njegove otvoreno plave oči. Već je nada bila iščupana istom brzinom kao što se i porodila.

Krcunu bilo žao, pa ga obgrlio rukom oko vrata i rekao mu ubjedljivo:

— Iskrojiću od neke stare mreže dva bodača: jedan za mene, a drugi za tebe. Nikoga za to neću da pitam.

— I kovačev sin hoće bodač! — posprdao se đak četvrtog razreda, kmetov sin Andrija, koji je prisluškivao razgovor. On je dječak od četrnaest godina, veliki đavo i svađalica. Nema u školi đaka koji smije da mu »izađe na megdan«, prebaci mu kamenom, ili ga pretekne u tada omiljenoj igri »vojnika«. Jedinac je, razmažen, voli da se druži sa starijim dječacima i svuda »tisne nos«. Đaci ga se boje i slušaju kao najjačeg i najpametnijeg.

Krcun ga pogledao raširenih zenica i prošaputao:

— A zašto ne bi 'tio!

— Ne treba mu! — rekao je osorno, žmirkajući lijevim okom i kriveći usne. Ta grimasa je bila poznata i kod njegovog oca, kmeta Marka Jovanova.

Sada i Tomo stao da ga pogledom ispituje: šali li se ili ozbiljno govori.

Stali i drugi đaci i radoznalo gledaju Andriju.

— I ne znate! — čikao ih sve on.

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

»AMERIČKA TRAGEDIJA« NA FILMU

Novak SIMIĆ

(A Place in the Sun, Produkc. Paramount, Scenarij Michael Wilson i Harry Brown. Režija George Stewens. — Montgomery Vlift — George Eastman, Elizabeth Taylor — Angela Vickers — Shelly — Alice Tripss).

Svoj stav objektivističkog kriticizma, — kojim je prikazivao događaje i iznosio činjenice ne naturavajući nikome zaključke što su se, željezno, sami po sebi iz njih nametali, a koji je tako karakterističan za sva dotadanja njegova djela dajući im osobenu, naročitu boju i čar što ga je izdvajalo od ostalih realista prvih decenija XX stoljeća — u »Američkoj tragediji« (An American Tragedy 1925)*) svom kapitalnom, najvećem djelu, Dreiser posve ne napušta ali ga izmjenjuje i transformira. »Američka tragedija« ne samo da konstatira, bilježi, prikazuje i ukazuje nepravdu, bigotizam i hipokriziju kapitalističkog društvenog sistema, ona ujedno i optužuje, sudi i besprizivno osuđuje. Optužnica koju je tu Dreiser podigao protiv kršćanske civilizacije, građanskog društva i njegovih uslova života, beskompromisna je, neumoljiva i nepoštedna.

Clyde Griffiths, glavno lice »Američke tragedije«, jedan je od mnogih, bezbrojnih mladih ljudi tadašnje Amerike, koji je kao dijete prošao kroz poražavajući psihološki pritisak religije, njene lažne strogosti i još lažnijeg milosrđa a kao dječak postao svijestan oskudice i bijede u kojoj on i njegovi roditelji, braća i sestre žive. Davši ga tamo na početku romana, Dreiser nam u širokim, monumentalnim, snažnim i potresnim slikama prikazuje u šta se izrodilo nastojanje Clyde Griffihtsa »da se toga oslobodi« t. j. bijede i nemaštine. Čežnja za životom, za njegovim radostima, za srećom i slobodom, za iživljenjem i proživljenjem mladosti, za uspjehom, dovodi Clyda Griffithsa na električnu stolicu. Njegova je sudbina neumoljivi zakon današnje civilizacije. I kao što društvo ubija umjetnika, iznakažuje i ubija i malog čovjeka. Postepeno od stranice do stranice, od situacije do situacije, od opisa jednog događaja do drugog, analitički mirno, široko poput razlivene, velike rijeke teče opis djetinjstva, dječaštva i mladosti Clyda. Atmosfera, tako karakteristična za američke prilike, njegove porodice, putujućih religioznih propovjednika jedne od bezbrojnih reformatorskih sekta i sektica; slika hotela u kojem mladi Clyde vrši službu liftoboja i trčkarala; prvo upoznavanje sa životom, njegovi drugovi ostali liftoboji, djevojčice s kojima se druže, alkohol, izleti, automobilska nesreća s ukradenim autom; bijeg iz Kansas City-a i konačno dolazak u stričevu tvornicu u Lycurgusu u državi New-York — sve je to uvod u tragediju koja će se dogoditi, njena ekspozicija, prvi čin.

U Lycurgusu se odvija drugi dio tragedije: samo djelo. Clyde Griffiths je siromašni rođak bogatog fabrikanta. S jedne strane je svijet siromaštva i oskudice u kojem je odrastao, s druge nedostižni svijet bogatstva, uspjeha i uživanja. Nestalnog, senzibilnog, kolebljivog, mekog Clyda odraslog i odgojenog u onoj tipičnoj atmosferi američke malograđanštine taj svijet »viših društvenih sfera« neodoljivo privlači i on hoće da pod svaku cijenu uspije. Glydu je uzor njegov bogati stričević Gilbert: hladni, otmjeni, kastinski nastrojeni, oholi mladić. Da bi uspio ući u to društvo kapitalista i njegov svijet, Clyde se oslobađa mlade radnice Roberte koja radi u njegovom odjelu, u stričevoj tvornici. Roberta treba da dobije dijete. Glyde mu je otac i Roberta traži brak. Clyde je međutim ušao u društvo omladine t.zv. viših slojeva Lycurgusa, Sondra Finchley, milionarska kćerka, zaljubljuje se u njega — njegovi su snovi na domaku ostvarenja. Roberta je zapreka. Roberta je sav onaj gorki, jadni, bezimeni život, koga se želi da oslobodi, a koji je eto vuče snažno i neumoljivo natrag k sebi. Clyde smišlja da ubije Robertu na izletu, preduzima sve mjere, da nitko za to ne sazna. Roberta se na izletu utaplja. Clyde je želio njenu smrt, ali on je nije gurnuo iz čamca, on ju je samo odgurnuo kad se je pokušala da spasi. Opis porodice strica Clydeovog Samuela Griffithsa, bogataške mladeži, samozadovoljnog, luksuznog, površnog i istrzanog života koji se odvija od zabave do zabave, izleta do izleta, vožnje autom, motornim čamcem i jedrilicom, dan je o podrobnoj analizi, u moćnom zamahu. Likovi Roberte, jednostavnog običnog farmerskog svijeta iz koga ona potiče i Sondre Finchley i njenog svijeta suprotstavljeni su jedan drugom plastično i snažno.

Treći dio opisuje hapšenje Clydeovo, sudski proces i njegov završetak na električnoj stolici. Likovi kotarskog javnog tužioca, Orville Masona, branitelja Clydeovih Belknapa i Jacksona, opis načina kako se u Americi stvara javno mišljenje, uloga štampe, atmosfera procesa, tamnice, novinari, svećenici — sve je to iznešeno neumoljivo jasno, osvijetljeno jarkom svjetiljkom jednog velikog umjetnika. Na optuženičkoj klupi nije Clyde Griffiths nego čitavo društvo, društveni sistem koji ga je takvim učinio. Ruka koja je gurnula Robertu, da se utopi kad se je spasavala bila je ruka toga društva. Osuđujući Clyda Griffithsa, to društvo osudilo je i samo sebe, svoj pogled na svijet, svoje postavke o vječnosti privatnog vlasništva i eksploatacije.

Tako roman. Film međutim, kojega smo ovih dana gledali, pod imenom »Mesto pod suncem«, a koji je snimljen kako piše u zaglavlju naslova prema romanu Theodora Dreisera »Američka tragedija« — daleko je ne samo od idejnih intencija i postavki ovoga romana, već i od njegove umjetničke snage, realizacije društvenih odnosa, oblikovanja karaktera glavnog junaka kao i ostalih protagonista. Filmska adaptacija ovog romana ne samo da je izmjenila imena ličnosti tj. iz Clyda Griffithsa načinila Georga Eastmana, iz Sondre Finchley Angelu Vickers a iz Roberte Shelly Winters već je izmjenila i njihove karakterne osobine. Oni nisu kao u romanu postavljeni pod sječivo oštre i nemilosrdne analize koja ih je raščlanila u ono što jesu: tj. Clyde Griffithsa kao tipična pretstavnika sitne buržoazije u jačovoj težnji da se uzdigne u izabrane i moćne, Griffithsa zapravo kolebljivca i slabića — Roberte kao farmerske kćeri, koja uslijed posljedica agrarne krize, prinuđena je da ide na rad u tvornicu i s druge strane Sondre Fincley kao razmažene bogataške jedinice koja ne zna šta će od spleena — već su dati općenito pod uglom gledanja tog istog društva koga Dreiser u svome romanu tako snažno kritizira. Clyde Griffiths postavši George Eastman simpatičan je mladi čovjek, kojemu Roberta — Shelly smeta na putu njegovoj sreći i ljubavnom i ostalim rajevima sa Sondrom — Angelom Vickers. Dok je u romanu bogataški svijet koji toliko imponira Clydeu — Georgu Eastmanu pretstavljen praznim, kastinskim, nadutim, oholim, kojega je idol samo dolar i uspjeh — u filmu su to pristojni, odgojeni, uglađeni i plemeniti ljudi. I sve kulminira zapravo u ljubavnom opoju Georga Eastmana i bogataške kćeri Angele Vickers. Ničega uznositijeg. Tu su plesovi i igranke, kućne zabave i maskarade, vožnje na jedrilicama i motornim čamcima, havajske svečanosti s cvijećem, auto izleti i kupanja u gorskim, divnim jezerima pod stoljetnim jelama i borovima. A toj idili, tom snu o raskoši i zemaljskim divotama zaprijeka je ta nesretna farmerka koja je postala radnica Shelly (Roberta) i koja nehotično ide gledaocu na živce. Prikazana je tako. Njena ljubav prema Georgeu je primitivna, dosadna u svojoj jednoličnosti, plitka u svojoj jednostavnosti. Zapravo to i nije ljubav već interes — računanje, ona će dobiti dijete i na temelju toga ona ucenjuje Georgea. Reakcionarnost je ovoga filma baš u potenciranju te ucenjivačke, negativne crte Shellyne, koja je u romanu nabačena ilustrativno kao posljedica odgoja i prilika u kojima je ta farmerska kćerka odrasla a u filmu je njena karakterna osobina. I kao svi ucjenjivači Shelly nam je nesimpatična, djeluje odbojno.

Šta da se rekne o sudskom procesu, koji je dan šablonski na način kakav smo dosada već desetke puta gledali u mnogim američkim filmovima. To je prije parodija, iskrivljena slika onoga što je prikazano u romanu. Pa onaj melodramatski posjet Angele Vickers Georgu Eastumanu u ćeliji, nakon osude na električnu stolicu. Koliko je tu samo položeno na otužnu sentimentalnost, na suze, na uzvišenu tragiku najjeftinije vrste, da bi se pobudili najniža malograđanska razjnežavanja i da bi se efektno završilo. Na koncu konca prema ucjenjivaču Shelly, ubojici i slabiću Georgeu, koliko je uzvišena i velika u svojoj plemenitosti vrla bogataška mezimica. Čovjek treba biti bogat, dobro odgojen ,naobražen pa da bude sposoban za visoke i velike osjećaje, za plemenita dušina uzdignuća kao da je naravoučenije ovoga filma, koji je kao film, da i to potcrtamo korektno rađen i besprijekoran.

Kada je čuveni režiser Ajzenštajn za svoga boravka u Americi napisao prema »Američkoj tragediji« scenarij, onda su ga holivoodski bossovi odbacili i umjesto njega realizirali Sternbergov falsifikat, protiv koga je Dreiser ogorčeno protestirao.

Vjerujem da bi Dreiser i protiv ove Stewensove filmske interpretacije (uzevši dakako u obzir Paramount i scenariste) i te kako protestirao.

*) »Američka tragedija' izašla je na našem jeziku 1948 u prevodu Berislava Grgića — izdanje Kulture.

Marko Čelebonović: DEVOJKA U NARODNOJ NOŠNJI

»FILM« DANAS

Radoš NOVAKOVIĆ

Naša publicistika u oblati filma ima velike mogućnosti i zadatke. Retka je oblast našeg kulturnog života u kome imamo manje tradicija a više problema i gde je dragocena svaka usmena ili pisana reč objašnjenja i istine, i gde su poželjnije konstruktivne diskusije i jasne analize. Zato je uloga lista koji je sav posvećen ovoj materiji, kao što je slučaj sa petnaestodnevnim listom »Film«, neobično važna i odgovorna. Utoliko pre što je »Film« list uveden kod naše publike, rado se čita i nesumnjivo ima uticaja kako na širi krug čitalac tako i na filmske radnike. Jer mu se zahvaljujući njegovoj specijalizaciji u jednoj oblasti automatski pridaje i autoritet stručnosti, koji prati svaku specijalizaciju. Bilo bi nepravedno ne reći da je »Film« u toku svog izlaženja postigao znatne i pozitivne rezultate. Ali utoliko više iznenađuju izvesne pojave koje pokazuju da uređivanje lista »Film« ne ide uvek jasnim i potpuno opredeljenim putem već manifestuje neki put potpun nedostatak stava po određenim pitanjima naše kulture uopšte i problematici našeg filma posebno. Pomanjkanje kadrova, koje je nesumnjivo i na ovom sektoru nedostatak sa kojim se nije lako boriti, ne bi ni u kom slučaju smelo u toj meri da se odražava na fizionomiju lista da štampani materijali budu u očitom neskladu sa onim što pretpostavljamo da je stav redakcije ili bi trebalo da bude. Kako, s druge strane, »Film« ne propušta nijednu priliku, a da se ne pojavi kao merodavan učitelj koji deli lekcije levo i desno kako o filmu treba pisati, bilo bi sasvim prirodno da redakcija »Filma« koja sa takvom osetljivošću reagira na našu filmsku publicistiku uopšte, sa udvostručenom pažnjom proverava i svoje sopstvene tekstove. Međutim to nije slučaj. Redakcija u svojim stupcima dopušta i takve stvari koje sa jednog kulturnog i ozbilnog umetničkog stanovišta nije nikako moguće prihvatiti i opravdati.

Na prvom mestu »Film« potpuno pogrešno shvata *borbu* mišljenja. »Film «je uobičajio da na svojim stupcima štampa mišljenja koja je kasnije prinuđen da sam opovrgne. Borbu mišljenja tumači tako da redakcija nije odgovorna za ono što objavljuje čim ispod članka stoji potpis saradnika. Rezultat toga shvatanja jeste da se na stupcima »Filma« često pojavljuje *zbrka* mišljenja, pošto se saradnici međusobno imperativno pobijaju i ostaje, konačno, na čitaocu, koji je kod nas najčešće nedovoljno obavešten — da presudi. Nepotrebno je napominjati da ova metoda, po kojoj je svaki napis »mišljenje« štampa se pod uslovom da je potpisan, bez učešća redakcije i njene odgovornosti, čini redakciju izlišnom. Kao primer navešćemo mišljenja pojedinih saradnika o drugim saradnicima i njihovom opet »mišljenju«. V. Pogačić piše o Z. Gluščeviću u vezi sa jednim problemom filmske scenografije: »Međutim, nažalost, pisac (tj. Z. Gluščević — op. R. N.) nije uspio da formulira ono što je htio da kaže, pa ostaje nejasno da li je uopće htio nešto da kaže. Ni manje ni više on zastupa u jednom članku dva u principu suprotna stanovišta (!)«. Tako V. Pogačić o tekstu Z. Gluščevića. Ali V. Pogačićeva mišljenja i stanovišta ne prolaze bolje B. Belan ,na primer, misli o jednom članku V. Pogačića sledeće: »Stanovita pretencioznost i neskromnost kojim odiše taj članak, (članak V. Pogačića — op. R. N.) nagoni me da taj isti materijal pokušam osvijetliti iz drugog rakursa. Postoji, naime, opasnost da neupućeni steknu sasvim krive predodžbe.. itd.« Očito da postoji opasnost da neupućeni, a to je ogromna većina čitalačke publike jednog specijalizovanog lista kao što je »Film«, steknu krive predodžbe«! Međutim redakcija se u to ne meša. Ona štampa sva mišljenja pa i najkontradiktornija. Tu ljubav prema različitim mišljenjima redakcija sprovodi i na drugi način o čemu će dalje biti reči.

Nepotrebno je podvlačiti da je jedan od glavnih zadataka koje list »Film« mora imati pred sobom jeste praćenje i tumačenje filmova koji se prikazuju u našim bioskopima. Da vidimo kako to »Film« ispunjava. Pošto u poslednje vreme nije bilo premijera domaćih filmova bićemo prinuđeni da ovu analizu vršimo na kritičarskim radovima »Filma« u odnosu na strane filmove. Što niukoliko ne umanjuje značaj i važnost ovih radova jer su strani filmovi još uvek pretežni deo repertoara našeg bioskopa.

U vezi sa stranim filmovima »Film« publikuje dve vrste prikaza. Jedan na filmove koji tek dolaze, a drugi na filmove koji se već prikazuju u Beogradu. Govoreći dvaput o skoro svakom važnijem inostranom filmu »Film« ima dva u suštini različita mišljenja. U rubrici »Dolazi...« K. Carina štampa pozitivna mišljenja o filmovima ističući na sve moguće načine zanimljivost filma koji će biti prikazan u našim boskopima i trudeći se da zainteresuje publiku iscrpnom nomenklaturom ranijih uspeha glumaca i reditelja, kao i odjecima inostrane kritike. Drugim rečima, on na jedan uglađen način reklamira filmove koji dolaze. Pošto »Film« izlazi samo dva puta mesečno, događa se da pravi kritički osvrt na jedan film, vrlo često putpuno negativan, bude objavljen tek pošto od prvog prikazivanja filma protekne duže vreme. Rezultat: »Film« sam potire ono dejstvo koje njegovo pisanje treba da vrši na posetu publike. Publika, prirodno, ide za reklamom, a kritičarski osvrt koji naknadno dolazi ostaje bez dejstva ili mu je dejstvo znatno umanjeno prethodnom reklamom. Mišljenja smo da »Film« nije list koji bi morao da reklamira filmove pre nego što stigne da o njima napiše solidnu kritiku.

Ali ostavljajući po strani te kontradikcije u reči i delu osmotrimo kritike koje nekim slučajem nisu već bile pobijene u samom listu »Film« i koje se prema tome mogu uzeti kao merodavna mišljenja i ocene redakcije. »Film« je često zamerao drugim listovima nestručnost i proizvoljnost objavljenih filmskih kritika. Znači da on problemu filmskih kritika posvećuje pažnju. Da vidimo kako izgleda njegova praksa. Prethodno je neophodno raščistiti jedno principijelno pitanje, a to je da osnovna karakteristika kritičara nije i ne može da bude samo stručnost. Stručnost je neophodna ali ona ne iscrpljuje lik i delatnost kritičara. Ako kritičar umetnička dela ne ocenjuje, ne objašnjava i ne približuje publici za koju piše i pred kojom se ta umetnička dela prikazuju on može da bude vrlo kulturno i stručno lice, ali ne i kritičar. Međutim kritike koje se štampaju u »Filmu« daleko su od toga da ispunjuju ovaj uslov.

Kako postupaju kritičari »Filma«? Oni se u ogromnoj većini o svojoj čitalačkoj publici najmanje brinu. Njima su mnogo važniji problemi koje njih, kritičare, posebno i individualno interesuju. Pod izgovorom da je licu dovoljno povodom nekog filma pisati o problemu koji se na neki način može vezati za taj film, oni u svojim kritikama raspravljaju o metodama režisera, problemima stila, filmske adaptacije, tempa, montaže... itd. o svemu, a najmanje o filmu kao delu u celini. Kad bi list »Film« bio upućen isključivo stručnjacima i to prvenstveno režiserima — strancima, on bi za njih bio nesumnjivo zanimljiv. Tako bi, na primer V. Vajler saznao iz članka V. Petrića »Dve metode V. Vajlera« da on ima dve metode (o kojima se u članku doduše ne govori nijedna reč) da je to dokazao u filmu »Orkanski visovi« po delu Emilije Bronte (Petrić ovu englesku književnicu iz neobjašnjivih razloga naziva u daljem toku članka intimno i jednostavno Emilija) i u filmu »Male lisice« od Lilijan Helmen, da kompozicija scena u dijalogu (!) u Emilijinom romanu zahteva kraći rez, da je u »Malim lisicama« morao filmski da oživi jednu pozorišnu dramu, da su to dva različita stila u raznim žanrovima i da mu je prisnija materija amerikanska pošto je Amerikanac, tako da mu ne uspeva stilski engleska tema, kad snima film u Americi, što dokazuje i engleski film »Braća« koji je snimio Englez u Engleskoj (!) ali ne i film o engleskoj temi »Sirotica iz Lovuda« koji je snimio Englez u Americi. Osim toga V. Petrić tvrdi da i V. Vajler misli isto što i on, samo ne u citiranom Vajlerovom tekstu nego u — podtekstu. U svojoj kritičarskoj metodi V. Petrić nije usamljen. Tako je R. Konstantinović bio vrlo nezadovoljan sa režijom Fernandeza, najboljeg meksikanskog režisera, zato što mu nije prikazao Meksiko u filmu »Perla« onako dobro kao što mu je Meksiko prikazao Amerikanac Stajnbek, koji ga opet nije prikazao jer je bio prinuđen da zaboravi na mesto (Meksiko) i da govori alegorijom i simbolikom. Isto tako i Lj. Radičević koji je nezadovoljan sa Hakslijem kao scenaristom, dok je vrlo zadovoljan Hakslijem kao piscem. Poseban slučaj je svakako B. Tokin koji je na stupcima »Filma« autoritativno ocenjivao filmove sa festivala u Kanu, iako — u Kanu nije bio, već je o festivalu i o filmovima samo čitao.

Uopšte je teško iz većine kritika objavljenih u »Fimu« steći neko mišljenje o filmu koji se kritikuje. U naknadu za to čitalac može da stekne obilno saznanje o kritičaru, o njegovim shvatanjima, ukusu, o tome kako

(Nastavak na sedmoj strani)

— 5 —

— Ja znam! — javi se glasno kao da učitelju odgovara mali Veljko koji je uvijek bio slinav i za sitnicu znao da se kmezi.

Sve su oči bile uperene u njega.

— Jer su kovači! — naglasio je Veljko svaku riječ kao da deklamuje i držao okruglu glavicu licem okrenutu visokom Andriji.

— Nije to! — prezrivo će ovaj spuštajući svoju već prilično zasnovanu šaku prema njegovoj glavi kao da bi htio da ga načini još sitnijim i beznačajnijim.

Tada se Andrija okrenuo oko sebe tražeći pogledom odgovor.

— Je li majka rodila junaka? — smijao im se.

— Reci ti kad znaš! — čulo se između djece.

— I misliš da neću!

— 'Oćeš! — bodrili ga đaci.

— Kovačev sin Tomo je Jedjupak! — odjeknuo njegov glas koji nije bio ni dječji ni mladićki.

— A moja mama veli da je Ciganin! — upleo se vješto brzopleti Petar Stojanov.

— Šija i vrat jedan komad! — dočekao Andrija čudeći se kako ne znaju da je to isto.

Pero, bubuljičavi crvenko sa napućenim usnama kao da siše, saslušao radoznalo razgovor, pa se zagledao u Toma i rekao poluglasno kao da proba je li zapamtio:

— Jedjupak!

To mnogima razriješilo jezike i oglasili se povici:

— Jedjupak!

— Ciganin!

— Gabel!

Iza toga se dali u trku. Lepršaju strmenom putanjom njihovi sukneni kaputići i prigrnute stručice, a kamenje im zvoni i otskače ispod nogu.

Čak i Krcun bio sa ostalima, ponijela ga opšta trka, ma da se kasnije mnogo kajao zbog toga.

Ostao je samo Tomo, jadan i ucvijeljen. Išao je pognute glave i polako kao da po dračama gazi. Lomio mu se vid od suza, kačili opančići na opotu za svaki kamenčić, posrtao.

— Maj-kooo! — zavapio bi ponekad iznemogao.

Ni kod kuće nikako da se utješi Rida što ga grlo daje i suza mu suzu sustiže. Najedanput se toliko zagrcnuo i rasopračao kao da se sa životom dijeli.

— Anđeo s tobom, dijete! — viče izbezumljena majka, nosi ga na rukama po kući, ljulja, poljubi gdje

— 6 —

dohvati, pravi u vazduhu iznad njega krst svojim drhtavim tankim prstima.

Najzad se malo smirio, te ga spustila na tronožac, kod ognjišta. Sjela i ona do njega i gori od nestrpljenja da dokuči, ali se ne usuđuje da pozlijedi ranu koja se tek zatajila.

— Đakovi mi rekli da sam Ciganin! — jedva mu uspjelo da sastavi vilice.

— Cigani su oni i njihovi roditelji koji ih na to uče! — stisla ona šake i nakostriješila se kao razljućena mačka .

To je sve što je mogla da mu kaže. Tako rekla i Savici kada joj prije tri-četiri godine došla uplakana.

— A zašto mi nemamo dijela u Karaču? — zapitalo dijete već smirenije.

— 'Ambisa' im se u hiljadu šežanja i Karuč i Volač, i sve te njihove lokve, da bog da jaki! — digla se ona ,ide po kući i mlatara rukama što joj snaga daje. Razvezala joj se iza vrata crna krpa i zalepršala krajevima kao da bi htjela da odleti s glave, a niz mršavo lice, posuto crvenim pjegama, pali kovrdžavi pramenovi njene kestenjaste kose.

Ubrzo je spopao kašalj, onaj njen suvi kašaljrikavac, i stala da se nadima kao da će dušu da ispusti.

Čim je sjela bilo joj je lakše, pa jednom rukom obgrlila sina, a drugom mu krajem krpe briše od suza uprljano lice, ljubi u oba obraza i govori već smireno:

— To je njihovo, plemensko, a mi smo starinom iz daleka... iz drugog... — ni je našla podesnu riječ.

Tomo je kasnije i sam odgonetnuo specifičnosti plemenskih ribolova, ali nije mogao ono svoje »Ciganin«. Upoznavao je ljude iz raznih krajeva i čuo mnogo pogrednih riječi, od jednih na račun drugih, ali ono »lješanski horijat« ili »brdski gunjaš« zvučalo mu je tako obično, svakidanje, tako bezazleno kao kad majka kaže svom djetetu: »Umiri se, poganče majčino!«

Uvijek bi osjetio neizmjernu bol kad pomisli da u tome njegovom ima nečega maglovitog i tajanstvenog. Zalud bi onda prizivao u pomoć i toliko puta ponovljenu očevu priču kako je pređed od krvi prebjegao odnekle iz primorja u Vasojeviće, djed se preselio u Podgoricu i naučio kovački zanat kod nekog Bjelopavlića, a on — kovač Luka — kod svoga oca;

— 7 —

kako su morali da se prihvate zanata, jer nijesu imali ni kuće ni baštine!

Isprva nagonski vjerovao da je taj gadni nadimak naslijedio od oca kovača i tješio se što je bar po majci, koja je rodom iz Crmnice, čist, ali otkada doznao da je i njen otac bio kovač i da joj jedini brat, koga još nije vidio, kuje i danas negdje u Katunskoj nahiji — smatrao ih obadvoje podjednako odgovornim.

Dolazilo mu često da i roditelje i sestru promatra ispitivački, da gleda da li liče čergašima, koji su često navraćali u selo i raspinjali svoje prljave i poderane šatore na trlini nedaleko vignja. Rezultat je uvijek bio povoljan. Sve troje su kao i ostali seljani: otac krupan, jak i buljook kao Markiša Milanov; majka liči Ikari Stanišinoj kao jaje jajetu; a sestra Savica, starija tri godine od njega, najbolja je i najljepša djevojčica u selu. Pored toga imaju i oni krsnu slavu, svetkuju Božić i sve praznike, idu u crkvu i krste se sa tri prsta!

Iza tih zaključaka uspjelo bi mu da pritaji svoju boljku i smatra sve one koji je pomažu klevetnicima i lažovima. Onda se igrao sa drugovima, smijao, postojao sigurniji i odvažniji, dobijao na očigled zdraviju i svježiju boju lica. Majka, koja je neprestano bdila nad njim i smetala mu sa tom pažnjom, posmatrala zadovoljno taj preporod i udarala vrhovima prstiju u prvi tvrdi predmet na domaku, hučući zatim u prste i šapćući: »Ne bilo uroka!«

Ali bi ubrzo iskrslo nešto da sve poremeti i ponovo ga baci u očajanje. Dovoljan je bio i nagovještaj kao onog dana kada se vraćao iz škole i srio dvije žene.

— Čiji se, djetiću? — zapitala ga starija, povezana crnom krpom s resama i bradavičava po licu.

— Kovača Luke! — odgovorio je uljudno zaustavivši se malo.

— Njegov! izbečila je oči i zinula kao da je đavola vidjela.

Tada se i mlađa, s nevjestački prebačenim velom preko glave, okrenula i pogledala ga.

— Lijepo dijete! — otelo joj se priznanje.

— Samo šteta... — prekinula je starija dok vidi da li je mali odmakao.

Ti iznenadni susreti i zapitkivanja natjerali ga da jedno vrijeme ide zaobilaznim i rđavim putevima, obara glavu kad nekoga sretne ili protrčava pored

— 8 —

njega kao divalj. I to mnogo puta bio povod da ga uvrijede. Tako i onda kada je prolazio ispod kmetove kuće, koja je bila do puta. Pred njom su sjedeli kmet Marko i žena mu Stake kao da đurmuk uzimaju prolaznicima. On naumio da se povrati i pođe kroz šipkovine iza kuće, ali mu se učinilo da je dockan. Svakako je već bio primjećen. Zato sagnuo glavu i načinio se zamišljenim kako bi izbjegao pozdrav koji kao đak duguje svakom starijemu, a sa njim i ono što bi mogao da mu donese.

Već je trebalo da zađe iza visoke bijele međe, koje su proljetos neki Zagorani ozidali kmetu, kada kmet rekao glasno ženi:

— I ovo se Jedjupče nešto osililo, pa ni da pogleda!

— Nesoj od nesoja! — nije ga poštedjela ni ona.

Ponekad znao sam da izazove bol sjećajući se rodoslova »Tomo Lukin, Luka Simin, Sima Smailov, Smail Alijin i Alija Balijin«, koji mu često djeca govorila kao da iz knjige čitaju kada su htjela da istaknu njegovo cigansko porijeklo; ili, čak, kako ga žene koje su dolazile u viganj, još onda dok je prašinjav skakutao tuda i nije mogao ni da nasluti šta to znači, milovale šakama i tepale mu šapatom da otac ili majka ne čuju: »Jedjupče malo!«, »Lijepo, buljooko Ciganče!«, »Šmidurane!«...

Otkada je izašao iz škole manje je bilo tih nesrećnih riječi njemu upereno, ali mu život nije bio draži i ljepši. Svi njegovi vršnjaci su počeli da love, a ono mora da čuva koze. I to samo dvije!

Zato ga i nočas nije napolje izvukla samo ljutnja prema naćefljenom ocu, veći bijes dječaka kojemu se uskraćuju sva zađovoljstva koja su drugima pružena.

Nema više svijetiljka po selu i noć je postala mračna kao ponor. Studeni sjeverac spušta se sa snježnih brda, mlatara golim granama i stvara od svakog grmena neko čudovište sa bezbroj udova. U dječakovoj svijesti gube se za momenat misli o nesreći koja ga prati izvan svakoga i ustupaju mjesto pričama o noćnim priviđenjima i čudesima. On ih mnogo zna i nekada nije smeo da se pomoli sam iz kuće čim pane prvi mrak. Sada se ni najmanje ne boji. Čak bi želeo da se pojavi jedna takva avet i uhvati se s njim u koštac. Na njoj bi iskalio sav svoj bijes, sve ono što ga toliko tišti i raspinje.

M U Z I Č K I P R E G L E D

Mihailo VUKDRAGOVIĆ

JOŠ JEDNOM O NARODNOJ MUZICI

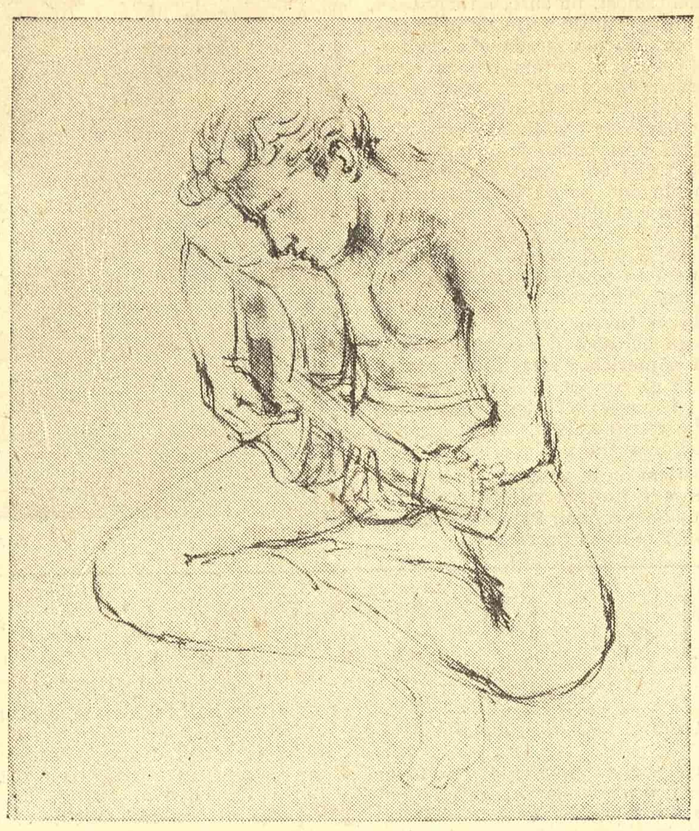
U svome odgovoru na moj napis, u pretprošlom broju »Književnih novina«, »Narodna muzika na beogradskom Radiju«, Miroslav Špiler, Božidar Božović i Đorđe Karaklajić izjavljuju deklarativnim tonom i ovo: »Mi u umetničkoj obradi narodne muzike, i to treba jasno podvući da ne bi bilo zabune, takođe vidimo perspektivu i budućnos daljeg njenog razvitka«. Pored sve preciznosti i jasnoće njene formulacije, ja ipak ne znam da li je ova izjava izraz njihovog mišljenja ili je treba shvatiti kao zvanično mišljenje Radio Beograda čiji su oni odgovorni programski rukovodioci. Ali i pored toga, ja je primam sa zadovoljstvom kao dokaz da odgovorno programsko rukovodstvo Radio Beograda u potpunosti usvaja osnovnu misao kojom je bio inspirisan moj napis. Ja bih, prema tome, mogao ovom učinjenom konstatacijom i da završim svoj odgovor Špileru, Božoviću i Karaklajiću ne osvrćući se na sve ostalo, a pogotovo na »lekcije« o narodnoj muzici koje su u zbilja obilnoj meri uputili na moju adresu. Ja bih to i učinio da baš njihova izjava nije bacila jarku svetlost na raskorak između njihovih reči i dela. Ja ni pre ove izjave nisam nikada sumnjao da jedan seriozan muzičar, po znanju i kulturi, kao što je Mirko Špiler, koji, kao pomoćnik direktora Radio Beograda za celokupni muzički program, a samim tim i najodgovorija ličnost za fizionomiju muzičkog programa, može na narodnu muziku i svu njenu problematiku u sklopu jedne radio stanice drukčije gledati. I baš zbog toga ja sam ustao protiv napuštanja jedne jasne linije na tome osetljivom sektoru muzičkog programa, kakav je u našim uslovima narodna muzika, i potpadanja pod uticaj želja onih širokih slojeva radio slušalaca kojima je, na današnjem stepenu razvijenosti muzičkog ukusa, strana umetnička obrada narodne muzike.

Ja, pre svega, kategorično tvrdim da u posleratnom životu i razvitku muzičkog programa Radio Beograda, i posebno narodne muzike svih vrsta u tome programu, nikada nije bilo naglog i brzopletog postupka s obzirom na uvođenje emisija umetničkih obrada u program beogradske Radio stanice, kako to u svome napisu proizvoljno tvrde Špiler, Božović i Karaklajić. Njega, i da se htelo, nije moglo biti jer su obrade stizale postepeno, iz meseca u mesec, iz godine u godinu, uporedo sa postupnim povećanjem njihovog broja povećavao se, opet postupno iz meseca u mesec iz godine u godinu i broj, emisija umetničkih obrada narodne muzike. Treba pri tome imati na umu da je u to vreme najveći broj obrada poticao iz pera Ljubomira Bošnjakovića, rađenih u vidu jednostavnih harmonizacija koje su »godile uvu« i onih najprimitivnijih konzumenata narodne muzike i time činile onu nužnu i neophodnu prvu stepenicu u prelaženju od »sevdalinke« — i kao izraza narodne muzike i kao načina izvođenja — na novi vid obrađene narodne melodije, bliz u izrazu onome improvizovanom, ali progresivan po tome što je muzički opismenjen u izrazu onome improvizovanom, ali progresivan po tome što je muzički opismenjen i time tačno fiksira. Takve vrste obrada bile su u tome početnom periodu naročito forsirane (bez obzira na njihovu često vrlo skromnu umetničku vrednost) baš zbog toga što se nije htelo nametati slušaocima pod vidom narodne muzike nešto što stepen njegove prijemčivosti ne bi mogao da apsorbuje. Uopšte, po ovom koliko važnom toliko i osetljivom pitanju, muzičko rukovodstvo Radio Beograda, u vreme kada je počeo sistematski rad na obradama (konkretno na ovom sektoru ja i profesor Miodrag Vasiljević) radilo je sa mnogo pažnje koja je bila usmerena baš na pronalaženje najboljih načina da se umetnička obrada približi slušaocu. Uzet je kao uzor Stevan Mokranjac i njegovo X »Rukoveti« čiju i umetničku vrednost i popularnost svakako ne osporavaju ni Špiler, Božović i Karaklajić i koje i u današnjem programu Radio Beograda imaju svoje dostojno mesto. A valjda i u njima postoji »razvijena realizovana harmonija, višeglasje« (pisci članka spominju, misleći na obrade, i »bogatu instrumentaciju« kao da su naši kompozitori komponujući obrade za glas i kamerni orkestar primenjivali rafinovanu instrumentaciju recimo jednoga Rikarda Štrausa!) dakle oni elementi za koje pisci članka doslovno kažu: »A te elemente uvo koje nije na njih naviknuto (zbog izvornog folklora kao i zbog improvizirane muzike*) mora tek da usvoji i to slušanjem ne samo narodne muzike u obradi (a program Radio Beograda pruža za to mogućnosti) već uopšte umetničke muzike«. Rečenica koja se nadovezuje na ovu, opet jedna »lekcija« ranijim muzičkim rukovodiocima muzičkog programa čiju »naglost« i »brzopletost« eto drugovi današnji programski rukovodioci Radio Beograda već nekoliko godina ispravljaju: »I što je takođe od značaja, naše uvo je baš kod narodne muzike veoma osetljivo na svaku promenu. O svemu tome nije vođeno računa«. Da nije žalosno, bilo bi zaista smešno. Ali da pređemo na analizu ovih nekoliko citiranih rečenica iz njihovog napisa jer one treba da im posluže kao »ubojito oružje« u odbrani »principijelnosti« njihovog »stava« na probleme narodne muzike na radiju. Njihova teza, sadržana u gornjim citatima, svodi se na ovo: uvo, koje nije naviknuto zbog izvornog folklora kao i zbog improvizovane muzike na razvijenu realizovanu harmoniju, višeglasje i bogatu instrumentaciju, mora slušanjem, ne samo narodne muzike u obradi već uopšte umetničke muzike, te elemente tek da usvoji. Sasvim tačno. Ali pogledajmo kakve zaključke iz ovoga pravilnog načelnog stava izvode i u praksi (u programima muzičkih emisija) primenjuju ovi odgovorni rukovodioci Radio Beograda. U želji da radio slušaocima pomognu da se na gore opisani način približe umetničkim obradama narodne muzike oni umetničke obrade svode na minimum zamenjujući ih sa emisijama improvizovane narodne muzike! Šta to znači? Znači, da odgovorni rukovodioci muzičkog programa u praksi favoriziraju onaj vid narodne muzike-improvizovanu muziku o kojoj u svom načelnom izlaganju i glasno govore da je jedan od uzroka zbog kojih slušalac ne može da shvati muzički jezik umetničkih obrada. Oni kažu i ovo: »Nisu, kako Vukdragović kaže, improvizacije onesposobile slušaoca da oseti lepotu originalne narodne melodije ili bilo kojeg vida njenog uobličenja.« Nekoliko redova docnije, a da okom ne trepnu, govore o improvizaciji kao o jednom od uzroka nerazumevanja umetničkih obrada! Sa ovakvom logikom daleko se ne može. Ova i ovakva »briga« za umetničke obrade narodne muzike odrazila se i na njihovom broju otkupljenom unazad dve godine. Evo zvaničnog statističkog podatka. Od 627 obrada narodnih melodija koje je Radio Beograd otkupio posle rata, najviše do 50 otpada na vremenski period od poslednje dve godine a sve druge na vreme od kraja 1945 do 1950. Na prosečno oko 120 obrada u ranijim godinama dolazi, u poslednje dve godine, oko 25 godišnje. Statistika Udruženja kompozitora Srbije za ovaj dvogodišnji period raspolaže sa još poraznijom cifrom od 14 obrada za dve godine, Sve su ovo »dokazi« koji ubedljivo potkrepljuju u praksi tezu Špilera, Božovića i Karaklajića da »politika razvoja naše narodne muzike ka njenom umetničkom uobličavanju treba da bude postepena i postojana.«

Svoje mišljenje o improvizovanoj narodnoj muzici i o načinima njenog izvođenja izgrađivao sam i izgradio u toku dvadesetpetogodišnjeg javnog muzičkog rada. Od toga sam dobar vremenski period proveo u beogradskoj Radio stanici, pre i posle rata, baveći se naročito pre rata, baš improvizovanom narodnom muzikom i ispitujući u svakodnevnom kontaktu sa narodnim pevačima i sviračima sve mogućnosti njenog uzdizanja. I saznanja do kojih sam u tome radu došao ,a koja sam u glavnim crtama izneo u svom napisu, nisu rezultat niti kabinetskog teoretisanja niti neke apriorne nesimpatije prema tako zvanoj improvizovanoj narodnoj muzici, nego plod dugogodišnjeg teoretskog i praktičnog iskustva. U današnjem vremenu borbe za naš kulturni napredak, koja treba da prožme sve delove našeg narodnog organizma ja sam, iz područja svoje delatnosti, dodirnuo jedan od krupnih vidova naše zaostalosti na polju muzičke kulture — praksu improvizovanog izvođenja narodne muzike na beogradskom Radiju, taj po rečima kompozitora Stevana Krstića »pravi anahronizam u vremenu sprovođenja jezičke pismenosti«. Špiler, Božović i Karaklajić svojim su odgovorom očito pokazali da nisu hteli da shvate suštinu onoga što sam u napisu izneo, a što se u krajnjoj liniji svodi na potsticanje borbe za kulturni napredak, nego su nizom proizvoljnih tumačenja moga članka koja su išla čak dotle da mi pripisuju mišljenja i namere kojih uopšte nema niti sam ih u bilo kojoj formi izneo. Tako, na primer, njihovo tvrđenje da moja teza znači da bi »takozvanu improvizovanu narodnu muziku trebalo odmah i potpuno izbaciti iz programa Radio Beograda i njeno mesto u potpunosti ustupiti obradama«. Ili, na kraju članka: »Vukdragović je improvizovanu muziku proglasio bez rezerve za kafansku, cigansku, štetnu i kao takvu pokušao da je diskvalifikuje, zatražio njeno ukidanje kao vida narodne muzike, ustvari njeno stavljanje na indeks«. Ovi postupci Špilera, Božovića i Karaklajića, da iz moga jasno iznesenog načelnog stava na improvizovanu narodnu muziku, izvode ovakve maliciozne zaključke, teško se mogu dovesti u sklad s položajem sa koga mi odgovaraju. Svako ko pročita moj napis lako će se uveriti da i pored oštrog kritičkog odnosa prema improvizovanoj narodnoj muzici ne postoji ni nagoveštaj a kamo li moj zahtev da se improvizacije odmah i potpuno izbace iz programa i njeno mesto u potpunosti ustupi obradama. To je glupo i kao pretpostavka. Ali ostajući dosledni ovom svome »načelnom« stavu u odgovoru na moj napis, Špiler, Božović i Karaklajić, držeći se one latinske »finis coronat opus«, na završetku izjavljuju: »Mi hoćemo da pokažemo samo ovo: da je zahtev za potpunim ukidanjem improvizovane narodne muzike još uvek preuranjen, da politika razvoja naše narodne muzike ka njenom umetničkom uobličavanju treba da bude postepena i postojana, a da nema još dovoljno uslova — i pored dobre želje svih nas — da umetnička obrada narodne muzike prekonoć u potpunosti zauzme svoje buduće mesto!« Dakle ono što sam ja zastupao još 1945 godine, kada sam otpočeo akciju među kompozitorima za rad na obradama (u mome članku napisao sam: »Prihvaćen je, tada, 1945 god. kao jedino pravilan put, postepeno napuštanje nasleđene prakse improvizovanog načina izvođenja narodnih pesama i igara i isto tako postupno uvođenje u program najrazličitijih vrsta obrada narodnih melodija, od jednostavnih harmonizaicja do viših, stilizovanih oblika«) iznose danas kao svoj stav — prelazeći preko ove moje izjave u svojoj »analizi« na četiri stupca kao da ne postoji. Ništa ja nemam protiv ovoga današnjeg njihovog stava jer je to oduvek bio i moj stav i ja ga pozdravljam, ali pitam sebe i svakog objektivnog čoveka: šta im je trebalo da iskrivljuju činjenice? Kakve mi zadnje namere žele time pripisati?

I na kraju. Na moj apel rukovodstvu Radio Beograda da priđe temeljnom razmatranju ovoga pitanja zasnovan na uverenju, da će u tome naporu naići na punu podršku svih onih kojima je na srcu ozdravljenje i pravilan budući razvoj muzike na beogradskom Radiju, Špiler, Božović i Karaklajić nisu se osvrnuli ni sa jednom reči. Komentar za ovo nije potreban.

*) Podvukao M. V.



Gradimir Aleksić: CRTEZ

Kuda vodi savremena evropska muzika

(POVODOM NOVE OPERE I. STRAVINSKOG)

O svom novom muzičko-scenskom djelu, koje smo imali prilike gledati i slušati na bečkoj državnoj operi, Igor Stravinski je napisao:

»The Rake's Progress« bez kompromisa je opera, opera sa arijama, »recitativima, horovima i ansamblima. Njena muzička izgradnja i način, na koji su tu razrađene muzičke forme, šta više i odnos između tonaliteta, — sve to leži strogo na liniji klasične tradicije. — Muzička drama i opera dva su sasvim različita djela. Moj stvaralački rad stoji u službi opere, koja je pisana u italijanskom operskom i mocartovskom stilu. — »The Rake's Progress« je basna, koju su napisali američki pisci Auden i Kallman, a smatram da je jedan o najljepših libreta koji postoje.«

Toliko autor o svome djelu. Međutim, na mene lično, novo Stravinskijevo djelo djelovalo je — porazno! Zašto porazno?! Zato, jer počevši od samog libreta i teksta, preko scenskog zbivanja do muzičke koncepcije, ono djeluje toliko neubjedljivo, toliko neprirodno, toliko »siromaški«, da se to riječima ne može opisati. Čvrsto sam uvjeren, da je koji od naših kompozitora napisao ovakovo djelo, djelo toliko bijedno u čitavoj svojoj idejnoj koncepciji i muzičkoj strukturi, djelo oskudno po invenciji i tehničkoj obradbi djelo bez topline i osjećanja — uvjeren sam, da bi se o takvome djelu povela jedna vrlo ozbiljna i temeljita diskusija.

Slušajući i gledajući »The Rake's Progress« (Život razvratnika), čovjek mora da se pita: šta je autor zapravo s njime htio da kaže?! Zar je zaista želio da napiše »operu« ,operu u punom smislu te riječi, operu u kojoj glavnu riječ treba da vodi melodija, operu sa arijama, duetima, tercetima i ansamblima, operu u smislu stare italijanske ili mocartovske opere sa »secco recitativima«, koje prati klavir u orkestru i sa zatvorenim operskim brojevima. Ako je to kompozitor mislio ozbiljno, onda smo čuli zaista karikaturu onoga, što je stara italijanska ili mocartovska opera stvorila bila. Moram otvoreno priznati, da sam dobio dojam, kao da je autor u ovome djelu pravio sprdnju ne samo iz te stare italijanske opere nego i svih onih, koji su došli da slušaju i gledaju to djelo.

Stravinski na uvodnom mjestu tvrdi, da je to »najbolji« libreto, koji u operskoj literaturi postoji. Moguće, ali moram priznati da se ne sjećam, da li sam na sceni ikada vidio nešto, što bi na me djelovalo neprirodnije, dekadentnije i odvratnije od nekih prizora u ovoj operi: da li scena u javnoj kući, da li pojava bradate žene s kojom glavni junak mora da živi, da li prizor na groblju ili konačno scena u ludnici sa svim onim degenerisanim i izobličenim likovima. Sve je to koncepcija i izraz jedne bolesne i zaista već degenerisane ljudske kulture, traženje nečeg pod svaku cijenu novog, neobičnog, senzacionalnog i tobože originalnog.

Slušajući novo Sravinjskijevo djelo i gledajući nekoliko dana uzastopce u foaje-u bečkog »Koncerthauza« radove dvaju bečkih slikara, koji su tu izlagali povodom muzičkog festivala, zaista nam se nameće jedno ozbiljno i krupno pitanje: Kuda vodi savremena evropska umjetnost?! Zar su to opet iste one posljedice prošlog teškog rata, kao što je to bilo i iza 1918 godine, iza Prvog svjetskog rata?! Onda, kao i sada, svjetsko umjetničko tržište bilo je poplavljeno svim mogućim senzacijama jednog »futurizma«, »dadaizma« i svih mogućih ». . . izama«, koji su se međutim brzo preživjeli i pali u zaborav i u prašne arhive muzeja i biblioteka.

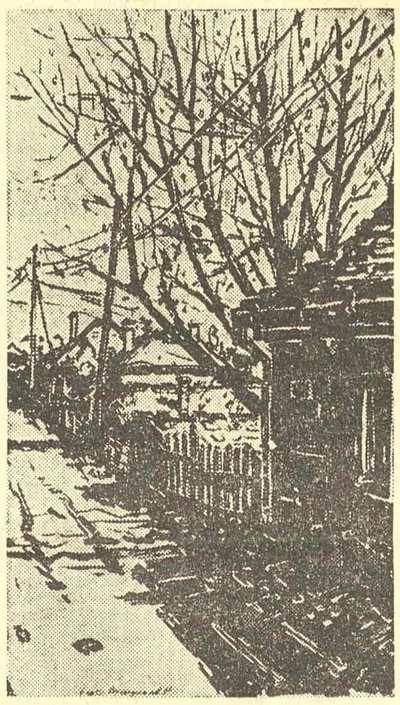
Takve misli zaista nameće i Stravinski, obzirom na sve ono što i Stravinski, obzirom na sve ono što je stvorio nakon »Žar ptice«, »Petruške« i svih onih — nažalost malobrojnih! — djela, gdje je bio iskren i pošten, gdje još nije tražio nešto »nova«, senzacionalna i originalna pod svaku cijenu! a što je daleko od svake uvjerljive umjetnosti i estetike.

Poznati majstor modernog živopisnog, blještavog i velikog orkestra, Igor Stravinski povukao se u jedno asketično, suhoparno i hladno razmatranje. Klasični sastav njegovog orkestra (drveni duvači po dva, dva roga, dvije trube, mali gudalački sastav, klavir u ulozi starog čembala) nije više nimalo zanimljiv u ovakovoj oskudnoj instrumentaciji, jer postaje jednoličan i nedostaje mu zvučne punoće. Jedna šira, logična i raspjevana melodička linija (baš je to glavna karakteristika italijanske klasične opere!) nedostaje tu kako u orkestru, tako i u pjevačkim dionicama. Neprirodno i kao na silu iskonstruisane djeluju sve te teške i nepjevne kolorature, s kojim se na sceni muče pjevači, a koje treba tobože da imitiraju stari italijanski »belkanto« stil.

Scenska postava Stravinskijevog djela bila je zanimljivo rješena. Redatelj je čitavu stvar u glavnome postavio u vidu jedne marionetske igre u kojoj je ansambl izvodio ukočene i groteskne kretnje. Kostimi i dekor potpuno su odgovarali idejnoj koncepciji čitavog djela.

Ovo je bila jedina operska izvedba, gdje je gledalište bilo napola prazno. Bečka je publika novo Stravinskijevo djelo otklonila. Aplauzi bili su — za razliku od ostalih izvedbi — škrti i oni su išli u prvome redu zaista samo odličnim pjevačima, koji su savršeno svladali svoje muzički i glumački neobično teške i nezahvalne uloge. Ali, onaj izvjesni zanosni štimung, ona spontana atmosfera, koja inače vlada u bečkoj državnoj operi između pozornice i gledališta, ovoga puta je potpuno izostala.

Boris PAPANDOPULO



Boško Vukašinović: IZ RAKOVICE

NE, NI ZLOVOLJNO, NI PROIZVOLJNO!

(Nastavak sa treće strane)

simboliku Don Žuanovog udesa među ljudima«, — oni su ustvari taj motiv prirodno i vremenu potpuno odgovarajuće preneli iz legende i sačuvali ga, ali ne insistirajući na njemu naročito ni poetski, ni idejno. Već i prvi među njima, Tirso de Molina, ne završava dramu, upravo komediju o »Burladoru«, sa mirakulom njegove smrti kao poentom, kao pečatom nad donžuanskom sudbinom. Komedija se završava, u poslednjem raspletu ljubavničko zavodničke intrige, veridbama, kraljevom voljom ostvarenim, zavednih ljubavnica. Izabele sa vojvodom Oktavijom, Ane od Uloa sa markizom de la Mota, Aminte sa njenim verenikom.

Kod Molijera to je još izrazitije. Za Molijera Don Žuan i nije prvenstveno zavodnik. Don Žuan je za Molijera bezbožnik. To je, bez, svake sumnje, jedan od najizrazitije u literaturi datih likova bezbožnika. On je, kod Molijera, sav od ovoga sveta, sav realan i realist, sav vezan za materiju i sav materijalan. Njegova »religija je aritmetika«, kako mu veli njegov šeretsuga Zganarel. I kad sluga pita Don Žuana u šta on uopšte veruje, ovaj mu odgovara: »Ja verujem, Zganarele, da su dva i dva četiri i četiri i četiri osam«. Ni za šta nadzemaljsko on ne haje. »Duh, priviđenje ili đavo, ja hoću da vidim šta je to!« uzvikuje on pred kamenim spomenikom u samome trenutku kad ovaj treba da ga uništi.

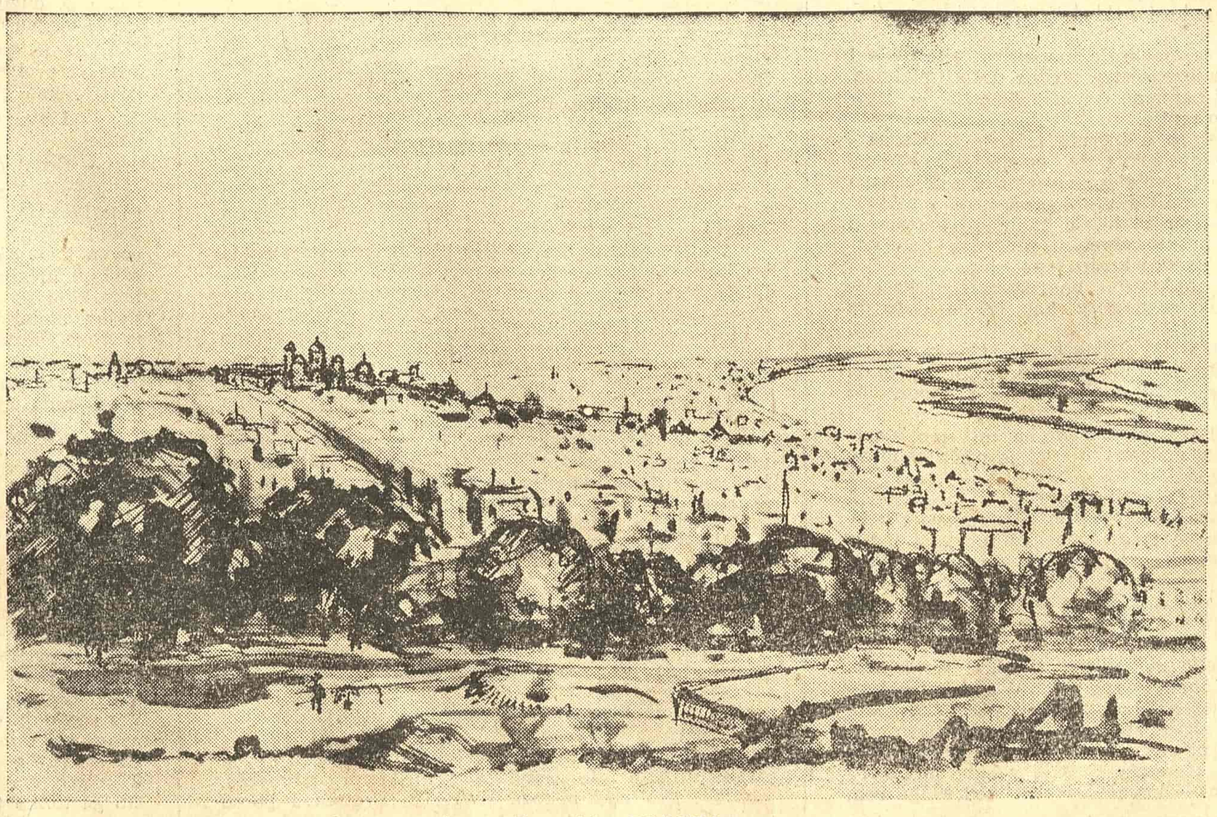
I Molijer je potpuno uz takvog svog Don Žuana. Razume se, i sam Molijer se pomalo zaogrće onim »plaštom religije« iza koga se krije »kao iza štita«, kako kaže Don Žuan, jer drukčije ne bi moglo ni biti. I pod tim plaštom i Molijer akceptira onaj legendarni finale Don Žuanova života, ali ga daje, skoro bih rekao, sa nekom vrstom latentne persiflaže, kao čovek koji priča čudo, sam mu se u potaji smeje, što se čuje jasno i razgovetno u vrlo ovozemaljskim rečima Zgnarela, kojima se komedija i završava:

»Ah! A moja plata, moja plata! Evo gde su sad njegovom smrću svi zadovoljeni I uvređeno nebo, i povređeni zakoni, i zavedene devojke, i obeščašćene porodice, i zlostavljane žene, i izbezumljeni muževi, svi, svi su zadovoljni; samo ja, nesrećnik, posle tolikih godina služenja, imam jedinu tu nagradu što sam rođenim očima mogao videti kako je bezbožništvo moga gospodara kažnjeno najstrašnijom kaznom na svetu! A moja plata, a moja plata!«

Je li to, dakle, onaj finalni motiv smrti u kome bi se najpotpunije mogla »evocirati tragična simbolika Don Žuanova udesa među ljudima«? Ili je i Molijer pokazao »siromaštvo invencije« i »sitan strah od svega što nije konvencionalno opipljivo, bojazan od svake vizionarnosti«? U svakom slučaju, ni Tirso de Molina, ni Molijer — a na dalja svedočanstva i ne treba se pozivati — nisu mirakuloznu smrt Don Žuana kao finale njegova živo'na puta shvatili ni onako duboko poetski značajnom, ni tako simbolički rečitom, niti toliko idejno produbljujućom kakvom Eli Finci vrlo proizvoljno hoće da je vidi i protumači.

A o takvim proizvoljnostima ovde je samo i bilo reči. Ne o sudovima i ocenama, niti sa smerom da se delo brani, a kritika oporečava, već jedino da se ukaže na to da kritika ne treba i ne sme da se piše sa predraspoloženjem o objektu koji će se kritikovati. Predraspoloženja su obično obojena zlom voljom, a zlovoljna kritika se samo proizvoljnostima može opravdati.

Milan BOGDANOVIĆ



Bora Grujić: BEOGRAD

LIKOVNI PREGLED

NA TEMU APSTRAKCIJE

Grga GAMULIN

Neke slike s izložbe (i mnoge iz sjećanja) navele su me na pomisao da bi u ovom času trebalo razmišljati o jednoj velikoj temi historije umjetnosti: o smislu i funkciji ornamenta. Ornamenta u visokom značenju te riječi: kao dekoracije i simbola.

Ne o onoj dekoraciji, koja je ujedno i slika, poput, recimo, Rafaelovih fresaka u Stanzama ili Tintorettovog Autoportreta ili bilo kojeg drugog umjetničkog djela. Sva ta djela velika i vrijedna zato, što posjeduju sklad linija i boja, a u sebi nose jedno konkretno saznanje i ujedno eksplicitnu formu, koja korespondira nečemu što postoji izvan nas, u objektivnim, materijalnim područjima, nego bi trebalo razmišljati o dekoraciji u užem, historijskom značenju te riječi, koje značenje nije tako usko da ne bismo u njega mogli smjestiti kakvu Braqueovu mrtvu prirodu (gustu i zvučnu u njenom izmišljenom skladu), kao što ćemo tim značenjem označiti igru meandra i ritam astragala. Takva mrtva priroda Georga Bracquea nalazi se doduše na granici pojmova: ona odgovara i na pitanje »što«, a ne samo »kako«; ali to »što« kod nje je samo izlika, a ne i povod umjetničkog odnosa; povod je tako općenit, svijet uopće, skoro kao kod nekog apstraktnog ornamenta; a njen predmet, one geometrizirane stvari na smeđoj plohi stola, skoro je nestao, zastrt tim implicitnim govorom smeđih i žutih boja, u kome jedan čovjek (i jedno vrijeme) izražava svoju liriku. Pa ipak bi možda, radi jasnoće jednog takvog budućeg raspravljanja trebalo ispustiti i Bracquea i Matisseove figuralne arabeske, i govoriti samo o zagonetnom jeziku apstraktnih oblika, koji je trebao da bude samo ukras, a nužnošću, koja je u čovjeku i u svemu što iz njega izlazi, postao je simboličan znak duhovnih i historijskih situacija; znak unutrašnjeg značenja i zatvorenog smisla. Po tom znaku prepoznajemo civilizacije. Njihove se etape odvijaju u našoj predodžbi preko tih ornamentalnih evolucija, polaganih ponekad i jedva zamjetljivih; preko njih se u našoj svijesti obnavljaju i rastu minule i daleke kulture, kojih više nema, razvijaju se do divnih i kristalnih artikulacija, a onda opet padaju i često dugo traju u vjekovnim stagnacijama; one ponavljaju kroz to vrijeme govor, koji se dovršio i iscrpio, ili pak nestaju naglo u historijskim katastrofama. Tako kroz te izlomljene linije, kroz mreže šara i oblika prepoznajemo živo biće, koje ih je nosilo u vremenu i u prostoru, kulturno, etničko, biološko biće, koje se u njima »opredmetilo«, materijaliziralo, tako reći, u svojim najspiritualnijim kvalitetima. Zato su ti znakovi lijepi kao duševnosti, koje su ih oblikovale. Lijepi u svojim odnosima, skladovima i ritmovima, ali ujedno i zagonetni kao sve ekspresije, koje nisu posredovane nikakvim pojmovnim, idejnim ili narativnim momentima, kao tonovi, koji u muzici grade svoje horizontalne i vertikalne harmonije. Ne korespondirajući tako s nikakvim mislima niti s predmetima i pojavama objektivnog svijeta, ti lijepi ornamenti ostaju uvijek zagonetni, ali ujedno i sugestivni po svom unutrašnjem zagonetnom smislu, vrlo ograničeni, naravno, u sagledanju realnosti, ali opet tako realni u tom svom ograničenom izrazu. Isprva su najčešće imali neka magična i mitska značenja, što su ubrzo bila zaboravljena. Nakon toga, oni su vezani samo za podsvijesna stanja pojedinih kultura i civilizacija, oni s njima korespondiraju nekim vrlo tankim i suptilnim relacijama. Individualni momenti ulaze u taj govor polako i diskurzivnom, nejednoličnom razvoju: od prethistorijskih ureza na zemljanim loncima do Mondriana i Hansa Hartunga, već prema tome kako su popuštali okviri stilova. Ti su stilski okviri bili u izvjesnom smislu izražajni regulatori, kolektivne ekspresije ,i upravo kao takve imale su veliku, čak preveliku mogućnost kohezije i discipline; one su ujednačavale individualna htijenja ,stvarale su neku zajedničku »konvencionalnu« ljepotu, možda upravo radi toga vrlo čistu i apsolutno vjernu tim kolektivnim vremenskim i teritorijalnim podlogama. Ali te kolektivne ekspresije, ornamentalni i dekorativni motivi, koji su se multiplicirali i često beskonačno ponavljali u neznatnim varijacijama, bile su ujedno i okovi individualnih težnja i oznaka; ove su često vrlo teško raskidale te spone stilskih konvencija i nametale konkretnom djelu pečate posebne individualnosti. Te lične pečate u okvirima stila ,to probijanje individualnosti kroz kolektivne konvencije dočekujemo u povijesti umjetnosti kao događaje. Bilježimo ih sa zadovoljstvom u keramici kamares stila, u ornamentici romantike ,u gotici, kad se biljni i životinjski elementi javljaju svježinom jednog novog i naivnog, pozitivnog odnosa prema svijetu; no i nakon toga, mnogo kasnije, stilske su konvencije znale preplaviti dekorativni smisao čitavih epoha: ornamentalni sistemi groteska, arabeska, potentni i nametljivi sistemi baroka, pletersknog stila i churriguerizma u Španjolskoj, te profinjeni i prozračni sistem roccaila u rokokou kao posljednji veliki stil u povijesti — sve su to bili anonimni izrazi, redovito očitovanja zatvorenih i homogenih društvenih formacija.

Otkad je građanstvo 19. stoljeća provelo ili, točnije, dovršilo individualizaciju čovjeka, to anonimno izražavanje preko konvencionalnih stilizacija postalo je vrlo otešćano, skoro nemoguće. Nestalo je i sintetičkih prostora, »Gesamtkunstwerka«. Kakvu smo naknadu dobili za homogenu cjelovitost bazilike, katedrale ili baroknog dvorca?

— 2 —

Likovna umjetnost u pravom, u njenom velikom smislu riječi nastala je kroz historiju u polaganom odvajanju pojedinih vrsta, u osamostaljenju i posebnom oblikovanju izražajnih mogućnosti kiparstva i slikarstva.

Njihov postanak, to je historija ogromnog povećanja ekspresivnih i spoznajnih mogućnosti čovjeka. I ništa to ne treba niti može da povrijedi vrijednost onoga, što nazivamo (možda zaista pogrešno) primijenjenom umjetnošću, dakle značenje odnosa prema našoj vlastitoj svakidašnjici, lijepih odnosa na stvarima, koje nas okružuju; odnosa određenih monolitnim zakonima stilskih arhitektura. Ne znam hoće li se, i kada i pod kojim uvjetima, opet povratiti izgubljene mogućnosti velikih sinteza. Ali u svim kulturnim ciklusima koje poznamo, figurativna umjetnost rađala se polako i emancipirala iz ornamentalnih stilizacija i dekorativnih cjelina, a sa njenom emancipacijom (isprva na upotrebnim predmetima i unutar sintetičnih prostora ,a kasnije i sasvim izvan njih) rasla je izražajna sloboda, proširivale su se mogućnosti odnošenja, korespondiranja, asocijacija ,aluzija, idejnih i emotivnih napetosti. Bio je to uvijek put od primitivnih, makar koliko izražajnih stilizacija, do vizuelne realnosti svijeta, a otud opet dalje prema suverenoj slobodi umjetnika, koji potpuno vladaju oblicima i fenomenima prirode. Između njih i svijeta oko njih nastaje razgovor neposredan i eksplicitan, razgovor o subjektu i o predmetu, nijemi razgovor o mislima i osjećajima, koji nazivamo umjetnošću. To više nisu samo dekoracije ili simboli nekih određenih, odnosno neodređenih stanja ili samo »znakovi« historijskih kulturnih fizionomija; to su izravni odnosi i duboki zahvati u realnost postojanja, jasne i konkretne spoznaje, o svijetu koji je u nama i izvan nas, o njihovom uvijek individualnom i singularnom odnosu. Bez deskripcije i imitacije ili, točnije, iznad njih, visoko u područjima mašte, ali uvijek u konkretnim relacijama prema nečemu što doista postoji, slikarstvo i kiparstvo su postali sastavni dijelovi ljudske povijesti i ljudskog postojanja, misaonog kao i osjećajnog, beskrajni nizovi konkretnih i eksplicitnih spoznaja. Te su se spoznaje ostvarile izrazom unutrašnjih stanja i svaka je za sebe samo jedan momenat, jedan poseban i malen vid realnosti, ali u tim svojim beskrajnim nizovima one tvore potpune, duboke i zaokružene cjeline, cikluse, sisteme, stilove. One imaju autentičnost najvjernijih istina, jer su realnost sama, ponikla u vremenu i iz vremena kao njegov dio.

Kad bismo ih pratili u njihovim počecima i u razvoju, vidjeli bismo, što su one značile u nastajanju čovjeka. Gdje god se figuralni oblici javljaju unutar primitivnih kultura, oni stvaraju novu i sasvim drugačiju situaciju: izražajna mogućnost raste naglo i obogaćuje se nepreglednim inventarom. Životinjske i ljudske forme u pokretu (vanjskom i unutrašnjem) postaju najprikladnije, prirodno sredstvo, kojim se očituje odnos čovjeka prema svijetu ,osobito to postaje slika čovjeka (tijelo i lice) kao prirodni medij ekspresije, kao inverzija subjekta u objektivnom ogledalu, slika koja nije mehanička, nego apsolutno podložna volji subjekta. Kad se u postdiluvijalnim kulturama javljaju te figuralne, tjelesne forme, tada i naš dodir s tim kulturama postaje dublji i prisniji: počinje njihov eksplicitni govor o svijetu i o životu. Posmatrajući kako se nakon »vrpčaste« keramike neolitika, nakon najbogatijih spletova i vijuga na suđu brončanog doba, javljaju figuralni motivi hallstatskog razdoblja, imamo osjećaj kao da se svijest tek rađa ili, barem, kao da se sve uspelo na neki mnogo viši stupanj postojanja. Pa tako i u fantastičnoj ornamentici seobe naroda, kod Skita u kopčama i ostalom ukrasu, gdje se jelenovi i lavovi, konji i bivoli bore u raznolikim i uvijek točnim pozama, a s izražajnom snagom, koja se u geometrijskoj ornamentici ne može ni zamisliti. Kakvih se sve kombinacija apstraktnih, geometrijskih i stiliziranih oblika može naći u afričkim i tihooceanskim kulturama, u starim meksikanskim i uopće indijanskim civilizacijama! Ima na proizvodima njihovog umjetnog obrta takvih odnosa boja (na tkaninama Sudana i Kameruna, na zemljanom sudu sjevernoameričkih i meksičkih Indijanaca), koji će nas iznenaditi kao najsmjelija i najmodernija koloristička otkrića; ali kad se kod tih istih afričkih crnaca naiđe na amulete i figuralne idole, a na drvenim šalicama i dršcima Indijanaca na iscerene životinjske i ljudske glave i tijela savita u ekspresivnim kretnjama, onda nam je na prvi pogled jasno, da smo naišli na umjetnost sasvim drukčije izražajne snage, umjetnost izravnih i dubokih prodora u realnost svijeta, figuralnu umjetnost jednom riječi. Na keramici starog Perua, na reljefima Mexica, rastvorene oči ljudi i životinja, kljunovi, pande, stilizirani i naturalistički oblici udova i lica govore neposredno svojim nijemim jezikom. I uvijek je to tako bilo, u svim kulturama, u starom Orijentu, na Egejskom moru, na dalekom Istoku: kad se pored apstraktnih oblika, pored geometrijskih i stiliziranih biljnih ornamenata javljaju i živi oblici tijela u pokretu i u mirovanju, to je znak da svršava prethistorija umjetnosti. Počima povijest pisana nijemim jezikom ali bez tog jezika, ona bi bila slijepa. Može li se zamisliti njen tok bez »viđenih« doživljaja? Bez pojava i stvari, koje je čovjek gledao tokom svog razvoja, na koje je reagirao uvijek na nov i drugačiji način?

— 3 —

Apstraktna umjetnost, njeni umjetnici i teoretičari, zamišljaju historiju umjetnosti (onu što dolazi) upravo tako: ne samo kao nijemo odvijanje reakcija na sagledane stvari, nego i kao »slijepo« izražavanje; kao izražavanje čovjeka koji ne gleda oko sebe, nego bojama i linijama ispoljava svoja unutrašnja stanja. Stilski izraz, način kombiniranja imanentno datih likovnih konstanta, ne ostvaruje, prema tome, konkretan odnos, nego on sam po sebi uopćava neodređenu apstraktnu relaciju prema svijetu.

Jesam li učinio krivo apstraktnoj umjetnosti što sam je usporedio s dekorativnim izrazima prethistorije i historije? Govorim o apsolutno apstraktnoj umjetnosti, dakle onoj, koja se suprotstavlja svakoj konkretnoj aluziji. Nastala je na kraju dugog razvoja, a sa historijskim pojmom dekorativnog ima zajedničko upravo to što se izražava isključivo apstraktnim oblicima: linije, plohe i boje tvore kvantitativne i kvalitativne odnose bez ikakve konkretne deskripcije. One imaju namjeru i veliku ambiciju da pripadaju svijetu stvari koje ne postoje, da stvore taj novi svijet.

Kao da je umjetnost ikad bila nešto drugo, nego li svijet stvari, koje nisu prije toga postojale! Čak i onda, kad je bila vrlo blizu imitacije i kad se ponosila njome. I kao da je umjetnost ikad mogla biti bez svog dekorativnog smisla, bez kvantitativnih i kvalitativnih izmjena u ritmu likovnih elemenata! Čak i onda, kad je bila najdalje od ornamenta u vulgarnom smislu riječi, u portretima Rembrandta ili, recimo, u »3. maja« Goye: uvijek je, dakle, umjetnička slika bila izbor i smišljeni raspored elemenata, ali nikada ti elementi nisu bili »konstante umjetničke vrijednosti«, niti su bili usklađivani po nekim konstantnim zakonima, koji bi vrijedili za sva razdoblja historije. Već i zato, što protivni impuls slike u likovnoj umjetnosti uvijek dolazi od konkretne izvanjske datosti, a biva osim toga transformiran po subjektivnoj datosti, koja je uvijek nova i drugačija u vremenu i prostoru. Teoretizirati o umjetničkim konstantama, dakle o ljepotama koje postoje same za sebe i od sebe, znači uvijek kodifikaciju izvjesnih historijskih rješenja, apsolutizaciju nekih međusobnih odnosa unutar tih rješenja. A znači uvijek na neki način i pokušaj apstrahiranja samog toka historije i bogatstva realnog svijeta, jer iz njegove vječno promjenljive realnosti (koje je i umjetnički subjekat sa svojom promjenljivošću samo jedan dio) izvire bogatstvo, neiscrpiva raznolikost umjetničkih ekspresija. Između subjekta i svijeta kao predmeta postoje beskrajna područja. Svoje mjesto unutar te relacije realistička umjetnost može odrediti samo svojom stvaralačkom afirmacijom, a unutar nje svaka će individualnost afirmirati svoje vrijednosti uvijek na drugom mjestu i na drugom stupnju apstrahiranja i generaliziranja.

U našem vremenu očekujemo afirmaciju i oblikovanje realističke umjetnosti, u kojoj će biti implicirana historijska i recentna iskustva, ali koja će po svom stilskom određenju i izražajnoj slobodi biti na višem, na svom razvojnom stupnju. Svašta su podmetali toj umjetnosti: i naturalizam i anegdotu i retoriku, a najčešće slabu kvalitetu, pa su tako i neki njeni kritičari s astratističke »ljevice« — a (javili su se netrpeljivošću svojstvenom ljudima, koji zastupaju strogo određenu apsolutnu doktrinu) — upravo ta podmetanja upotrijebili da »realizam« stave u navodne znakove. Ali, da ne ulazim u apologiju, koja je pravoj umjetnosti zaista suvišna, mislim, na ta nepregledna područja, što se prostiru između umjetnika i svijeta, na bezbroj mogućnosti u tom međuprostoru između umjetnikova oka, što gleda, i nečeg vizuelnog, što postoji u svojoj objektivnosti. Izaći iz tog područja i ući u sebe sama, zatvoriti se hermetički za svaku vizuelnu realnost, što to znači za »vizuelnu umjetnost«? Apstrahirati od konkretnosti? Suziti svoje vidokruge, »oslijepiti« za sve što je vidljivo? S pretenzijom da je za našu unutrašnju ekspresiju suvišna svaka izravna relacija; da je moguće preskočiti vidljivi svijet, prebaciti most izravno od sadržaja svijeta i života do apstraktne umjetničke forme...

Ta pretenzija ima svoje opravdanje; ono isto, koje su imale i još uvijek pred našim nezasitim očima imaju sve apstraktne ekspresije prošlih vijekova: iz prethistorije, iz Mexica, Afrike ili evropskih stilskih razdoblja. Ali upravo uslijed toga ta pretenzija ima i svoje posljedice: prelaz iz figuralne umjetnosti u dekoraciju. Na što ukazuje ta konzekvenca? Na odricanje od bezbrojnih i beskonačno dubokih mogućnosti izraza, koje komunikacije s realnosti (s vizuelnom realnosti objektivnih fenomena) obećava i ostvaruje. Ta je komunikacija bila ponovno tokom Srednjeg vijeka osvojena. Uslijed kakvih je i kolikih rezignacija moglo doći do tog odricanja? Kakve su promjene u duhovnim strukturama mogle uvjetovati ovo kategoričko i doktrinarno ograničenje na neodređene ekspresije, bez odnosa prema licu i tijelu čovjeka, prema pejzažu i daljinama, prema interieurima i zatvorenim atmosferama, prema mrtvim prirodama i ljepoti materije, ali i ne samo materije nego i duha, koji je u svemu tome, koji čovjek unosi u svijet i u prirodu, u fenomene prirode i koji ih čini lijepima? Bez svijetla, koje je egzaltacija stvari i boja, koje stvara poeziju prostora i dramu događaja. Bez prostora samog, koji je osnovna kategorija egzistencije.

No ne bih htio od ovih sasvim subjektivnih razmišljanja preći na teoretiziranje o apstraktnoj umjetnosti, a nametnuta pitanja vode upravo tome. Kao i ono osnovno pitanje: što nam apstraktna umjetnost nudi u naknadu za sva ta odricanja? Jer jasno je da umjetnički odnos može i spomenute oblike postojanja apstrahirati, odreći se i svijetla i prostora i mnogočeg drugog, ali ako se odrekne realne i konkretne egzistencije stvari uopće, može li nam pružiti odgovarajuće ekvivalente? Za svu raznolikost i neiscrpivost impulsa, koji dolaze od konkretnih fenomena, za sve ljepote pejsaža (svih pejsaža!), za ugođaje interieura, za život fizonomija i mrtvih stvari.

Ti ekvivalenti trebali bi biti neodređena uzbuđenja najopćenitije vrste, a koja se uglavnom mogu reducirati na stanje ugode ili neugode. Ili, najčešće, na stanje iznenađenja, ponekad i s nejasnim aluzijama na neke tehničke, mašinske ili uopće fizikalne situacije (kao kod »T. 51-7« Hansa Hartunga). Ili su to, naprosto, »novi oblici« bez ikakvih uzbuđenja i bez aluzija, kod čega se često usiljenim racionalnim konstrukcijama pokušava »pronaći sadržaj« (kao kod »Broadway Bougi-vougi« P. Mondriana u vezi s »anonimnošću čovjeka u modernom velegradu«). No sve se to može razumjeti. U okviru današnjih razvojnih stupnjeva društva, kulture cjeline i likovne kulture napose, u vezi s nezadrživom težnjom čovjeka za eksperimentiranjem i otkrićima, i Hartung i Mondrian mogu biti momenti izvjesnog proširenja ljudskih iskustava i očitovanja stvaralačke snage nekih kulturnih ambienata. Ali kada i u kom slučaju njihove koncepcije postaju apsurdne i neistinite? Kada se po logici tih istih, kategoričkih koncepcija njihove teorije projiciraju u općenitost, kada nužnošću svojih apsolutnih uvjerenja stvaraju apodiktičku likovnu teoriju i estetiku uopće, negirajući svaki drugi stvaralački metod i proglašujući anahronizmom svaku predmetnu aluziju. Kada svoju funkciju, dakle, (funkciju dekorativnih momenata, koji apstraktnim oblicima evociraju apstraktne emocije) pokušavaju apsolutizirati kao funkciju likovne umjetnosti našeg vremena uopće.

Što se dešava s gnoseološkom kvalitetom umjetnosti u tom slučaju? S konkretnom neposredno zahvaćenom realnošću? S emotivnim vrijednostima pojava, koje susrećemo u svakidašnjici (u realnom životu, dakle), koje nas uzbuđuju, prodiru u naše misli i osjećanja i čine ljepotu naših dana. Odakle je došla i gdje se ostvarila konkretna vrijednost Velazquezovog »Portreta Inocencija X«, iz umjetnikova subjekta ili iz objektivne realnosti rimskog pape? Ona se ostvarila u odnosu Velazqueza i Inocencija X (i svega onog, što je on kao ličnost i pojam pretstavljao i pretpostavljao). Možda bi se moglo reći da je potencijalno već prije postojala u geniju Velazquezovu, ali da se mogla ostvariti samo u dodiru s predmetom samim. Sigurno je da bi se u raznim historijskim razdobljima i stilovima mogao ustanoviti različit stupanj uloge neposrednog, konkretnog predmeta ,i da se kroz iskustva, sjećanja, kroz duhovnu i osjećajnu strukturu stvaralačke ličnosti cjelina svijeta i života projicira na konkretan predmet, uzima ga najčešće kao pretekst mnogo širih i dubljih eksplikacija. Tako predmet (zadana tema, tako reći) postaje slika širokih unutrašnjih i vanjskih vidika, simbol duhovnih sinteza, nosilac onoga, što nazivamo sadržajem umjetničkog djela. Ali u ovom ili onom načinu i omjeru, ta dubinska koordinanta, što spaja umjetničko djelo s nekim objektivnim područjima, uvijek postoji. Preko nje dolaze do umjetnikove mašte osjećajni i misaoni impulsi, a u zakonitosti je i u smislu figuralne umjetnosti da taj odnos prolazi kroz neku konkretnu predmetnost, ako već ne polazi od nje. Nadahnuće je Velazquezu sigurno došlo od Inocencija X (i sveg onog oko njega), a kod Utrilla je samo prošlo kroz konkretnost njegovog predloška, monohromne dopisnice, da bi došlo do nas u svoj snazi svoje uvjerljivosti. Početni impulsi, međutim, i kod Utrilla, dolaze iz ljepote i ugođaja pariških ulica, iz sjećanja sa njegovih prošlih šetnja, iz objektivne realnosti kuća, zidova, izloga i obojenih natpisa, tako dugo i oduševljeno posmatranih.

— 4 —

Apstraktno slikarstvo, međutim, preskače svaku konkretnost. Ono preuzima apstraktan jezik dekorativnih izraza, ali ga ujedno uzdiže do novog smisla i do viših izražajnih mogućnosti.

Nova situacija nastala je time u povijesti umjetnosti. Odmah nakon fauvizma, kad se slika već bila skoro potpuno pretvorila u dekorativni momenat, uvijek s individualnim ritmom linija i skladom boja, noseći u sebi singularni lirizam, koji se u istom obliku više nikad ne će ponoviti, došlo je u kretanju evropskog slikarstva do eliminiranja bilo koje aluzije na konkretnu predmetnost. Od Matissea i Braquea do Kandinskog samo je jedan korak i to je posljednja i zakonita konzekvenca određenog razvoja, logičkog i sa svoje strane zakonitog u tom vremenu. A u isto vrijeme novo dekorativno osjećanje modernih arhitektura nakon eliminacije eklektičkog ornamenta tražilo je i provodilo u interieuru individualizaciju dekoracije, i čini mi se da su se oba ta kretanja srela i ispreplela u apstraktnom slikarstvu, uvjetovana jedinstvenim ideološkim tendencama i psihološkim situacijama.

No bez obzira na te determinante, složene i fine transmisije, kojima se oblikuju duhovne vrijednosti ovog našeg rastrganog i velikog vremena, apstraktna umjetnost je realnost, koja postoji i koja je podložna našem posmatranju ne samo kao umjetnički, nego i kao kulturno-historijski fenomen. I, eto, upravo to njeno značenje, čini mi se, trebalo bi da bude u središtu naše pažnje i razmatranja. Ta bi nam razmatranja morala otkriti estetsku funkciju apsktraktne umjetnosti, njen položaj u ljestvici duhovnih vrijednosti.

Njenu razliku od ornamenta u prvom redu, jer u definiciji ornamenta nalaze se kvalitete simetričnosti i ponavljanja, na kojima počiva ritmički govor svih linearnih ili plastičnih ornamentalnih sistema. A zatim razliku od dekoracije u historijskom smislu riječi. Jer ako se apstraktno slikarstvo, na primjer, samo isključilo iz područja i iz mogućnosti figuralne umjetnosti, ako se ono može opravdati po svojim dekorativnim funkcijama u modernim interieurima, ono s druge strane znači nov i mnogo viši stupanj dekorativnog smisla modernih ljudi. Na unutrašnjim zidovima ovih svijetlih i čistih kristala, što su izrasli po našim gradovima kao očitovanje neke apsolutizirane racionalnosti (je li to zaista samo znak jedne mašinske civilizacije ili mogućnost nove kulture, koja još nije počela?) pojavile su se ove fantazije u oblicima i u bojama. One najčešće ne nose u sebi nikakvo značenje, apstraktne su dakle u obliku i u sadržaju, i njihove relativne duhovne snage treba uporediti i objašnjavati s onim istim kulturnim podnebljima, koja su proizvela »funkcionalnu« arhitekturu i mnoge druge racionalne oblike života, što nose na sebi izgled slobode, no da li zaista i slobodu samu? Ali te apstraktne fantazije Arpa, Herbina, Mondriana, Altana, Hartunga, Deyrollesa, Manessiera i dr. imaju jednu kvalitetu dovedenu do paroksizma: to su dekorativni momenti apsolutno singularni i individualni. Oni imitiraju singularnost umjetničkih slika, neponovljivi su i hiperindividualni u tom smislu: no da li zaista osiguravaju maksimalno i najčišće ispoljavanje individualnosti umjetnika samog? Mogu li, dakle, zamjeniti figuralnu umjetnost, to jest izravni odnos prema konkretnoj predmetnosti svijeta i života, u kome se odnosu umjetničke fantazije tek rascvjetavaju svojom uvijek posebnom, personalnom snagom, a stvaralačka sloboda transformacije u stanju je da izraz uzdigne do neslućene moći?

No tu se sad opet, na kraju ovih razmatranja, počinju nizati pitanja o izrazu i o transformaciji, o ovoj plimi ne-svijesnosti i ne-realnosti, što je preplavila neka teritorijalna i vremenska područja, o individualizmu, koji negira sebe samog ,o slobodi, koja se pretvorila u svoju suprotnost, o čovjeku, koji se podvojio i kojeg bi opet trebalo reintegrirati, dovesti u vezu sa svijetom i s njegovom realnošću.

Znam da su to teme razmatranja, koja nam predstoje i zadaci velike umjetnosti, značenje koje kao da sve više raste u našem vremenu. Ona treba da označi vrijednost čovjeka i života u nebrojenom mnoštvu njegovih singularnih, ali konkretnih očitovanja, individualnih odnosa prema fenomenima, koji ga tako beskrajno i neiscrpno okružuju. Pa tko može tražiti od čovjeka, od umjetnika i od nas, da pred tim beskrajem zatvorimo oči?

Gradimir Aleksić: CRTEŽ

»FILM« DANAS

(Nastavk sa pete strane)

bi on režirao ili pisao, da je na mestu autora filma koga prikazuje.

Ovakve kritičarske metode nisu, pravo rečeno, specifične i isključive karakteristike lista »Film«. Sličnih metoda u kritici nesumnjivo ima kod nas i na drugim kulturnim sektorima, kao i u drugim publikacijama. Ono što kod »Filma« naročito smeta jeste da su oko lista okupljeni u najvećem broju naši profesionalni filmski kritičari i da bi se od njih najpre moglo očekivati da se ne samo rečima nego i primerima bore za poboljšanje kvaliteta naših filmskih recenzija.

Ali ako je delatnost kritičara u listu »Film« suviše »stručna« kad se radi o tome da se protumači i približi publici jedno filmsko delo, ta naklonost ka stručnosti gubi se potpuno na jednom drugom planu gde bi bila i te kako potrebna i korisna. »Film«, uz nekoliko časnih izuzetaka, vrlo nerado i skoro nikako ne govori o problemima našeg domaćeg filma. Nepotrebno je danas naglašavati koliko ima problema u našoj kinematografiji koji su još nedovoljno prodiskutovani, koliko ima problema koji još nisu ni pravilno shvaćeni ni postavljeni, a o kojima se na stupcima »Filma« malo ili skoro ništa ne piše. Bilo bi sasvim prirodno očekivati da će »Film« biti taj koji će daleko pre svih ostalih filmskih faktora pokazati inicijativu za rešavanje čitavog niza teškoća na koje nailazi naša proizvodnja, kao i po nizu problema koji se postavljaju pred naše filmske umetnike.

Nasuprot tome, povremeno se u listu »Film« javlja tendencija da se kurs uređivanja lista skrene u pravcu sticanja popularnosti kod čitalačke publike sredstvima koja u ozbiljnom novinarstvu nisu dozvoljena. Tako je na primer »Film« već u nekoliko mahova objavljivao slike koje očevidno nisu sračunate na to da publiku upoznaju sa umetničkim talentom slikanih glumica već sa njihovim fizičkim kvalitetima. Objavljivanje ovih slika snimljenih u trgovačko reklamne svrhe sa ciljem da se kod široke publike izazove jedan određen utisak, »Film« je, doduše, pokušao da opravda željom da pokaže kako izvesni filmovi idu za lakim efektima, ali ga to ipak ne sprečava da donosi tu vrstu slika.

Prilikom svoje ankete »Omladina i film« »Film« je pisao sledeće: »Neka vrsta fetišizma, obožavanje starova, provlači se kroz izjave učenika gotovo svih razreda;... taj kult starova javlja se najčešće zahvaljujući, kako se to iz pojedinih odgovora jasno vidi, jevtinoj filmskoj štampi« Mi se potpuno slažemo sa ovim zaključkom ankete. Zato nam je nejasno zašto redakcija vrlo često dopušta da se preko stranica njenog lista taj kult starova sprovodi i to sve intenzivnije. Poslednja manifestacija takvog popuštanja lošem ukusu publike javile se naročito upadljivo u poslednjem broju, u kome je naša čitalačka publika pozdravljena autogramima Mišel Morgan i Žan Gabena sa njihovim fotografijama. Žan Gaben i Mišel Morgan su nesumnjivo dobri glumci i sa te tačke gledišta ne postoji razlog da se o njima ne piše, ali ni za koga nije tajna da je ovaj način pozdravljanja publike jedna dugogodišnja praksa u filmskom svetu koja služi u čisto reklamne svrhe i koja je usmerena baš na taj prazan i ničim ne opravdan fetišizam starova za koji je sam list »Film« utvrdio da se širi među našom omladinom »dejstvom jevtine štampe«.

S obzirom na činjenicu da je »Film« naša vodeća publikacija u oblasti filmske kulture i da je do sada uglavnom imao tendenciju da bude i najozbiljnija bilo bi potrebno da redakcija obrati veću pažnju na način i kvalitet svoga uređivanja.

NAŠI ŠTAMPARI U INOSTRANSTVU U XV VEKU

Kada se govori o razvitku naših štamparija u XV veku gotovo se redovno ispuštaju iz vida dva lica koja su, nažalost, ceo svoj život provela u inostranstvu, štampajući dela u tuđoj sredini, i većinom na latinskom jeziku. Pa ipak, i pored te činjenice bila je nepravda što smo gotovo sasvim zaboravili na Andriju Paltašića iz Kotora i Bonina de Boninis-a rodom iz Lastova, a dubrovčanina p oosećanju, koji su baš usled te naše »zaboravnosti« sa mnogo poštovanja uključeni u istoriju italijanske štampe XV veka, iako je skoro pre sto godina na njih ukazivao neumorni i učeni Ivan Kukuljević — Sokcinski.

Oba ova naša štampara napuštaju svoju otadžbinu u kojoj u to vreme još nisu sazrele prilike za otvaranje štamparija i odlaze na rad u Italiju. Italija je u drugoj polovini XV veka ušla u zlatno doba štamparske veštine. Iako su Gutenberg-ov izum u Italiju preneli stranci, uglavnom Nemci, već ubrzo italijanska knjiga postaje vodeća u svetu i kvalitetom štampe, a i brojem samih štamparija. Dok u Nemačkoj, kolevci štampe, u to vreme radi oko 51 štamparija, na Apeninskom poluostrvu otvorene su 73 štamparije, to je broj koji u to vreme u svetu na drugom mestu nigde nije prevaziđen. U italijanskoj knjizi ostvaren je čitav niz tehničkih novina koje znače dalje usavršavanje Gutenberg-ovog izuma. Tek je Italija stvorila pravu ilustraciju knjige, a ukrašavanje okvirima, inicijalima i bordurama dovedeno je u Italiji do savršenstva. Italijanski štampari dosledno podržavaju rukopisne knjige, naročito molitvenik, tzv. »livres d' heures«. Pa ipak taj uspeh italiajnske štampe ne bi bio moguć bez velike saradnje stranaca koji su na humanističkom tlu Italije našli zaradu i razumevanje svojih poslodavaca i mecena, što je njihovom znanju i veštini dalo nesputani i do tada neviđeni zamah. Sa koliko razumevanja i priznanja su ti strani majstori primljeni u Italiji svedoči i činjenica da je Francuz Nikola Zanson (Jenson) nazvan »princeps impressorum«. Bez sumnje on je to priznanje svojih savremenika stekao kada je zajedno sa Jovanom iz Kelna stvorio nov tip latinskih slova, lepši i elegantniji od onog koji su do tada upotreblajvali štampari Žan i Vindelin de Spira.

U vreme kada se u Italiji krajem XV veka pojavljuju Andrija Paltašić i Dobrić Dobrićević ili kako se verovatno pod uticajem humanizma prozvao Bonino de Boninis, grafičke tehnike su u toj zemlji već uveliko pripremljene. U prvom periodu svoga samostalnog rada u Italiji de Boninis štampa u Veroni od 1481 do 1483 godine. U Veronu on je prešao iz Venecije, gde je nešto ranije 1478 štampao u zajednici sa svojim zemljakom Andrijom Paltašićem delo Eactanciusa Firmijanusa: »De divinis institutionibus«. Iako neuporedivo manji štamparski centar nego Venecija Verona je već vrlo rano, izgleda već oko 1476. unela u štamparstvo nekoliko novina, od kojih je naročito važna upotreba okvira u cilju ukrašavanja cele figure u knjizi, novina koja se po svemu sudeći u Veroni javlja i pre nego što je taj način štampanja u Veneciji primenio u svojim izdanjima čuveni Erhard Ratdolt iz Augsburga.

Prva knjiga koju je naš majstor dao u Veroni je delo Aleksandra Gramatika: »Doctrinale« koja je izašla 17 februara 1481. U početku Bonino je tehnički skroman. Izgleda da njegova štamparija nije baš najbolje opremljena slovima. U svojim ranijim izdanjima on meša slova, a slog mu uvek nije besprekorno čisto otisnut. Uočavamo čak izvesnu grubost izrade. Oko 1482 Bonino de Boninis u Veroni štampa delo Nikolaus Perotusa: De generibus metrorum«. I grafička oprema ove knjige pokazuje da je još uvek živa tradicija pisane knjige. Štampar ispušta prostor za ubacivanje inicijala koji su se unosili slikanjem. To isto on primenjuje i na knjizi Marius Serviusa: »Centimetrum«, koju štampa iste godine.

U svom izdavačkom radu Bonino de Boninis je često preštampavao knjige koje su u ono vreme imale svoju čitalačku publiku. 1472 izašla je u Veroni knjiga: De re militari«. Već 1483 preštampao je to delo de Boninis upotrebivši zanimljive i uglavnom veoma uspele drvoreze. Ti drvorezi prikazuju neku vrstu bornih kola, koja vuku konji i volovi. Kola su naoružana srpovima i kosama. Vojnici su smešteni na platou kola odatle pucaju na neprijatelje. Ove ilustracije rađene su isključivo linijom i dosta su sigurne u crtežu. (sl. 1)

Uskoro od 1483—1491 susrećemo ime Bonina de Boninisa u knjigama koje su izlazile u Breši. Njegova ranija grafička nesigurnost tada je već gotovo iščezla. U to vreme Bonino je već smeo i siguran štampar koji se upušta i u prilično teške i štamparski veoma složene poduhvate. Te iste godine, 31 marta on štampa sa komentarom Kristofora Laudina Danteovu »Divinu komediju«. Velika je čast za ovog našeg čoveka da je njegovo izdanje Dantea treće štampano izdanje ove znamenite knjige u Italiji uopšte.

Dok prvo izdanje Vendelina de Spire iz 1477 nema ilustracija, a drugo izdanje iz 1481 Nikola di Lorenzo dela Magne ima samo tri gravure, istina rezane na bakru i prema crtežima samog Sandra Botičelija, dotle ovo treće izdanje ovog našeg »dubrovčanina« ima 68 drvoreza sa okvirima i bordurama. Iako svi drvorezi nisu rezani sa jednakom pažnjom, ipak, treba reći da se poneki odlikuju izvanrednom modelacijom i sigurnim i čistim rezanjem.

Međutim de Boninis ne ostaje u Italiji. Nepoznati su razlozi koji su ovog našeg poduzetnog čoveka nagnali da napusti Italiju u kojoj su štampari imali takve mogućnosti uspeha i zarade. Krajem XV veka susrećemo ga u dalekoj Francuskoj u Lionu gde razvija dosta živu, uglavnom izdavačku delatnost. U pogovoru jednog Oficija iz 1499 potpisao se: Explicit officium beate Marie virginis cum multis laudibus et devotissimis orationibus impressum Lugdun expens Bonini de Boninis dalmatini anno domini MCCCCLXXXXIX die XX may. Ovaj njegov boravak u Lionu malo je ispitan. Knjige iz tog perioda i toga sadržaja i dalje sasvim i vrlo dosledno nastavljaju tradiciju pisane knjige. Umesto okvira sa pretstavama stilizovanog bilja i renesansnim dekorativnim elementima, girlandama, vazama i upletenim fantastičnim životinjama, Boninove ilustracije deluju još svečanije. U sredini stranice je obično glavna kompozicija. U pomenutom Oficiju iz 1499, primera radi navodimo, uzeo je ikonografski zanimljivu pretstavu stabla Jesejevog, kompoziciju koja je u svojoj varijanti poznata i srpskoj srednjevekovnoj umetnosti u koju ulazi sa Zapada. Oko ove centralne kompozicije smeštene su odvojene pretstave pojedinačnih svetitelja i scene iz jevanđeoskog ciklusa. Često radi povećanja dekorativnog efekta, ove su scene ukomponovane u prostor koji je odvojen zasebnim nišama, slično kao na oltarskim palama dubrovačke slikarske škole. Koliko je jaka bila tradicija pisane knjige svedoči i činjenica da ovakvi Oficiji imaju predviđena mesta za inicijal koji se naknadno unosio bojenjem. Međutim, ovo bavljenje de Boninisa u Francuskoj izgleda da je bilo u vezi sa njegovim političkim radom, najverovatnije on je tada postao poverenik Mletačke signorije u čijoj službi preuzima nekoliko diplomatskih misija. Ipak zanimljivo je, svoje rodno Lastovo nije zaboravio. Kao dekan Kaptola u Trevizu darovao je dve godine pred smrt 1526 Gospinoj crkvi rodnoga mesta oltarsku palu koju je izradio Pjer Frančesko Bisolo (1492—1530). Izgleda da je na ovoj slici pretstavljen i lik samog donatora.

Već je ranije spomenut i drugi naš štampar — Andrija Paltašić, iz Kotora, koji je u stranom svetu postigao uspeh i priznanje. Znamo iz pogovora u njegovim knjigama da je bio sin Jakova iz Kotora. Arhivska građa Kotorskog arhiva bez sumnje će osvetliti ovu porodicu čije se ime često susreće u kotorskim dokumentima XV i XVI veka. Ako se uporedi Bonino i Paltašić upada u oči zanimljiva činjenica da dok Bonino voli ilustracije i često ih upotrebljava, naročito u kasnijem periodu svoje štamparske delatnosti, dotle je Paltašić gotovo afiguralan. Još ne znamo koliko je ovaj zanimljivi štampar uopšte naštampao knjiga. Koliko znamo, on ilustraciju upotrebljava samo u svom »Misale romanum« koji je štampao 1485 u Veneciji. U ovoj knjizi Paltašić je doneo sliku »Raspeća« u okviru od stilizovanog bilja. Kompozicija je rešena linijom, bez senki, a daje utisak lakoće i sigurnosti crteža, a još najpre utisak skice. U pozadini raspeća umetnik je smestio tvrđavu čiji je ulaz flankiran dvema visokim kulama. Možda glavna draž ovoga drvoreza i leži u isprekidanoj, mestimično skoro nedovršenoj liniji dok rukopis odaje umetnika koji poznaje tajne uzdržljive lepote. (sl. 2) Ali dok je Bonino u štampanju teksta često nesiguran, ponekad i pomalo neprecizan, Paltašić je majstor koji do tančina poznaje grafičke vrednosti odnosa slova i teksta, proporcije inicuala i lepotu čistih margina. Po svemu izgleda da je Paltašić već na početku svoje štamparske delatnosti bio majstor dobrih sposobnosti. Bez sumnje on je prvi naš čovek koji je pregamenat upotrebio za štampanje knjiga. Već 20 aprila 1478 on je u Veneciji štampao jedan Oficij, svoju prvu knjigu štampanu na pergamentu. Ako se uzmu u obzir tehničke smetnje koje se javljaju pri štampanju na pergamentu, već ova činjenica otkriva Paltašića kao majstora koji je bio u stanju da savlada tehničke probleme i te vrste. Paltašić poznaje i upotreblajva crveno-crno štampanje. 1482 g. on dovršava knjigu Fra Jakova Voragine: »De sanctorum legendis«. U kratkom pogovoru ove knjige on kaže: »Venetiis per Andream Jacobi de Catthara impressum«. I dalje, gotovo u svim knjigama koje je štampao on ne zaboravlja da istakne svoje rodno mesto.

Već i ovaj fragmentaran opis rada ove dvojice naših malo ponzatih štampara XV veka, pokazuje koliko su jedan i drugi u stranom svetu postigli značajne uspehe. I jedan i drugi nisu pripremili teren za otvaranje štamparija u rodnom kraju. U tom pogledu i Kotor i Dubrovnik čekaće čak do kraja XVIII veka kada će u tim gradovima proraditi prve štamparije koje su otvorili mletački štampari. Nažalost mi još nismo u mogućnosti da za sada utvrdimo ma kakvu vezu Boninisa i Paltašića sa našim štamparijama koje će krajem XV veka raditi u Senju i na Cetinju. Teško je reći da li je makar i jedan od osam članova Makarijevog grafičkog kolektiva imao ma kakvu vezu i susret sa Boninisom i Paltašićem. Možda će jednoga dana neki srkiveni dokumenat kakvog italijanskog arhiva na ovo pitanje baciti više svetla. Do toga vremena nama ostaje samo da nagađamo i pretpostavljamo

Ipak, jedna je stvar sigurna. Naši su se ljudi i pre otvaranja štamparija na domaćem tlu upoznali sa tehnikom štampanja i na tom polju postizali uspehe i u najoštrijoj konkurenciji sa italijanskim štamparima druge polovine XV veka. U njihovom radu ostalo je dovoljno dokaza o tome da oni svoj stari zavičaj nikada nisu zaboravili. Iz tih razloga, smatramo da istorija našeg štamparstva ne treba da ih sasvim i tako bez rezerve prepusti tuđini.

Dejan MEDAKOVIĆ

FILOZOFIJA »NEIZRECIVOG«

jedan dosledan zaključak gradjanskog subjektivizma

(Nastavak sa druge strane)

su elementi neke slike kombinovani jedan s drugim na određen način, time je pretstavljeno da su stvari tako kombinovane jedna s drugom«.[5]

Ko bi rekao da ne zvuči materijalistički postavljanje sledećeg kriterijuma istine:

»Da bismo otkrili da li je slika istinita ili pogrešna, mi moramo da je uporedimo sa stvarnošću. Ne može se iz same slike otkriti da li je ona istinita ili pogrešna.«[6]

I dalje: »Ne postoji slika koja je a priori istinita.«[7]

Sve je ovo makar i neprecizno, uglavnom tačno, bar ukoliko se termini uzimaju u njihovom uobičajenom utvrđenom značenju. (Svaka filozofija mora uostalom početi s ponečim tačnim. Kad ne bi imala bar malo čvrsta pod sobom, ona ne bi baš ni kod koga stvarala privid naučnosti i istinitosti, niti bi se ma po čemu razlikovala od fantastičnih konstrukcija kakvog umobolnika.) Međutim, sad počinje niz tumačenja i »profinjavanja«, koja treba da nas odvedu na sasvim suprotan, radikalno idealistički kolosek.

Najpre šta su sama fakta i naročito atomska fakta? Jedan atomski fakt je po Vitgenštajnu kombinacija apsolutno prostih objekata (entiteta, stvari).

»Objekt je prost. Objekti čine supstancu sveta. Zato oni ne mogu biti složeni...«

»U atomskim faktima objekti zavise jedan od drugog kao karike jednog lanca. Način na koji su objekti povezani u atomskom faktu jeste struktura atomskog fakta.«[8]

I dalje: »Svet je celokupnost atomskih fakata. Atomska fakta su n e z a v i s n a jedan od drugog. Iz postojanja ili nepostojanja nekog atomskog fakta mi ne možemo zaključiti postojanje ili nepostojanje nekog drugog.«[9]

Ma koliko ovo bar terminološki izgledalo saglasno s naukom našeg »atomskog doba« (»atomska fakta!«), ovde je već postavljena jedna tipično spekulativna, i aprioristička hipoteza, koja nasuprot »empirizmu« i »scijentizmu« pogleda na svet čiji je sastavni deo, nema mnogo veze s empirijom i pozitivnim naukama. Nauka dosad nije otkrila i po svoj prilici nikad neće otkriti nekakve apsolutno proste i apsolutno nedeljive objekte, čija bi lančanja davala »atomske fakte«. Naprotiv, čitav razvoj nauke zadnjih vekova dokazuje izvanrednu — još tačnije bi bilo reći: beskrajnu — složenost svakog, makar i relativno najprostijeg delića materije. Baš zato ni jedan od pristalica »logičkog atomizma« nije mogao nigde da dâ ni jedan jedini primer »elementarnog stava« tj. stava koji bi otslikavao jedan takav atomski fakt.

Još je besmislenija i nenaučnija pretpostavka o apsolutnoj nezavisnosti i izolovanosti atomskih fakata, koju Vitgenštajn na nekoliko mesta naglašava. Ustvari sve što čini nauka i nije ništa drugo do otkrivanje sve novih i dubljih veza i uzajamnih dejstava činjenica svetskog procesa. Vitgenštajn ovde ustvari u novoj odeći oživljava staru Lajbnicovu fikciju o »monadama bez prozora«, odnosno Hjumovu tezu kojom je pokušao da potkopa materijalističko učenje o objektivno postojećoj uzročnosti: »Svi događaji izgledaju potpuno nepovezani i razdvojeni. Jedan događaj sledi za drugim, ali mi ne možemo da zapazimo nikakvu vezu između njih. Oni izgledaju pripojeni ,ali nikad povezani...«

PRINCIP VERIFIKACIJE I NJEGOVO SUBJEKTIVISTIČKO TUMAČENJE

Naravno, iz ovakvog shvatanja tzv. atomskih fakata slede dalekosežni zaključci. Na pitanje kako se utvrđuje istinitost ili pogrešnost jednog stava, Vitgenštajn je dao na izgled materijalistički odgovor: stav mora da se uporedi sa stvarnošću, da se »verifikuje«. Međutim njemu ni na kraj pameti ne pada da pod »upoređivanjem sa stvarnošću« i »verifikovanjem« pod razumeva p r a k t i č n u d e l a t n o s t kojom čovek menja stvarnost u skladu sa svojim idejama, kad su one istinite. Praksa pretpostavlja povezanost materijalnih činjenica, ona je ustvari delovanje subjekta (koji nije nikakva čista misaonost već je i sam jedna materijalna činjenica) na činjenice prirode koja ga okružuje. Međutim, ovakvom uzajamnom dejstvu činjenica nema mesta u Vitgenštajnovoj koncepciji sveta. Samim tim je on prekinuo svaku vezu između subjekta i objekta, između čoveka i sveta, — jer ta veza je praksa. Subjekt je za Vitgenštajna čista pasivna kontemplacija datih fakata. I ne samo to. Subjekt se uopšte ne nalazi u svetu.

»Gde u svetu treba da se nalazi neki metafizički subjekt? Kazaćete da je ovo potpuno isti slučaj kao slučaj oka i vidnog polja. Ali vi ustvari ne vidite oko. I ni iz čega u vidnom polju ne može se zaključiti da ga neko oko vidi.«[10]

Subjekt dakle ne postoji u svetu već odnekud s p o l j a gleda u njega. Postavlja se, naravno, odmah pitanje: pa kako se onda može »verifikovati« jedan stav, kako se on može uporediti sa stvarnošću ako između stvarnosti i subjekta postoji takva nepremostiva provalija. Ovo je ključno pitanje za Vitgenštajnovu filozofiju i na njemu će on konačno sklizнuti u puni solipsizam.

Postoje dva stupnja verifikovanja. Jedan stav da bi uopšte imao smisla mora se, pre svega, slagati sa zakonima logike. Mogućnost kombinovanja različitih termina zavisi od njihove vlastite logičke prirode. Može se reći »Kamen je težak«, ali se ne može reći »Kamen je oštrouman« — to ne bi bio pogrešan već uopšte besmislen stav. »Pretstaviti u jeziku nešto što protivreči logici isto je tako nemoguće kao pretstaviti u geometriji njenim koordinatama neki oblik koji bi protivrečio zakonima prostora.«[11]

Ovde je govoreći o logičkim zakonima i pravilima, Vitgenštajn dalje razvio jednu staru tendenciju svođenja svih opštih pojmova na reči — termine našeg jezika, a logičkih zakona na pravila slaganja ovih termina. (Ovaj srednjevekovni nominalizam kasnije će u tančine razraditi i od njega stvoriti čitavu novu koncepciju filozofije — semantiku ond. semiotiku — filozofi bečkog i varšavskog kruga, naročito Rudolf Karnap i Alfred Tarski). Logički zakoni ovde nisu pre svega o b j e k t i v n i opšti zakoni razvoja svekolike stvarnosti već samo s i n t a k t i č k a pravila za takvu upotrebu jezika, koja neće voditi »besmislicama«. Jezik postaje besmislen kad počinje da kombinuje termine na način kojim protivureči ovim sintaktičkim pravilima.

Na drugom stupnju verifikovanja mora se z a m i s l i t i neki metod za upoređivanje stava — slike sa faktima stvarnosti. Međutim da bi ovo upoređenje moglo da se izvrši treba da su »fakta« ili »stvarnost«, čija je slika dati stav, p r e t s t a v l j e n i u i s k u s t v u, tako da može neposredno da se opazi da li postoji ili ne postoji međusobno podudaranje. Ja ne mogu da uporedim sliku s nečim što ne vidim, ne čujem niti imam o njemu ikakvo drugo saznanje. Da bih mogao da proverim stav »Parlament danas zasedava u Londonu« — ja treba da odem tamo i da v i d i m da li je to istina, ili d a č u j e m izveštaj preko radija o tome, ili da pitam telefonom, ili da čitam izveštaj u novinama itd.

Kao što vidimo, ovde se odjednom mađioničarskom veštinom upoređivanje sa stvarnošću pretvorilo u »upoređivanje s a m o j i m v l a s t i t i m i s k u s t v o m«. Krug je ostao potpuno zatvoren u granicama moga »ja« — moje individualne svesti. Šta više, za verifikovanje je dovoljno da ja sâm budem u stanju da z a m i s l i m neko moje moguće iskustvo, koje bi se podudaralo sa datim stavom, odnosno da zamislim šta bi bilo kad bi on bio istinit. Prividno i čisto deklarativno priznavanje postojanja objektivne stvarnosti preobrazilo se na jedan veoma rafiniran način u puni solipsizam.

(Nastavak u idućem broju)

5 — Tractatus logico — philosophicus, 2. 131. 15.
6 — Ibid, 2. 223. 224.
7 — Ibid, 2. 225.
8 — Ibid, 2. 02, 03, 031, 032.
9 — Ibid, 2. 04, 061, 062.
10 — Ibid, 5. 631, 633.
11 — Ibid, 3. 03.

Vladimir LIČINA

POD ZVEZDAMA

Danas je nebo oblačno, a takvo je bilo i juče i prekjuče i cele prošle nedelje. Na njivama se seća sneg, a planinski vrhovi već su odavno beli. Mraza još nema, pa ni slane, ali su jutra puna vlage i magle. Vazduh je oštar, rezak, prožet oporim mirisom mokrog granja. A predveče, kad kiše zagrizu u zemlju, vreme postaje takvo da ni psa ne bi isterao iz kuće. Sveti Bože! — razmišljaju ljudi — ova će zima biti duga!

Oni to kažu zato, jer je o tome prijatno govoriti. Ta pretstoji više meseci ugodnog nerada kraj tople peći! Ali kad dođe proleće i propupi vres u močvarama, izaći će u dvorište i začuđeno uzviknuti: Isuse dobri, proleće je došlo! — I odmah će otići na njivu da vide kad će se moći orati.

Na Belom Bragu ljudi su čudni: sve što je novo, za njih je lepo i oni ga sa radošću dočekuju. Ali ga isto tako sa radošću ispraćaju, čim vide da nisu dobili ono što su očekivali. Tako se to neprestano smenjuje, ali nade ostaju uvek iste.

U ovo doba godine, retkost je ne naići na srnu u šumi. Nozdrve su joj drhtave i vlažne, a tetive spremne na skok. Još je plašljiva, jer je mahovine dosta na drveću; ali kad padne sneg i duboko pokopa zemlju, biće sasvim pitoma. Nije neobična pojava da tada dođe čak u dvorište planinskih imanja, u potrazi za hranom. To je prava radost za decu, jer im tada ozbiljno i mirno jede iz šaka.

Zečevi su se pojavili još prošle nedelje i ogledali mlada jabukova stabla u dolini. Ne pomažu ni hajke ni klopke. U poslednje vreme ima ih toliko, da čovek prosto ne zna gde da se skloni od njih. »Prava napast« — kunu seljaci.

Ista je stvar i sa skitnicama: drumovi su zakrčeni njima. Na leđima su im torbe, u očima glad, ali tvrdoglavo idu napred, i traže posla. Nikakvim se razlozima ne daju oterati sa praga. Pa i kad naposletku neodlučno krenu, još uvek se okreću i zastajkuju, nadajući se da će ih gazda pozvati da ostanu.

Davno je već rečeno, da se jaka zima poznaje po navali zečeva i skitnica. Otada se u tom pogledu ništa nije promenilo. A izgleda da i neće.

Pa i večeras ih je na drumu trojica. Kasno je, spušta se mrak, oblaci su niski, puni kiše, i noć će biti olujna. Oni to znaju ali više nemaju hrabrosti da zakucaju na nečija vrata. Tri dana su uporno slušali jedno isto: kasna je jesen, radovi su završeni i sad nisu potrebni. . . Ali da su došli i ranije, ipak ne bi našli posla. Ove godine, imanja su imala slugu na pretek, a kajžari bajtari suviše malo zemlje. Da su to znali ,dok su još bili gore na severu, ne bi bilo potrebno da se uzalud spuštaju čak na jug, da bi se u to i očima uverili.

Prošlog leta bilo je posla toliko da su jedva uspevali da do noći posvršavaju najnužnije; ovog leta nisu ga mogli nigde naći. Onda su odlučili da ga potraže sasvim na jugu, na padinama Kalnika. Usput su radili šta su stigli, spavali na senjacima, ali se nigde nisu zadržavali duže od dva dana. A zima se približavala i sneg padao u brdima. . .

U početku ih je bilo petoro. Ali su dvojica imala dovoljno sreće za sebe, a premalo za sve — i tako su ostali u šumama kao tesari. Radovi će potrajati sve do proleća, a možda još i duže — ko zna. Dvojica su ostala, ali su trojica morali poći drumom, jer su imali suviše malo sreće.

Prvi, ne usporavajući hod, reče:

— Sad sigurno žderu. . . Mrcine!

Bio je gladan i umoran. Sedamdeset godina je imao, a od toga se četrdeset lomio po tuđim njivama. Žile su postale krhke, a krv hladna. Nestalo je nekadašnjih zanosa, a sada je samo želeo topli ležaj i toplu šolju mleka. Samo je to želeo te jesenje večeri, koračajući drumom.

Drugi je bio mnogo mlađi, tek je napunio tridesetpetu, a treći pravi balavac ispod dvadeset. Još nije dovoljno poznavao život i verovao je da će mu se ostvariti sve što zaželi.

Drugi se spotakao i pao. No odmah je ustao i produžio dalje.

— Ništa, ništa, — mrmljao je — nije prvi put.

— Koliko ima do Afrike, ljudi? — To je pitao treći i glas mu je bio čežnjiv. Niko nije znao ,niko mu nije odgovorio.

Sišli su sa druma i pošli preko njiva. Blato se lepilo za bose noge i korak je postao trom, i težak.

— Možda ćemo naići na stog sena ili kup kukuruzovine — mislio je drugi — i tamo bi mogli da prenoćimo.

Prvi je slegnuo ramenima, jer mu je bilo sasvim svejedno, ali je treći drhtao od zime i s radošću mislio na takvu mogućnost.

— Lepo je spavati na senu kad pada kiša. . . Tako sam uvek radio dok sam još bio kod kuće.

Ujednom je video bajtu, napravljenu od stare, čvrste borovine na rubu šume. Nekoliko breza kraj izvora i put koji vodi do njih. Tamo su sigurno već otpočeli mrazevi, jer je sasvim u brdima, priklještena između planinskog bila i borika. Zime se ne treba bojati; čak je prijatno izaći malo iz pregrejane sobe i potražiti brusnice pod snegom. Tad su one sočne, reske, tako da žmarci prolaze kroz telo. . .

Počela je kiša. Bila je sitna, hladna, gusta, okolo njih noć i jedva su videli kud idu.

— Prvi iznenada reče:

— Noćas ću umreti!

Drugi je za časak podigao glavu i neuvereno rekao:

— Govoriš gluposti, stari!

A treći se nasmejao. Ta bio je još sasvim mlad i nije poznavao život:

Teški, crni oblaci preknivali su nebo. Negde sasvim daleko u planinama, tutnjalo je. Sutra će se svi potoci izliti i staložiti mulj po obalama.

Prvi sa čudnom upornošću ponovi:

— Noćas ću umreti!

Pa onda još jednom:

— Noćas. . . Sigurno!

»Pa šta onda? — mislio je drugi — zar je to tako važno?« Osećao je da mrzi i sebe i tog starca iz kojeg izlazi život i onog balavca koji neprestano brblja gluposti. Mrzeo ih je, jer je u njima video nekadašnjeg i budućeg sebe.

Sva trojica su se spoticala o sveže uzorane brazde. Mirisale su na dom, na ognjište, na tek pečeni hleb.

— Kao jednom davno. . .

Nije primetio suze na svom licu, mutne, prljave, na prljavom licu.

Treći je bio još dete, s naporom je šljapkao po blatu i govorio:

— U Africi je toplo. Ima i majmuna.

A drugi nije govorio ništa. Nije imao šešira i niz glavu i vrat, slivala se voda. Oči se sklapaju, hladno je, vetar duva, a on ide napred ide napred. . . zašto? Kuda?

Iz mraka je izronio pred njih stog sena, pun vlažnog mirisa, mokar od kiše.

— Ovde ćeš se odmoriti — glasno govori drugi — biće ti toplo i zaboravićeš na svoje misli.

— Lepo je spavati na senu kada pada kiša — opet je video bajtu na obroncima brda, gde je zacelo odavno pao sneg, bajtu od stare, čvrste borovine.

— Nikad se više neću zagrejati, nikad. Noćas ću umreti. — Bio je malaksao, bolestan, smrtno umoran. Legao je na mokru zemlju i zagledao se u nebo.

— Jesen je, zar ne? Lepo je bilo prošlog leta na Obiru: trava i sunce. Tada još nisam mislio na smrt.

— Ćuti! — prekide ga drugi — ne smeš da govoriš!

— Zašto? Bar sada smem sve. — Osećao je gorčinu u ustima i srcu. — A nemam nikog, ni žene ni dece. . .

— Pa imaš nas — tiho je rekao treći. —

— Vas? — Gorko se nasmeja prvi. — Ali ja nemam ni ženu ni decu! Sad bi žena plakala i deca bi plakala i sećala me se dobrom rečju. . .

Okolo je noć, kiša pada, hladna, sitna kiša, po njivama je blato i jedan čovek umire.

— Zvao se Gav i bio je moj sin. Sedam godina je imao kad je umro. . . Sedam. . . dugo se nismo videli dugo. . .

Ostao je tako ležati, zagledan u mračno novembarsko nebo, s glavom i rukama na mokroj zemlji.

Treći skače, ne može da zadrži plač i viče:

— Hajdemo odavde! Hajdemo!

Ali drugi ukočeno gleda preda se.

— Ne, ja nemam kuda ići!

Mirišu brazde na kasnu jesenju kišu, na dom, na toplo ognjište i tek pečeni hleb.

Nije primetio. — Kao jednom davno. . . suze na svom licu, mutne, prljave, na prljavom licu.

— Hajdemo! Hajdemo što pre!

— Ne kasno je. . . Moje je mesto ovde, na njivama, na drumovima — glasno je zadrhtao — dok ne umrem!

Tada se treći uspravi.

Idem! — reče — Idem! — podigao je svoju torbu i još jednom rekao: Idem!

Drugi ga nije ni pogledao. Glavu je spustio na ukočene ruke, grube, ispucale od teškog rada.

— Kao jednom davno. . . davno. . .

Nebo se razvedrilo, hiljade zvezda zatreperilo je na tamnom svodu. Gore u brdima čekala je bajta od stare, čvrste borovine, čekale su i breze kraj izvora i put koji vodi do njih. Tamo su sigurno već o' očeli mrazevi, jer je sasvim na severu, priklještena, između planinskog bila i borika. Zime se ne treba bojati. Čak je i prijatno izaći malo iz pregrejane sobe i potražiti brusnice pod snegom. Sad su one sočne, reske tako da žmarci prolaze kroz telo. . .

(Iz knjige: Tako je to bilo. . .)

BIBLIOGRAFIJA

Petar Petrović Njegoš: Svobodijada — Glas Kamenštaka. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1951, ćirilicom, str. 352, cena 350 din.

Rodoljub Čolaković: Zapisi iz Oslobodilačkog rata. Knjiga četvrta. Izdanje »Matice hrvatske«, Zagreb 1952, latinicom, str. 311.

Slobodan Berberski: Proleće i oči. Pesme. Izdanje »Matice srpske«, Novi Sad 1952, ćirilicom, str. 67.

Batrić Jovanović: Moj bataljon. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 273, cena 140 din.

Dušan Azanjac: Preki sud popa Bulića. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 51, cena 40 din.

Mijo Mirković: Seljaci u kapitalizmu. Agrarno-ekonomske studije. Izdanje »Matice hrvatske«, Zagreb 1952, latinicom, str. 310.

N. V. Gogolj: Ženidba. Sasvim neverovatan događaj u dva čina. Preveo K. Taranovski. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 91.

Quy de Maupassant: Bel-ami. Preveo Stanko Gašparović. Izdanje »Matice hrvatske«, Zagreb 1952, latinicom, str. 293.

Heinrich Mann: Glava. Preveo Maks Mrzljak. Izdanje »Matice hrvatske«, Zagreb 1952, latinicom, str. 544.

Longo: Dafnid i Hloja. Ljubavni roman iz pastirskog života. Preveo dr Miloš Đurić. Izdanje »Prosvete«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 127.

Selma Lagerlef: Čudnovato putovanje Nilsa Holgersona. Prevele Jelena Krsmanović i Dušica Guteša. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 712, cena 360 din.

Šarlota Bronte: Džejn Ejr. Roman. Prevela Radmila Todorović. Izdanje »Novog pokolenja«, Beograd 1952, ćirilicom, str. 531, cena 240 din.

Lucien Henry: Porijeklo religije. Preveo Ognjen Prica. Izdanje »Glasa rada«, Zagreb 1952, latinicom, str. 195, cena 150 din.

Adolf Loos: Ornamenat i zločin. Preveo Oto Šolc. Izdanje »Mladosti«, Zagreb 1952, latinicom, str 56.

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