књижевне новине

Год. I БР. 15 ☆ ЦЕНА 20 ДИН.
БЕОГРАД, ЧЕТВРТАК 22 АПРИЛ 1954
Лист излази сваког четвртка

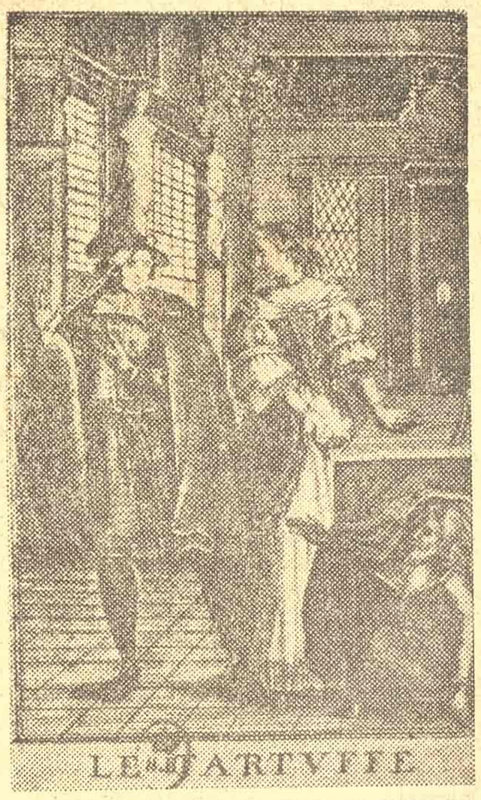
Жар и жеђ живота

ТРИДЕСЕТ ГОДИНА ОД СМРТИ ДУШАНА ВАСИЉЕВА

ДУШАН ВАСИЉЕВ

ДИСКУСИЈА ОКО ДЕЛА ВЕЛИКОГ ФРАНЦУСКОГ КОМЕДИОГРАФА

Нове концепције о Молијеру



НАСЛОВНА СТРАНА ПРВОГ ИЗДАЊА МОЛИЈЕРОВОГ „ТАРТИФА" (ИЗ 1669 ГОДИНЕ)

Написао за „Књижевне новине"

ЖАН ДИВИЊО

НЕ варају се они који сматрају Молијера најрепрезентативнијим писцем француске књижевности. Према једној недавној статистици сваких пет година појављује се не мање од десет или дванаест књига о његовом делу, и, када неки редитељ жели да дође до оне освештаности која га сврстава уз највеће редитеље, он се прихвата Молијера. Тако је било са Диленом, тако са Жувеом. Данас Вилар режира Дон Жуана.

Речено је да комични геније више одговара духу ове земље но трагични. Мислим да се у томе претерује: изузимајући Корнеја и Расина, француску трагедију налазимо у француском роману или у историји. Читали су се и читали, на пример, комади Виктора Игоа и Диме а да се није нашао ни један трагични акценат тако снажан као онај који провејава кроз Мишлеово дело, кога једна нова књига Ролана Бартеса опет уводи у моду. Мишле је велики драмски писац XIX столећа, онај писац код кога је највиша трагична концепција: средишна личност драме је Нација као идеја, чистота народа и његовог генија. Перипетије борбе су чинови једне неодређене трагедије која почиње са порекло Нације и достиже до парокси зма са Револуцијом од деведесет и треће. Уз Мишлеа радо бисмо сврстали као драмске писце имагинарног живота књижевнике као Стендала, Балзака, Флобера: њихов геније је трагичан. Слика коју су дали о својим основним личностима личи на слику позоришних личности. То разликује личности француских романа од личности енглеског или руског романа: све се оне предају једном конфликту воље или социјалног света. Оне сачињавају једну епску литургију индивидуалне енергије. Било би, значи, узалудно говорити да геније овог народа није трагичан[1]) и да комедија Французима више одговара но трагедија!

Јер је и Молијер такође био промашени трагичар: могућно је тумачити његов геније полазећи од његових неуспеха које је он нагомилавао играјући и пишући трагедије на почетку свога списатељског рада. Проналазе се трагови корнејевских или расиновских јунака у личностима које се он труди да смехом дискредитује. Споменућемо одмах протагонисте Дон Жуана: то су сви људи који су изишли из једног Корнејевог комада. Стихови Мизантропа често потсећају на стихове песника Сида. До те мере да је један савремени молијеровац, Пулај, тврдио да је Молијерове комаде писао сам Корнеј. То сигурно значи преувеличавати оно што знамо — или мислимо да знамо — о сарадњи двају драмских писаца.

Не упуштајући се тако далеко[2]), било би могућно гледати на молијеровског генија као на генија побуне против фасцинантних трагичних фигура из доба његове младости. Молијер уништава извесно схватање величине у личностима које потсећају на корнејевске јунаке. Зна се да су савременици Сида или Сирене били буквално „затровани" моралном климом трагедија руанског песника. Била је то без сумње клима Фронде али транспонована и разређена у кружоцима високе буржоазије и племићких класа које је диктатура Ришељеа и Луја XIV лишила њиховог политичког утицаја. Могла би се од речи до речи поновити анализа коју је дао Марк Блок у своме делу о „Стварању Веза зависности" заљубљивог витештва: оно одговара једној епохи у којој феудална класа лишена својих реалних моћи гледа да у измишљеном надокнади једну изгубљену величину. Као што су феудалне класе XIII-ог и XIV-ог столећа покушавале да се у фантастичној магији витешких романа поново дочепају егзистенције чија им је суштина измакла, тако су класе, које су биле господари политичке моћи пре Верских ратова и Фронде, сањале да у једној славној слици живота нађу утехе за своју уништену политичку моћ. Рекло би се да у тренутку када престају да имају неког стварног утицаја, класе измишљају фасцинантне „вредности". То је био Корнејев случај и разумљиво је што се Молијер, пошто је претрпео утицај херојства, окренуо против „величине" и осветио јој се дискредитовавши је.

У том смислу Молијер се уклапа у један посебни покрет књижевности ове земље која опева вредности да би их срушила чим достигну своју највећу моћ. Касније ће Флобер дискредитовати романтику коју је носио пишући Госпођу Бовари, а Стендал усмерава све своје романе против Шатобријановог генија којег је сматрао писцем „за собарице..."

Ипак, нова појава у односу на Молијера је збрка која се види када се читају студије о Молијеру. Професор на Факултету у Лозани Рене Бре објавио је једну књигу која је изазвала велику буку: Молијер позоришни човек. Тема књиге садржана је у наслову јер аутор пре свега жели да потсети да је аутор Мизантропа пре глумац и редитељ но писац, да су његови комади начињени да би били играни и да ми радимо нешто наопако ако их данас читамо као књиге.

Метод анализе којим се служи Бре јесте метод француског универзитета од Лансона наовамо, то значи да се врши често некорисно истраживање текстова, литерарних докумената који дозвољавају да се ситуира аутор у књишки свет свога времена а не у историју. Често би се рекло да се тај метод задовољава тиме што супротставља књижевне догађаје једне другима не водећи бригу о психологији или социологији. Да је Молијер могао отелотворити оно што Гретхизен назива „буржоаским духом" и драмски дати један посебни „велтаншаунг" то не пада на ум нашем коментатору који се задовољава тиме што једно дело изводи из другога и што порекло једног писаног текста проналази у другом писаном тексту. Тотално непознавање психологије још више парализује истраживање: онај који врши анализу не познаје све услове потребне уметничком стварању и једноставној и баналној интелигенцији живота човека. Он измишља мит једног чистог писца који је пао у једно чисто доба на радост професора књижевности!

Изузимајући ове учињене резерве, дело Бреово је богато и често ново: он почиње тиме што прецизира суштину молијеровског генија, најпре генија драмског писца. „Драмским писцем који је глумац више управљају у његовоме стварању техника претставе... но неки карактер... или неке идеје". Човек има право да се упита: „Мисли ли Молијер?" ако му падну на ум сви они који су хтели од њега да начине филозофа а од његовог дела „дисертацију!" Заиста, Молијер посећује Ла Мот ле Вајер и госпођу Оноре де Биси, огњишта „разврата", дакле „нонконформизма". Без сумње се преувеличавала безверност тих група, али се није водило рачуна о менталној и психолошкој клими, важнијој но нека истинска настава. Молијер налази у тим „салонима" мање неки догматизам и неку доктрину но једно „стање духа". Он је ту налазио једну слободу духа која му је дозвољавала да се боље изрази. Било би апсурдно да се у његовом делу проналази неки јасан одјек разједињавања које се ту спроводило. Уосталом „нема резонера код Молијера, сваку личност захтева њена драмска функција". Ова је идеја свакако веома богата јер омогућује да се молијеровска бића стварно поставе у уметничку перспективу која их објашњава: перспективу сцене. На тај начин одвикавамо се да тражимо где су „говорници" драмског писца: јадни тикван Кризал не претставља мисао ауторову више но млади Алцест. Драмска ситуација има првенство над сваком другом преокупацијом. Личности распоређује вештина редитељева а не филозофски смисао који би им био придаван у неком систему.

Ако смо навикли да гледамо на Молијера као на писца пре но што се сетимо његовог глумачког дара, то је зато што је он једини француски писац који долази из позоришта пре но што је постао писац. Овде, дакле, треба најпре мислити на то да је молијеровско дело упућено гледаоцу: личности одређује искључива брига да се ухвати шала у петље конца затегнутог као замка. Јунаци овог позоришта не разумеју се кроз оптику глумца; они нису апстрактне алегорије рођене из једног филозофског система који је постојао пре самога дела.

Уосталом, не потичу ли неверватне тешкоће које је млади уметник преживео у годинама учења од друштвеног одвајања које је постојало у то доба међу положајем глумца, декласираног човека, и писца широко прилагођеног буржоазији, и

(Наставак на четвртој страни)

[2]) Ова хипотеза ослања се нарочито на чињеницу да ми не познајемо ни један Молијеров рукопис.

[1]) Уосталом нису ли велики француски романописци XIX столећа били заокупљени бригом да пишу за позориште. Најбоља књига критике коју је написао Стендал је Расин и Шекспир. Његово прво дело промашени комад Мојсије. Флобер је дуго сањао да на сцени стекне славу коју су му сурово штедели романи.

ХИШИКАВА МОРОНОБУ: ИЗА ПАРАВАНА — ЉУБАВНА СЦЕНА

У овом броју доносимо, као ликовне прилоге, неколико радова са изложбе старих јапанских дрвореза, коју је Унеско приредио у Београду

НИКАО у самом освиту овога столећа, песник Душан Васиљев није имао срећу да се даље и дубље отисне низ матицу година. Он као да је био предодређен да својим кратким, стреловитим животом (1900—1924) драматично и трагично потврди ону још од Јована Скерлића утврђену чињеницу да се код нас брзо живи и још брже стари; и, често, много и ужурбано ради, и, не ретко, нагло и напречац нестаје! Одрастао у годинама које су све јасније слутиле хаотичну помаму Првог светског рата, и онда учествујући у њему, овај песник је осетно и интензивно доживео нервозу, страх и стрепњу времена, покров ровова и смрти, и слом младалачких илузија, нада, очекивања. И тада су, као једино оправдање пред собом, као спас и једини пркос који је слободно могао да изађе у свет — заструјали и потекли стихови. Песме.

„Песник се налази у тешком положају, и често опасном, на стецишту двају планова с окрутно наоштреним рубовима, на плану сна и стварности". Овим речима француски песник Пјер Реверди обележио је не једну драму песника, оно неумитно и непрекидно трвење између слутњи, жеља, радости, перспектива, и њиховог одбијања и ломљења на суровим и бритким бридовима живота. И није само једна песма Душана Васиљева у којој је он испољно то разочарање, ту горчину пред неиспуњењем, тај бол пред поразом, језу јаве. „Сузама морам да молим срце да — моје снове спасе...", каже он у песми „Ноћи", и то претапање суза и снова постало је опстинатна опсесија која се продужавала неуморно, упорно, из песме у песму. Све се тако грубо и бездушно било налегло на песника! Детињство скоро без једног ведрог зрака: Као четрнаестогодишњи дечак Васиљев је био службеник у млину, и после дневних послова, у Темишвару, негде на крају града, прао је фијакере. Затим је дошао рат — ровови, гробови, провалије смрти, и болест која ће га одагнати са света. И немоћ, неразумевање, немање блиске руке која би га у том себичном и саможивом свету придржала и потпомогла. Стајао је усамљен, измучен и израњављен, са својом осетљивошћу и својом једином снагом — стиховима...

Сам је одмах нагласио да неће поклањати речи „о руменим, слатким догађајима", о принцезама, тишинама, водоскоцима, да ће оне бити против „закона старих Поетика", против блиставих песничких опрема, рима, звончића ритма. За оно што је он доносио биле су потребне речи — ОГЊЕВИ. И он их је дао. Страхотна, апокалиптична визија рата, абоминална атмосфера покоља и жртава оживела је бурном, драматском снагом. Душан Васиљев постао је гласник и симбол целе једне генерације коју је разнела олуја рата, она је „Каин који се каје", несхваћена, исмејана, понижена... Бол и сажаљење, гласни, узбуђени вапај за човеком, плач за сваком

(Наставак на осмој страни)

ЈЕДНА ЗНАЧАЈНА ИЗЛОЖБА

Јапански дрворези

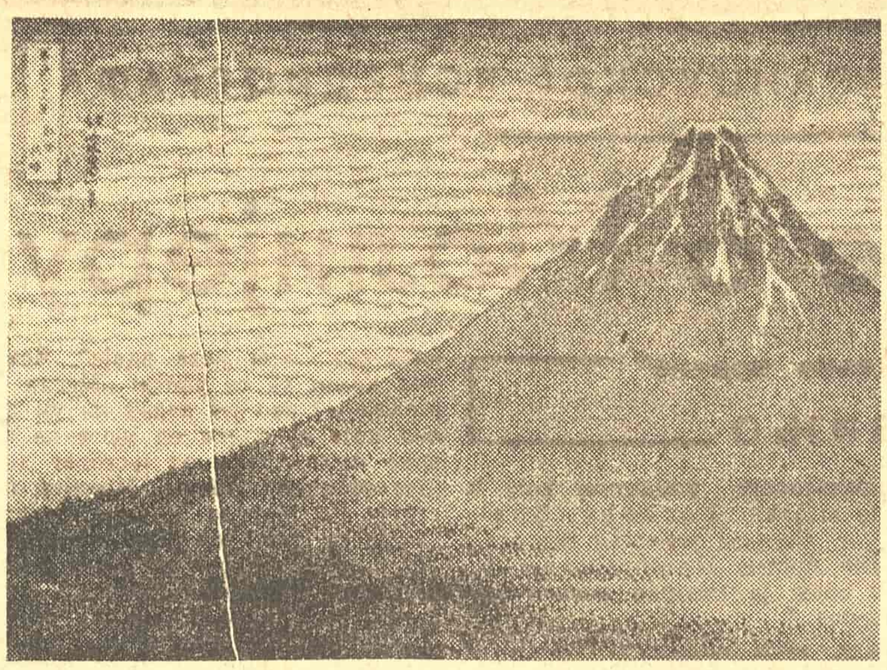
ИЗ КАТАЛОГА ЗА УНЕСКОВУ ИЗЛОЖБУ СТАРИХ ЈАПАНСКИХ ДРВОРЕЗА ОБЈАВЉУЈЕМО ОДЛОМКЕ ЧЛАНКА БАЗИЛА ГРЕЈА, КУСТОСА ОДЕЉЕЊА ЗА ОРИЈЕНТАЛНЕ СТАРИНЕ БРИТАНСКОГ МУЗЕЈА У ЛОНДОНУ

ЈАПАНСКИ дрворези Укијоске школе заслужују да буду проучавани и њихову вредност није тешко уочити. Они у целини сачињавају дело велике разноликости, високог техничког квалитета и савршене виртуозности извођења. Теме су, што се суштине тиче, од свеопштег интереса: драмске сцене; људска осећања (љубав, материнска љубав); поезија свакидашњег живота; природа, дивне одеће ношене са љупкошћу и елеганцијом. Најзад, то је најприступачнији облик графичке уметности Далеког Истока, једне од најкрупнијих на свету, коју тако можемо научити да ценимо.

Одлична техничка својства ових радова сведоче о дугој пракси израде дрвореза у Кини и Јапану. Већ од класичног кинеског доба Т'анг (620—918) дрворезом је вршена репродукција будистичких слика у серијама, неке од тих репродукција, достојних поштовања, још увек постоје. Касније, пред крај Јуан-овог доба (1368) наилази се на будистичке текстове рађене на црвеној земљи у две боје; али уствари тек пред крај династије Минг, почетком XVII века, кинески љубитељи књига усавршавају, у Нанкингу и Сучеу, вештину прештампавања слика на финој хартији служећи се са најмање пет плоча. Али они су радили само за ограничен број људи и узимали су теме које су одговарале том префињеном друштву, али формалистичком и декадентном.

Отисак у боји, међутим, почео је да се употребљава тек у идућем веку и стварно се развио тек, приближно, од 1764 године надаље.

У то време отприлике једна група дрворезаца која се настанила у Једо-у, новој престоници, нашла је довољно финансиског ослонца да обавља специјализовани рад високог квалитета. Нарочито се поклањала пажња штампарској хартији, која је морала да буде јака, глатка и подобна за упијање. Дрворезац је пронашао начин да репродукује на дрвету потезе кичицом источњачког сликарства, различито ударајући ивицу унутрашњег од ивице спољашњег зареза. Заједно са својим помоћником, штампар је пронашао читав систем слагања табака који му је омогућавао да усаврши скалу тако да су прво пет, а затим осам отисака могли да се наслажу један на други у композицију слике; он је начинио четкицу од седам природних боја: три црвене од земље и две плаве и жуте од биљака, које су, комбиноване у прештампавању, давале дивну скалу јединствених боја. Тај исти дрворезац је научио да прави рељефну хартију помоћу изрезане али необојене плоче дајући тако на савршен начин слику одеће беле као снег и прозирне као вода. Он је имао такође на расположењу пуно златних нијанси и један нарочити црни лак који се стављао непосредно. Такав технички напредак могао је да буде остварен једино захваљујући традиционалној јапанској вештини у ручном раду, преношеној занатом, сликарском таленту овога народа и његовом укусу. Крајем XVIII века техника и стваралаштво достигли су пуно савршенство. Кажу да је тада могла да се изведе гравура у боји са осамнаест отисака, а употреба минерала, злата, сребра и лискуна омогућавала је штампару да још више прошири своје поље рада.



КАЦУШИКА ХОКУСИ: СУНЦЕ И ВЕТАР

Овде није потребно задржавати се на темама јапанског дрвореза. Њихова разноликост може да се види из изложене колекције. Али треба истаћи да су сви изложени дрворези дела једне једине сликарске школе, створене у XVII веку и познате под именом УКИЈО. Ова реч значи: „Свет који пролази", са свим могућим нијансама: земаљски свет, свет пролазни, модерни, у моди, свакодневни, популарни. Тиме се нова школа буни против ограничавања сликарства у Јапану путем традиционалних школа које су се ставиле у службу будистичких манастира, племића и нових војних диктатора, који су приграбили власт крајем XVI века.

Живот у Једо-у и околини пружао је довољан избор тема Укијовој школи. Она је била основана да би одговорила захтевима нове буржоазије чије је културне интересе верно одражавала. Ови интереси су били усретсређени на две установе: позориште и Јошивара. Пред крај XVII века две форме драме биле су у пуном развоју: марионетско позориште, за које је Чикамацу писао једнодушно цењена ремек-дела, и позориште Кабуки где ће се још дуго времена смењивати одлични глумци. Марионете су слабо подесан предмет за интересантне сликарске приказе; али глумци, са својим конвенционалним лорфањем и својом мелодраматичном игром пружали су савршене теме за такву изразиту уметност као што је дрворез. Да би се схватила улога коју је играла Јошивара, потребно је имати извесну претставу о друштвеном систему Једо-а. Све жене тада сматране вредним поштовања живеле су строго затвореним животом; из куће су само ретко излазиле и то у затвореној носиљци, да би извршиле какво ходочашће или посетиле неког блиског сродника. Ван своје породице и свога домаћинства ни с ким се нису дружиле. У то време град је био пун самураја који су с муком одржавали свој ранг у једно доба када је владала скупоћа и када се нису могли запослити. Као и богати трговци, они су могли да сретају савршене и предусретљиве жене једино у Јошивари чије су пансионерке још из детињства стицале префињено васпитање: музика, отмен разговор, калиграфија и друштвене игре. Оне су, сем тога, биле одевене укусно и раскошно. Ту су људи долазили да потраже душевни одмор и ту су уметници налазили најбоље моделе за своје дрворезе.

То су биле теме дрворезаца Укијоске школе све до краја XVIII века. Њихова дела приказују знамените особе онога времена: славне личности из позоришта, из Јошиваре или из салона за чај.

Иако се дубока љубав Јапанаца према природи — нарочито у облику традиционалне трилогије: цвет трешње, месечина, снег нетакнуте белине — јавља још од почетка код претставника ове школе (та љубав је стварно надахнула безбројне дворесце свих времена), чисти пејзажисти срећу се само у двема последњим генерацијама. Двојицу великих уметника Хокусаи и Хирошиге нису никада сматрали у Јапану равним мајсторима XVIII века — Харунобу Кијонага-у и Утамаро-у. Они су били у непосредном такмичењу са најугледнијим претставницима традиционалних школа али њихове композиције, упркос задивљујућој снази цртежа, изгледају баналне и површне у поређењу са цртежима тушем једнога Какемоно-а или мајсторски обрађеним мотивима једног Макимоно-а.

Ти пејзажи су први пут дали западњацима извесну претставу о цртежу Далеког Истока. У Паризу, око 1860—1870, сликари су се усхићивали квалитетом цртежа, чистотом колорита, непостојањем сенки и сажетошћу употребљених средстава. Уколико се боље упознавала јапанска школа, тим се потпуније ценила неисцрпна разноликост композиције. Али оно што је највише деловало на импресионисте, то је коришћење укупне површине: позитивна вредност цртања празних простора морала је неминовно да заинтересује уметнике који су тражили једну потпуно нову визију. Ове карактеристике дрворезаца Укијо-а за једничке су, међутим, свим источњачким сликарима код којих веселе и светле боје једва да прикривају цртеж и где линија увек превлађује. Оно што је оригинално у овим дрворезима, то је да, први пут у источњачкој уметности, човечији лик постаје главни елеменат. Париски сликари, у периоду између 1880 и 1900, управо су се нарочито интересовали за формалну страну, за односе између цртежа и боје у оријенталној естетици. Овај утицај испољава се не само у литографијама Тулуз-Лотрека, него и у сликама Мане-а и Дега.

ИСИДО КОРЈУСАЛИ: ДЕВОЈКЕ У ПРАЗНИЧНИМ ОДЕЛИМА ЗА НОВУ ГОДИНУ

Сто изложених дрвореза обухватају период од близу две стотине година, пружајући најкарактеристичније и најславније композиције главних претставника школе, ма колико оне биле ретке: величанствене цртеже Кваигецудо-а (опште је усвојено мишљење да су најмање три уметника потписивала своје дрворезе овим именом у току једног кратког периода око 1714 године) од којих постоје свега један или два примерка, док чак и скромни колекционери могу још да нађу пејзаже Хокусаи-а и Хирошиге добро очуване. Моронобу је нарочито илустровао књиге: његове илустрације су доста грубо рађене, али су проницљиве, духовите и често ванредно складне. Затим, следећим периодом владају уметници из династије Торији-а, који су специјалисти за портрете глумаца. Основана од Торији-а, Кионобу-а I, око 1685, она траје све до краја „примитивног" периода, то јест до појаве вишебојне штампе 1764.

Активни период Окумуре Манасобу-а стварно обухвата цео „примитивни" период на који је овај уметник вршио велики утицај. Манасобу је био такође неких петнаест година издавач дрвореза и њему припада заслуга за усавршавање двају техничких поступака. Први се састојао у коришћењу црног лака и златне прашине за колорисање дрвореза, што претставља типичан пример употребе технике старих сликара Тоса-е, вршене од стране уметника Укијо-ске школе. Други, који потиче из приближно 1743 године, састојао се у примени поступка штампања у две боје. Манасобу није прави проналазач овога поступка, који је био у употреби већ дуги низ година приликом штампања књига и потицао је несумњиво из Кине — као што смо то поменули — али га је он усавршио ради примене у дрворезима. Он је увек употребљавао ружичасту боју (б е н и) и зелену, и отуд долази да се гравуре у две боје називају именом б е н и.

Те две боје (б е н и) коришћене су са највећим успехом од стране двојице уметника, Торији Кијомицо и Кијохиро, који изгледа да су нашли потстрека у самим ограничењима овога техничког поступка. Није се могло, међутим, претпоставити да ће се напредак постигнут у вишебојном штампању зауставити на томе. Један други цртач, Ишикава Тојонобу, ускоро је опробао, као и Масанобу, поступак штампања две боје једне преко друге, постижући на тај начин топал љубичаст колорит; око 1754 године, он је остварио дрворез у три боје не мењајући скалу.

Ова усавршавања припремају пут за појаву једног генија, човека који ће пружити свету нову визију дирљиве младалачке лепоте. Тај човек је Харунебу, који ће за мање од шест година створити довољно ремек-дела да се испуни читава једна потпуна изложба.

Ако је једна друга велика династија цртача (Кацукава), чији је оснивач Шуншо, још увек била наклоњенија позоришту, ипак ће од тога времена уметност дрвореза располагати све већим избором тема и моћи достићи већу дубину. Овој уметности било је намењено да створи, о класичним темама, велики број живих, духовитих и нимало фриволних дела.

БАЗИЛ ГРЕЈ

(С француског превео М. М.)

УТАГАВА ТОЈОКУНИ: ГЛУМАЦ КОРАЈА

ЛИРИКА У ПРЕВОДУ

Жан Кокто

ЖАН КОКТО (рођен у Мезон-Лафиту 1892) један је од француских писаца који су имали доста утицаја на широку француску читалачку публику, и са којом, маколико да се правио „размажено дете", није никад изгубио контакт. Жан Кокто је и после рата успео да сачува своју популарност нарочито као позоришни и филмски радник, и данас га многи сматрају „оличењем правог песника, који изванредном лакоћом додирује све врсте уметности, обнавља све и даје свему нову ноту".

Објавио је велики број књига песама. Прве збирке (објављене још 1919 године) су „Рт добре наде" и „Ода Пикасо-у". Затим пише низ поетских романа и исповести. И у тим прозним делима он остаје увек песник. Да би избегао баналност, он је створио један свој замишљени свет. Ту су му најпознатија дела: „Потомак" (1919), а нарочито „Размажена деца" (1929), лака романтична прича. Његови романи обилују фантазијом, психолошком дубином и трагичном снагом. Једна од његових предратних прозних исповести, топла и искрена, „Тешкоћа бити сам" упоређује се са Лабријеровим максимама. Кокто је написао и читав низ позоришних комада у прози или стиху, у свим могућим драмским облицима; од класичне трагедије („Едип краљ" 1928 и адаптација Шекспира „Ромео и Јулијета" 1926), па преко модерне драме и комедије до скечева и каламбура. Најбоља драмска дела су му „Људски глас" (1930), „Размажени родитељи" (1938), „Осветштана чудовишта" (1940) и „Дво глави орао" (1945). Своје поетске инспирације Кокто преноси и на „поезију филма" (пише сценарија) и „поезију графике" (успешно црта).

ЈЕДНА ПЕСМА ИЗ ЗБИРКЕ „ЦИФРА СЕДАМ"

Сироти ужурбани људи, знате ли да нисте
Ништа. Лаковерни глупаци. Све вас хотимице осуђује
На овај варљиви ритам који уљуљкује планете,
и да за у д а љ е н о с т сматрате оно што је б л и з у.

Све је близу. Ништа није далеко. Ништа није тешко. Ништа не тежи.
Ништа не иде брзо. Ништа није неправо. Ништа није у праву.
И душа седећи на сабласној столици
На прагу свога дома сламом оплиће сунце.

Позорје, признати треба, необично је
У вашарској шатри, где се на плакати
Објављује да се може дивити Ласнеру
Спреда и са стране, његовој руци, његовом ножу.

Па ипак, ипак једна лепеза од грана
Подражава ружичасте зраке пројектора,
А груди, колена, рамена, бедра
Лете по земљи на мотоциклу.

Тешко је одолети на сва та миловања,
Вештом револверу тог младог погледа ока,
Тим тиквама које постају каруце,
Тим веселим мртвачким колима ожалошћених породица.

Црно је. Обојено је. Дивно је помрачење
Месеца изнад мора, по коме се ветар вала.
То је град огња, асфалта, гипса
И играч на конопцу са својим дресираним псом.

1952. ***ЖАН КОКТО***

(Превео Н. Трајковић)

Посмртна изложба

Приповетка

ПОЗНАТИ сликар Ж. отворио је изложбу неког непознатог, рано преминулог сликара. Тај сликар је давно умро, сад су познаници решили да прикупе не тако бројне слике и замолили Ж-а да отвори изложбу. Он је то учинио и по мишљењу свих одржао један леп, благонаклон и топао говор о мртвом сликару. Рекао је да није много недостајало па да тај мртви сликар буде значајна вредност наше културе: открио је једну његову слику која је била ретко добра „али, рекао је Ж., недостатак унутрашње дисциплине и његов прерано окончани живот омели су га да пружи оно што смо сви од њега очекивали". Ж-у су сви честитали на говору и он је увече код куће понављао у себи неколико лепих партија; био је племенит према једном промашеном уметнику и заспао је сасвим задовољан, док су му у ушима жаморили његове складне и хумане реченице са отварања изложбе... И тада — он ни сам не зна како — поново се нашао на изложби. У сали није било никога и Ж. је стајао пред сликом коју је хвалио.

— Ево ова слика, — Ж. је, не објаснивши себи зашто, почео да говори, иако је био сам, — показује шта је он могао да буде! Ово платно као да је неко други насликао... Смелост, лакоћа... А све остало: пипаво, несигурно, незавршено... А ту слику је направио кад је имао тридесет година! Све је код њега већ било решено. То је сликао генијe!.. И како то више никада да се не понови! Колико је још платна насликао и никад више... Ја сам то истакао у говору...

— Није знао где је он — рече неки глас, а Ж-у није било ништа чудно што не види никога: он се окрете у правцу одакле је глас долазио. — У уметности је то најтеже! Знати шта си и где треба да трагаш. Где је твоја жица. Уствари, величине у уметности су у томе... То је као у геологији: можеш годинама да копаш, тамо где нема руде нећеш је наћи...

— Он је открио, — рече невидљиви други.

— Да, али није знао: није знао шта је пронашао — рече први.

— Имао је породицу, — рече трећи глас.

— Сви ми имамо породицу, — исправи Ж. невидљивог саговорника. — Ја сам се оженио пре њега. Он је био лакомислен у томе је цела ствар. Правио је илустрације за књиге, плакате, расуо се...

— Да ли је он ценио ову слику? — упита први глас.

— Није био задовољан, — рече Ж. — Волео је ту слику али је налазио замерке... Сећам се те изложбе: једва су му ову слику примили.

— Како више никад нешто слично да направи? — упита глас.

— Зашто се чудите, — рече Ж. — Ово је био случај... Код нас који ништа не препуштамо случају то се не догађа; али они који се препуштају случајности понекад направе чудо... Ја мислим да су све остале његове слике законита последица његовог рада и живота... Ово је случај, који не мења ништа у целокупном утиску: ту слику он није потврдио, као да није његова...

— Имао је болесну жену, — рече први глас.

— И моја је жена, — Ж. је говорио као да примедба иде на његов рачун, — била три године на лечењу у Швајцарској!

— Његова је лежала три године у атељеу! — рече глас.

— Из кокетерије, — љутну се Ж. — уствари њој би боље било у болници...

— Он је њу волео, — рече глас.

— Утолико је имао више потстицаја за рад, — примети Ж.

— Збиља, шта је са његовом мајком? — упита други. — И она је побољевала... Ишао је стално у болницу.

— Умрла је, — рече Ж. — Била је стара... Сви стари људи умиру: и моја мајка... А покојник се трудио да буде потресен том смрћу, иако је то природна ствар... Он је, уопште, волео да изазива саблазан: оженио се моделом...

— Била је трудна... — одговори глас.

— Ко зна ко је за то био крив? Није било доказа! — објасни Ж.

— Сматрао је то за своју обавезу, — рече глас.

— Његова обавеза је била да слика! Он није био филантроп, него сликар... Узео је за жену, а погледајте како ју је рђаво, дакле, нехумано насликао! Зар није било боље да је само направио добру слику... Рђава слика је рушење етике: она је зло... Не смеш да правиш зло у свом послу... Зар не видите из свега тога; та жена, модели, па његова мајка која је годинама умирала, зар не видите, да је он намерно правио компликације, да не би морао да ради: јурио је по болницама...

— Да, и његов син: парализа чини ми се? — упита глас.

— Нешто са костима... — одговори други невидљиви.

— Разметао се са својим удесом, — рече Ж.

— Колико га знам, он никад о томе није говорио!.. Није волео да се зна. Био је то весео човек и поред свега.

— Самозадовољство га је и упропастило, — рече Ж. — Зар човек сме да буде весео сликајући овакве ствари?

— Ја не мислим да је он био тако весео човек — рече други. — Имао је тужне очи... Једном сам са њим седео у кафани...

— И то пиће, — рече Ж.

— Рекао је да је најкомотније напити се, али он хоће пред судбином да стоји са отвореним очима! Без магле. Пио је тада само кафу, — рече глас.

— Да, — одговори Ж. кога су невидљиви почели да љуте, — измислиш рђаву судбину и скрстиш руке! То је наш менталитет... — Ж. је почео да говори јетко: изводили су га из такта ти сумњиви и иронични, свезнајући гласови, који су ко зна коме припадали! „А можда је то само један глас?" — помисли Ж. и би му непријатно због тога: он је увек имао доста слушалаца. — Није пио, а да ли се борио!.. Ако хоћеш да будеш велики уметник...

— Он није хтео да буде велики, — рече глас мирно.

— Лажна скромност! Достојевски и наш оријентализам: ја сам само црв... Свако жели да буде велики: он је то можда и могао...

— Знам да он то није желео... Једне вечери рекао ми је да је сигурно непријатно правити од себе споменик...

— Изговор. — Ж. је гласно показивао да није наиван. — Не смем да радим да не будем споменик! Опет наше, балкански... У француској...

— Он никада није био у Француској, — рече глас. — Сањао је о томе...

— А како сам ја могао? — упита Ж.

— Жена, — поче глас.

— Могао је и њу да поведе... Ја и Олга смо гладовали у Паризу: у то време њени родитељи још нису признавали наш брак.

— Његова жена није имала родитеље, — примети глас.

— Најједноставније је забити тако главу у песак: ако не изађем из своје улице ја могу бар за себе да будем геније! А ако одем у Париз и видим мајсторе ко зна шта ће бити са мном!.. Знам ја то: уместо да ради он је разговарао о уметности по кафанама...

— Он је стално радио, — рече глас.

— А шта? Илустрације... За то не треба напора: најобичнији мањир!

— Мислите ли ви да је он уживао правећи те илустрације? — глас је долазио из близине.

— Не знам: ја то никада нисам радио... Знам само да је теже направити слику.

— Он је био срећан кад је сликао... А колико су људи срећни у животу? Ни он није био много срећан... Ретко је сликао: можда само једанпут у животу...

*

ИШИРЈУСАЈ ХИРОШИГЕ:
ЦВЕЋЕ РИБАРА
И ЛАСТЕ НА МЕСЕЧИНИ

*

— Могао је дању да слика, а ноћу да прави илустрације: за то му није било потребно светло... Отвори прозоре...

— Имао је само један прозор на атељеу, — шапну глас.

— Свеједно... Као да су прозори важни! Мерите ли ви сликарство по прозорима? — Ж. се љутио — Зашто је био толико горд: могли смо да му помогнемо... Ја, например, нисам знао како он ради и живи... Били смо колеге: зашто није дошао!

— Сетите се, — рече глас.

— Можда ме је тражио, не знам! Али ја кад радим не сме нико да ме узнемирава: звоно је искључено...

— Сетите се, — понови глас, — једном нисте радили...

— Ах, да, један једини пут: али гада сам био обучен, журио сам на Академију... Па ипак примио сам га...

— Боље да нисте, — рече глас.

— Зашто? Иако сам се већ обукао, показао сам му атеље. Био је задивљен: „Овде би могле да се праве слике 6×6! Благо теби!" Прогутао сам увреду; хтео је да каже да ја сликам само мале формате, а он који би, забога, могао 6×6 нема где... А откуд он зна да би могао... Најобичнија дрскост... И поред тога, позвао сам га да доручкује; наредио сам да му се сервира...

— Да ли оно што ви доручкујете? — упита глас.

— Много боље... Ја ујутру пијем само белу кафу, а за њега су спремили и бутера и шунке и сенфа и какао; хтео сам да га погостим...

— Или да га смрвите, — рече глас, — је ли јео?

— Не сећам се, — одговори Ж. — И какав је то начин: могу ли ја да памтим да ли је неки покојник пре двадесет година доручковао или није! Понудио сам га... Питајте девојку! — Ж. обриса руком чело.

— Да ли сте му тада видели сузе? — упита глас.

— Какве сузе: ја сам журио... Шетао сам по соби и говорио о уметности... Нисам хтео да му бројим залогаје.

— Је ли он говорио?

— Не знам... Ја сам шетао.

— Он је ћутао, — рече глас. — Није могао да говори... Хтео је, али није могао.

— Зашто? Није био мртав... Тада.

— Није могао... Чим је видео доручак стегло му се грло... Није могао да говори, није могао да једе... Ништа није могао... Могао је само да пати: видео је своју децу крај вашег доручка: то је само могао да ради... Једно дете је пило какао, друго је јело бутер, а он је правио слику 6×6... Очи су му биле пуне суза.

— Откуд ја то знам, — рече Ж.

— Ви нисте девојка... Ви не чистите тепих: његове сузе падале су на тепих... А шта је даље било?

— Ја нисам могао више да чекам: већ сам био закаснио за час! Оставио сам га да доручкује и дао му број мог телефона да ме потражи... Отишао сам... На улици сам се сетио да је он можда дошао због пара: али имао је мој број...

— Са вашим бројем телефона није могао да купи дрва, — рече глас.

— Ништа ми није рекао! Шта могу...

— Шта сте му говорили тога јутра?

— Не знам... Ја много говорим... Држим часове... Отварам изложбе... Не сећам се.

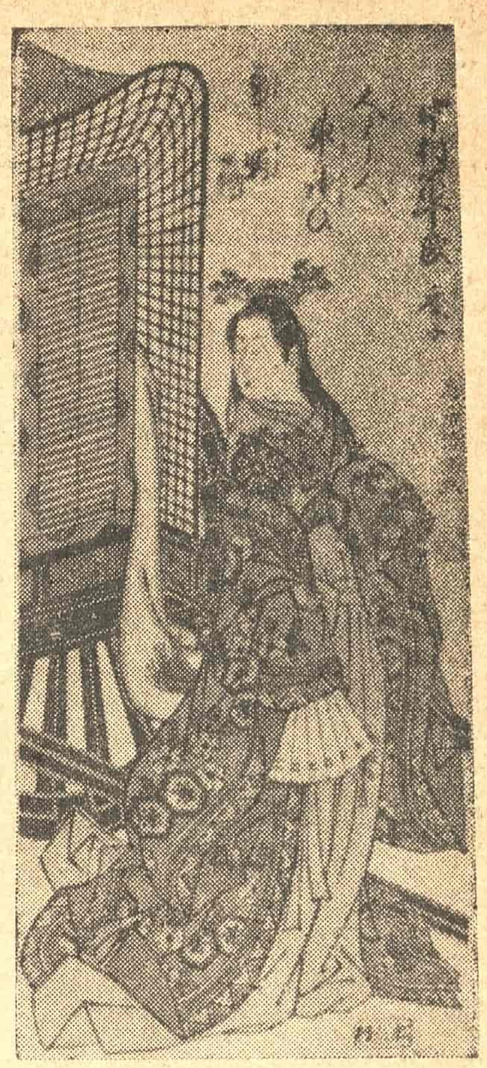
— Говорили сте му о Фиренци... О улицама пуним сунца.

— Он је хтео да има само мало топлоте у пећи... („Ипак су двојица", помисли Ж.). А ви сте рекли да Фиренца није ништа нарочито и да је боље што он није био тамо. Ако већ жели да иде боље да крене у Венецију...

— Не знам шта сам говорио... И који сте ви што ме све ово запиткујете, као да сам на истрази!... Ја вас не видим: ја не могу тако да разговарам... То није фер... Ја нисам никакав кривац! Ја сам исто такав мученик као и он!... Он је пропао јер је хтео љубав, а ја сам све жртвовао за уметност; и љубав и срце, све.. Ја сам убио рођену мајку!

— Никад о томе нисте говорили! — шапну глас.

— Она је имала осам стотина динара пензије и мени је слала шест стотина! Ја сам био бескомпромисан: ја нисам хтео да правим илустрације!.. И још сам јој тражно да ми шаље и намирнице... Захтевао сам: моје је било да сликам! Ако хоће да јој син буде уметник...



ТОРИЈИ ТИЈОМИЦУ:
ГЛУМАЦ НАКАМУРА ТОМИЈУРО
У КОМАДУ „КУРУМА АРАСОИ"

*

— Она то није хтела — глас је био сасвим близу: као да је говорио у самом уву.

— Нисам је питао, — говорио је Ж. — Слала ми је новац. Три године је нисам видео... Ја нисам био сентименталан као он, ја сам одбацио све окове. Мајка ми је умрла од исцрпљености: нисам отишао на погреб! У провинцији су ме сви осуђивали што ме она издржава и каменовали би ме да сам отишао... Ни сам имао никакве обзире... Оженио сам се са богатом женом, коју никада нисам волео! Морао сам да хвалим њене дилетантске слике... Зар ја нисам био рођен за љубав? Зар ја нисам волео своју мајку? Све сам жртвовао да бих био велики уметник...

— А да ли сте ви велики уметник? — упита глас.

— Учинио сам све што је у људској моћи!

— А да ли сте ви уметник? — упита глас.

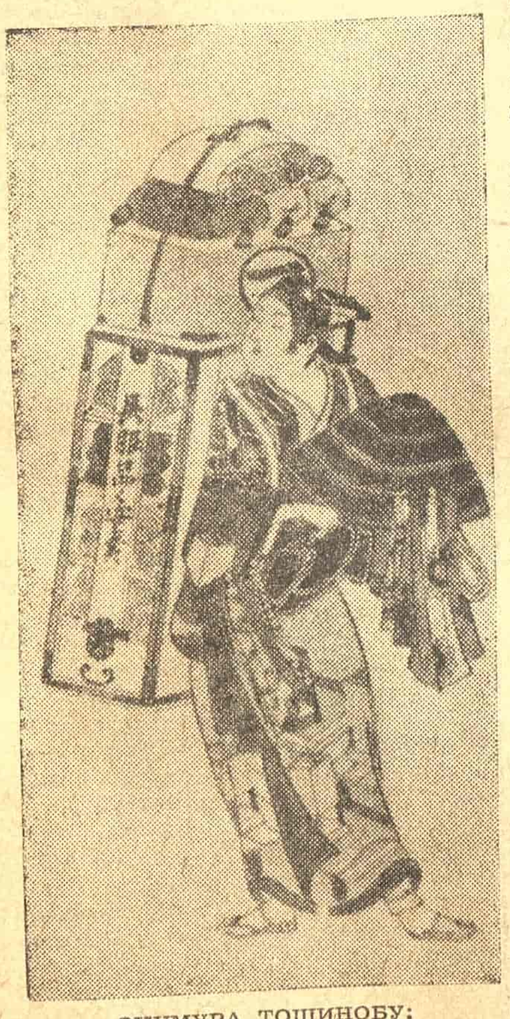
— Нећу на тај начин да разговарам, — викао је Ж. — Ви ме вређате, а ја вас не видим! Ја не знам да ли сте један или вас има пуно! Ја не знам ко сте ви уопште! Ви се кријете, то је подло!

— Да ли човек постаје велики ако убије мајку и превари жену? — говорили су гласови. — Зар ви онда нисте знали да то није довољно?

— Нећу да слушам, — преклињао је Ж. и ставио руке на уши. — Не могу да вас слушам: мени иду сузе, сажалите се, ја овде стојим сам!...

Ж. се пробуди. Наравно, није било никакве изложбе, ни слике, ни гласова. „Глупости, помисли он, сан!" Забрину се за своје живце, али како човек може да се контролише кад спава и како да отера ноћна привиђења?.. Трудио се одмах да заборави ноћни доживљај и успео је у томе: у дан је улазио са једва нешто мало недоумице...

МИОДРАГ ЂУРЂЕВИЋ



ОКУМУРА ТОШИНОБУ:
ТРГОВАЦ ОДЕЛОМ

СТЕВАН РАИЧКОВИЋ

КАМЕН ЉУБАВИ

Ни прекасно ти не рекох чудесну грану смисла
С лишћем у белом сунцу с кореньем што су кисла

Са витким стаблом и ветром ушлим ко круг под кору
Да буде страшна песма у нежном говору,

Не пружих ти ни руке за спас за црна весла
Ни на последњем углу већ густе магле и несна

Као бачени камен, изгубљен, сам, у трави
Ја гледам последњу љубав како се хладно плави,

Једна ми сенка пада на чело, друга на уста
У плавом лишћу већ гледам: још једна младост је пуста,

Младост и, горко сунце, ушло у сенку дима
Можда сам постао пена у твојим таласима.

Зелено језеро љубави расте ми преко рамена
О плови велико тело на страшном валу времена.

УКИДАЊЕ ИНСТИТУТА ЗА ПРОУЧАВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Не лежи ли узрок у карактеру саме академије

У НАСТОЈАЊУ да прибавимо што више података који би у правој светлости приказали читаву ситуацију око укидања Института за проучавање књижевности Српске академије наука, посетили смо и претседника Академије **др Александра Белића.** Он нас је упутио на говор који је одржао 10 априла ове године на годишњој скупштини Српске академије наука, и изјавио да објашњењу садржаном у том говору нема ништа нарочито да дода.

Омогућено нам је да претседников говор видимо, и да из њега прештампамо део који се односи на меру управе Српске академије наука. Тај део гласи:

„Са жаљењем констатујем да је Институт за проучавање књижевности морао бити затворен. Иако је овај Институт за време свога постојања пружио зборнике радова од вредности, и индивидуалне монографије, ипак се у њему нису могли створити повољни услови за самосталан, позитиван развитак. Надамо се да ће у будућности, при измени онога што му је кочило развитак, овакав институт моћи бити организован са више изгледа на позитивни развитак".

Ово место из говора др Белића, као што се види, имплицира могућност поновног организовања института. Но оно, с друге стране, ипак оскудева у образложењима која је природно очекивати после укидања Института, чија је намена била да се бави изучавањем једног од веома значајних аспеката југословенског културног наслеђа.

Поново смо разговарали са неким члановима Научног савета укинутог Института за проучавање књижевности. Они су нам овом приликом изнели мишљење да узрок који је довео до садашњег стања, наиме до распуштања Института можда треба тражити у садашњем карактеру и организационој структури Српске академије наука. У том погледу нарочито је била интересантна изјава коју нам је дао професор Београдског универзитета **др Драгољуб Павловић.**

„Несумњива је штета што је дошло до укидања овог, за нашу науку тако значајног Института, али надајмо се да је то укидање, како је то истакао и сам претседник Српске академије наука у свом говору на годишњој скупштини, само привремено. Слажем се иначе потпуно — рекао је професор Павловић, — са свима онима који су у прошлом броју „Књижевних новина" протестовали против одлуке о укидању Института за проучавање књижевности, и не бих желео да понављам оно што је већ речено. Једну ствар мислим да би ипак требало нарочито истаћи. Ако, наиме, дође до обнављања овог Института, не би требало никако пасти у исту грешку, па основати институт који би истовремено имао да проучава и нашу књижевну прошлост, и да се бави теоријским питањима и проблемима наше савремене стваралачке књижевности".

Према речима професора Павловића, искуство са досадашњим Институтом налаже апсолутну потребу за оснивањем два посебна института: једног, који би се бавио поглавито изучавањем наше историје књижевности, и другог, који би се повезао са савременим проблемима наше живе стваралачке књижевности. „Но упоредо с тим, — нагласио је он, — требало би и у самој Академији, поред досадашњег Одељења за језик и књижевност, основати као део уметничког одсека и одељење за нашу уметничку савремену литературу. Крајње је време, наиме, да наша Академија буде не само академија наука већ и академија уметности".

Ако би се питање карактера Академије решило у том смислу, сматра професор Павловић, проучавање наше књижевности могло би се правилно усмерити, а истовремено би нестали разлози за неспоразуме и неразумевања, каквих је било у досадашњем Институту, у коме су чланови били истовремено и историчари књижевности и писци-стваралаци.

В. Ч.

Нове концепције о Молијеру

(Наставак с прве стране)

то високој буржоазији? Изабравши положај глумца, Молијер је изабрао положај човека без отаџбине, пристао је да га сматрају „човеком ван закона", морала. Пре њега један је глумац, Мондори, „издао тако своју класу", буржоазију, да би ушао у свет сцене; али му никад није било могућно да се врати књижевном свету. Према томе се може замислити на какве је потешкоће морао наилазити млади Поклен. Ако пратимо Молијера, као што то чини Бре, у његовим глумачким покушајима, затим у његовој активности као шефа трупе, директора позоришта, констатујемо да списатељске преокупације ни су у првом плану његових тражења. Једино га сцена привлачи, сцена и новац који из ње може извући. Може се чак поставити хипотеза: није ли Молијерова трупа, трупа без аутора (као што је то већ рекао један познати „молијеровац", Биду) дошла на мисао да игра дело свога газде да би прикрила недостатак добрих претстава, значи претстава које имају успеха. Узастопни Молијерови порази у делима Корнејевим, „издаја" младог Расина који је однео свој први комад Александр другим глумцима, приморали су групу Пале-Роајала да се окрене ка новим хоризонтима.

Бре покушава да докаже да су на сцени Пор-Роајала сви страни позоришни комади (комади Сент-Енјана, Брекура, Шапизоа) пропадали, док су комади почетника Молијера привлачили публику. Чудне ли вокације овога глумца који је мислио да постане писац трагедија и кога су његов талент за комично, случај и непријатности приморали да стекне генијалност, јер је његов гениј, кога он није познавао и у кога је имао извесне разлоге да сумња, привлачио публику и „правио паре..."

Историја ове ненамерне победе Молијерове над сопственим надама, историја је његових дела: споро освајање под притиском публике, афирмација себе, затим, измишљање једног стила веома различитог од онога који је сањао млади глумац. Зацело, чудног ли парадокса који осуђује на комедију једног младића трагичног срца.

ЖАН ДИВИЊО

(С француског превео В. П.)

НАСЛОВНА СТРАНА ПРВОГ ИЗДАЊА МОЛИЈЕРОВЕ „ШКОЛЕ ЗА ЖЕНЕ" (ИЗ 1663 ГОДИНЕ)

Југословенска књижевност у Кеселову приручнику свјетске књижевности

ЦЕНТРАЛА је Кеселове накладе у Лондону, а његове подружнице налазе у Аустралији, Аргентини, Индији, Данској, Француској, Родезији, Јужној Африци, Златној Обали, Пакистану, Канади и Бразилији.

Недавно је Кесел издао енциклопедију литературе у којој су приказане и југословенске књижевности и изнесене биографије југословенских књижевника.

Главни уредник дјела је Зигфрид Хенри Стајнберг, аутор многих дјела из повијести свјетске књижевности, а помоћни су уредници Хелена Ендерсон, бивша уредница Чемберове енциклопедије и литерарни хисторик Ф. Х. Л. Фич. Уредници у предговору истичу, да су у своје дјело уврстили све оне писце свијета, који су написали дјела несумњиве естетске вриједности, било то у форми или садржају. Сваки приказ појединих књижевности садржава и библиографију стандардних дјела из повијести књижевности појединих народа. Уз многе биографије изнесени су барем дјеломично извори, из којих су састављачи црпли своје податке.

На овом дјелу је сурађивало 217 знанствених радника, понајвише из Велике Британије. У предговору истичу уредници, да се материјал сабирао у библиотекама и књижевним установама у Лондону, а појединци су приносници тражили податке и од културних аташеја високих комисија, амбасада и посланстава различитих држава у Лондону.

„Повијест југословенске литературе" и све биографије српских и хрватских књижевника и биографије већине словенских књижевника обрадио је Стефен Клисолд, некадашњи лектор енглеског језика и књижевности на загребачком свеучилишту, бивши аташе за штампу Британске амбасаде у Београду и представник Британскога вијећа (British Council) у Чилеу и у Данској. Неколико биографија словенских књижевника обрадио је бивши професор словенске књижевности на загребачком, а данашњи професор на љубљанском свеучилишту др Антон Слодњак.

Стефен Клисолд је у првом свеску на три ступца обрадио „Југословенску књижевност" (стр. 572—573). У том се чланку осврнуо и на нашу народну поезију хвалећи особито „наше величанствене народне баладе". Клисолд укратко приказује препород наше књижевности у Дубровнику и Далмацији (Менчетић, Држић, Рањина, Златарић, Ветранић, Хекторовић, Марулић, Луцић, Гундулић), затим прелази на приказ развитка српске књижевности у XVIII вијеку, спомиње популарно дјело А. Качића, затим приказује значење Вука Караџића и Љ. Гаја. Од књижевника XIX вијека укратко карактеризира Мажуранића, Прерадовића, П. П. Његоша, Милутиновића, Мушицког, Стерију, Радичевића, Јакшића, Илића, Глишића, Лазаревића, Новака, Шеноу и Анту Ковачића. Збијено је приказао развитак словенске књижевности од Трубара преко Стритара до Цанкара и Жупанчича. Од драматичара спомиње Нушића, Беговића и Крлежу, а од пјесника Назора и Ујевића. Од књижевних дјела написаних за вријеме борбе с признањем спомиње „Јаму" пок. Ивана Горана Ковачића и „Мајку Стојанку Кнежпољку" од Скендера Куленовића. На крају истиче поново значење Мирослава Крлеже и Иве Андрића. У литератури, наведеној иза тога чланка, разабиремо, да се аутор није служио нашим књижевно хисторијским дјелима објављеним после 1940 године.

У другом и трећем дијелу ове књижевне енциклопедије заступани су биографијама, које су обрадили Клисолд и Слодњак ови југословенски књижевници: Андрић И., Анђелиновић Д., Бараковић Ј., Бартуловић Н., Бецић Ф., Беговић М., Бенешић А., Боговић М., Бунић-Вучићевић И., Цанкар И., Цар Виктор Емин, Чоп М., Чубрановић А., Деметер Д., Дежелић Ђ., Дежман И., Држић Ђ., Дучић Ј., Ђалски Бабић Љубо. Гај Љ., Глишић М., Грчић Ј. М., Грегорчич С., Гундулић И., Харамбашић А., Хекторовић П., Илић., В., Јовановић Ј. Змај, Јурчић Ј., Јурковић Ј., Качић-Миошић А., Караџић Вук Стефановић, Каталинић-Јеретов Р., Керсник Ј., Кочић П., Костић Л., Ковачић Анте, Ковачић Горан И., Крањчевић С. С., Крижанић Јурај, Крлежа М., Куленовић С., Кумичић Е., Лазаревић Л., Лесковар Ј., Левстик Ф., Луцић Х., Марулић М., Матавуљ С., Мажуранић И., Менчетић Ш., Милићевић М., Миљанов М., Милутиновић Сарајлија С., Митровић М., Мушицки Л., Назор В., Нехајев М., Ненадовић Љ., Новак В., Нушић Б., Обрадовић Доситеј, Огризовић М., Палмотић Ј., Палмовић А., Патачић К., Павлек-Мишкина М., Петровић М., Петровић Петар II Његош, Поповић Богдан и Павле, Прерадовић П., Прешерн Фр., Пуцић М., Радичевић Б., Ракић Вићентије., Рањина Д., Ранковић С., Скерлић Ј., Сремац С., Стерија Поповић Ј., Сундечић Ј., Шантић А., Шапчанин Поповић М., Шеноа А., Шимуновић Д., Тресић-Павичић А., Трубар Примож, Туцић С., Веселиновић Ј., Ветранић Мавар Н., Видаковић М., Видмар Ј., Витезовић П., Водник В., Водопић М., Војновић И., Воранц Прежихов (Ловро Кухар), Враз С., Вујић Ј., Вукелић Л., Златарић Д., Зузорић Ц., Жупанчич О. и још неколико имена.

Клисолд, који већ преко једаи деценij не живи у Југославији служио се старим изворима. Стога је суврмена југословенска књижевност готово необрађена.

Међу књижевним друштвима у Југославији спомињу се: Матица Хрватска, Матица Српска и Словенска Матица, затим Српска књижевна задруга и Друштво словенских књижевника. Не спомиње се Друштво књижевника Хрватске које постоји близу 55 година, ни Удружење књижевника Србије ни Савез књижевника Југославије. Међу академијама набраја енциклопедија Југословенску академију знаности и умјетности у Загребу, Српску академију наука у Београду, док не спомиње Словенске академије знаности ин уметности у Љубљани, која се као знанствена установа својим издањима афирмирала у цијелом међународном научном свијету.

У овој енциклопедији као и у многима другима уврштени су неки наши књижевници међу књижевнике других народа. Тако је сурадник Енциклопедије Фредерик Џорџ Кушинг, лектор мађарскога језика и књижевности на Школи славенских и источно-европских студија на лондонском свеучилишту уврстио једнога од најпознатијих хрватских хуманиста и пјесника Ивана Чесмичког (1434—1472) међу мађарске пјеснике (I св. стр. 810). Осим Слодњака у овом је енциклопедијском дјелу сарађивао још један наш земљак Словенац Јанко Матеус Лаврин, професор емеритус свеучилишта у Нотингаму, на којем је предавао славенске језике и књижевност.

У овој енциклопедији није уврштен ниједан књижевник градишћанских Хрвата, а потпуно је прешућена повијест књижевности Македонаца и Лужичких Срба. Неколико македонских књижевника уврштено је у лексикон, али не под својим националним именом него под бугарским именом. Михајло Падев је и Македонце браћу Константина и Димитра Миладинова, па и Григора Парличева и неке друге уврстио у енциклопедију као бугарске књижевнике. Ти се пропусти морају уклонити у другом издању тога дјела.

Јасно, да ова енциклопедија не пружа цјеловиту слику наше књижевности ни њезиних представника. Међутим, када упоредимо ово издање с осталим сродним дјелима код великих народа, онда можемо бити задовољни, да смо и овако заступани. Вјерујемо, да наш учењак Антон Слодњак није имао ингеренције на уређивање овога дјела. Сурадник за биографије наших књижевника С. Клисолд није располагао са свим нашим помагалима, књижевним повјесницама, антологијама и хрестоматијама. Будући да немамо никаквога разлога да сумњамо у добронамјерност и добру вољу Кеселове накладне куће, угледне у великом дијелу свијета, можемо се чврсто надати, да ће друго издање ове толико корисне и потребне енциклопедије много више задовољити. Друго ће издање зацијело пружити интересентима из цијелога свијета потпуниј у и вјернију слику нашега стварања на пољу књижевности у прошлости и садашњости.

ИВАН ЕСИХ

СВЕТ ВЕСТИ

ГОДИШЊЕ НАГРАДЕ ФРАНЦУСКОГ УДРУЖЕЊА ПИСАЦА

Ових дана француско Удружење писаца доделило је две велике годишње награде. Једна је припала Францу Елану, романсијеру, за целокупно књижевно стварање, а друга — младом књижевнику Жану Проалу.

Име Еланово поминьано је најчешће у вези с његовим „Плимама Ескоа", док је младог Проала жири запазио крајем прошле године по његовом последњем роману „Со и пепео".

✲

УСПЕХ ИСТОРИСКОГ РОМАНА БЕЛГИСКОГ КЊИЖЕВНИКА

Пустоловине фламанских пирата који су у седамнаестом веку заустављали и пљачкали трговачко бродовље на Каналу Ламаншу, инспирисале су белгиског књижевника Јана ван Дорпа за писање великог историског романа. Ван Дорпово дело је, убрзо по објављивању, освојило домаће књижно тржиште, а у најновије време почело је да продире и преко граница Белгије. Под насловом „Црни лав", оно је постало бестселер и у Француској, где му је додељена велика награда читалаца.

Крајем априла ван Дорпов „Црни лав" треба да се појави и у издању једне њујоршке куће.

✲

ИЗБОР ИЗ ФОКНЕРОВОГ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА

У САД је управо изишло једнотомно издање са изабраним текстовима из тридесетогодишњег књижевног опуса Виљема Фокнера. У предговору књиге Фокнер исцрпно излаже свој списатељски кредо. Књига садржи у целини роман „Звук и јарост", три новеле — „Медвед", „Шарени коњи" и „Старац", девет кратких прича, међу којима „Ружа за Емилију" и „Штала у пламену", и фрагменте из неких од пишчевих дужих романа. Поред тога, у истом издању објављена је и Фокнерова реч приликом добијања Нобелове награде за књижевност.

✲

МЕЂУНАРОДНИ КОНГРЕС ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ И МУЗЕОЛОГИЈУ

Водећи историчари уметности, ликовни критичари, директори музеја и археолози из двадесет и седам земаља присуствују Међународном конгресу за историју уметности и музеологију, који је отворен у Њујорку, под покровитељством Метрополитенског уметничког музеја. Главни говорник на конгресу француски писац и критичар Андре Малро, покушао је да прикаже еволуцију кроз коју су прошла људска схватања о ликовним уметностима од Ренесансе до наших дана.

Конгрес се временски поклопио са поновним отварањем галерија слика Метрополитенског музеја (преуређених на основу тротодишњег програма реконструкције), као и са прославом двестогодишњице универзитета Колумбија.

✲

НОВИ ПОЗОРИШНИ КОМАД ЕЛМЕРА РАЈСА

У њујоршком „Плејхаусу" приказана је најновија драма Елмера Рајса „Добитник". Судећи према оценама које су се тим поводом појавиле у штампи, овај позоришни комад у два чина, заснован на догађају из грађанске парнице, „претставља производ Рајсове рутине", и „стоји знатно испод Рајсовог највишег домета" Писац се у овом комаду појавио уједно и као режисер, и у том својству изазвао је веће дивљење.

Ј. Павичић: „Запис о давнини“

(ИЗДАЊЕ „МАТИЦА ХРВАТСКА“, ЗАГРЕБ, 1954)

ЈАВИВШИ се у раздобљу између два рата, књижевник Јосип Павичић писац је неколико књига, а својим значајним дјелом „Мементо“ — чију је накладу заплијенила злогласна цензура у старој Југославији — задро је у живу рану једног од најболнијих проблема које нам је оставио у наслијеђе Први свјетски рат: осакаћене животе преживјелих људи, проблем инвалидске судбине, којој је бивши класни поредак тако немило препустио ове крваве људске остатке и којима припада и сам писац дотичне књиге.

„Запис о давнини“ најновије је дјело Јосипа Павичића, које има два дијела с насловима: „Царски друмови“ и „Петрова пећина“. Али та је подјела чисто формалне природе, док је дјело и замишљено и изведено у виду заокружене цјелине. Дојам о јединственој цјелини дјела нимало не окрњује ни пишчева ознака на свршетку, да је „Запис о давнини“ „Крај прве књиге“ као ни опис главног јунака до дванаесте године његова живота, јер је писац исцрпио грађу, којом се и затвара круг доживљаја његова јунака до означеног животног и временског раздобља.

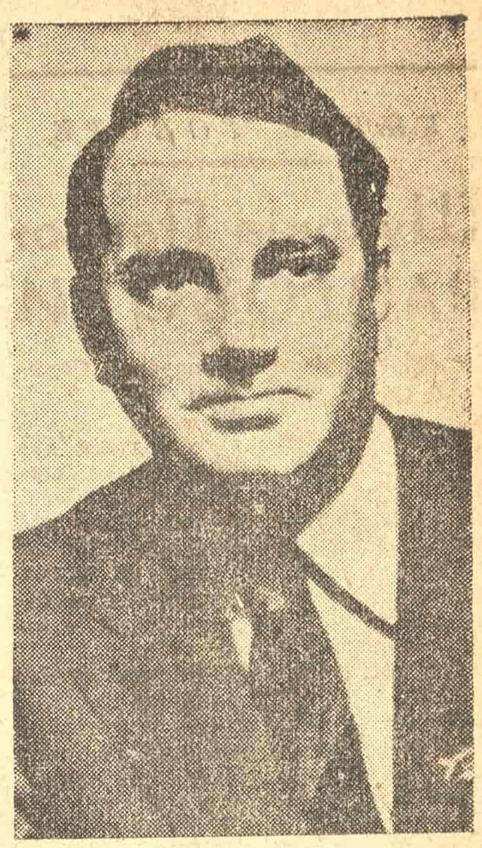
„Запис о давнини“ уствари је аутобиографски роман. Централна личност — дакле сам писац — излаже своје детињство с мноштвом догађаја и галеријом људи из разних друштвених слојева: америчких повратника, такозваних Американаца, и оних, који одлазе у Америку „трбухом за крухом“, Личана, који селе из гладне Лике у Славонију, затим сељака, слугу, кухарица, собарица, бабица, стаклара, киријаша, свирача, дрвосјеча, праља, фратара, богомољки, и тако даље. А како писац ствари и појаве и људе често описује кроз доживљаје свога детињства, то јест како се они рефлектирају у свијести и схваћањима дјетета и дјечака, управо та наглашена аутобиографска компонента „Записа о давнини“ даје том дјелу и посебну вриједност. Ту се заправо кроника о догађајима и људима једне далеке, затурене аустријске провинције и градића као средишњег мјеста радње испреплеће са живим и занимљивим сликама од стварнијег значења, сликама, које су далеко од сваког идеализирања, али далеко и од сваког „поцрњивања“ стварне животне и друштвене збиље.

Премда писац у „Запису о давнини“ износи широку људску панораму, пред нама, ипак, некако пребрзо промичу појаве нашег друштвеног живота из прошлости, као и појаве људи, од којих писац многима тек наводи или име или занимање, а то су свакако недовољни подаци, да би онда таква лица, с таквим ознакама, могла утиснути трајнији печат у наше сећање. У писцу Павичићу као да понекад откаже службу она чудесна способност неких писаца, који једним потезом окарактеризирају лице, запазе и открију неку његову значајну појединост, и ми га онда препознајемо међу хиљадама других људи. Или, уколико биљежи неке људске особине, онда су те особине некуд спољне природе, и опћените, тако да оне, на примјер могу припадати киријашу и дрвосјечи у исти мах. Без сумње, такво сликање лишено је своје спецификације, или, у најбољем случају, има карактер овлашног додиривања ствари. Платформа ове прозе, на којој писац изразито инсистира, лежи у класној категоризацији друштвене стварности, али више с тежиштем на цртању колектива оних, који се муче и пребијају а никад ништа немају, то јест вјечитих „власника“ биједе, и организиране класе експлоататора, које чврсто веже и држи солидна хијерархијска основа, док се та драма рјеже осветљава с унутарње стране, кроз стварне њене носиоце: сукоби између класа и сукоби унутар поједине класе кроз судare и сукобе у личностима, у људима. Ако дакле писац и није увијек и свуда у свом елементу, то свеједно, у Павичићеву „Запису о давнини“, има сугестивних страница, с озбиљним интензитетом ,који откупљује становите недостатке ове књиге. А то се догађа тамо, где је писац јаче и више лично ангажиран, где са цијелом својом особом активније, здушније, заинтересиранije судјелује, гдје је његов додир са предметима непосреднији, ближи и интимнији његовој доживљајној сфери. Лик дједа, на примјер, у овој прози зрачи тако интензивним животом, с толико индивидуализиране људске конкретности и материјалности, да писцу — преокупирану њиме — многе ствари остају у његовој сјени, па и писац сам кад фиксира себе као дијете у односима с дједом.

Немогуће је на овако малом простору критички разанализирати ову Павичићеву прозу или посебно наводити њена истакнута мјеста, којима, без сумње, припадају — а што смо већ споменули — слике односа између дјетета и дједа и пишчеве породице уопће, као и њихови портрети, затим слике црквеног живота, поједини ликови клера и др. Уз то, треба подвући, да Павичићев „Запис о давнини“ представља поразно увјерљиву критику паразитског и лицемјерног живота црквених кругова, њихове тиранске власти према народу, критику преживјелости и бесмислености црквеног система, критику биготерије и других мрачних појава, критику, дакле, провјерену на подлози властитих пишчевих доживљаја, искустава и сазнања. У том видимо, такође, једну од одлика Павичићеве прозе, а оно, што је чини живом, привлачном, насмијаном, то је хумор — засебна карактеристика ове књиге — хумор, посредством којега је и извршена критика црквене стварности и њених носилаца.

Значење књижевника Павичића познато је у нашој савременој књижевности, његова је физиономија јасно одређена, па су обиљежја његова начина писања и рада видна и у овој Павичићевој прози, али ту се мора додати, да „Запис о давнини“ — по нашем мишљењу — значи проширивање и продубљивање Павичићева књижевна дјела.

ВЛАДИМИР ПОПОВИЋ



ТОМАС ВУЛФ

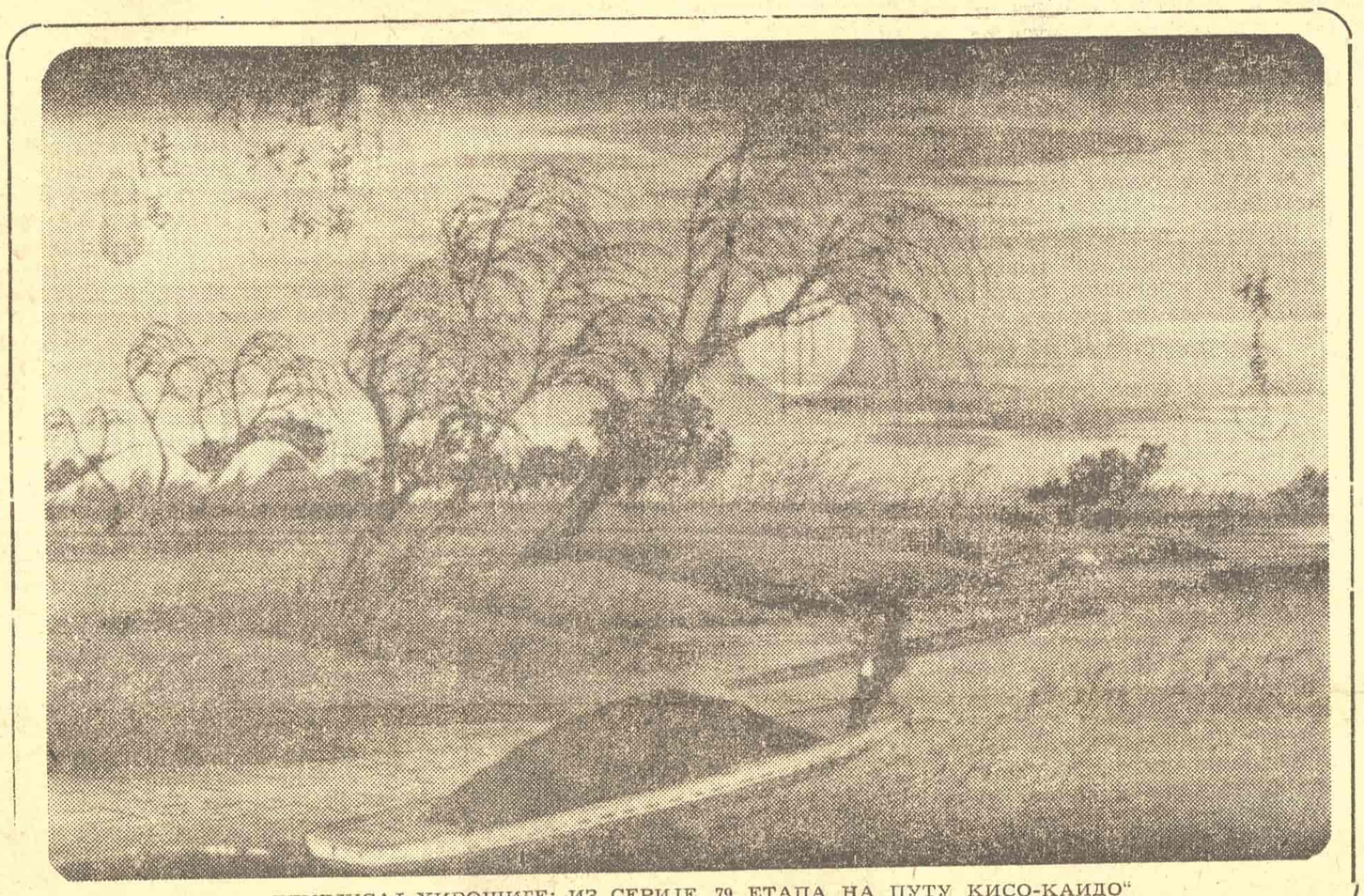
фовог дела о чему ћемо говорити детаљније другом приликом.

Сада нас је, углавном, покренуо на размишљање анђео — коме су била спржена крила у простору и времену које је знало за нескрупулозну хајку за профитима, за „ниже расе“, за страх од глади, за распадање породице, за страховладу малограђанског морала, за читав хаос једне анархичне цивилизације, — анђео који је и поред све зле судби не своје, замахнуо патрљцима крила да би полетео и нашао „самога себе, и крај глади, и ону срећну земљу“, јер је веровао „у луке на завршетку“...

Читајући савремене америчке писце ми перципирамо слику свега, коју једни идеализују, други се грозе од ње, једни — поред све наказности златом опковане цивилизације — желе да нађу смисла у њој (јер „прошлости нема повратка!“), а други — са горким осмехом — силазе на дно тога пакла да погледају директно у лице аветима. Тако се у једном хаотичном вртлогу страсти и мисли изгубила хоторновско-витмановска нит романтичног реализма, преплављена мноштвом проблема које је психама наметнуло модерно доба, проблема који су, сврсисходно, морали да пронађу нову форму кроз коју ће се изразити. Вулф је један од оних духова чији живот — како каже Џорџ Снел — претставља „борбу романтичног „ја“ против једног њему туђег друштва“. Али, Вулфов романтизам, у коме се може сагледати витмановска нота, попримио је све одлике „црног“ реализма. У његовој помало реторичној прози „необузданој, гломазној, подтекстној, моћно необичној“ (Фредери Хофман) сударају се романтичан поетски занос и реалистично психолошко понирање у суштину постојања, из тог сударa се одламају очајни крици над животом онаквим какав он сада јесте, проткани звуцима химне бити сању какво би требало да буде. А слику тог живота видели смо у роману „Погледај ка дому своме, анђеле“! Заправо, читава та поетска хроника Вулфовог властитог бића, реинкарнирана кроз галерију ликова од Јуџина Ганта до Џорџа Вебера (у последњем роману „Не можеш да се вратиш дому своме“) у суштини значи животни пут једне индивидуе од разбистравања хаоса њене свести до спознаје животног циља, од мрака у коме се нашла индивидуа бачена а неприхваћена, до светлости коју је угледала већ за животом у њој, којој је жудно полетела али се није домогла визије, већ је пала у зору срећног дана који као да се непомично зауставио у Времену и чека, тако, ново Сећање да повеже Прошлост са Будућношћу...

Растрзан предосећањем свог пренаног физичког краја који се ни близу неће подударати са испуњењем његових основних душевних стремљења, Вулф је, насупрот Хемингвеју и Дос Пасосу ту узнемиреност адекватно пренео на језичну форму свога дела која је искидана, грозничава и често безоблична баш као и његов живот у коме никада није било спокоја. Тако, кроз готово какофоничне музичко-лингвистичке короне доимамо се једне модерне поезије која утолико контрасније звучи уколико следи грозну визију једног закопаног живота. У синтези тих двеју опречности: поетско-романтичне и реалистично-натуралистичке сва је лепота Вулфове бујне, многозначајне, лирско-епске реторичности која поседује ибзеновски метод разоткривања драме садашњости кроз драму прошлости. Уверили смо се: и анђео је свенуо у садашњости под бременом своје прошлости али — гледајући у будућност...

ВЛАДИМИР ПЕТРИЋ



ИШИРЈУСАЈ ХИРОШИГЕ: ИЗ СЕРИЈЕ „79 ЕТАПА НА ПУТУ КИСО-КАИДО“

Визија о закопаном животу

(ТОМАС ВУЛФ: „ПОГЛЕДАЈ КА ДОМУ СВОМЕ, АНЂЕЛЕ“ — „НОВО ПОКОЛЕЊЕ“, 1954)

„Свако је од нас збир свега што ни сам није сабрао“
Вулф

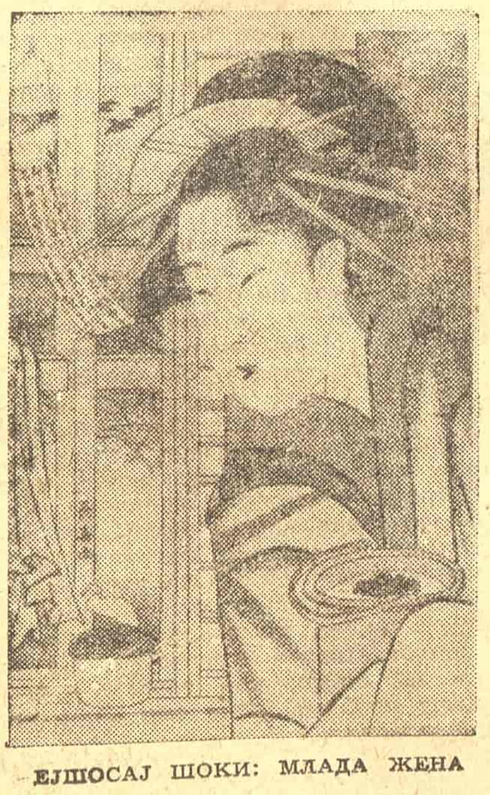
ТРАЖЕЊА... Помама и потера за оним што осећамо да нам недостаје, а чега нема... Ишчауривање једног бића, спознаја живота и слика средине која се замутила пред огледалом својих властитих супротности. И онда борба, крвава борба између онога што нам је потребно и што стварно имамо; између онога што би требало да буде и што јесте... Разочарења... Надања...

У овим речима се може назрети идејна потка Вулфовог поетског романа о „једном анђелу који се загледао у слику своје прошлости“. Тај „анђео“ би могао бити и сам писац из кога су покуљале некадашње слике кроз садашње речи да би ублажиле страх који ће доћи. Шта је смисао тих слика, какве су речи, и откуда страх? Одговорити на ова питања значи оценити садржајне, артистичке и идејне квалитете Вулфовог дела.

„Грехови отаца свете се на деци“ — та већ отрцана ибзеновска максима, добила је код Вулфа нови смисао. Грехови родитеља — не само Оливера и Елизе Гант, оца и мајке Јуџина Ганта, већ грехови његових праотаца староседелаца Југа и досељеника из Европе, праотаца целог света! Трагична кривица коју Јуџин Гант осећа узроком физичких и душевних патњи и разочарења пројицира се, према Вулфу, у далеку прошлост постања човечанства у коме су „људи заувек странци један другоме“. Ипак, узрок ове помало егзистенцијалистичке ноте песимизма, морамо тражити на конкретном тлу у средини из које је писац изнео своје доживљаје који су, за њега, добили свемирска значења. Узроке ћемо наћи у граду Ашвилу (Алтамонт) у Америци почетком нашег столећа, где је доживљено све оно што смо прочитали у Вулфовом роману. Млади Јуџин Гант (писац и протагониста романа) као да је растрган основним сукобом приче, сукобом између оца и мајке који, сударајући своје идеале, схватање и менталитете откривају у свести свога детета спознају да је усамљен у животу и да мора да спозна биће које ће му помоћи да пронађе... „неки камен, неки лист, нека непронађена врата“, да схвати и испуни прави смисао живота. Ту је већ Вулф негирао своју прву мрачну мисао која је потсећала на егзистенцијалистичку адорацију бесмисла и прешао у елиотовско-џојсовско-лоренсовску филозофију разочарења модерном цивилизацијом али и филозофију у којој тиња искра животне афирмације и жели да се разбукти. Уздигнут својом уобразиљом у висок унутрашњи свет, у коме је свест открила незнана обзорја, Јуџин Вулф је брисао брзо и путпуно све мусаве мрље живота у једном времену и друштву које се тресло у грозници опстанка и помаме за материјалним успоном који ће достићи висину од стотридесет облакодерских спратова. Није чудно што се страх и разочарење појавило у души анђела који је слетео на поприште борбе између сила од којих је једна била окрутна и похлепна, а друга болесна и изгубљена. Није чудно што ће се тај анђео запитати: „Где су сви људи сада? Где ће бити после? А где затим?“ Своје патње на одређеној географској ширини и дужини, свој страх у одређеном минуту и часу, анђео је осетио као бол и стрепњу свију људи, свих времена. И ми смо са њим саосећали...

Као да смо сели у воз који је управо пошао. И кренули споро, монотоно, тешко. А онда све брже до вратоломне брзине која, кроз радост и страх, замућује свест. Тако се осећа наш дух вођен Вулфовом мишљу и речима у овом делу које носи извесне знаке литерарног првенца. Обасути од првог тренутка бујицом детаља који једва могу да прођу кроз левак драматичности, ми се заморимо и управо када то констатујемо, већ нас је обухватила поетска дубина једног доживљаја, исконског и чаробног, чију нит морамо да следимо. То заустављање радње опширним интерполацијама дескрипција, унутрашњих монолога, наративних асоцијација, медитација, у првом делу романа је савршено недовољно целисходно и помало неинтересантно, да би, доцније, постало главном одликом и квалитетом Вулфове песничке прозе садржавајући у себи огроман емотивномисаони напон. Вулф је, далеко више песнички наратор него драмски песник, те је утолико већи значај његовог дела што особеностима дескрипције успева да проведе читаоца кроз једну опширну литерарну материју. Драматичност је код њега суштина самог предмета, а не поступак помоћу кога се сврсисходније износи суштина предмета.

Ако је ту недавно британски професор Пинто духовито и тачно рекао да је „главни јунак“ Џојсовог „Улиса“ — енглески језик, онда се поводом Вулфовог романа „Погледај ка дому своме, анђеле“ то може, у великој мери, применити за амерички енглески. Утолико је значајнији подухват преводиоца Вул-



ЕЛШОСАЈ ШОКИ: МЛАДА ЖЕНА

КЊИГЕ ГОВОРЕ

Шукрија Панцо: РАЗГОВОРИ

(Издање „Народне просвете", Сарајево 1954)

После ослобођења се код нас дуго писале песме-приче. Кратка лирска песма се била скоро изгубила. За то је, разуме се, онда било неког разлога: од дечје поезије се захтевало у првом реду да опева подвиге наших хероја и ударника, да сачува од заборава догађаје из Ослободилачке борбе.

Сад се, на срећу, полако враћа змајевска лирска, кратка и осећајна песма, са живом духовитом поентом. Једино се још песници са великим залихама хумора усуђују да пишу песме где је фабула средиште.

На ових неколико мисли и речи ме је потакла и књига Шукрије Панца. Обрадовао ме је лирски топли тон у њој и то што је песник разумео да се дечјег срца прима и туга, да она могу да осете и лепоту света око себе. Његови стихови:

„Одлетјеле су, дијете, је ли?
Око их тражи, облак крије,
ал' осмијех ко да тихо вели:
још ено стоје ласте двије!"
(Последње ласте)

зазвонили су ми топло као Змајеви:

„Куда ћете, драге ласте,
зар нас већем остављате?"

Песме Шукрије Панца нису само песме за децу, већ и песме о њином срцу. Он познаје радозналу природу детета, његову машту и осећајност. У особито лепој песми„ Прислушкивање" он црта девојчицу како крај топле пећи, очарана лепотом и тишином месечеве ноћи напољу не може да заспи:

„А Љеља шути, у ноћ гледа,
па кад је мајка руком таче,
она прошапта сва блиједа:
„Чуј, мама, негдје маца плаче!"

Деци, разуме се, треба смеха и радости, треба јој указивати на ведре стране живота; али се не треба бојати ни да поменеш пред њом смрт, да опеваш зечићев крај у замци, тугу мачке којој су мачиће бацили у реку, или тугу пастира кад му курјак однесе овцу.

Шукрија Панцо припрема полако децу за поезију, намењену одраслим, уводи у метафору:

„Лето носи у рукама
огњен штап,
а на челу светли му се
бистра кап."
(Лето)

Драж ове поезије дају и призвуци народне лирске песме, њени реченични обрти:

„Која је пала на косу
Златије, мале дјевојке,
ко да се сребро разасу
низ њене плаве увојке.

А која паде у ријеку,
у кап се воде претвори
и сада кроз зелену долину
тече и тихо жубори"
(Две пахуље)

Фабуле, без којих поезија за децу тешко може да опстане, предате су у овој збирци у разговорима, како и наслов казује, па се тако нужно причање свело на најмање.

Живост ритму даје разноликост сликова: час су трохеји, час јамбови, час дактили. Летим песмама „Медо и лисица" и „Успаванка" дактили су дали ону распеваност народне дечје песме, под чијим утицајем су и написане.

Како преовлађују мотиви блиски сеоској деци, још више је дошао до израза богат речник и народни израз.

Штета што је књига неугледно опремљена, што није добила чвршће корице и више цртежа.

Д. МАКСИМОВИЋ

*

ТОШУСАИ ШАРАКУ: ДВА ГЛУМЦА

Између емоције и мисли

ПОМИСЛИО сам да би овај наслов могао најбоље изразити неспоразум, на којему је Воја Рехар изградио своју тезу о безидејности умјетности (у чланку „Тонови и идеје", Књижевне новине бр. 13). Негдје између тих категорија налази се по мом мишљењу рјешење проблема. Оне, наиме, нису одијељене непремостивим јазом, нити у реалности (поједине свијести, као и неког општег друштвеног стања) постоје неовисно једна од друге: емоције на једној, а мисли на другој страни; или да се изразим терминима, који су употребљени: тонови и боје (које евоцирају узбуђења) на једној страни, а идеје и њихова систематизирана цјеловитост, идеологија, на другој. И то није само неко апстрактно инсистирање на тоталитету и неподвојивости људског индивидуалног и друштвеног бића, него сам дубоко увјерен, а у тој конзеквенци лежи суштина проблема; без обзира на градације, које могу постојати и постоје у свјесности стваралачког акта и оствареног стања, у сразмјери између осећајног и рационалног момента унутар једног романа, који дефинира читаву једну епоху (Толстојева „Рата и мира", на примјер) и било које недужне, сентименталне мелодије.

Но Рехаров „прилог истраживању естетичке проблематике" треба заиста као такав и примити, те покушати извући максимум користи из разматрања, које нам је (у то сам дубоко увјерен) управо сада толико потребно. Ово наше лутање у неодређености и празнини, нагле прелазе из једне крајности у другу, по метње, које настају између најједноставнијих појмова реализма и натурализма у умјетничком стварању, а у естетичким разматрањима између крајњег емоционализма и симплицистичког интелектуализма — требало би можда смирити у оквиру тријезног и постепеног проучавања извјесних области и појединих проблема. А у овом случају то је проблем унутрашњег процеса умјетничког изражавања, које се свакако негдје на крају преплиће с питањем о посљедњем смислу умјетности. Јер кад Воја Рехар у свом чланку, као резултат читавог овог слиједа мисли закључује „да ликовним средствима једно одређено тумачење није могућно наметнути", јасно је да је ту у питању сам смисао умјетничког израза и могућности комуникације умјетничког садржаја, емоције итд. на примаоца. То би могло значити, на примјер, да људски драматични и морални смисао Гојиног „3 маја" није могуће гледаоцу пренијети, сугерирати, „наметнути" једном ријечи, а у том случају умјетност постаје произвољна и асоцијална активност, за нас дакле беспредметна; но могло би значити (а вјероватно тако треба писца и схватити), да није могуће наметнути „одређено тумачење" да ли на тој слици Шпањолци стријељају Французе или Французи Шпањолце — а у том случају очитује се основна ауторова гријешка: потпуно одјељивање умјетности (слика, боја, тонова) од дате ситуације која их је произвела, формалистичко ограђивање умјетничког дјела од цјелине емотивног, идејног, моралног, друштвеног склопа, са којим је оно повезано. Сам инспирациони моменат постаје тако индиферентан и неважан, а стварни умјетнички карактер ове специфичне активности, онај сугестивни комуникативни медиј (у којем се и састоји величина, смисао и оригиналност умјетничког дјела) нестаје код таквог резонирања. Јер кад Рехар каже да ће иста слика, која приказује фабрику, „изложена код нас, изгледати наивчинама оличење социјализма, али ће у САД сваког капиталисту моћи да одушеви", што је то неголи свођење умјетности на сам предмет, на илустрацију? Заиста, ако на тој слици нема ништа друго него само једна фабрика (односно „само" композиција линија и боје, која није ничим „превазиђена"), без икаквог другог збивања у тим линијама и бојама, без ичег нашег „специфичног" у стилу и у смислу, у инспирацији и у интенцији, онда ће таква слика заиста одушевити и сваког капиталисту. Али — и ту је сад „почетак" проблема — у том случају то уопће није умјетничка слика, односно никаква значајна умјетничка слика. Јер ако се суштина ствари не утјеловљује у умјетничком, онда какав груби њемачки марш, који су фашисти пјевали пролазећи кроз нашу земљу, може да буде уједно и наш партизански, а Бакићев портрет „Горана Ковачића" може се „протумачити" као портрет неког палог америчког војника. А у том је случају свршено с духом и карактером умјетности, са стилом и изразом, који су функције извјесних стања. То Рехар, наравно, не мисли; но кад он поновно тврди да „мелодија једног марша може подједнако и пролетерској и европској армији да одговара", онда је то у најмању руку површно разматрање проблема односно криво, формалистичко, рекао бих, третирање умјетности, без уочавања њеног смисла, позива и унутрашње вриједности, која (ако је то доиста умјетност) мора на овај или онај начин очитовати релацију, унутар које је настала.

Уосталом, и сам Рехар уочава те једноставне истине, кад на једном мјесту пише: „Свако дело, наравно, детерминише одређен емоционални, па и идејни, или, укратко, људски дијапазон, унутар кога можемо слободно да се крећемо..." Из тог цитата видљиво је да рјешење није далеко и да се с мало труда може избјећи забуна, која ме је и понукала на овај осврт. Нема, вјероватно, разлога да се мој осврт криво схвати, јер сам заиста увјерен да неки закључци (као: „ликовним средствима једно одређено тумачење није могућно наметнути" итд.) воде

*

КАЦУКАВА ШУНКО: ГЛУМАЦ НАКАМУРА НАКАЗО У КОМАДУ „ШИБАРАКУ"

*

неминовно управо до оних слика и скулптура, од којих је једна случајно упала као „илустрација" (не сасвим бесмислена) Рехарова текста: то је једна скулптура с називом „Облик у простору". О таквој апсолутној индиферентности према значењу и смислу умјетности могло би се расправљати не са становишта „идејности", него са становишта правог значења и смисла умјетности саме. Но ако смо се сада ријешењу приближили на основу горњег цитата самог Воје Рехара, вјероватно се код овог нашег разилажења заиста ради само о неспоразуму или о некој ситној погрешци. Споменути цитат, наиме, аутор, говорећи о људском дијапазону „унутар кога можемо слободно да се крећемо", наставља овако: „...али његови су оквири толико широки и неодређени, да је јасно посредовање одређене идеје... потпуно искључено". И на другом једном мјесту: „Ни музика ни ликовна уметност (а делимично ни поезија), све грађе уметности, осталом, сем прозе, нису у стању да идеје директно посредују". Итд.

Но прије но што укажемо на те несретне „идеје", које су се по мом мишљењу увукле у наше расправљање и све побркале, требало би можда истаћи, како је већ сама чињеница, што је аутор морао прозу, а „дјеломично и поезију", одијелити од осталих умјетничких врста и издвојити их из свог „безидејног" одређења умјетности, морала упозорити га, да није на правом путу дефинирања умјетничке активности.

Но можда је он на тај пут (пут „директног посредовања идеја") хотимично скренуо, рецимо из методолошких разлога: да покаже како су нечије премисе неточне. И ту се можемо одмах сложити: те премисе су заиста неточне. Само што из њихове негације не слиједе сви закључци, које је Рехар покушао извести.

Јер која је првотна интенција његова расуђивања? Показати да музика, односно умјетност уопће, није „идеологија". (Ону другу, даљњу Рехарову интенцију, која долази до изражаја у већ споменутим „конзеквенцама", можемо засад оставити по страни). Мишљења сам, заиста, без обзира на то, што о томе пише Т. Павлов, да је „идентификовање музике са идеологијом, схваћеном као синтетички систем идеја теоретски неодрживо". Али, не чини ли се Воји Рехару да с том тврдњом заправо разбија отворена врата, јер Маркс и Енгелс сигурно умјетност нису тако схваћали кад су говорили о „идеолошким областима, које лебде још више у ваздуху", а Тодора Павлова, који је о умјетности писао свашта на свој симплицистички начин, можемо заиста оставити по страни. Додуше, Рехар и пише свој чланак с намјером да побије то идентификирање умјетности и идеологије, ради се, дакле, о полемици против неке вулгарне интелектуалистичке естетике. Но марксистичка естетика уствари никад није била интелектуалистичка, макар су неки теоретичари понекад прихваћали извјесне ставове руске просвјетитељске теорије умјетности из 19 вијека, а у СССР-у касније, у вријеме бирократизирања Партије, попуштали притиску у правцу умјетничког прагматизма. Марксистички теоретичари стајали су, како је опће познато, на становишту, да је умјетничко дјело одраз неке конкретне појаве, предмета, живота уопће, а никако идеје, мисли или појма. И не улазећи сада у питање је ли и уколико је такво одређење довољно, чини ми се, да је било прилично сувишно полемизирати против тврдња, које су на први мах бесмислене. Тако се цио први део Рехарова чланка заиста састоји од очитих истина, рекао бих чак „општих мјеста" теорије умјетности. „Идеје треба нечим да буду изражене и посредоване, али то нешто могу да буду једино речи и знаци." Или .....ни ликовном уметношћу није могућно идеје непосредно изразити". (Потцртао Г. Г.). О томе једва да је потребно даље говорити, јер кад би умјетничка дјела изражавала или одражавала идеје, мисли или појмове, биле би то обичне илустрације, а чак нити то, јер појмовно мишљење, као што је познато, није могуће, управо зато јер је апстрактно, еквивалентно приказати у конкретном виду и облику.

Но Рехар код свих тих сасвим правилних мисли врло опрезно умеће ријеч: непосредно. (Тако поновно: „И пошто музичко дело никакву идеју није у стању непосредно да изрази..."). Можемо претпоставити, да он то ради због тога, што осјећа да и музика и ликовна умјетност ипак некако, тј. посредно, могу да изразе неку идеју. А тко је тај посредник? Можда емоција, коју тонови и боје у нама стварају. Не „превазилазе" ли наша узбуђења и умјетничким средствима створена осјећања „звучни валер"

КИКУКАВА ЕЈЗАН: ИЗ СЕРИЈЕ „МЛАДЕ ЖЕНЕ У СНЕЖНОМ ПРЕДЕЛУ ТОМИГАОКА"

*

тонова, и зар је у одређеним ситуацијама корелација извјесних узбуђења и извјесних идеја уистину немогућа? Провјеравајући те корелације на материјалу повијести умјетности, поезије, музике, дошли бисмо, увјерен сам, до занимљивих резултата. А кад Рехар на једном мјесту тврди да „композиција није друго до сукцесија звучних таласа одређене дужине и фреквенције, дакле појава физичког света која тек спајањем са човековом свешћу... може да добије смисао и садржај", треба тек указати, да је то опет „locus comunis", гносеолошки проблем, који сигурно није специфичан само за музику или умјетнички доживљај уопће.

Но чини ми се, да није ни потребно ићи тим путем тражења изравних корелација између емоција и идеја, и у том смислу нити не треба схватити наслов овог осврта. Умјетност (са узбуђењима и осјећајима, које у себи носи и преноси) као и идеолошки системи расту из истог тла: из реалних стања. И ту би сада тек требало почети рјешавати проблем: како се из односа субјекта и извањских реалитета на једној страни стварају ријечи и мисли, знакови повезани у системе наука и идеологија, а на другој страни бескрајни низови непосредних експресија, насталих опет у непосредном односу субјекта и вањског свијета; и како су оба та низа нераздвојиво повезана истом „материјалном друштвеном основицом", цјелокупном културом и психологијом дотичног мјеста и времена. И отуд она „идејност" умјетности о којој говоримо, а не из „непосредног саопштавања идеја". Зато и можемо препознати „себе" у умјетничком дјелу, а и не само „себе", него и оне „друге", у смислу и у интенцији.

А након тога се може говорити како поједине експресије расту из посебних подручја реалности (објективне и субјективне) и носе у себи специфичне њене квалитете, како обликују сазнања, која су другим изражајним врстама неприступачна; како и у ком смислу су мисаоне, те сачињавају ипак конститутивне дијелове идеологија, итд. Али тврдња да умјетничким средствима није могуће наметнути одређена тумачења, као и уопће оваква филипика против „идејности" (рекао бих раје: одређеног смисла и садржаја не само ликовне умјетности, него чак и поезије), након што се та „идејност" протумачи на начин како ју је Рехар једнострано протумачио, могла би без нужних прецизирања довести до извјесних неспоразума. Међу осталим у ликовној умјетности, управо обзиром на споменути „Облик у простору" и ликовне апстракције уопће, не би требало заборавити, да поред непосредних експресија (боје, линије, масе у својим међусобним односима), њен говор сачињавају и обликовани визуелни предмети и феномени, који овдје играју отприлике исту улогу, коју у вербалним умјетностима играју ријечи, дакле улогу знакова и комуникативних конвенција. Но то су већ ствари, које спадају у разраду проблема, које смо овдје тек додирнули.

Г. ГАМУЛИН

СПАС

У кратер црни улазим
уздахом и тамо нема спаса
у зору румену се утапам
и нема тамо спаса
у ноћ са сијалицама летим
и нема тамо спаса
под земљу силазим и
нема тамо спаса
па где је спас
од очајне немоћности
гризем своје месо
и бежим од људи
и тражим спас
ал нигде га нема
лутам по свему где могу
и увиђам да ми је спас код
оних од којих бежим

ВАНА ЛАЗИЋ

МУЗИЧКИ ЖИВОТ

Стихија и конструкција

(ЈОСИП СЛАВЕНСКИ: СИМФОНИЈА ИСТОКА)

У УМЕТНИЧКИМ делима која су стварно прожета религиозним осећањима — сетимо се само Бахових лајпцишких сваконедељних кантата — иоле истинска, научно естетичка анализа у стању је да открије (па и да дискурзивно-мисаоним формулацијама фиксира) онај широко уопштени идејни смисао који чини базу и самих тих религиозних осећања и елементарне, дубоке људскости из које су, под одређеним историским условима развитка друштвене свести људи, та свељудска осећања стања продрла у сликовите облике, у симболе, у алегориске претставе, везане за религију као „идеологију на вишем ступњу“ (Енгелс: Лудвиг Фојербах). Мисао о смрти и смртности (вечни пратилац живота испуњеног људском свешћу), увиђање и разумевање неподударности којих било остварених нормативних принципа друштвене стварности са идеалним приципима замисли људске о њиховој могућој остварљивости, оно дубокоумно поимање приклањања верског проповедника начелу „повиновати се господу пре но људима“ у прекрасном Марксовом чланку у „Рајнским новинама“ поводом дебате о слободи штампе у рајнском земаљском сабору (Рани списи, 1842—43) — сви ти примарни психолошко-етички покретачи и толики други настанили су се били, кроз низ векова хришћанског стадиума развитка европске културе, у сликовите поетско-филозофске конвенције библиских текстова, а да никада у њима није била изгубљена ни укинута латентна идејна садржина свељудског значења. Када, дакле, тако стоји ствар на широким могућностима естетичке анализе потенцијалне идејности уметничких дела са фактичким и аутентичним религиозним емоцијама и идејама у њима, каквих би, заиста, тешкоћа могло и смело бити на путу једне такве (научно естетичке, дијалектичко-материјалистичке) анализе уметничког дела какво је „Симфонија истока“ („Религиофонија“) Јосипа Славенског, дела тотално нерелигиозног, управо антирелигиозног у својој музичко специфичној суштини, антирелигиозног у својој етнографски објективној и историографски гладно радозналој заинтересованости и племенито уметничкој зачуђености! Јесте, „Симфонија истока“ је начињена из неких аутентичних особености верских музичких манифестација духа оних народа који су постали предметом уметничког посматрања ауторовог (из мелодиских, управо мелизматичких, ритмичких и тонско-колоритних својстава обредне музике тих народа), али је та беспримерно снажна, еруптивно експресивна седмоделна циклична маса упућена европском, данашњем човеку, људима ове наше савремене цивилизације, дакле слушаоцима који не само да са праисториским старојеврејским, будистичким и муслиманским културним и културно-историским подручјем немају заједничке услове формирања него ни са самом древно-хришћанском музичком идиоматиком немају више (после толиких протеклих векова) исту условљеност образовања изражених формула уметничког језика.

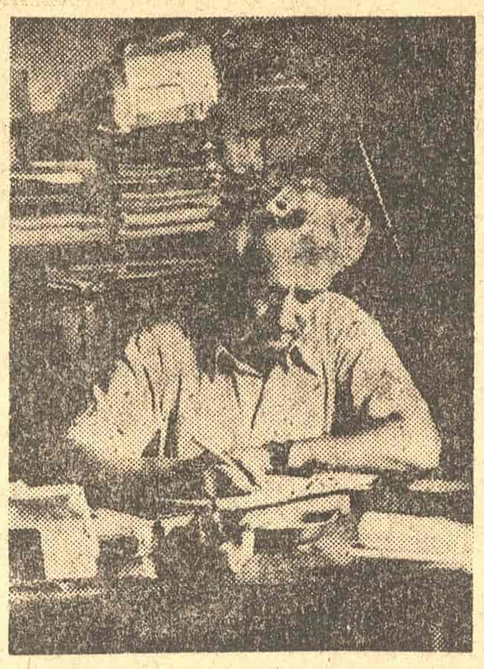
Под таквим културно-историски диференцираним и хетерогеним условима употребе ма како типичних изражајних образаца музичког језика далеких и давно живих друштвених идеја и осећања, изражајним средствима музике која своје елементе црпи из грађе архаичних и егзотичних тонских образаца, не остаје ништа друго до да врше своје дејство, данас и овде, изражајним снагама које та средства (опет путем културно-историске условљености) поседују у савременим условима развитка општег друштвеног естетског смисла и укуса. На тај начин, мелодика, ритмика, хармонски поступци, полифонија и формална архитектоника свих пет архаичних симфониско-кантатних ставова симфоније Јосипа Славенског делују и емоционално дејствују управо оним музичко-семантичким особеностима којима и каквима дејствују и сва друга велика и садржајна дела савремене европске музике: као дела Стравинског, Хонегера, Бартока, Хиндемита, Месиена, Британа и других.

Естетички гледајући, дејствена снага музичких образаца, архаичних по пореклу и савремених по музичко-структурној особености, заснива се на асоцијацијама у свести човека који је, истина, вековима слушао пљускање морских валова о хридине али који то пљускање, данас, чује под дејством несвесних спојева репродукованих чулних сензација из области машинске индустрије, ратних метежа, масовних зборова и низа других „звучних извора“ који су нови, савремени, непонављани али који дејствују „спајајући век са веком и човека са човеком“ — по бесмртним стиховима Змајевим. Осим голе „натуралистичке“ грађе, присутне једино у елементима ове кантате за солисте, хор и оркестар, нема тотално ничег примитивног, ни преисториског, ни архаичног, ни егзотичног у монументалним политоналним и полифоним плохама којег било од седам ставова овог киклопски моћног, савременог, на дугој традицији европске културе заснованог музичког дела: пећински човек, животињском кожом заогрнути ловац, није поседовао никакву тетрахордалну мелодиску структуру од C до F, која се рафиновано хармонском сензибилношћу унука тристановске епохе и сина експресионистичке негације принципа, хармонски испуњава обухваћеном, унутар тетрахорда садржаном великом секундом D—E, што је случај у првом ставу кантате („Пагани“); старојеврејска мелизматичка кићеност тужбалице-Кадиша није знала за баснословне валовите преливе имитационих фигура вишегласног става, који је могао бити конструисан (да, рационално, церебрално конструисан!) једино после неколико векова синтетичке пуноће начела полифоније и хармоније; циновска архитектоника Славенскових „Будиста“ (трећи, прекрасни став кантате) нема ни помена од узора у сировој фолклорној документацији азиског непрегледног подручја ове културне сфере; четворогласни канон Славенскове хришћанске „молитве“ Кирие, осим дорске мелодике, не налази никаквог сличног у старовизантиским лелецима и стравама; а чаробни арабљански ноћни пејзаж „Муслимана“, преображавајући се, преко једног инструменталног интермеца (Таксим) у оријашку градацију хора дервиша далеко је више резултанта вековне акумулације сваковрсних изражајних формула учене европске музике но каква било натуралистичка фотографија безумне екстазе тог дела човечанства у фази његове буквално узете подвлашћености „опиуму за народе“. Дело се не квалификује и уметнички не специфицира тонском грађом, већ обрадом, употребом грађе.

Рекао бих, најзад, и оно што је категорична антитеза нестудиозној удобности наше псеудо-музикологије, што је у пуној супротности са тврђењем које је лако лежало при руци, као етикета за читав стваралачки напор чудесне снаге али у исти мах и високог мајсторства Јосипа Славенског: да је музика Славенског, у овом делу нарочито, музика о примитивном човеку и његовим човечним стравама, јадањима и жудњама, а никако — примитивна музика. Музика „Симфоније истока“ је примарна, тј. тотално специфична по својој инвентивности, а стотине миља је далеко та музика од тога да буде — примитивна. Напротив, она је у свој својој политоналистичкој комплексности, ужасно условљена сложеношћу и зрелошћу искустава векова у примењивању најразноврснијих изражајних формула музичког језика. Мелодијском својом страном, она оставља за собом сву велелепну ризницу романтике, као што старачка мудрост оставља за собом штурмунддренгерску буру младалачке егзалтираности. А већ тешком апаратуром своје вишегласности, та музика гледа на класични век нидерланђанске полифоније као на пубертетску егзибиционистику једног тек откривеног изражајног начела, које се данас мирно здружује са нешаблонском, ритмички асиметричном мелодиком и хармонијом далеко самосталније но што је то био случај у историском Баховом откровењу слободног модулационог кретања тоналитета читавим квинтним кругом „добро темперираног“ тонског система.

Свак ће лако рећи: Славенски је стихија, инвентивност, спонтаност, сирова громада. (И то већ нешто значи, дакако!) Али, рецимо већ једном да је музика Славенског и врло артифицијелна у смислу конструкторске, апсолутно-музичке логичности. Треба још много пута чути (а не једном у сваке две деценије) шести став кантате, инструментални одељак, назван „Музика“, дуплу фугу) па да се сасвим открије она нова и стара, баховска и хиндемитовска, тврда истина законитости света, законитости свих видова кретања и узајамног дејствовања сила и појава, истина која се можда у Баховој оргуљској Пасакаљи први пут наговестила људској свести путем сређивања и систематизације тонова и која се само у најмоћнијим творевинама савремене музике почиње фиксирати у друштвеној естетичкој свести као својеврсни одраз стварности далеко универзалније но што је сентиментални свет људских исповести, суза и уздаха. Трансформисане рекапитулације структурних ћелија музике из свих претходних ставова, сигнализовање тонских група из завршне химне животу као покрету (седми став) — све то изобиље музичко-конструктивистичке логичности симфониског рада (колико језгровитије од појаве тематских реминисценција на почетку кантате у Бетовеновој Деветој!) изискује брзу допуну будућих опажаја слуха темељном техником проверавања путем визуелног сусрета са партитуром. А, када ће, сто му громова, бити штампано то спонтано и церебрално, инспирисано и конструисано, стихијно и организовано дело, са којим је Живојин Здравковић, диригујући га са задивљујућом концентрацијом, еклатантно потврдио да је управо у концентрацији интерпретаторске пажње сва тајна квалитативног скока из композиције као изазивача аудијелне сензације у композицију као обелодањени идејни смисао потенцијално присутан у језгру нотно записаних тонских слика. Пре двадесет година, критичар Бранко Драгутиновић дао је веома сериозну формалну анализу овог дела (у часопису „Звук“); данас би било време за употребу те анализе над штампаном партитуром.

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ



ЈОСИП СЛАВЕНСКИ

ПРЕМИЈЕРЕ

Ромео и Јулијета

НОВИ ПОДУХВАТ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ДРАМСКОГ ПОЗОРИШТА

ДРУГИ сусрет Југословенског драмског позоришта са Шекспиром донео је једну интересантну новину. У оправданој тежњи да што већи број чланова позоришта буде активан, а и да се младим студентима Академије за позоришну уметност пружи драгоцена могућност стицања првих значајних искустава, извршена је двострука подела већине већих улога (Ромео, Јулијета, Меркуцио, Тибалт, Парис, Дојкиња, госпођа Капулет и госпођа Монтеги) и то тако да свака подела наступа скупно у засебној претстави. Тако смо и поред истог редитеља (Мата Милошевић), истих интерпретатора осталих улога и истих статиста, истог декора (Миленко Шербан), већином истих костима (Мира Глишић), исте музике (Станојло Рајичић), и истог мизансцена имали две варијанте једне претставе од којих је прва по реду приказивања била за нас знатно снажнији доживљај. Две такве поделе значиле су, дакле, знатан уметнички ризик. Али зар је уопште могуће поставити без ризика ово најпоетичније Шекспирово дело, ту драму у којој је главни јунак поезија, а која за све улоге — особито самог Ромеа и Јулијету — тражи интерпретаторе сасвим посебних квалитета. Ако би чекали на интерпретаторе који ће имати све потребне квалитете, да би претстава била на пуној висини Шекспировог текста, тада би ретко која генерација, у ретко којој земљи, доживела срећу да види ово дело на сцени. А баш оно је једно од најприказиванијих Шекспирових дела. Вреди се лишити нечег у његовом извођењу, да би доживели оно што остаје, још увек неизмерно богато.

Мата Милошевић је у првој подели поверио улогу Ромеа Бранку Плеши, једном од најталентованијих наших младих глумаца. Плешин Ромео у коме има више хамлетовских него ромеовских црта увео нас је на посебни фасцинирајући начин у богати, комплексни свет Шекспирових личности у коме и у Ромеу има зрно Хамлета, а у Хамлету зрно Ромеа. Плеша је у почетку претставе сувише интелектуално зрео за први младалачки љубавни занос према Росалини, али уколико се Ромео ближи трагедији коју његова дубока љубав према Јулијети доноси собом због прилика у којима је настала (сукоб породица Капулет и Монтеги), Плеша све више импресионира својом глумачком снагом, у којој се оштра интроспективна мисао и спољна експресија дубоке емоције стапају у хамлетовску горчину. Тој горчини која Ромеа за разлику од Хамлета, који само размишља о самоубиству, стварно одводи у самоубиство, Плеша је дао највиши израз у сцени куповања отрова, краткој и наизглед смиреној, али можда најтежој у целој трагедији. Отмени гест, сигурни став, елегантни ход, племенито интелигентни говор Плешин, као и његова час суздржана, а час снажно експресивна мимика, све је било у складу са оваквим Ромеом који нам наговешћује једног новог Хамлета на нашој сцени. Јулијета Олге Спиридоновић била је савршен пар оваквог Ромеа. Она у почетку претставе не делује као дете које ће се преко ноћи расцветати у жену. Јер њена Јулијета и Плешин Ромео још пре свог сусрета су оно што ће бити после њега. Али зато када је она угледала Ромеа, а Ромео њу — њихова љубав стоји тог тренутка као да је исклесана још давно у граниту судбине. И заједно са трагичним развојем Ромеа расте и она, да би у ноћној визији, пре него што испија успављујући напитак, достигла свој врхунац. У тој сцени, коју је публика бурно поздравила, њена Јулијета, као и Плешин Ромео, у сцени куповања отрова, већ су дошли на крај свога пута. Све остало је само сурова игра случаја, која није бесмислена, јер осуђује бесмисленост феудалних раздора због којих долази до трагедије племенитих љубавника. Осуду тог раздора редитељ је акцентовао — и пре смрти Ромеа и Јулијете — потресном клетвом сјајног Лауренчићевог Меркуција, када је због тог раздора смртно рањен. За ведрог Меркуција та смрт би била можда сувише трагично донета, да Лауренчић није од самог почетка у интерпретацију Меркуција, поред све живахности и ведрине унео и један призвук озбиљности, који је тај интересантни лик још више обогатио. Можда би само, у моментима када је Меркуцијо највише у свом елементу ведрине, његова раздраганост могла да раширн још више своја крила. Отац Лаврентије Страхиње Петровића својим красним изговором особито неких од најлепших стихова комада (о цвећу; утеха Ромеу) упозорио нас је још више на један недостатак претставе у обе поделе. Многи драгоцени стихови у изговору већине других интерпретатора, због слабе дикције или несигурног владања стихом, прошли су крај нас неопажено, уместо да се као стихови које је говорио Петровић уливају у нас, опијајући нас лепотом и дубином. Достојанствени кнез Томислава Танхофера, плаховити Капулет Мате Милошевића, нежна Јулијетина мајка Наде Ризнић, охоли Тибалт Јована Милићевића и благи Парис Зорана Ристановића, који нису били сведени само на ту једну споменуту црту, дали су достојни оквир за слику судбине Ромеа и Јулијете. По свом ставу то је био и Монтеги Марјана Ловрића, али он је по изгледу деловао млађе него што је требало у односу на остале. На свој начин тешку улогу Дојкиње Ана Паранос је свела на пријатну народску простодушност, коју можемо наћи као један елеменат те улоге, али која није још довољна да је обоји Шекспировим сочним бојама. Слободан Перовић је у улози Капулетовог слуге показао да је веома даровити комичар, са нечим оригиналним, само њему својственим. Штета је што је на премијери изостављена његова сцена са музичарима, којом је Шекспир учинио мајсторски предах између велике Јулијине сцене ноћне визије и Ромеове сцене куповања отрова, а у којој би Перовић пред публиком још више потврдио свој успех. Та изостављена сцена, која је, особито у тумачењу Митровића, Алексића и Бошковића деловала као смели, вангедни контрапункт, у свом остварењу имала је само једну лако исправљивуману: била је дата за мијансу пријако. Мало ублажена не би могла погрешно деловати на емоције гледалаца, који сада у програму читају да постоје музичари, а у претстави их не виде. Љубомир Богдановић као Бенволио показао је знатно више сценске еластичности него досада.

У другој подели најтежи задатак је поверен младом Стојану Дечермићу, који још нема све услове за ту улогу. Он је истина млад, леп и темпераментан, али невешт гест и ход кваре његов изглед, грчевита гримаса благу лепоту лика, а прескави говор израз темперамента. Његов однос према Јулијети, као и раније однос према Росалини, имају исти квалитет неуравнотеженог дечачког заноса. Али у неким сценама, када је успео да савлада самог себе, те да искреном осећању да и одговарајући израз са потребном мером, он је показао да му само неискуство и недовољна контрола сопствених недостатака смета па да и у овако тешкој улози постигне знатно већи резултат, јер он је по неким својим особинама ближи Ромеу од Плеше, али те особине нису још ни довољно ни правилно искорићене. Главна глумачка снага несумњиво талентоване и већ истакнуте глумице Ирене Колесар је у њеној изражајној мимици, којој није потребна реч, па да ипак јасно говори о најсуптилнијим емоцијама. У томе је она у нашем позоришном свету вероватно нешто сасвим изузетно. Али за улогу Јулијете то није велика предност, јер психолошке паузе и благи мир који савршено одговарају глуми у којој таква мимичка способност долази до свог најплеменитијег израза, при интерпретацији полетног Шекспи-

(Наставак на осмој страни)

СЦЕНА ИЗ КОМАДА „РОМЕО И ЈУЛИЈЕТА“
ОЛГА СПИРИДОНОВИЋ (ЈУЛИЈЕТА)
БРАНКО ПЛЕША (РОМЕО)

Ромео и Ђулијета

(Наставак са седме стране)

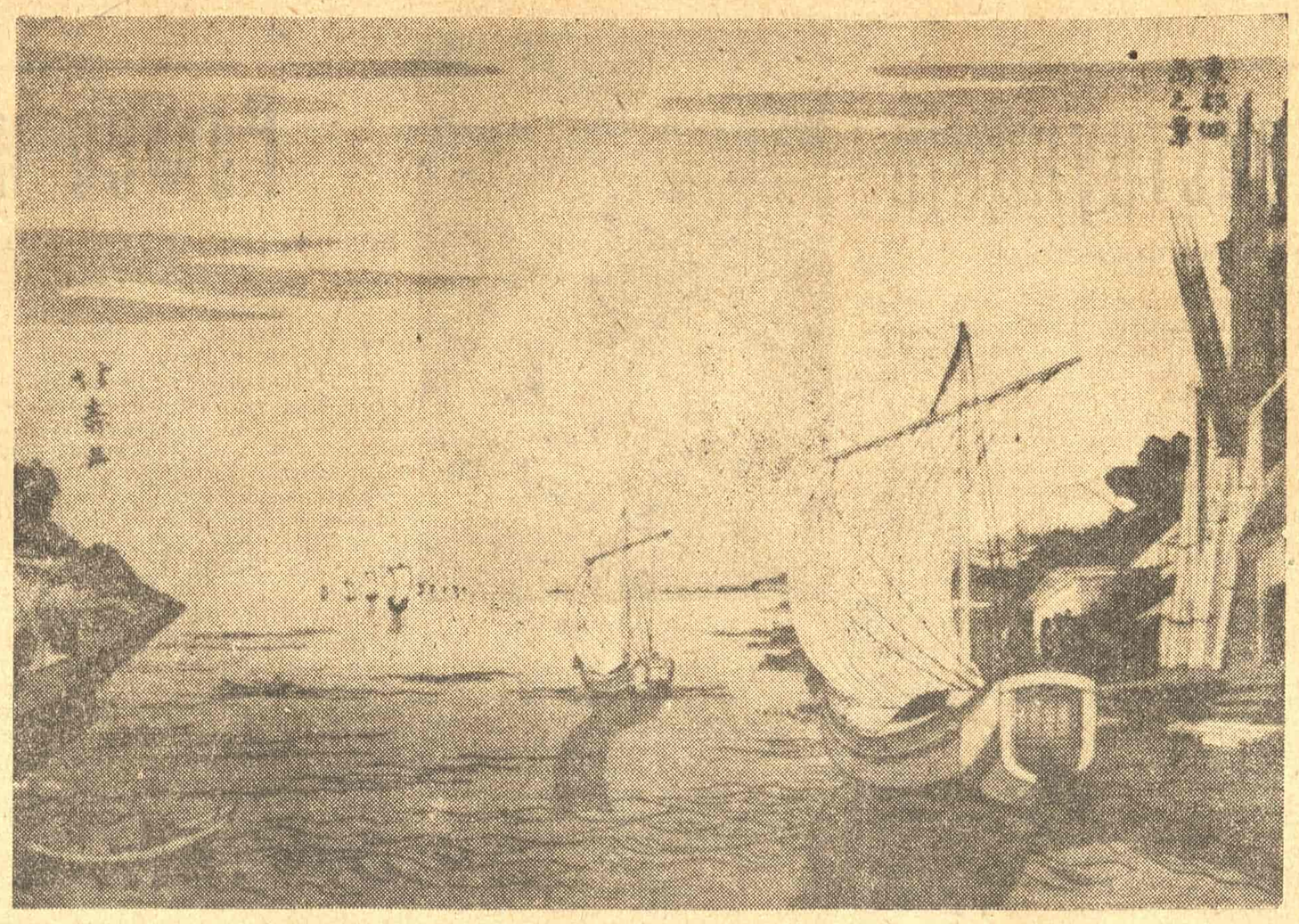
ровог стиха могу бити чак и сметње или бар немају своју пуну вредност. Зато када Ромео тајно посматра израз њеног лица, док она стоји на балкону без речи, тај израз постиже поетичну лепоту највишег квалитета, али се овај смањује, истина не увек у истој мери, када емоција треба да навире кроз бујицу страсних речи и устрептало тело младе жене. Али у сцени ноћне визије и она је нашла потребну драмску снагу речи да одушеви публику. Свакако да ћемо Ирену Колесар видети у улогама у којима ће њена ванредна природност и непосредност доћи више до свог правог израза. За Драгомира Фелбу, који има знатно веће предиспозиције за екран него за сцену, остварење Меркуција је частан резултат, али не и довољан да у оквир друге поделе унесе ону ренесансну свежину, коју је Лауренчић унео у оквир прве. Госпођа Капулет Блаженке Каталинић, са својим оригиналним тоном јаке емотивности, стајала би чврсто и у првој подели, у којој игра Монтегијеву, као што и Нада Ризнић успело држи обе улоге у обрнутим поделама. Рахела Ферари као Дојкиња осетила је да је срж те улоге у ренесансној сочности, али још није открила сва места блештаве духовитости, иако би то, судећи по неким моментима, био за њу лак задатак, само кад би се ослободила непотребног баласта којим је оптеретила своје остварење (у начину хода и гестикулације, повременој тонској преформираности и сличном). И њена и Параноскина креација очигледно ће доживети још свој даљи развој. Млади студенти Академије за позоришну уметност Душан Јанићијевић као Тибалт и Војислав Мирић као Парис уверили су нас да стицајем потребног искуства и уклањањем недостатака (прерана самопоузданост једног и претерана рационална суздржаност другог) могу постати две прворазредне младе снаге. У низу тумача малих улога и статиста, који су дали дискретни фон за односе главних јунака, треба истаћи Мориса Левија као оданог Балтазара и Душана Стефановића као бедног Апотекара, јер су у веома осетљивим сценама (на гробљу; куповање отрова) деловали сасвим складно.

Декор Миленка Шербана потсетио је у први мах на сличне енглеске конструкције, које чувајући принципе јелисаветанске сцене, омогућују брзе смене уз игру без завесе. Али Шербанова конструкција окреће се у паузама иза завесе, да би са или без додавања неких елемената, претстављала разне амбијенте. Тако она даје богатије, разноврсније могућности у решавању простора, али није избегла (сем на неким местима која одударају од осталих) интервенцију завесе, која није у складу са основном конструкцијом позајмљеном из Шекспирове сцене. Исто тако сам по себи најлепши ефекат претставе није био у складу са њеним основним стилом. У тренутку, када на ивици, Ромео и Ђулијета угледају први пут једно друго, светла се гасе, жамор играча престаје, и они су једино осветљени који тренутак, а онда се светла опет пале и игранка наставља. Објективни третман простора и времена заменило је, тренутно, субјективно осећање Ромеа и Ђулијете да сем њих самих више ништа не постоји. Ефектан скок из једног позоришног аспекта у сасвим други!

Костими Мире Глишић који, складних линија и пријатних боја, допуштају својом ненаметљивошћу да се концентришемо на лица глумаца без уобичајено јаке позоришне шминке, спадају у највеће вредности ове претставе.

Скраћивање текста, по правилу, са понеким, ретким изузетком, значи сромашење Шекспира. Било је доста скраћивања и овај пут, па ипак је у прологу морало бити речено да претстава траје три сата, а не два како стоји у оригиналу. Промена декора и спор темпо говора продужују на нашим сценама и скраћеног Шекспира. Али и поред скраћења текста ова претстава, праћена повремено час драмски динамичном, час поетски емотивном музиком Станојла Рајичића, причала нам је узбудљиво, особито у првој подели, о трагичном сукобу језиве ускогрудости и вечне лепоте чежње.

СТАНИСЛАВ БАЈИЋ



ШОТЕЈ ХОКУЈУ: ПРЕДЕО У ЦУКУДАЈИМА

ТРИДЕСЕТ ГОДИНА ОД СМРТИ ДУШАНА ВАСИЉЕВА

Жар и жеђ живота

(Наставак с прве стране)

капи проливене крви — све је то искрено људска, хумана, доживљена, горка, грозна, грозничава ламентација над разореним градом младалачких снова, над свирепим смислом стварности.

„О, место младости,
те бескрајне, безмерне гадости!"

Тако је у „Визији из рата" певао човек песник после рата, тако је и тада је настала песма „Човек пева после рата". Све оне кобне море, зла искуства и искушења, падови, питања: да ли се уопште требало и родити у том добу, у тој гомили срамних дана, у том кошмару, у невољама, сиротињи, разврату, у том свету где су правда и доброта поражене и погажене, — сва та питања су се пропела, крикнула, јаукнула у тој песми. И све се то ломило, укрштало, контрадикторно преплитало у Васиљеву, који је певао „Песму буне против бога" и стихове помирења, револт и резигнацију, наду и очај, буну и ћутњу! Песма „Човек пева после рата", једна од најзначајнијих о тој теми у нашој поезији, која као стравични мементо остаје трајан документ једног времена и као уметничка реализација присутна у прошлим и свим будућим антологијама наше поезије, открива целог песника, и његову душу, и његову интимну људску драму:

„Ох, ја сам жељан зрака! И млека!
И беле јутарње росе!"

Душан Васиљев је водио кратку, али крваву и страсну борбу са животом. Носио је у себи, на рукама његово бреме, његов жар, и жеднео је, исконском жеђи песника, за даљином, за бескрајем, за бесконачним пространством росе, зрака, слободе, за лепотом и тајном новог и неоткривеног. Он је дао „Песме о животу" — и међу првима пружио слику промењеног, послератног града, осетио његову психологију, његове брлоге, богове, талоге, његове несреће, звуке фабричких сирена, осетио судбину човека-аутомата, и, такође, сасвим нешаблонски, дао визију села, војвођанског, банатског простора „где роди злато, страст и песма". Из тих јарких унутрашњих пожара хтео је да се ослободи у свемирском распињању и тражењу истине, нове светлости и радости, вечно жедан и жељан сунца, смеха, живота, далеко негде, „с оне стране сна". Жудео је да се приближи, примакне „Великој Визији" живота, будућности. Даље није отишао. Наравно да је у томе често било и сувише реторичне екстазе, и патетике у оном сталном исписивању великих слова, и потере за егзотиком у Сенегалу, Уганди, Бразилији, Трансвалу, и понављања ствари... Он је морао да тражи, и стога је лутао. Одјеци поезије Војислава Илића, Ђуре Јакшића и Мирослава Крлеже нису ипак заустављали и заробили његов израз, његову индивидуалност.

Када бисмо у поезији Душана Васиљева потражили речи које би својом сеизмографском вибрантношћу најприближније приказале унутрашњи, психолошки садржај и смисао његове лирике, онда би то биле ове две, кратке, једносложне, и тако несложне и неспојиве у свом значењу: дин и смрт! И ту, у речима, одражава се ето, она песникова двојност, флексибилност, превирање, супротности његове. Хтео је као дин да стане на ноге, да грми, да се бори; а смрт је била над њим, око њега, у њему. Нежност је далека. Љубав — грчевита, безумна скоро, необуздана, љубав-грех, љубав-живот без које се не може нигде и никуда. Противљење, тежња за недокучним, за висином, и индигнирано враћање у свагдашњост, у вулгарност, та страст контраста, промене, неподлегања правцу, правилу, крутом методу, основна је одлика и слабост песника Душана Васиљева. Она је изражена и у карактеристичној песми „Каква је ноћ?", у песниковим дискретним тугама, јесењим расположењима, гневним конвулзијама, у демонски сарказтичном, корозивном смеху, свугде, и у оним кристално бистрим, прозирним, пастелним стиховима песме „Септембар": песник не може да се помири са спокојством, са идиличношћу природе, и он у ведрој благости септембарског дана, док пре сунце и све ћути, већ осећа немир ласте и његов слух хвата нечујно, безболно падање првог жутог листа у древној тишини шуме...

Све се ту кидало, копнило,
нестајало.
Без повратка.

На једној фотографији песникове очи, чудне, дубоке, горе ужареним, фебрилним сјајем. Од оног мартовског дана када су се коначно смириле, угасиле, охладиле у последњим сузама, прошло је тридесет година. А ипак, ето, песник живи. Не кроз легенду, ни кроз причу, ни кроз варљиви сјај анегдота, ни кроз велика, херојска дела; — живи својом судбином коју је песнички надахнуто стегао и заустављо у стиховима. Васиљев није био префињени, екстравагантни артист. Он је само збирао провале горчине и ретке капи радости, и немирно, плаховито, у ковитлацу живота давао одушка своме жару, љубави, жеђи, темпераменту, чежњи. Пригодни запис не може да обухвати и прикаже онај самоникли, еминентно даровити напор Васиљева да смело и неконвенционално каже многе горке истине о свом времену, у стилу и структури песничког израза који је разбијао старо, градећи нове облике, одлуке, нова уметничка решења, дајући снажне, узбуркане, реске, комплексне поетске експресије. Било је ту наравно, и слабости, примитивизма, сировости. Али је она клица модерног, савременог песника у Васиљеву далеко драгоценија и важнија. За живота Васиљев није издао књигу, али је ушао у песничке антологије. Данас, из његовог обимног дела, издвајамо песме као што су „Човек пева после рата", „Плач Матере Човекове", „Утопија", „Пододне", „У гробљу", „Бесмисленост", „Свете моје недеље", „Домовина", „Септембар" и неке друге, у којима се налази Васиљев — човек и уметник. Њих, како је сам рекао, „пева један седи младић", немирни, несмирени, узбуркани дух, човек који је патио и волео, мрзео и жудео за животом над његовим понорима, пожарима, гадостима, страсно желећи да га види лепшег, човечнијег, племенитијег, и да га пије, да га живи снажно, моћно, без краја. До руба.

МИЛОШ БАНДИЋ

ТОРИЈИ КИЈОНАГА: ЖЕНЕ КОЈЕ НОСЕ ВОДУ

књижевне новине

ГЛАВНИ УРЕДНИЦИ
Танасије Младеновић и Ђуза Радовић

РЕДАКЦИСКИ КОЛЕГИЈУМ
Ото Бихаљи Мерин, Велибор Глигорић, Радомир Константиновић, Душан Матић и Ристо Тошовић

☆

УРЕДНИШТВО
Француска 7, тел. 21-000

АДМИНИСТРАЦИЈА
Теразије 27, пошт. фах 133

☆

Претплата за годину 1954 Дин 900., појединн примерак Дин. 20.
Број чековног рачуна 102—Т—208

☆

Лист излази сваког четвртка
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

Словеначки превод »Мемоара« проте Матије Ненадовића

У години прослављања 150-годишњице Првог српског устанка Државна заложба Словеније учинила је ванредно добар избор издавањем „Мемоара" проте Матије Ненадовића у словеначком преводу. „Мемоари" су више од документа. Они су дах и дух једнога времена, једног револуционарног периода наше историје, и кристализовани израз јединствених упоредних снага ратника, дипломате, државника и писца проте Матије у дејству на врлетним стазама стварања нације и државе. Та проза, чије су одлике у нашој критици довољно наглашене, али која, ни поред тога, још није заузела одговарајуће место у нашој књижевној историји, многострука је вредност и у данашњици.

Издање је солидно од превода до техничке опреме. Преводилац Тоне Потокар успешно се понео са особеним тоном и анегдотски сажетим изразом Протиних речитих периода. Исти је случај и са топлом евокацијом „епске истине" у данас већ тако широко познатом есеју Ђорђа Јовановића који је дат као предговор. Уз текст иду и бројни коментари. Тоне Потокар се није задовољио већ давно примљеним објашњењима него је за словеначке читаоце дао и мноштво потресних културно-историских и језичких коментара. Потокар је написао и биобиблиографску белешку о проти Матији.

Словеначки превод „Мемоара" претставља озбиљан резултат. Њиме је шира словеначка читалачка публика добила једно од надасве оригиналних дела којима је нова Србија почињала свој ход у културу.

Б. И.

ДВЕ ПЕСМЕ

НОЋНО ЧИТАЊЕ

Ти сједиш крај пећи
И живиш у једној књизи,
Лист по лист носе те,
Као лаки удари весла,
На другу обалу.
Када је досегнеш,
Не ћеш моћи пристати,
И вратит ћеш се —
Чинит ће се послије,
Да је нешто отпливало водом.

☆

ПОСЛИЈЕ БЕРБЕ

Тужан је сада виноград —
У обраним трсовима шушти јесен
И шумна јата птица на одласку.

Остављамо угаре вечерњих
разговора,
Нека их махнити вјетар разноси,
Као пјесму дјевојака,
Које ће послије нас набирчити.

ФЕРДО ЛАДИКА

БИБЛИОГРАФИЈА

Анђелко Крстић: **Трајан**, роман. Издало издавачко предузеће „Братство-јединство", Нови Сад 1954, латиницом, стр. 520, цена?

Вилијам Фокнер: **Светилиште**, роман. Превела Милица Михајловић. Издало издавачко предузеће „Братство-јединство", Нови Сад 1954, ћирилицом, стр. 325, цена ?

Бошко Токин и Владета Лукић: **Филмски лексикон.** Издало издавачко предузеће „Братство-јединство", Нови Сад 1954, латиницом, стр. 251, цена?

Добриша Цесарић: **Освјетљени пут**, песме. Издање „Матице хрватске", Загреб 1954, латиницом, стр. 129, цена?

Салих Алић: **Лирски дневник**, песме. Издање „Матице хрватске". Загреб 1954, латиницом, стр. 103, цена?

Одговорни уредник Танасије Младеновић, Београд, Француска 7 ● Издаје издавачко предузеће „Знање" ● Штампа „Политика", Цетињска 1.

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА „ДОСИТЕЈ ОБРАДОВИЋ" БЕОГРАД