Л 985

УНИВЕРЗ. БИБЛИОТЕКА „СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ" БЕОГРАД

књижевне новине

ГОД. I БР. 21 ☆ ЦЕНА 20 ДИН.
БЕОГРАД, ЧЕТВРТАК 3 ЈУН 1954
Лист излази сваког четвртка

У овом броју:

Ото Бихаљи-Мерин: Вараждин, тамно ткиво светлости; Марко Ристић: Поводом изложбе француске кинотеке; Владимир Петрић: Кабуки некад и сад; Вјекослав Калеб: Село на земљи; Станислав Бајић: „Сањалица" Елмера Џојса; Павле Стефановић: Последњи концерти ове сезоне.

МИРОСЛАВ КРЛЕЖА

Богумилски мраморови

БОГУМИЛСКИЈЕХ мраморова има свега око тридесет хиљада, разасутих на читавом јужнословенском рељефу између Јадранског Мора, Уне и Мораве, јужно од Саве до Плашког под Капелом па све до Колубаре и Дубровника. У литератури први их је фиксирао Словенац Бенедикт Курипешић у своме „Itinerariumu", најстаријем нашем балканском путопису, штампаном године 1531, као тумач једне дипломатске мисије аустриског цара и краља Фердинанда I која је са амбасадором Николом Јуришићем отпутовала у Цариград, да код Порте склопи мир.

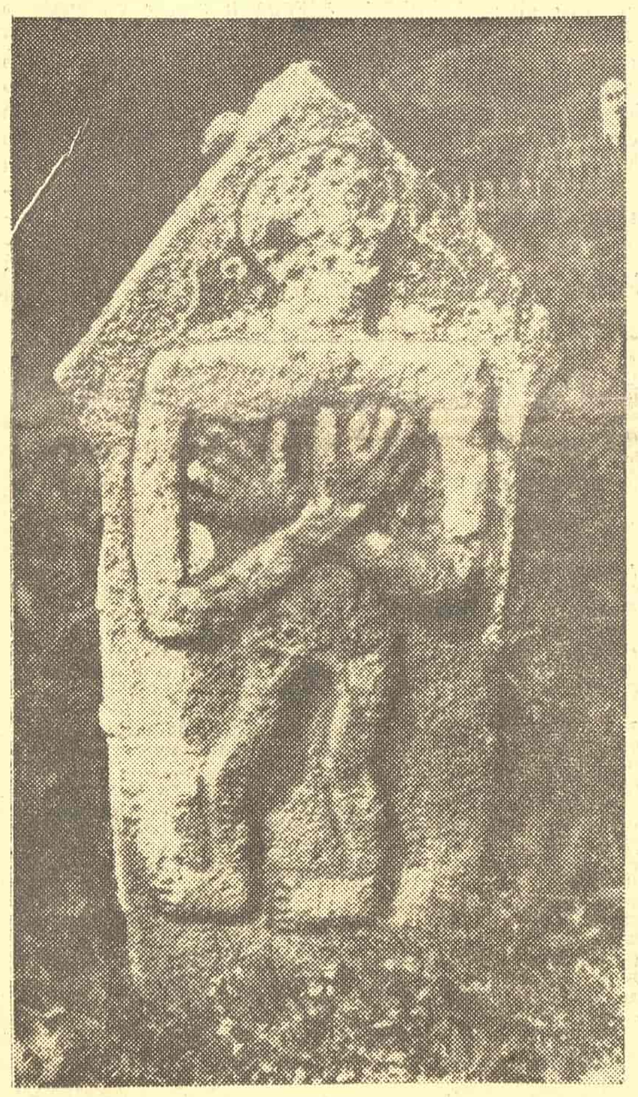
Бенедикт Курипешић није кренуо са посланством преко Београда, Ниша и Софије, познатим стратешким „царским друмом", већ преко Хрватске и Босне, Сарајева и Новог Пазара. Путујући Босном, Курипешић је примијетио тајанствене саркофаге и преписао неколико патетичних надгробних натписа. Неук ћирилици, он је те натписе објавио у слободним варијацијама, импресониран, очито, локалним тумачима. Годину дана касније, године 1532, запутила се у Цариград друга дипломатска аустријска мисија под вођством грофа Ламберга и Леонарда Ногароле, а у дипломатском извештају у коме се описује напоран пут „преко босанских гора и долина", спомињу се ови тајанствени надгробни споменици као curiosa mundi.

Двјеста година касније далматинске надгробне споменике, ове мраморне богумилске „посмртне куће", спомиње далматински фратар фра Гашпар Вињалић, у своме дјелу »Compendio storico delle cose memorabili occorse ai Dalmati e Slavi in Dalmazia e Croazia e Bosnia«, штампаном у Венецији 1775. Паралелно са дјелом Гашпара Вињалића јавља се чувена књига опата Алберта Фортиса „Viaggio in Dalmazia" (1774), у којој је објављен познати опис некрополе на врелу Цетине код цркве св. Спаса. Опат Алберто Фортис посветио је међу првима културно-историјску пажњу овим загонетним барељефима, а позната је ствар, да је то сентиментално путописно дјело млетачкога опата послужило као основно врело инспирације за чувену младеначку поетску мистификацију Проспер Меримеа: La guzla, по чијем је „couleur locale-u" западна Европа створила шематизовану романтичну предоџбу о витешком народу Морлака, који живе на венецијанско-турско-аустријској граници, вјерујући у вампире, ратујући и хајдукујући, славећи крвну осветy и пјевајући своје хомерске поеме у познатом архајском, примитивном десетерцу.

Кругови западно-европске интелектуалне елите око Бајрона и Гетеа па све до Пушкина, Мицкијевића, Ничеа и Бакофена узели су меримеовске ингениозне поетске варијације као архајски куриозум разноврсних survivals-a, и тако се на темељу Меримеове поетске сугестије усталило мишљење о народу полуцивилизованом, примитивном, витешком и биједном, о народу неуком и заосталом, који је са својим сребром окованим оружјем, својом питорескном народном ношњом, са својим слијепим рапсодима и фантастичним народним обичајима занимљив као што су занимљиве лутке у витринама етнографских музеја.

Полемичка реплика младог падованског доктора медицине, Ђовани Ловрића, који се већ годину-двије касније у својој књизи „Osservazioni sul viaggio in Dalmazia di A. Fortis" оборио на млетачког опата с намјером, да објасни западноевропском свијету како Фортисова књига врви елементарним непознавањем факата, остала је, нажалост, непозната. Аутор ове, у потпуном анонимитету нестале књиге, умро је годину дана касније од туберкулозе у двадесетшестој години, а књига угледала му је свјетлост дана у издању Југославенске академије, стотину седамдесет и пет година касније.

Ђовани Ловрић узнастојао је да скрене пажњу западноевропскоме свијету на богату хисторијску, умјетничку и књижевну прошлост нашега народа и њему припада хисторијска заслуга да је међу првима почео објашњавати проблем наше народне хајдучије социјалним животним условима. Ђовани Ловрић упозорио је западноевропски свијет на трагичне околности „вучјег живота" — нашега народа у оквиру шестстогодишњих млетачких и турских ратова. Ловрић је проговорио о умјетничкој вриједности културно-историјских споменика и о богатој



СТЕЋАК ИЗ ОКОЛИНЕ СРЕБРНИЦЕ

књижевној традицији јадранских Славена, која се већ у XVI и у XVII стољећу развила до необичног интензитета лирске, епске, сценске, историографске, политичке и научне активности. Да се у јужнословенском случају ради о елементима једне богате цивилизације, која је пропала у вртлогу стољетних ратова, то из Ловрићеве перспективе половином XVIII стољећа није могло бити тако јасно као што је јасно данас нама, када стојимо на гробљу једне умјетности, која нам је на рушевинама између IX и XVI стољећа намрла неколико хиљада квадратних метара фресака, више од тридесет хиљада мраморних монолита (између двије и тридесетидвије тоне тежине), и готово непрегледну масу профаних зграда, палата, двораца, летњиковаца, тврђава, храмова, задужбина, градова, звоника и споменика, с исто тако големим богатством орнаменталне пластике. Тај архитектонски, сликарски и кипарски континуитет траје до ломабрдијско-равенатског и каролиншког периода па преко неохеленистичке, византијске фазе фреско-сликарства у XII, XIII и XIV стољећу све до дубровачких, далматинских и словеначких сликара, кипара и градитеља у Кватроченту и Чинквеченту.

☆

Босански надгробни споменици прате ток наше ликовне цивилизације од XI стољећа па до пада Босне, земље патаренске, године 1463. Босна била је манихејска и богумилска вјековима, и она је то остала све до своје политичке катастрофе под папом Пиом II, хуманистичким лауреатом и тршћанским бискупом Енеом Силвијем Пиколоминијем. Босна је била „refugium haereticorum" западноевропског манихејског свијета, сједиште манихејскога Анти-папе и морално интелектуални центар албигенског отпора послије пада Провансе. Ови босански надгробни споменици, који нам погански пркосно говоре о животним радостима, о плесовима, о љепотама лова, животиња и биља, очит су доказ јаког артистичког и моралног нонконформизма, који је трајао стољећима.

Први који је тим надгробним споменицима у XIX стољећу посветио озбиљну пажњу, био је Александар Кнез Сапиеха, пропутовавши наше крајеве и посетивши Дубровачку Републику године 1802—1803. У Варшави (године 1811) Кнез Сапиеха објавио је свој путопис: „Podrož do krajow Slavianskich 1802 i 1803 roku", с опширним описом некропола у Цисти, Ловречу и Радимљи. Александру Сапиехи пао је у очи и бизаран облик ових босанских споменика, који подсјећају на „кров посмртне куће", и он је дао опис ових скулптура које нам симболично представљају вјечност животнога ритма, свакој заглупљујућој мисли о смрти — упркос. Сапиеха осјетио је поетску инспирацију која нам с ових споменика говори о љепоти птица сличних Ибису, о сабласним привиђењима фантастичних животиња, о ријекама које теку обасјане свјетлошћу звијезда, мјесеца и небеских сунаца, о оклопима витешким, о турнирима, о кацигама, о коњима и о оружју, о трци газела, медвједа, паса и курјака кроз бескрајну множину шума, пејзажа и даљина, уоквирених декоративним конопом славенских мртвачких сандука.

Александар Сапиеха описао је некрополе око Столца и Радимље утврдивши најосновније елементе ове проблематике. Он је узнастојао објаснити симболичан смисао тих ликова, описао хералдичко значење појединих детаља, успоредио те необичне облике са нордијским елементима сјеверњачке пластике на обалама Балтика, пронашавши неке сличности с египатским и партским декоративним погребним мотивима.

Послије Каталинића, затим бечкога лијечника Француза Ами Буеа (1794—1881): »La Turquie d'Europe« и „Recueil d'Itineraires dans la Turquie d'Europe« (1854), затим Француска Кузани: „La Dalmazia, le isole Jonie e la Grecia, visitato nel'anno 1840« детаљнији опис некропола дао је чувени египтолог Сер И. Гарднер Вилкинсон године 1844. Са перспективом учена археолога, који влада богатом материјом у простору између Хеладе и Нила, Вилкинсон је описао некрополе код цркве св. Спаса на врелу Цетине, код Врлике, код Дољана, Чапљине, Пољица и Имотског, и први је одредио да ти славенски споменици спадају у доба раног Средњег вијека, свакако прије провале Турака у ове крајеве у XV стољећу. Од врела Цетине до Херцеговине Вилкинсон је описао облик, величину, орнаментику и декоративне мотиве од неколико стотина саркофага, па као и његови претходници Бенедикт Курипешић, фра Вињалић и А. Фортис и он је утврдио, да је локална народна предаја око појединих надгробних мотива још увијек жива. (Приче о сватовском гробљу, о смрти појединих јунака, о сукобу просаца, о смрти младе невјесте итд.).

Од Вилкинсона до Јиречека литература о стећцима нарасла је квантитативно. Компаративним проучавањем проширио се распон појединих хипотеза, а једна од најувјерљивијих јесте, да се у тим саркофазима одражавају елементи оне древне праскулптуре, коју су Славени донијели са собом у своју нову балканску постојбину и која их по својим стилским елементима повезује са скулптуром Балтика и Кавказа и скитско-сарматским мотивима у једну цјелину.

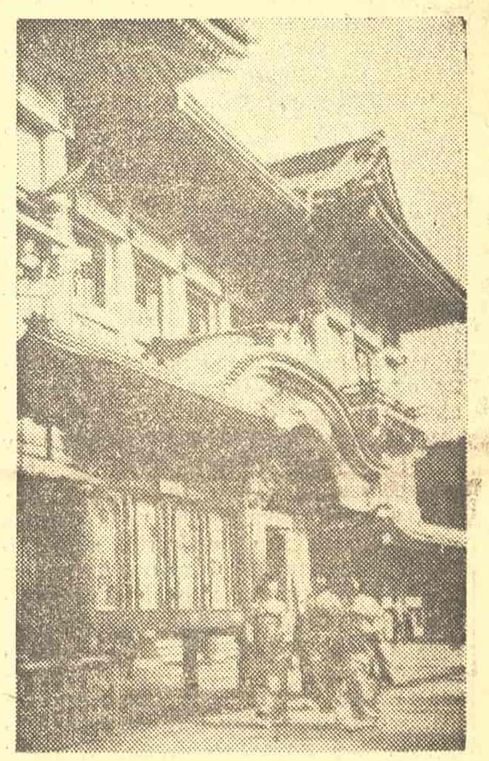
С артистичком вриједношћу ових рељефа није се систематски позабавио још нитко. Сви ти надгробни споменици су монолити, често груби, тако да већ својом суровошћу дјелују монументално као плоче којима је задатак да трају стољећима, симболиком своје пркосне грубости, која не признаје никаква стила осим свог властитог. Један дио тих саркофага, и то у омјеру 30 од сто, израђен је декоративно, у богатој рељефној орнаментици, усред које се јављају фигуралне композиције често нејасног значења. Један од главних мотива те загонетне инструментације је људска рука.

Људска рука јавља се од дордоњских спиља до Хеладе (као што је познато) као важан реквизит надгробних споменика. Мирно, томистички склопљена на средовјечним саркофазима, људска рука живи од готике до суврмене париске школе као главно помоћно средство, да нам се људски лик протумачи и приближи управо помоћу овог, за портре појединца често много важнијег детаља од осталих дијелова наше овоземаљске појаве. Ове витешке, феудалне руке непознатих и давних босанских барона у оклопу, руке бољара који се опраштају од нас на одласку за Ахеронт, у ритуалу римскога поздрава — уздигнутом десницом, с отвореним длановм као руке саобраћајаца када заустављају промет у градовима, ове громазне, тешке деснице што нам се јављају с друге обале, да ли су знамен пријетње или поздрава — тко би то знао и могао да каже? Толико несразмјерне спрам самих мртвих ликова, оне су се испружиле преко ове демаркације која нас одваја од непознатих покојника, те на тренутак изгледа као да те руке хоће да посвједоче пред покољењима како су биле гвоздене и пркосне, јер нијесу хтјеле да се склопе пред инквизиторима, који проклињу и пале Босну вјековима.

Нема ни једне људске појаве која би на овим споменицима клечала склопљених руку у молитви пред смрћу, и нема ни једне у проскинези пред величанством византијских или римских богова и божанских намјесника. Ове руке на оклопима и на гробовима, руке с мачевима и копљима, руке у празном пољу монолита говоре нам симболичним значењем витешких средовјечних рукавица, као знамен смионог изазова на двобој са свим моралним ауторитетима свога времена, не признавајући никакве моралне хијерархије у много радикалнијој форми од Виклифа или Хуса или Лутера двјеста и триста година раније. Орнаментика и натписи (нарочито изванредан осјећај за хармонију распореда графичке масе текстова у ћирилици), хералдика или архитектоника слијепих колонада, све су то неиспитани проблеми, који очекују своју анализу.

(Наставак на другој страни)

„НОВА НОФРЕТЕТА" (Тел ел Авив) — На четвртој страни „Књижевне новине" објављују старогипатску песму „Говор љубавника", из епохе Новог царства (1600—1100 године пре наше ере). Песму је са немачког превода превео Ото Бихаљи — Мерин.



КАБУКИ ПОЗОРИШТЕ. — „Кабуки" је врста позоришних приказа, заснованих на уметности песме и игре, који се негују у Јапану. На седмој страни доносимо чланак Владимира Петрића о књизи „Кабуки драма" од јапанског театролога Шутаро Мијаке.

ЖАК ПРЕВЕР. — Читајте на другој страни песму „Поема" од Жака Превера, познатог француског песника, у преводу Николе Трајковића.

Ликовни прилози:

Слике младог загребачког сликара Миленка Станчића (уз чланак Ота Бихаљија), и снимци староегипатске уметности (уз превод песме „Говор љубавника").

Вараждин, тамно ткиво светлости

(Уз изложбу Миленка Станчића)

„Свет у коме живи овај човек је свет оних што мере два метра, и то је најчудеснији, најусамљенији свет који постоји.“

ТОМАС ВУЛФ, ГУЛИВЕР

КОЛИКО лица и визија има тај крупни, плећати човек што говори с нама суптилно-осећајним сомнамбулним интензитетом. Као да је овај свет сувише самотан, и као да чезне за покровом таме. Можда уметник и осећа да је једино детињство дубоко окушано, и да га ужурбаност дана својим конвенцијама и понављањима одвраћа од првобитног доживљаја. Постоји један градски предео у сунчаној магли прошлости: прелаз преко пруге, једна зграда, можда фабрика, пред њом вагон, друм који одлази белином. Рампа подигнута; пут можда води преко неког моста у обећану земљу.

„Нисам видео стране градове, сликарство. Само репродукције“, каже сликар. И онда: „Уствари, познајем само Вараждин и умем да сликам само своје место. Волео бих да видим свет, да бих знао у чему се он разликује од њега. Оно што сликам иначе, то су маштарије и расположења. Етиде у ову једну сврху...“

Вараждин, град прошлости, са збиркама лепог стилског намештаја, старим замком-музејом, именима патрицијских породица, тихом смерношћу шимширског гробља и одличном творницом цемова. Није то златни град, зачарано место. Провинција, загушљива, заборављена, не без патине барокне музикалности. Уметност је ту усамљена, и некако се друкчије ту отварају бидермајерска врата; сликар Карас седи у свом атељеу сени као у акваријуму, уроњен у стаклено-зелено струјање своје самртне чежње. Тако га слика Станчић, и тако слика и овај град који је за њега постао симбол и прича о тамном времену. Има ли некога у том градићу ко схвата и осећа шта тражи млади уметник? Зашто он ослушкује звук Карасове разбијене лауте, загорчену тајну славе? Попут силуете, утонуо у сумрак земље сновиђења, лежи Вараждин под зеленим месецом, као Вато-ово острво Китера; материјализован и привлачан као Рачићев „Pont des Arts.“

Отац је био железничар, радник у Америци. Семафори оскудице и раног бола. Далеки пејзажи на сивим трачницама времена. Али Станчић стоји на сопственом тлу, он полази од живог бића. Са позадине ноћи и сна одвајају се људи и ступају у осветљење његовог хтења. Интимност породице; нежна жена која је крочила у оквир његовог живота постала је везаност и инспирација. Жена, сестра, дете — породица око стола, поред стола, између мрака и белине чаршава. У извесном смислу жанрслика, али монументализирана упрошћењем, одрицањем од анегдотског приповедања, наглашена театралним светлосним ефектима који се пробијају до душевности. Ништа спољашње-илустративно, човек и предмет трансформисани, призвани из дубина унутрашњег доживљаја и обасјани меланхолијом пролазности.

Светлост и тама главни су елементи његових композиција. Од њих сликар гради дух и волумен. Затворена тама обествариује облике, даје рефлектором акцентуираним фигурама симболичну позадину. Можда је овај проседе кадкад сродан вештачком светлу и дубоким сенкама Жоржа де ла Тура. Колористички склад и топлина валера још су сроднији остареној материји и зрачној снази Јан Вермера ван Делфта. Али никаква аналогија уназад не може да дефинише визију овог младог сликара. Прихватање наслеђа даје му ширину и сигурност, али оно што уметник уочава и на шта указује виђено је очима наше епохе. Ако усрдност и интензитет светла и ноћи потсећају на де ла Тура, а топли отсјај и фина изнијансираност на Вермера, то су облици и сан овог сликара ближи духу кубизма. Ни од кога позајмљени, али рођени на истом ваздуху.

Можда је контрапункт светло-таманог код Станчића понекад и превише ефектан. Можда није сваки сантиметар на тим платнима до краја проређен и колористички решен. Можда се строгост његове композиције понекипут приближава шематском. Ипак, мање забрињује та недовршеност од оне пренане довршености, сигурности, својеврсне изграђености. Због ње сам у недоумици: Куда даље се још може ићи овим путем? Изгледа као да само још број таквих радова може нарасти. Међутим, управо варијације и експерименти оне друге, паралелне развојне линије показују да уметник у себи носи дубок и плодан немир. Слика недељног поподнева у Вараждину, с магарцем који грли снашу, — пусти, прашњави мамурлук у три сата после подне. И једино плодови на белом столњаку трепере за сутрашњи дан.

„Преобразбе и угођаји“ зову се ове монотипије, цртежи и слике. Снови од волумена, крпа и предива потсвести. Пластична телесност и црева као жице напете на инструменту, изнад тога, изронећи из непознатог, руке с маском уместо главе. Полазна тачка је увек доживљај који се затим удаљује, повлачи, и постаје аутоматски текст, сабласт душе, потсећање на авети Јеронима Боса и Гојине „Сумњосе“; еротска фасцинација, свирепост и узнемирење.

И ове екскурзије у пределе Хоана Мироа и Салвадора Далија, које настају истовремено с класичним композицијама, увек изнова воде натраг у живот. Онај који је створио ове слике стоји на чврстом тлу. Матица свих његових будућих фантастичних путовања вратиће га опет у Вараждин. Јер он сам, Станчић, је Вараждин, и увек је то био. А место је само кулиса пред којом се састају живот и уметност.

О. БИХАЉИ-МЕРИН

МИЛЕНКО СТАНЧИЋ: СВ. ФЛОРИЈАН (ИЗЛОЖБА М. СТАНЧИЋА, МЛАДОГ ЗАГРЕБАЧКОГ СЛИКАРА, ОТВОРЕНА ЈЕ У ГАЛЕРИЈИ УЛУС-А 1 ЈУНА ОВЕ ГОДИНЕ)

*

In memoriam

Владимир Бецић

БИО ЈЕ то мој последњи посет њему, више непоновљено виђење с Владимиром Бецићем. Лежао је у тишини болничке собе, окружен пажњом лекара и занет сновима о још једном враћању у тајновити живот уметности. Тада, он се радовао бојама пролећа и сликању на отвореном. Заборављајући на све што је у данима болести проживео, жељно је чекао час када ће опет примити сликарску палету у своје бледо-прозирне и већ помало непослушне руке. Хтео је, тако је интезивно желео, да се врати на врела својих најдражих мотива, да дорекне оно што је у њему још остало сирово и наталожено кроз године, можда још од оних младеначких тренутака када је, опчаран величином живота, доживео своје прве уметничке сусрете...

Шта је данас остало, испуњено, од тога сна?

Испратили смо га на Мирогој, мртвог за лепоту маја, и пролећа које, ето, за њега није имало довољно животног даха. И као што то увек бива, ти последњи, трагични акорди човековог века изазвали су у нама, неприметно и тужно, оне тако познате реминисценције... о пређеном путу, о дому и пријатељима, о школовању и раду. Сетили смо се његове Славоније, детињства у Броду (родио се 1886 године), гимназије у Осијеку и студија права у Загребу, када је, упоредо с тиме, учио и у приватној сликарској школи. Затим његове прве сликарске фазе, у времену боравка у Минхену и Паризу (1905 — 1910), сусрета с Рачићем и Краљевићем, нашег импресионизма и почетка нове, модерне ере у повести хрватског сликарства. Сетили смо се Бецићеве „еуклидовске фазе“ (како је назвао Крлежа), у којој се форма готово скулпторски третира, па српске фазе (1912-1918), када је уметник радио као наставник цртања у Београду и Битољу, а касније и као илустратор и сликар-репортер париске ревије „Илистрасион“. И најзад, дозвали смо у сећање и последње две фазе Бецићевог рада: ону када је на малом имању у Блажују, код Сарајева, створио нека своја најбоља дела, и загребачку која почиње 1923 године, а која је трајала до његове смрти. (У Загребу је био професор на Академији ликовних уметности).

Развој хрватског сликарства у последњих пет деценија, од првих радова Емануела Видовића, до зрелих остварења уметника из данашње средње генерације — Отона Глихе, Славка Шохаја, Антуна Мотике, и других — забележио је низ значајних имена, од којих су имена Јосипа Рачића, Мирослава Краљевића и Владимира Бецића свакако најистакнутија. Све до пре неколико дана Бецић је био једини живи члан ове познате „минхенске тројице“, која је хрватско сликарство афирмисала у европским размерама. Сви који се буду критичарски срели с његовим обимним делом — а досад су о Бецићевим пејзажима, портретима, мртвим природама, актовима и великим декорацијама (најпохвалније) писали Крлежа, Батушић, Бабић, и толики други — мораће признати да имају пред собом једну ретку надареност, снажан темперамент и мајсторско знање. И човека који је, у својим пејзажима, осетио опојни мирис земље, њену сирову, набујалу снагу.

Мада је још много хтео (веровао је у то да ће најбоље још направити), мада је, неоспорно, могао још дати, његов је уметнички опус заокружен и пун. Преко пет стотина дела — то је драгоцено благо којим је не мало обогаћена наша уметност. Због свега тога и због ванредног значаја уметниковог, Бецићево место у историји хрватског сликарства неће бити тешко одредити.

СТЕВО ОСТОЈИЋ

ЛИРИКА У ПРЕВОДУ

ЖАК ПРЕВЕР

ЖАК ПРЕВЕР (ЈЕДАН ОД НАЈНОВИЈИХ СНИМАКА)

ЖАК ПРЕВЕР (рођен 1900) данас је један од малобројних француских модерних песника који су успели да буду популарни. Баш у време када су француски критичари говорили да више није могућа појава „популарног песника“ у Француској, наметнуо се „Преверов случај“.

Његова је поезија врло лака и приступачна, насупрот другим модернистима; а он је то и по форми, наизглед небрижљив према синтакси и према прозодији. Превер, који је „преболео“ надреализам још некако одмах после Првог светског рата, сачувао је од њега презир према некадањем традиционалном реторском стилу. Зато се има утисак да он не пише, већ говори, јер он има више дикције но стила. Многе његове песме писане су нарочито за гласно читање. Он не тражи ретке слике и речи да би њима изразио своја осећања, он говори обичним речима, тек колико да се ослободи онога што га мучи. Он пише као да говори у ходу, са наглим и неочекиваним паузама и узвицима. Код њега је елоквенција удружена са народном лингвистиком. Особеност његове поезије је у томе што прелази с једне слике на другу, с једног предмета на други: његова поема је пре „монтажа“ или „кинематографски декупаж“. Он исеца главне моменте и ређа их једне поред других, а износи само оне најважније. Нису га назвали случајно „преображатељем“. Његов свет је обичан свет — али понет замахом који преображава. Тако ради и са речима. Од најпрозаичнијих речи он прави симболе и њима често даје чудну снагу.

Објавио је више збирки песама, од којих прва носи назив „Породичне успомене или Анђео-чувар робијаша“ (1930). Од најновијих послератних збирки најважније су му: „Речи“ и „Чар Лондона“.

* * *

ПОЕМА

Цео свет га добро зна
На Вашару крпа у Сукњиној уличици
и у Псећем сокачету
Због његове таласаве браде зову га чича Темза
Ипак никад није вид'о море
пловио је само улицом Бисера и Руже
улицом Јагњета и Пастирским сокаком

И сваког јутра у парку Петра Пана
тај стари центлмен доручкује са једном птицом својим
пријатељем
и њој прича о своме животу
Птица не разуме ништа али слуша га врло учтиво
Слажем се с тобом Птицо
каже стари центлмен осмехујући се
и ја исто тако нисам живео да разумем
и ја исто тако ништа нисам разумео од свога живота
Кад ме је оставио самоме себи
био сам још врло мали
Узалуд сам се држао његових сукања
само једна крпа остала ми је у рукама
Дуго сам је чувао за успомену на детињство
Доцније сам је продао за залогај хлеба
Видиш птицо
и ја исто тако никад ништа нисам разумео од свога живота
али упркос свему упркос њему упркос мени
он је ипак донекле био весео
тај мој живот
и никад нисам био сасвим сироче

Зато
ускоро можда кад га будем остављао
биће још по мало тужан.

ЖАК ПРЕВЕР

(Из збирке „Чар Лондона“, превео Н. Трајковић)

Богумилски мраморови

(Наставак са прве стране)

Од ових босанских скулптора познато нам је око стотињак имена. Богата орнаментика, на рафинираним слијепим аркадама повезује се у хармоничне низове, који нам се данас усред босанских шума и планина у својој гордој самоћи јављају као свједоци једне трагедије тако крваве, те од ње осим ових монолита није остало ни слова ни крова. Ту и тамо по који прстен или печат и неколико сандука инквизиционог материјала у римској курији, до данас углавном необјављеног.

За стећке око Требиња, Попова Поља и Билећа мислили су Хернес и Ашбот да су настали под упливом романике, која је могла да се појави као мода времена каква је владала између Задра и Дубровника на источној морској обали, али ти „тумбани и обелисци“ са слијепим романским луковима, већ самим тим фактом што су наглавце постављени и као такви јединствени, доказују нам само то, да су ти артисти имали и смионости да је манифестују на свој индивидуалан и оригиналан начин.

МИРОСЛАВ КРЛЕЖА

МАРКО РИСТИЋ

Поводом изложбе Француске кинотеке

СВАКИ човек имао је своје сопствено детињство, а то значи да, свестан тога или не, има и своју сопствену митологију. Временски, просторно или друштвено, многа детињства подударају се, коинцидирају, па тако и личне митологије нису издвојене једна од друге, имају велике заједничке зоне. Ту, у тој дубокој заједничкој зони субјективитета условљавају се, рађају се, додирују, везују и преплићу извесне асоцијације које су изразито субјективне а које се често, (на први поглед необјашњиво, зависно од једног низа сложених околности, које су као случајне нужности или нужне случајности), указују као сагласне и исте код привидно удаљених људи.

Детињство оних који су, као ја, рођени негде почетком овог века, или коју годину раније или доцније, подудара се углавном, између осталог, и са детињством филма, тојест једног феномена који је у самој својој суштини, по дефиницији, више можда ма од ког другог, способан да код свих оних, невиних још, пред којима се одвијао у својој невиности, једном чудесном сугестивношћу која се скоро граничи са хипнозом, створи једну нову, зачарану и чаробну, заједничку зону осећајности и латентних субјективних асоцијација. Тај феномен, који је детињству претходних генерација сасвим непознат, а који је за милионе и милионе људи рођених отприлике када и он и после, постао саставни део живота, тај феномен који је нарастао до џиновских размера једне универзалне потребе маса, тај свемоћни гигант је наш вршњак. Били смо деца када и он, начинили смо своје прве, несигурне кораке када и он, срицали прва слова из буквара живота и сна истовремено када и он. Били смо затим истовремено млади и ми и он, тада када се почео борити за право грађанства међу уметностима, за охоло право да се назове "седмом уметношћу", а данас је то освајач света, који је свакако нешто више него једна нова уметност, он, под чијим се неизмерним плаштом свакодневно рађа и обнавља, по безбројним замраченим салама у читавом свету, један колективни митос модерног човека.

Младост његова је и младост наша. Младост као свака младост: наивне илузије и још наивније дезилузије, очаране очи и разочарана срца, романтична маштања, самопоуздање и сумња, заљубљеност и Weltschmerz, жудње, побуне и горчине...

Гледао сам ову изложбу Француске кинотеке, не без извесног меланхоличног узбуђења, као музеј своје прошлости, једног њеног вида. То је саставни део једне субјективне митологије, наравно не само моје. Оваква једна ретроспектива дочарава пред нас полузаборављене фантоме, који су, у нама и ван нас, увек спремни да оживе, као драга прича о једној нашој далекој, романтичној, поетичној и помало смешној јучерашњици. Не знамо више шта је предмет, зарђали неспретни апарат за снимање, стари програм, афиша, фотографија, филм, а шта пројекција нашег сећања, шта је објективно а шта субјективно, шта прошлост а шта садашњост, шта реалност а шта фантазам. Пред нама стоји, као пластика, отелотворена пролазност, и која је постала непролазна. Као да је наш лични, наш древни, наш расејани, предживот ту спасен од неповрата. Тај музеј нашег дечаштва, наше младости, оживљава оно што смо сматрали мртвим, а ипак смо ми ти који му дајемо живот. Хладно око којим ће кроз неколико деценија гледалац посматрати те трагове који за њега неће бити трагови његове властите, па ма и мртве прошлости, неће их можда више моћи оживети. За нас су, на пример, ти трагови смешног коме се више не смејемо, ти бурлескни, ти бескрајно меланхолични трагови које су за собом оставили Онезим, Калино, Зигото, Ригаден, за нас су то објективни, узбудљиви трагови наших субјективних, без трага несталих узбуђења, наших невиних смехова, наших детињских усхићења. Заборавили смо били да је, ето, негде забележена успомена на давну нашу безазленост, да је ту нашу детињску и детињасту, несташну наивност фиксирала, у њеној и у својој покретности, друга једна наивност, наивност филма када је био дете. Заборавили смо били да је Макс Линдер бесмртан.

Велика је та сугестивна моћ којом нас заводи то фиксирање које што се по дефиницији измиче фиксацији, то поновно оживљавање нечег што је минуло али што се у свом постанку и у свом раном постајању изједначава у исти мах са првим корацима једне технике задивљене открићем својих сопствених могућности и са најинтимнијим моментима нашег психичког уобличавања. Та моћ је, добрим делом, моћ асоцијација, изван које једва да има уметничког стварања уопште, или доживљавања уметности. (Једна материјалистичка естетика биће, једног дана, можда првенствено наука о асоцијацијама, о њиховим биолошким, социјалним и психолошким условима и процесима.) Те асоцијације роје се и плету око свега онога што одједном видимо као своје рођено заборављено сећање, али и око онога чега се не сећамо, па и око онога чега се и не можемо сећати, јер то уопште нисмо раније ни видели ни доживели ,а што ипак као да препознајемо.

У успоменама, на пример, на прве филмове Луј Лимиера, у тим дирљивим документима о првим, пионирским покушајима тог великог проналазача и реалисте, препознајем успомене на своје лично детињство, на доба детињства, иако је вероватно, да ни чувени Programme du Grand Café у то доба нисам гледао. А ово је Зека, да, та фигура у природној величини бркатог и елегантног мађионичара у кратким белим панталонама и црним чарапама, то је Зека, сећам ли га се из филмова који су опијали моју детињу машту или га (познавајући га тако добро) у ствари никад нисам видео? Јесам ли заиста, као дете, са Мелиеом путовао кроз краљевство вила или на месец и на дно мора и кроз хиљаде чуда његове неисцрпне фантазије, кроз ту фантасмагоричну старетинарницу његових блесавих и чудесних позоришних декора? Или то у тим детињастим маштањима и њиховој примитивној техничкој апаратури мислим да препознајем своје сопствене детиње сањарије и игре, јер су и оне, као и ове Мелиеове, и као Лимиерови натуралистички снимци, носиле неизбежно обележје исте епохе, тог "стила 1900", који углавном траје све до 1914, и који је за мене стил мог детињства, када су жене носиле марабу плерезе, беле уштиркане батистане блузе са уздигнутим раменима, високе крагне са фишбајнима и широке појасеве од црног сомота око својих непојмљиво утегнутих, претанких струкова...

"Ник Картера" се, међутим, на тој изложби, на којој га, уосталом, чини ми се, и нема, већ сасвим јасно сећам, јер су незаборавне остале емоције и незаборавно то страсно љубопитство "шта ће бити даље?", незаборавно оно лупање срца детета које сам заиста био и које је из недеље у недељу код "Колосеума" гледало све узбудљивије епизоде те серије детективских филмова, тог епског спева у зори модерних времена.

Али оно што је можда најузбудљивије за мене на читавој овој изложби, што је заиста саставни део једног поетског и митолошког света пуног мистерије и слатке језе, то је оно мало успомена на један филм у епизодама који је био права фасцинација мога дечаштва: Les Vampires пише на тој афиши која заиста нема ничег тајанственог и поред оне црне рогате приказе у позадини, ни поетског, са носином Марсел Левека (комичне личности у филму) у центру, па ипак какву ми чудну, носталгичну и тајну песму непролазне пролазности пева та груба афиша, какву песму о ономе што сам, петнаестогодишњи дечак, хладних ознојених дланова, без даха гледао и као омађијан волео! Шта ме се тиче што је афиша лоша, што се Вампири (о свакако!) могу или морају уврстити у "шунд" филмове, шта ме се тиче што још једном више показујем да немам укуса, кад ево, прекопута те афише, једна мала скица претставља Мусидору у улози Ирме Веп (Irma Vep је анаграм од Vampire), у њеном класичном црном трикоу... О мила неукусности, о наша најтајнија митологијо...

То детињство, то је била нехотична поезија филма, она која се можда као поезија указује тек у једној ретроспективи која није лишена сентименталности, она која постаје поезијом тек кроз асоцијације. А прва свест шта заиста може да буде права, специфична поезија филма дошла је тек касније, после Првог светског рата. Битка, управо дуги низ битака за налажење, за одређивање и за остварење те поезије, то је младост филма, а младост филма пада у доба наше младости, а своју младост посветили смо били и ми, упркос свему, тражењу поезије. На ту нашу заједничку младост, на њен немир, њене снове, њене вирове, њене промашене покушаје, њене плодне заблуде, потсећа нас не један детаљ ове француске филмске ретроспективе. Потсећа нас на нас саме, без обзира што најчешће и није саставни део наше личне прошлости: Entr'acte Рене Клера, већ само наведен у програму, изазива у мени жива, носталгична сећања на читав један субјективни лирски репертоар, на читаву једну климу "мутне лирике и делириума" (Душан Матић поводом Фројда 1924), на читаву једну епоху у еволуцији поезије, на доба када је тај филм настао, иако га ни тада, 1924, ни никад одонда нисам видео. Сликар и песник Франсис Пикабиа, најстарији дадаиста, тај окорели анархиста пун фантазије који је умро пре неколико месеци, написао је био, заједно са Рене Клером, сценарио за Entr'acte, па се тај филмски "међучин" давао стварно као међучин у оквиру балета Relâche који су Пикабиа и Ерик Сатие створили за балетску трупу Ролф д Мареа, у славу хумора, поезије и антиуметности. Потражио сам неке старе бројеве листа Paris Journal, који је у то време издавао Жак Еберто, тада директор театра des Champs Elysées где је игран балет Relâche, и нашао сам, у броју од 12 децембра 1924, мутну, лирску и помало делиричну белешку коју је о том ведром и луцкастом балету написао надреалистички песник Робер Десно, који своју белешку завршава усклико "Доле смрт!", и који је, депортиран за време рата, измучен и тотално исцрпљен, у мају 1945, умро од тифуса у једном тек ослобођеном концентрационом логору у Чехословачкој. У својој белешци писао је Десно о филму Entr'acte да је "узбудљив као сан и трагичан као имагинација"...

Баш у Француској, својој првој постојбини, филм је доживео ту чудну судбину да је за своју афирмацију, за своју равноправност међу уметностима, дакле за своју специфичну естетику, војевао у време када је, на свим истуреним позицијама духа, у бунтовном и дефетистичком превирању те прве "послератне" епохе, на дневном реду била негација а не афирмација, па дакле и порицање уметности "као такве" и сваке естетике, специфичне или не. Али се и филму догодило да је и кроз то порицање конвенционалне малограђанске лепоте, и баш благодарећи том порицању, пробила себи пут једна нова, непозната лепота у чијим је нејасним, још неуобличеним цртама поезије препознала свој лик. Пре класика прве и друге авангарде (по знаменитој подели коју је начинио Анри Ланглоа), у доба рађања авангарде (1918—1924), Абел Ганс, Луј Делик, Жермен Дилак, Рене Клер, Жан Епстен (који је као писац о филму наговестио извесне изванредне могућности које као редитељ није успео да оствари), Марсел Лербије итд. покушавају, каткада само формалистички и често неспретно, да нађу, да насликају, да извајају, да оживе тај лик, па ма колико ти њихови покушаји, не знам ни ја каквим објективним мерилом мерени из данашње перспективе, могли изгледати промашени и увели, они не могу не бити узбудљиви за оне који у њима налазе избледели или потамнели одраз оних истих дубинских амбиција и преокупација које су, у то исто време, биле и њихове. Аутентичније и верније но једним накнадним ретроспективним описом свог тадашњег схватања проблема који су се и какви су се у то доба постављали филму, мислим да ћу постићи синхронизацију сећања на ту младост, филма и на своју сопствену младост, дакле извесних асоцијација које ова изложба и ова ретроспектива изазивају, прештампам ли овде, без икаквих измена, ове "прве белешке о филму", које сам објавио пре равно тридесет година, и које ми, без обзира на све очевидне наивности, или тачније баш с обзиром на њих, изгледају довољно карактеристичне да би то прештампавање било оправдано.

Le cinéma attend Rimbaud.
Joseph Delteil

1.

Одлучно непријатељски став према биоскопу, уопште нећу узимати у обзир. Филм је већ победио, и они који су га највише грдили, или га апсурдно поредили са позориштем, све више траже себи извињења: говоре о педагошким могућностима његовим или о грубости рђавих сижеа филмова, губе се у детаљима. И ми, који смо филм имали да упознамо, да примимо као већ нешто прадревно, (као сликарство, као астрономију, као аутомобиле,) и који смо га примили а приори, затворених очију, од детињства, и ми се губимо у детаљима. У замраченим салама, уз сталну, неопходну музику, показали су нам читав свет. Детективске, љубавне, сентименталне или комичне, вечне и наивне приче гледали смо годинама, из недеље у недељу, и саживели се са тим верним, неисцрпним приповедачем: оживљеним платном. Али поред те фељтонске улоге, људи су видели да се тај чудни апарат може на многе друге начине искористити, и стварали су документарне, научне, путописне, комичне, пропагандске и друге још филмове. Али је кинематограф, дело њихових руку, још увек био јачи од њих. И онда су видели да у њему лежи, поврх свих тих реализација, још једна неочекивана, већа снага: могућност једне **чисто биоскопске уметности, ПОЕЗИЈА ФИЛМА.**

То је филм самом себи био извојевао ту неочекивану победу, а у исто време, као да је тим открићем био савладан у самом принципу свом. Када је добио своју сопствену снагу, своју сопствену музику изражавања, филм је постао једна нова уметност. То његово лично, сопствено благо **лежи у самом апарату за снимање,** тако да сви остали састојци његови: глумци, декор, светлост, пејзажи, сиже — од чијег квалитета такође зависи лепота једног филма — не чине праву суштину чисте кинематографске уметности. О таквом схватању биоскопа писане су многе књиге (од којих споменућемо само Jean Epstein: **Cinéma),** али је можда најпрецизније изражено у једној белешци од неколико редова, француског модерног песника Блеза Сандрара, о чувеном немачком филму **Кабинет Доктора Калигариа.** Тај свакако врло интересантан филм, (познат и београдској публици), покушао је да реализује кинематографски експресионизам, (са свима манама и врлинама немачког експресионизма, у коме обично има нечег морбидног), али **не кинематографским средствима.** Као што Сандрар примећује: "деформације нису оптичке, не зависе од угла под којим је снимано, ни од објектива, ни од диафрагме, ни од аџнштеловања, сви су ефекти постигнути средствима која припадају сликарству, музици, књижевности, итд. **НЕ ВИДИ СЕ АПАРАТ ЗА СНИМАЊЕ".** Кад једна девојка чита писмо, и корача, и апарат за снимање иде пред њом, и снима је (сцена из једног шведског SWENSKA-FILM, по једном роману Селме Лагерлеф, прошле године даваног код **Коларца),** она остаје једнако у истој величини, а пејзаж око ње као да се таласа, и измиче се, удаљује... то је чисто кинематографска поезија. Или, да останемо у примерима из истог филма: у сентименталним тренуцима, када је преко целог платна само једно велико лице (грос-план), оно је као у магли, као натопљено сном... то је изражавање емоције чисто кинематографским путем. То су само најгрубљи примери, та ризница је неисцрпна.

То мора да се прими до краја: филм мора да буде реализација узбудљивости чисто кинематографским средствима: својим битним материјалом на првом месту да отелотвори поезију живота.

2.

А сада, као да смо сви то већ преболели, допустите ми реакцију. Већ! Јер ће естетичари филма отићи сувише далеко у томе правцу: и злоупотребити своје знање, свести целу ствар на једно питање технике. Заборавиће да су разлози узбуђења пре свега **човечански,** а ја, и поред тога што уживам у свима чисто биоскопским "триковима", поред тога што свесрдно потписујем све оне жеље за лепим снимцима, поред тога што безусловно тражим чистоту светлости, искоришћавање свих могућности које леже у самом снимању, ипак тражим још, и нехотично, и несвесно, да глумица буде лепа, да глумац не буде магарац, и да прича коју пратим не буде баш сувише наивна и досадна. Пошто је већ филм један толико сложен резултат, и његова лепота мора да буде сложена. Када су наше основне потребе задовољене тек, развија се из филма као ружа, још онај плус његов, незаменљив, неочекиван, тајанствен; али и поред тога што може бити мање или више успео, један филм; филм као такав, носи ту своју узрујавајућу моћ: **што је једно ново оружје, још једно више, којим се човек, изражавајући се, бори са животом и са својим срцем.** Та метафизика кинематографа оставља за собом његову естетику, јер човек, пред филмом као и пред свим другим вредностима, не стоји само са својим критеријумом, већ и са својим страстима, и са својим надама и сузама, са лепим својим свакодневним животом у грудима.

(**Путеви,** 3-4-5 број Нове серије, јуни-јули-август 1924.)

То је било пре тридесет година. А тридесет година, тај сасвим кратак тренутак, магновење у историји човека и његових релативно тако малих па ипак тако опасних моћи, тридесет година се ето показало у историји филма, као невероватно брза историја једног од тих оружја која чине моћ човека, моћ коју он тако лако над човеком злоупотребљава. Генерације које у његовом детињству и у његовој младости сентиментално виде своје сопствено детињство и своју сопствену младост, тај цин је далеко прерастао. Није испунио све што је обећавао, али је испунио понешто што никад није обећао.

25 април 1954.

ПОД КРОВОВИМА ПАРИЗА (РЕНЕ КЛЕР)

Село на земљи

(ОДЛОМАК)

ПРЕШЛИ су цесту између камиона лако. Пут им није био тежак, нити су се бојали, јер су били навикли на много теже прелазе, на утврђеним пругама и крај оштроумних њемачких стражара, у ноћима мрклима и свијетлима. А ова ноћ је била баш каква им је требала, ни претамна ни пресвијетла. Готово им је тешко било и оставити логор кад су већ били у њему. Ту је било негдје хране, оружја, муниције. Али нису на то рачунали. Нису били спремни. Голи је часак оклијевао, би ли се дошуњао до којега шатора па извукао из њега торбицу с комадима круха.

Чудили су се и сами како је то лако пролазити кроза саму средину непријатељскога логора. Неколико пута су и застали и предомишљали се. Али је голи ипак знао да свака скупина шатора има својега стражара и да патроле обилазе око логора.

— Ништа — рече — одрецимо се сваке сласти.

Узверавали су се одмах на брежуљак изнад цесте.

— Ипак — рече голи — не би ми било драго да не знају да смо озуда прошли. Не би ми било драго да остану читаву ноћ у увјерењу да су партизани баш далеко, и можда још што горе.

И он припреми митраљез.

— Видиш, овако, ево, она тамна гомила, оно су они камиони команде. Ја мислим да је у њима штаб. Што ти мислиш.

— И мени се тако чинило док смо били горе на врху.

— Е онда у реду.

Голи је неко вријеме намјештао митраљез. Оцјењивао даљину, смјер.

— Хајде ти мало више горе. Причекај на ономе ћувику.

Дјечак пође полако.

Голи је још мјерио, оцјењивао даљину до оне тамне гомиле на средини долинице, недалеко усамљена храстића. Небо је било ведро. Звијезде су трептале живо, и зрак је био помало прехладан за његове голе ноге. А долина, под шумицом, под обронцима брегова, тамнила се и на њој се није могло наслутити никаква живота.

Голи у једном часу опази да се на оној гомили коју је узео на нишан нешто мало засвијетлило.

— Види, можда официри сједе и пију, или играју карте.

— Зашто не би играли карте! — рече сам себи. — Нису можда желили да дођу овамо ратовати. Играју карте. Можда и пију добро вино.

Још једном сине свијетло на тамној хрпи. Ваљда су отворили врата на штапским колима. Можда је нетко изишао да прошеће по свјежој ноћи.

Упро је очи у мрак. Настојао открити знакове живота. Замишљао је како сједе официри за столом у штапским колима, пуше, пију послије добре вечере.

— Није им лоше — рече.

— А ипак им морам покварити задовољство. Ја бих у неким приликама и заборавио многе ствари — рече он. — Заборавио бих, али не смијем. Ето, тако ти је то.

И он притисне на обарач.

Митраљез се затресе срдито. Није ни голи очекивао толику узбуну. Био је већ и заборавио како се његов шарац понаша.

Пусти каквих тридесетак метака, упрти митраљез и потрчи узбрдо.

Ноћ се усупнула. Тишина се јаче укочи. Само је голи звонио чизмама по камењу.

Дјечак га дочека мало више.

— Напријед, напријед. Сад ће они почети своју.

Журили су па су посртали у мраку преко камења и дрвља, заплитали се у грмље, треснули главом у стабло.

Најприје су опалили неколико хитаца страже, а мало послије тога настане онамо у долини силно пражњење. Чуле су се не само пушке и митраљези, него и бомбе, ручне и бацачке, па и залајавање аутоматских топова. Није се могло разабрати у што је усмјерена ватра, јер до голога и дјечака није допирала никаква танад.

— Аххаа, ахаа — рече голи — добро су се снашли.

— Као да прже лигње у великом котлу — рече дјечак.

— Нека прже, нека — рече голи иако није разумно што је то дјечак мислио.

— Бране се, бране, рече дјечак. — Затомљују страх.

— Што ти то куха! Потрошит ће двије тоне муниције.

Сада, кад су знали да ватра није усмјерена на њихов правац, ишли су мирније, и сабраније разабирали пут у мраку.

А долина је све јаче врела. Могло се опазити и сјевкање по околним брегoвима, како су експлозије освјетљавале на далеко обронке. Нарочито су се натјецали митраљези. Цврчали су триумфално као да сијеку живо месо непријатеља. Осјећало се задовољство стријелаца. А бомбе из бацача тутњиле су дубоко, разлијегале се широко, као супијана пратња.

— Један мали стратегијски потез — рече голи. — Није ово лоше, мој друже — рече задовољно. — Сутра ће они оправдати буку и потрошак муниције, дивним ријечима: „Велике партизанске снаге, у јачини од три бригаде, напале су јединице наше дивизије „Виторија“ на логорованју у селу Црндак у долини тој и тој. Захваљујући великој сналажљивости команданта, пуковника Мерла, наше су јединице одговориле и великом ватром присилиле непријатеља на паничан бијег. Непријатељ је одвукао са собом велик број мртвих и рањених. Наши губици: један мртав и два рањена.“

Голи се одушевио. Заборавио је на умор и глад.

— Талијанима не да јуначко срце мира, па се петљају у све ствари на свијету, па ето видиш. Зашто се петљају у оно што им не одговара?

Дјечак није имао воље за разговор. Он се још осјећао болесним и чекао је само да голи дође на мисао о починку, па чак је вјеровао да би он могао извадити из свог кожуха и какве добре хране. Али то је била нада као на врху игле.

Још се читав сат чула из долине жестока пуцњава. И то је ваљда сметало голога да застане. Чинило му се да и он нешто ради и да поддржава ту борбену ватру. На концу остане још само неколико детонација тешког бацача.

— Сад можемо починути — рече голи. Опазно је да дјечак већ једва миче ноге, а и он сам је био смртно уморан.

Напипају за једним грмом нешто мекшега тла и ту одмах падну.

Неко су вријеме смиривали дах. Затим су погледали небо, као да провјеравају ноћне покриваче. На модрој ведрини сјале су крупне звијезде и трептале страсно. Искриле су се звијезде у бистром зраку. Небо се открило као дубока празнина, с много зрака, с мало топлине. И чинило им се да су и сами нешто превише откривени и голи.

— Да смо им смакнули барем какав гуњ из камиона — рече голи. — Нисмо показали баш велику сналажљивост у повољној прилици.

— Лакше би нам било превалити ноћ. Мора се признати, да није баш топла.

— Жао ми је гуња јако — рече голи.

— Стисни се некако уза ме — рече дјечак — чини ми се да сам сада много здравији и да се топлина пробудила у мени.

— Да би наишао какав медвјед или вук замолио бих га да нам уступи брлог за једну ноћ. Само за једну ноћ...

— Можда би још боље било да смо извукли какве хлаче — рече дјечак. — То нисмо смјели заборавити.

— Бојим се да не би биле чисте.

Дјечак се насмије, слабашно, али весело.

— Видиш, да ће бити све добро, кад смо се почели и смијати. Ту негдје у овим брегoвима мора да је које село. Нема сумње.

— Село?

— Можда ћемо наићи сутра на село какво нама треба, село у којем гори весела ватра и грије се лонац млијека, и кркља кукурузна каша. Што ти мислиш?

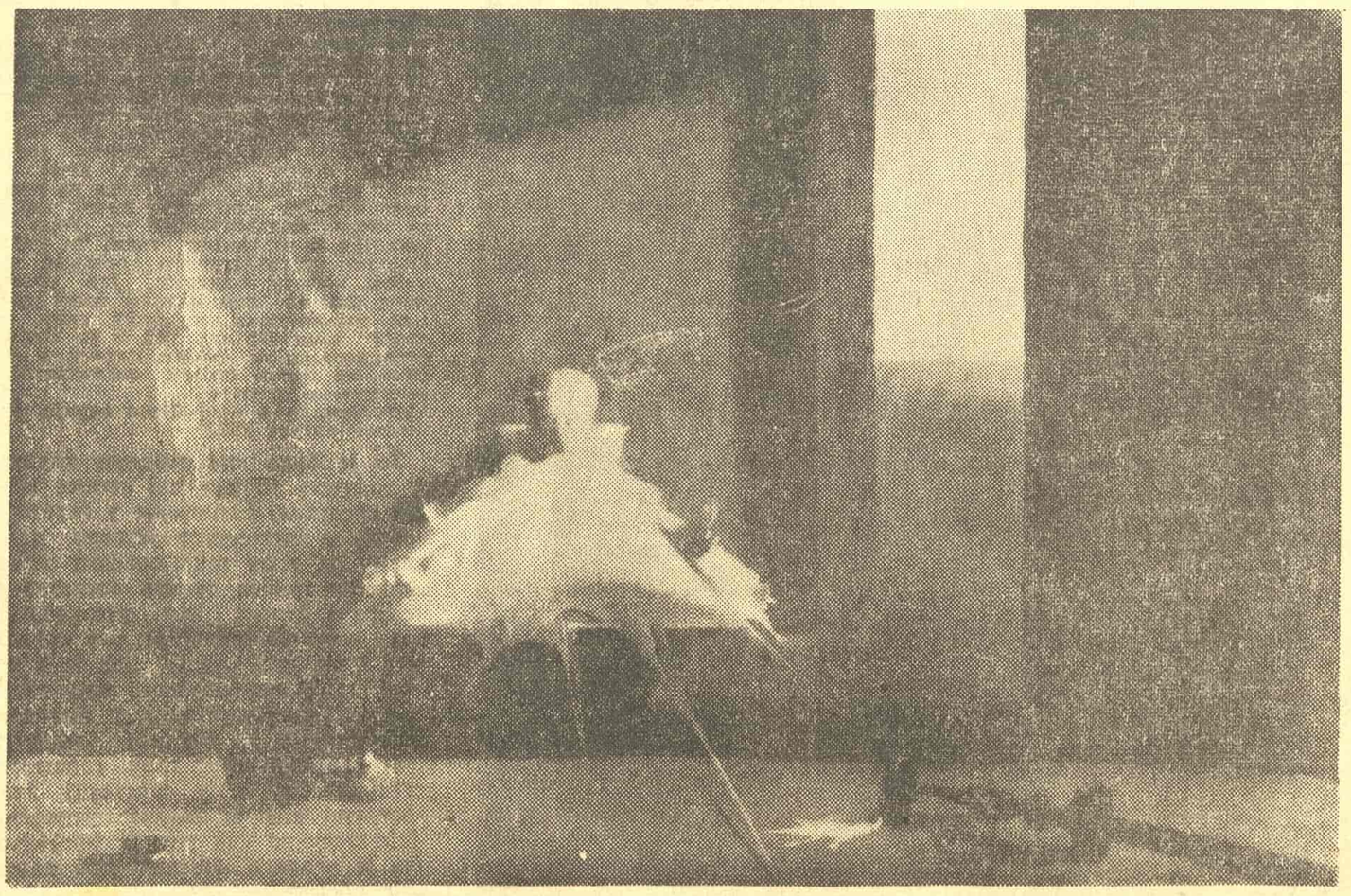
— Село — рече дјечак неодређено.

— Село на земљи — рече голи — право село.

И они се стисну један уз другога и стану обојица цвокотати зубима.

— Спавајмо, спавајмо — рече голи, настојећи пребродити питање вечере.

ВЈЕКОСЛАВ КАЛЕБ



МИЛЕНКО СТАНЧИЋ: МРТВО ДИЈЕТЕ

СТАРИ ТЕКСТОВИ

Глас народа

Староегипатска песма „Говор љубавника“ пронађена 1897 на једном остракону у Каиру, коју овде штампамо, пример је дворске љубавне лирике из времена Новог царства у којој већ звучи пасторална чежња свих високоцивилизованих градских култура за природношћу. Објављујемо ову песму као прву у низу оних које ће нам дочарати лирски глас старих и минулих култура, скамењени звук вечно људских осећања. Преводи, који нису рађени по оригиналу, ипак ће, у својим границама, пружити слику трајности у пролазном.

М. Б.

ДЕТАЉ ЈЕДНЕ СТЕЛЕ ИЗ ДОБА XIX ДИНАСТИЈЕ

ГОВОР ЉУБАВНИКА

1.

девојка говори:

Ти, брате, слатко је ићи на воду
и купати се пред тобом, како би угледао
лепоту моју у кошуљи од најчистијег
краљевског платна, када је окваšена...
Силазим с тобом у воду и опет
излазим к теби са црвеном
рибом која лепо лежи на мојим
прстима...
Дођи и погледај ме.

младић говори:

Љубав моје сестре је са оне стране,
река је између. Један крокодил
лежи на спруду. Али када ступам
у реку газим струје, срце ми
је храбро на водама и оне су као
земља за моје ноге. Њена љубав
ме чини тако јаким: она је узрок мојих чудеса.

2.

девојка говори:

Зар хоћеш да идеш, зато што си мислио на јело?
Зар си ти човек свога трбуха? Зар да
идеш и облачиш се? Та ја имам чаршав.
Зар да идеш, зато што си жедан? Узми
моју дојку, она претиче за тебе.

младић говори:

Возим се скелом низ реку... са својим свежњем
трске преко рамена.
Хоћу за Мемфис и казаћу Пта-у, господару
истине: дај ми за ову ноћ моју сестру!
Плима је вино, Пта је њена трска, Сехмет је њен
лотос, Еарит је пупољак и Нефертем њен цвет.
...Њена лепота доноси дан. Мемфис је здела
са јабукама љубави положена пред лепотом његовог лица.

Лећи ћу у своју кућу и бићу болестан.
Комшије ће ући, да виде шта ми је.
Ако с њима долази и моја сестра она ће постидети
лекаре, јер моја јој је болест позната.

Сестрина брава, њена капија, лежи насред
њене куће и крила њених врата стоје отворена...
сестра излази љута. Ах, да могу бити вратар, па да грди мене;
чуо бих њен глас када се љути, уплашен као дете
пред њом.

Ново царство
1600 — 1100 пре н. е.

(С немачког превода О. Бихаљи — Мерин)

Ф. М. Достојевски: „Коцкар"

(„НАРОДНА ПРОСВЈЕТА", САРАЈЕВО, 1954)

ИМАКОЛИКО нам Достојевски био познат по „Браћи Карамазовима" (о којима, успут речено, Крлежа каже у својим „Записима..." да их није могао дочитати), „Злочину и казни" или „Селу Степанчикову", маколико нам се чинило да смо доживјели и схватили богату и чудесну галерију његових ликова, увијек код овог детаљног аналитика људских душа налазимо нове, интересантне личности и моменте из руске средине прошлог вијека. У свакој његовој књизи, преко сваког од мноштва ликова упознајемо и доживљавамо човјека, а с њим и живот и вријеме и свеукупност ужасног и узвишеног. Јер, сваки његов лик, дат тачношћу инвентивног математичара, анализиран до највиших облика умјетничког, схваћен и оцртан у свим нијансама психичких расположења и стања, открива по једну црту задивљујућег познавања човјека који се у разним видовима и односима појављује као основна значајка и као главна вриједност. А у исто вријеме сваки лик, нов као вриједност и као један детаљ цјелокупне анализе, носи видљиву ноту неке несхватљиве, али временом и условима оправдане трагедије у којој се осјећа не хладно филозофирање и ситна, педантна логика него захват у срж, у топло месо, у дубоки свијет унутарњих распињања и страсти.

Блиски су нам и јасни и Рогожин из „Идиота", и Раскољников из „Злочина и казне", и Катарина из „Ујкиног сна", и Аљоша, Мићка, Смерђаков и други из „Браће Карамазових", и учитељ — хазардер, генерал, Полина из „Коцкара". Блиски су нам као непобитност, као истина једног времена и једног друштва коју је Достојевски као мало ко други знао да објасни и обликује.

Процес у душама људским и схватање величине патње и трагедије који су унутар њега, Достојевски је објашњавао прецизно и чудесно истинским вибрацијама страсти, без бројним варијантама мрачних унутарњих потстицаја, логичним односом нерва и нагона, што нам је тако често нама самима непознато иако живи у нама и око нас. Класична руска књижевност скоро сва је таква. Темељена на откривању онога унутрашњег у човјеку, на објашњавању човјекове психе, а то значи на анализи распињања између онога што јесте и онога што се хоће, што диктира нагон а појачава страст. Толстој је у зрелим годинама стварања на тему чулне љубави написао „Крајцерову сонату" која по дубини психолошке анализе и снази тумачења долази у ред његових значајних дјела. На истој основи Толстој је изградио и ликове Ане, Карењина, Вронскога, Љевина у „Ани Карењиновој". А Достојевски је најпотпуније, најдоследније градио своја дјела и своје јунаке баш на мотивисању психолошких стања, на настојању да сазна све што се збива у великом свијету наизглед малих оквира унутарњег живота. Необориви реализам и непобитна логика у спознавању тог свијета добили су код Достојевског форму болесног напрезања за спознајом, можда чак и форму морбидности и безизгледности у којој неки чак траже и коријене егзистенцијализма. Међутим, остаје као чињеница то да је творац једног великог и значајног дјела у суштини реалиста који је само нашао потпуно своју форму, условљену ријетком, посебном индивидуалношћу и диктирану животом средине која садржи симптоме болести и пропадања. У дјелима Достојевског та средина је одражена као у конкавном огледалу које не прима и не пројицира предмете површински и глобално, него хвата и њихове избочине, удубљења, њихову унутрашњост. Због тога су његове рефлексије тешке, опсервације сложене. Ликови, да кажемо, вишедимензионални.

„Коцкар" је дјело у које је Достојевски унио доста аутобиографских момената. И он сам је био склон коцки и то још у дјетињству, а касније је постао и пасионирани учесник у хазардним играма. Описујући пропалу руску аристократију која проводи своје вријеме у дворанама за рулет, Достојевски је хтио да објасни кобност и неизбјежност игре од које су људи без некадашњег богатства, само са голом племићком или контеовском титулом очекивали да ће им донијети срећу, а то значи новац и стари, већ пољуљани углед. И коцка је једна од болести које разједају човјекову психу и које стварају варијабилна расположења.

У туробној атмосфери Рулетенбурга, у сјени сталног окретања плоче на столу за рулет гдје се рађају наде и подносе разочарења живе личности овог романа: ограничени аморални генерал, његова пасторка Полина окружена проблематичним контеом Де Гријеом, који чека наслеђство и богату удавачу, искрено заљубљеним Астлејем и учитељем (писац биљежака — аутобиографски лик) који несхватљиво, скоро болесно, чак мрзећи воли лијепу и привлачну генералову нећакињу. Атмосферу типичне руске средине Достојевски је пренио под друго поднебље постављајући тако односе између људи разних нација који су се заједно нашли у једној тежњи, а који пропадају „отмено" оставши само са титулама и успоменама.

Све је у овом роману мрачно и узвитлано до грозе, сви обрти на животним путевима јунака „Коцкара" су туробни до трагедије, атмосфера оловна и неиздржива, пропаст и пад неминовни, а све је ипак пуно стварног живота, временски оправдано и осмишљено као одјек превирања у Русији одређеног периода. Изванредни тумач јединственог менталитета руског човјека, Достојевски је поред сликања једног дијела руске аристократије можда и несвјесно, само једним детаљем, подвукао премоћ својих земљака, фанатичних и примитивних али широка срца и нерафинираних, елементарних страсти, над извјештаченим, бескрвним филистрима са Запада. Достојевски је схватио „широку душу" свог човјека и био њен упорни, стрпљиви сликар. Ликови његовог романа „Коцкар" употпуњавају ону познату галерију из које се издижу Рогожин, Раскољников.

Овај роман смо добили у заиста добром преводу, без бојазни да су стил и језик Достојевског лишени њихове праве вриједности.

ЛУКА ПАВЛОВИЋ

У ЗАГРЕБУ ЈЕ УМРО ИСТАКНУТИ СЛИКАР ВЛАДИМИР БЕЦИЋ, ЧИЈЕ ДЕЛО ЈЕ ОД НЕСУМЊИВОГ ЗНАЧАЈА ЗА ЧИТАВУ ЈУГОСЛОВЕНСКУ ЛИКОВНУ УМЕТНОСТ. СИКА ГОРЕ: ВЛ. БЕЦИЋ: АУТОПОРТРЕ

Стећци су „дечји цртежи наше прошлости"

(УЗ ЗБИРКУ БОГУМИЛСКИХ ЕПИТАФА)

ЗЕМЉА је — по којој ходамо — живот; који је био живот што је прошао кроз смрт, као кроз врата у којима гори ватра и мијења пролазнике из једног лица у друго.

Ова је реченица из неке пјесме или приповјетке, која још није угледала свијет, а отета од поезије, стоји као свијећа пред нама, да осивјетли поезију. Но шта бива кад у земљи нађемо онај први живот којег смрт још није прерадила у земљу, да једном буде други живот, млад и разноврстан? Нама дрма такво узбуђење које може изазвати само сјећање на наше далеке претке, а сјећање је изазвано нечим што је било истински њихово и сад непромијењено дошло до нас. Кога не узбуђује мисао на претке, који су нам нешто оставили, али на које ми нисмо налик!

Она силна даљина која се разапела између нас и наших богумилских стећака сад је простор ватре и да је мања, температура нашег узбуђења била би нижа. Што даље од завичаја сретнеш брата већа ће бити радост, али ћеш се то више чудити.

Радост и чуђење дакле држи та температура и оно нешто треће, изражено у питању: „што да се учини?"

Заиста, што да учинимо са стећцима? А што да учиниш с братом? Хтио би га загрлити, тако, да опет постанемо једно. Пред стећцима стојимо као њихова реапсорпција.

Да, морамо ући у њих, вратити им се, и само ћемо ми покренути одлучно црте њихових уреза, који трепере док их гледамо, у сјећању, што се миче у нама и потпуно дражи.

Неуморни Боро Павловић даровао нам је 15 страница брошуре с натписима стећака, који су уствари стихови и то изворни, једва толико стилизирани, да личе на прерадбу задаће ђака другог разреда у задаћу ђака трећег разреда основне школе.

Ја те епитафе у првом реду сматрам психолошким куриозитетом, а онда тек хисторијским, фолклорним, етнолошким, документарним, литерарним... Као такав феномен, они су занимљиви по схваћању смрти својих аутора, смрти највише, а исто тако живота, дјела итд.

Посебности ових натписа свакако су врло и у томе, што су писани у првом лицу. Колики ту покојници говоре сами о себи и тако мртвац говори уствари много увјерљивије, и сасвим увјерљиво, те је сваки веома „жив". То је свакако врло поетска мисао, а онда једнако и поезија. Нама чудна!

Какво чудно пребивање у смрти. Мртвац уистину као да говори сам. Ова проста тежина: „давно ти сам легао и дуго ти ми је лежати", баш је обична као камен што лежи умрлом на прсима, те сасвим одсудна и једнојезична. Многи је овдје смисао вриједан за испитивање. Што на примјер значи оно тако често понављање, у разним варијантама, „не попирајте ме ногама"? И кад се за то нађе можда брже, можда теже рјешење остат ће и поред чара откривеног смисла још увијек чар поезије која га је уматала. Ево једног натписа.

„на земли тужи дабижив
молу вас
не наступајте на ме
ја сам бил
како ви јесте
а ви ћете бити како јесам ја

не дотикан ме
ја сам бил
како ви јесте
и ви ћете бити како јесам ја

молу вас још господо
немоите ми кости потресати"

И још ако се не заборави ликовни елеменат и овај се литерарни материјал одваже у укупности интегралног материјала стећака, онда добивамо једну нарочиту умјетничку тежину, прави ковчег с благом. Већ двије године осјећам у уху неотклоњиве Бихаљи-Меринове ријечи, да „увиђамо колико мало знамо о нама самима и да је дошло време да се одгонетну дечји цртежи наше изгубљене и заборављене прошлости."

З. ТОМИЧИЋ

„Плитвичка рапсодија" Чеде Прице

(ИЗДАЊЕ „ЛИКОС", ЗАГРЕБ, 1954)

НИСАМ дошао да пишем критику ове збирке. Нисам. Осталом, да ли је ту критика и потребна? И што би с њоме постигли? Ништа. Ништа више, него што може учинити сама књига: може ли нас неколико — ма и точних судова — приближити више Чеди Прици, него покушај да га доживимо непосредно, кроз његове стихове?

Над тобом је тако чисто небо
као да си га умило својим бистринама.
Оно има боју твојих њескања,
глас твојих бјелопада
и равнодушност твојих бистрина.
(Језеро дјетињства)

Рођен и одрастао у овом крају „дивљине која је лијепа и љепоте, која је дивља", како то добро запажа Влатко Павлетић у кратком, али језгровитом поговору књиге, Чедо се није морао много трудити да нађе занимљивих и поетских узбуђења. Чак и туристи одушевљени су овим јединственим крајем. Изгледа на први час апсурдним, али вјероватно је, да му је баш то присуство толиких природних љепота отежало пут до тога да их претвори у говорне.. Малене су наше ријечи, и опћените, заједничке су наше регистрације најдубљих осјећања, према великим стварима увијек смо слаби и тешко нам их је дохватити! Тешко и забиљежити!

Обитељ се расула. Распала у ратном метежу. Курјаци и ножеви појавили су се из шума, на домак дјетињске душе. У страшној вијавици, „пред ловцима, што полудише од лова на људе", у коме су страдали толики драги:

За тужно ухо његовог сина
пуцање је био другога гласа
(Ловац, посвећено Огњену Прици)

осјетљива душа дјетета повукла се је у себе, и сада је још дубоко и растворена у исто вријеме небу и земљи и водама, и понорима у себи. Отуда оно чудно, раскошно богатство доживљаја, отуда лепет толиких слика, пјев толиких птица, шум толиких вјетара, туга толиких обала.

Губећи тако, пјесник је уствари, поетски добивао. Његова повезаност с родним крајем добила је још једну компоненту: нажалост трагичну, црну. Тако је на зеленој постирци језера, под плавим небом јадања, одјекнуо очајни крик смрти. Замутила се љепота, али се продубила, по старом правилу, да без велике патње нема ни добре пјесме. Одлазак из Плитвица, одлазак Плитвица у сјећање родио нам је ове тужне и јуначке пјесме о крштим нашим људима и женама, о врлетним камењарима и благим дубравицама, крашким пољима натопљеним и сланим од крви и суза, које вода неће испрати никада. Понорнице могу да их само још дубље унесу у земљу, у којој се ништа не губи.

Требало би уочити још једну Прицину компоненту: еротску. И она је дана искрено, и зато упечатљиво и оштро, младићки. Требало би једном посебно писати о томе, како овај наш нараштај доживљује еротику, у сваком случају другачије него наши очеви између два рата.

БОРО ПАВЛОВИЋ

УЗГРЕД забележено

☆

Под крупним и звучним насловом „Уништење критике" и поднасловом „Зашто се хвале лоше књиге" објавио је Радослав Ротковић у четиријској „Побједи" од 9 маја чланак чији је повод једна од (по Ротковићу) лоших књига — „Багдала" од Душана Матића Да би доказао безвредност књиге критичар је навео две песме: „Домаћи задатак" и „Зарни влач", које усталом нису нарочито карактеристичне ни за Матића-песника ни за његову књигу, самодопадно (као да је учинио неко откриће) питајући читаоце: „Шта мислите да је то?" Критичар се потом окомио на оне који су писали о Матићевој књизи — у овом листу, у „Политици" и другде, зато јер су, поред осталог, хвалили и ове две песме, —иако њих овде ни у „Политици" нису хвалили! Тако изгледају „аргументи". Немајући и не умејући сам да каже ништа одређено о књизи осим стандардних инвектива „празни експерименти", „надреалистичка бунцања" итд., критичар пецка и боцка друге и опет (немоћно-заједљиво) пита: „Како је могућно да се књиге у којима фунгирају овакве пјесме, као равноправне осталима, хвале и уздижу на пиједестал узорних издања?" И тако, ето, бранећи тобоже критику од уништења Ротковић живи у уверењу да ликвидирање једне књиге (која означава дугогодишњи уметнички пут и развој њеног аутора) на основу двеју тенденциозно изабраних пјесама није „уништење критике"! Коментар овом, најблаже речено некоректном „критичарском" поступку заиста није потребан.

☆

Од пригодног новинског чланка не тражи се ништа друго него да буде јасан и концизан у својој информативности. А да ли је такав напис Нусрета Сеферовића о Јовану Скерлићу, објављен у „Борби" од 23 маја? Није. Он је типичан пример квазинаучног стила. Писац се често заплиће у контрадикцијама. Он пише реченицу: „Јован Скерлић, иако у почетку своје делатности, у својој младости, социјалист, што заправо никад није био.." и читаоцу препушта дилему: у младости социјалист, што заправо никад није био?! Скерлићева схватања о радничком покрету су час „директно реакционарна", а одмах затим бива генерално упоређен са Светозаром Марковићем, итд. Шта да се тек каже за овакво фразирање, за овај стилски галиматијас: „Конкретно историска стварност тадашње Србије објективно је таквим схватањима (и практичној делатности коју је Скерлић широко развијао) која су претстављала најдаљи домет грађанске мисли: у испитивању културне историје, у упознавању и развијању уметности и књижевности, у развијању друштвено-политичког активитета те класе — та српска конкретно историска стварност дала је место у својој историји тим схватањима која се не могу оспорити, јер су она дала за ту средину и за то време вредна остварења". Покушајте сад да разумете шта је ту ко дао а шта примио — ако можете!

☆

Сл. А. Јовановић, позоришни критичар београдског недељног листа „Република" пишући (у броју од 25 маја) о изведби „Каролине Ријечке" већ у првој реченици дезинформише читаоце: „Драго Жерве, који је млад писац...", иако је, с мало труда, могао дознати да је Жерве рођен 1904 године. Такав је отприлике цео тај напис. Например: „Посматрани дакле више као персифлажа него као фарса — мада се прелазни елементи и фарсе и сатире у њему (?) садрже — и комад и режија су доследно спроведени. Од пролога, у коме су ти елементи толико наглашени да прелазе у карикатуру и шаржу, па идући преко првога и другога (у коме се спуштају до реалистичких и реалистичко-стилизованих акцената) до трећега чина и епилога (у коме се јединство стила знатно разводњава), они остају главна компонента целокупне творевине". Одмах затим писац каже да је „то био један квалитет и комада и претставе." Па лепо, где је тај квалитет? У прологу — где они фамозни елементи „прелазе у карикатуру и шаржу"? У првом и другом чину — где се „спуштају до реалистичких и реалистичко-стилизованих акцената"?! Или можда у трећем чину и епилогу — ваљда је тамо квалитет; али, авај!, ни онде га нема, — тамо се „јединство стила знатно разводњава"! Ништа није добро, а ипак... И кад после узалудног трагања за оним мистериозним „квалитетом" прочитамо: „Ирелевантна је сама стваралачка снага пишчева" и „Основни композициони елементи су у њој задовољени." (пазите: композициони елементи снаге — и то ирелевантне!?) — слика тоталне критичарске конфузности и мисаоног и стилског дар-мара, немара и бесмисла постаје јасна и несумњива.

КОМЕНТАТОР

Отвориће се Рембоов музеј

Рембоов музеј, који ће бити отворен ове јесени у Шарлевилу, у оквиру прославе стогодишњице песникова рођења, неће садржавати уобичајена материјална сведочанства једног великог књижевног живота. Таквих остатака је мало. Али ће се место њих моћи видети: пет Рембоових аутограма, његови оригинални цртежи, фотографски снимци које је песник начинио у пустињи, писма његове мајке и сестре Изабеле, оглас којим су он и Верлен тражили у Лондону ђаке за часове француског језика, четири књиге које су припадале песнику, Рембоова стара торба, као и обилна фотографска документација.

ГЛАВА ЈЕДНОГ ВЛАДАРА СТАРОГ ЕГИПТА

СТИВЕН КРЕЈН

поборник натурализма у америчкој књижевности

ЧЕСТО је потребно да се после дужег периода времена подвргну новој анализи дела неког писца да би се исправила мишљења и судови ранијих књижевних критичара који са блиског временског отстојања нису били у стању правилно схватити и оценити његов лик и значај. Један од књижевника чија се дела сада много више цене и чија је слава у порасту је амерички писац Стивен Крејн (1871—1900). Одјек тог процеса установљавања праве Крејнове вредности може се чути сада и у нашој земљи. *)

Током ове године ће загребачки издавачи објавити две књиге Стивена Крејна. Прва, збирка његових кратких прича у преводу Душана Ћурчије изашла је из штампе у априлу. Друга, кратак роман „Црвени знак за храброст" биће објављена до краја ове године. Крејн је досада био мање више непознат нашој јавности и наши ће читаоци сигурно са задовољством поздравити појаву, на нашем језику, дела овог пионира натурализма у Америци, који је, заједно са Драјзером и Норисем, утро пут великим реалистима који су почели стварати после Првог светског рата.

Када се Крејн појавио на литерарном хоризонту Новога света, америчка књижевност је још увек била прожета неинвентивним, баналним романтизмом, последица културне стагнације која је следила после Грађанског рата. Данас се веома мало од онога што је у то време после рата написано, сматра вредним. Велики Грађански рат у чијој сенци су стајали интереси индустриског грађанства Севера и земљопоседничке аристократије Југа, иако вођен и завршен под револуционарним паролама слободе и равноправности, оставио је Америци у наследство доминантну црту победничке класе — ничим ограничени полет предузетништва и обогаћивања, са још веома мало развијеним смислом за духовни напредак земље. Заједно са савременником Френком Норисем, ватреним Золиним следбеником, Крејн је крајем 19-ог века разбио то мртвило у развоју америчке књижевности.

Натурализам, чији је главни представник у Европи у то време био Зола, а у Америци Крејн и Норис, тешко је продирао и хватао корена у утописко-оптимистичкој и лицемерној Америци Позлаћеног доба, када су пословни људи суверено владали земљом. Крејн је био један од првих који се осмелио да у тој атмосфери самозадовољства говори о сиромаштву, о тегобама, о друштвеним проблемима.

Као и Драјзерове, тако су и Крејнове врлине биле савесност, искреност и настојање да буде веран животним истинама. Крејнова су дела, као и Драјзерова, носили печат величине услед снаге страсне њихове истинитости.

Крејн је био мајстор ироничне ситуације, и иронија је једна од најкарактеристичнијих црта његових романа, кратких прича и песама. За њега је била највиша иронија човеково придавање важности самом себи као и његово сажаљење према самом себи у свемиру који је према свему томе — равнодушан. Као и Херман Мелвил, аутор епског романа „Моби Дик" (који ће исто тако скоро бити објављен у нашем преводу) и Крејн је имао претставу о Богу који се смеје свету, о свету који се не брине шта се дешава човеку и који се с његовом судбином игра. Али док је Мелвил написао врло обиман роман да би развио ту идеју, Крејн је исту ствар учинио, и у савршеном симболизму, у једној краткој причи, „Чамац", (налази се у збирци) у којој неколико људи настрадалих у бродолому на једном чамцу за спасавање беспомоћно бивају, као љуска од ораха, бацани по усковитланим бескрајним пространствима океана. Тај се призор може упоредити са човеком кога немилосрдно бацају тамо амо у свемиру који је према њему сасвим индиферентан. У тој својој филозофији — хотице или нехотице — Крејн веома рељефно одражава односе тадањег америчког друштва. Беспомоћност индивидуе у свемиру (тј. друштву), равнодушност околине према појединцу, препуштеност свакога самом себи, уствари претставља судбину појединца у разбукталом, динамичном младом америчком капитализму бескрупулозне слободне конкуренције.

„Чамац" је можда најрепрезентативнији за Крејна, по техници, не по тематици, јер се у тој причи налазе многе карактеристике које су његова најбоља дела некако одвојиле од осталих његових савременика: извесна уздржаност, иронија и парадокс, и осећај за јединство ефекта, на коме је инсистирао један други велики а исто тако трагичан лик у америчкој књижевности — Едгар Ален По.

Кроз Крејово дело су проткани лајтмотиви страсти, сиромаштво, рат, смрт и свирепост. Гледано из данашње перспективе, све то, када се одједном прочитају сва његова дела, даје каткада утисак уметника који на својој палети не располаже довољним бројем боја. Али у оно време, тематика с којом се бавио била је толико необична да је његов рад деловао експлозивно и Крејн је забележен као човек који је утицао на развој америчке књижевности углавном као сликар живота у бедним градским четвртима „сламовима" па и ратних призора.

„Меги, улична девојка", новела о пропадању једне сиромашне породице услед страшних околности под којима су живели у „сламовима" била је први његов корак у ову врсту приче, а можда и прво дело те врсте у Америци. „Ђорђева мајка", још једна прича о сиромашној породици, премда мање позната од претерано патетичне „Меги", знак је више уметности и бољи је доказ његове вештине. Уздржанија у тону, мање се ослања на чисти патос; у тој дирљивој причи он је имао храбрости да пише о језиво просечним личностима и догађајима и пошло му је за руком да из таквог материјала направи мало ремек-дело.

Многобројне бурне авантуре Крејновог кратког века сведоче о једној типичној црти његовог гледања на живот: његову скоро бајроновску жеђ за доживљавањем и његово убеђење да уметност може потећи само из личног доживљаја. Стога се он вратоломно упустио у најразноразније авантуре а његов новинарски посао му је за то пружао довољне прилике.

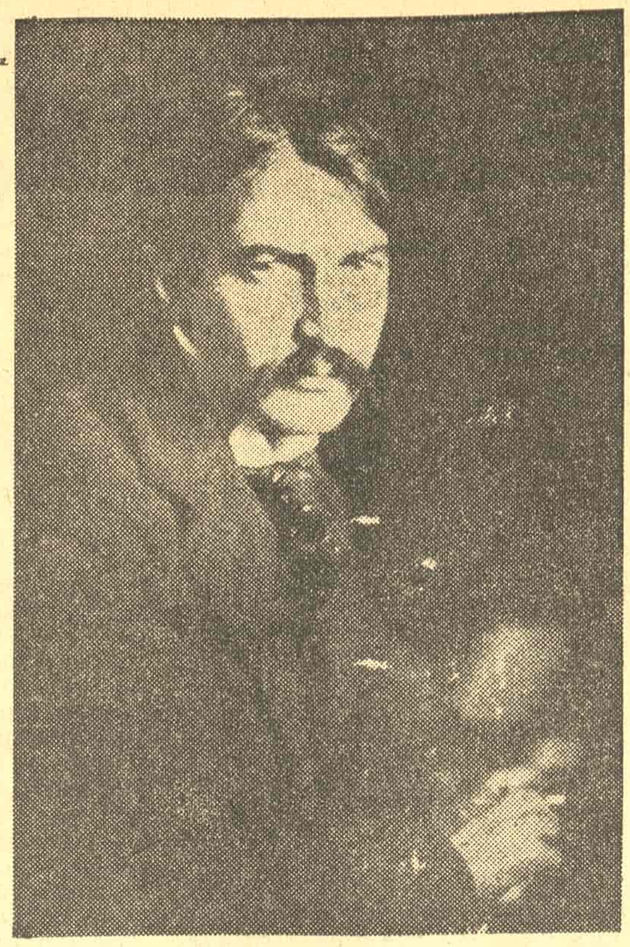
То уверење су усвојили и каснији књижевници калибра Ернеста Хемингвеја, Шервуда Андерсона и Томаса Вулфа. Сви они придају основну важност личном доживљавању и то је временом постала доминантна америчка књижевна традиција. Али то је имало у Крејновом случају последицу да је он непотребно исцрпљивао свој таленат и упропашћивао своје здравље у потрази за доживљајима.

Највећи део Крејнових романа и прича јавност у његово време је примила хладно, нарочито причу, „Меги". Дуго времена засипани романтичарском књижевношћу, читаоци тога времена нису себи могли дозволити да признају постојање таквог јада, па ни уметника који се усуђивао да прикаже ту беду.

Као пионир америчке књижевности који је настојао да покаже читаоцу живот онакав какав стварно јесте, као књижевник који је унео нове концепције у литературу свога времена, Крејн је више него заслужио пажњу данашњег читаоца. Он је пошао неутрвеним стазама, обавио тегобан и мучан посао а да му се није одало заслужено признање. Захваљујући њему врата реализма су се отворила за будућа покољења. Други су писци имали више успеха и среће али Крејнова је слава што је био пионир.

К. КВЕДЕР

*) Поводом превода Крејнове прозе „Меги", „Зора", Загреб, 1954)



СТИВЕН КРЕЈН

СТИВЕН КРЕЈН

Експеримент у беди

НА ТРГУ Четем било је људи који су бесциљно тумарали у групицама испред кафаница и преноћишта, људи који су стајали тужни и стрпљиви ,и донекле потсећали на пилиће за време олује. Он се прикључио тим људима и почео полако да посматра како живот тече у великој улици...

Кроз маглу хладне и бурне ноћи, трамваји су пролазили у бешумној поворци блистајући црвено и златно, крећући се изванредном снагом, мирни и неодољиви, опасни и мрачни, нарушавајући тишину само гласним и продорним звуком звона. Две реке људи милиле су блатњавим тротоарима и свака ципела остављала је траг налик на ожиљак. Изнад глава пролазника возови надземне железнице уз шкрипу точкова заустављали су се на станицама које су на стубовима попут ногу, личиле на огромну врсту ракова простртих преко улица. На ћошку је била кафаница халапљивог изгледа. Табла прислоњена на врата најављивала је „бесплатну топлу супу за вечерас".

...Из мрачних и скривених делова куће (преноћиште за бескућнике — прим. прев.) одједном су до његових ноздрва допрли чудновати и неописиви мириси који су навaљивали на њега у таласима као опаке болести. Чинило се као да долазе од гомиле људских телеса натрпаних у пећинама, као дах стотине смрдљивих усана, као испаравања хиљаде давних пијанки, као израз хиљаде данашњих беда.

Младић је седео на свом кревету и зурио око себе. У једном удаљеном ћошку собе у плинској светиљци титрао је наранчаст пламичак. Свуда по соби виделе су се огромне изобличене сенке; изузев у непосредној близини лампе где се стварала сива измаглица. Када су се његове очи привикле на таму, могао је на кревету густо нагомиланим по соби да разабере силуете испружених људи, који су лежали у самртној тишини, или јецали и хркали уз огроман напор, као прободене рибе.

А по читавој соби могла је да се види жућкаста боја голих телеса, удови избачени у мрак, испружени ван лежаја, подигнута колена и руке које су дугачке и мршаве ландарале преко рубова. Већина је личила на статуе, исклесане, мртве. Уз необичне ормариће разасуте посвуда као надгробни каменови, добијао се чудноват утисак гробља на које су телеса просто набацана.

С времена на време могао је да се види понеки уд у дивљем трзају, фантастичном покрету страве, попраћеном потмулим вриском, ропцем, псовком. А у једном мрачном забаченом ћошку лежао је човек као притиснут у сну неком ужасном несрећом, јер одједном од њега почеше да допиру јауци налик на завијање паса, јауци који су одјекивали тужно и стравично по леденој просторији надгробних каменова у којој су људи лежали као мртваци.

Овај звук који је почео високо и продорно, постепено се свео на меланхолични јецај и изражавао је црну и тешку трагедију недостижних могућности човековог сна. Младићу, међутим, то се није чинило само као врисак човека прогоњеног привиђењима; то је био израз свега што су соба и њени становници значили. За њега то је био протест бедника који осећа додир необузданог гранитног точка и који онда врисне безличном речитошћу, снагом која не долази од њега, изражавајући тиме јаук читавог слоја, класе, народа. Док се то увлачило у његов мозак и мешало са сликом огромних и мрачних сенки које су попут великих црних прстију обухватале гола телеса, младић је био у таквом стању да није могао да заспи, него је лежао замишљајући живот ових људи, и поред свог неискуства. Понекад, човек у ћошку би заурлао, копрцајући се у агонији својих привиђења.

...У градском парку два бескућника седоше на једну од клупа посвећених традицијом њихове класе. Погурени у својим старим оделима, били су поспано свесни времена које је пролазило и које за њих није имало никаквог значења.

Црне прилике пролазника који су се журили тамо амо сливале су се и измењивале, али су ипак деловале рељефно. Пролазили су добро обучени као да су на важном послу, не обраћајући пажњу на двојицу бескућника на клупи. Они су за младића претстављали његову удаљеност од свега оног што је ценио. Друштвени положај, удобност, задовољства живота значили су за њега неосвојива царства. Обузе га изненадно осећање страхопоштовања.

А у позадини мноштво зграда, хладних боја, строгих у својој висини, изгледало му је као симбол нације која достојанствено диже главу у облаке, не спуштајући поглед, и која у узвишености својих тежњи не обраћа пажњу на беднике што јој гамижу око ногу. Бука града у његовим устима била је за њега као збрка туђих језика који безобзирно брбљају; било је то звецкање новца глас наде овог града које за њега и нису биле наде.

Схватио је да је одбачен од друштва и у његовим очима, под спуштеним ободом шешира, могло се назрети осећање кривице и злочиначки израз који је последица извесног убеђења.

(Превели: К. КВЕДЕР и С. ФРАЈНДЛИХ)

ТОМИСЛАВ ЦВЕТКОВИЋ

ДОМАШАЈИ

Полако, све се сведе на две-
три речи.
Довољне до недоумице
и умирења.

Њих не треба викати у ветар.
Ту су, крај нас, за столом.
Околне ствари имају наше мисли
и чине само оно што је најбоље.

Живот се обично сведе на два-
три појма.
На моје очи, на ноге, на лице.
Између њих је спремност ствари
да се мојој вољи покоре.

СВЕТ

ЈОШ ЈЕДАН ПРИЛОГ ПРЕИСТОРИЈИ

На зиду једне пећине на планини Брандберг, у југозападној Африци, француски преисторичар Абе Анри Бреј открио је портрет беле жене, за који сматра да је стар најмање 5000 до 6000 година.

„Брандбершка бела дама", како је названо ово пећинско откриће, претставља лик жене, лишене било каквих негроидних карактеристика, која је могла бити владарка над домородачким становништвом на југозападној обали Црног Континента. Она ће вероватно ући у анале преисторије као претставник непознате расе белих освајача који су покорили Африку далеко пре но што су у Египту грађене прве пирамиде.

Абе Бреј, коме је сада седамдесет и осам година, довршио је рад на тези о „Белој дами"; то дело ће се појавити овог лета у издању једне лондонске куће.

☆

„ЗБОГ ЧЕГА СМО ПОСТАЛИ ЛЕКАРИ"

Крајем овога месеца у издању једне њујоршке куће изићи ће из штампе књига под насловом „Због чега смо постали лекари". Она ће обухватити кратке есеје из пера педесет лица која објашњавају шта их је побудило да се определе за лекарски позив. Међу писцима тих есеја, снабдевених и исцрпним биографским подацима, налазе се Сомерсет Моам, Алберт Швајцер, Бенџамин Раш и многи други.

☆

ЛЕТЊЕ ИГРЕ У ГРАЦУ

У Грацу на „Летњим играма 1954", које ће се извести у два дела — кроз „Недељу музике" почетком јула и „Недељу позоришта" свршетком августа, биће приказан веома занимљив програм. У оквиру музичког програма изводиће се, између осталог, Бетовенова опера „Фиделио" и Хонегер-Клоделов ораторијум „Јованка Орлеанка", док је за „Недељу позоришта" предвиђено приказивање Калдероновог „Белзацара", Шицових „Ловаца на пацове", и Шекспировог комада „Како вам драго".

Истовремено кад и летње игре, у Грацу ће бити приређене четири значајне ликовне изложбе: једна посвећена Рубенсовом стварању, друга — средњовековном сликарству и пластици, трећа — савременој италијанској графици, и четврта — делу Хуга Волфа.

☆

ДВЕ КЊИГЕ О ЈАПАНУ ПОД ОКУПАЦИЈОМ

На Западу ускоро треба да се појаве две књиге у којима се третирају различити услови живота у Јапану за време окупације. Једну од њих — „Јапан од капитулације до мира", написао је холандски дипломата Леве ван Адуард, који је у Земљи Сунчева Изласка провео неколико послератних година, а другу — „Тајфун у Токију", — ванредни професор токиског универзитета Кејо у годинама до избијања рата — Хари Емерсон Уајлц.

☆

ПОЛИЦИСКИ РОМАН ИЛИ МЕТАФИЗИЧКА ПРИЧАЊА

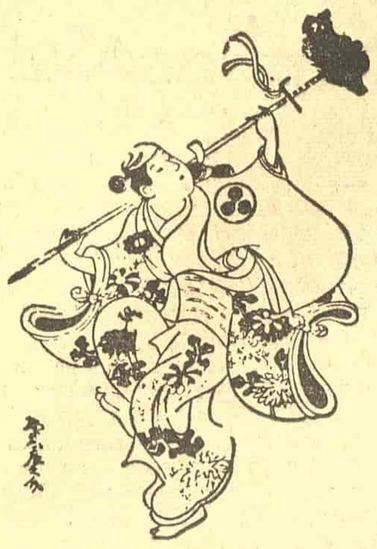
У издању једне париске куће недавно је изишао из штампе роман Алена Роб-Гријеа „Гуме", око кога је подигнуто доста прашине. У недоумици да ли да то дело сврста у полициску литературу или метафизичка причања, књижевна критика француског главног града најзад је пристала да га остави насред пута. На тај начин, роману „Гуме", који је већ нашао широк круг читалаца и ентузијаста, одређено је место између Сименона и Џојса, између Елери Квин и Мориса Бланшоа.

Оно што у „Гумама", које својом фабулом потсећају на криминалне заплете последњих Фокнерових романа, највише пада у очи, јесте, према писању критике, изненађујућа интерференција уобразиље и апстрактног у једну готово опипљиву транспозицију стварности.

☆

ШВЕДСКА ВЛАДА ПОМАЖЕ ДОМАЋЕ КЊИЖЕВНИКЕ

На основу недавно донете одлуке шведске владе све јавне и позајмне библиотеке дужне су да из средстава која убиру од читаоца исплаћују домаћим писцима чија се дела налазе у њиховим библиотекама износ од по 3 ера (око 1,50 дин.) за свако издавање књиге дотичног аутора на читање. У образложењу ове одлуке наводи се да се продаја књиге смањује код оних аутора чија се дела налазе у јавним библиотекама, те стога треба ауторе бар колико толико обештетити. За изнајмљивање књига плаћа се у Шведској просечно по 5 ера од књиге, те преостала два ера служе за издржавање библиотеке и набавку нових књига, а поред тога савез јавних библиотека и читаоница прима годишњу субвенцију у висини од једног милиона шведских круна, јер — по речима шведског министра просвете — подизање нивоа просвећености је у интересу државе, па је она стога обавезна да и са своје стране допринесе део трошкова и да на тај начин потпомогне и оне који просвећују народ.



О ЈЕДНОМ ВИДУ ЈАПАНСКЕ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ

Кабуки некад и сад

ВЕЋ СЕ толико писало о томе како ниједно наше издавачко предузеће не налази за сходно да преведе и изда књигу из области позоришта и филма, из њихове историје и естетике. Код нас не постоји у преводу (ни оригинално написана) ниједна историја позоришта, драме или филма! А несумњиво је да би нашу публику необично интересовала дела овакве врсте, што доказује чињеница да су код нас објављене историје музике, сликарства и вајарства имале врло добар пријем а те су уметности, сигурно, мање популарне од позоришне и филмске.

Књига „Кабуки драма" од најпознатијег јапанског театролога и експерта за јапанско класично позориште Шутаро Мијаке у којој су на изванредан начин приказани историјат и особености јапанског позоришта које је, несумњиво, једно од најинтересантнијих данас у свету, свакако је врло занимљиво дело из области позоришне уметности. Не сматрајући да би баш ову књигу требало превести, желим само да изнесем чињенице о магичном Кабуки театру, не би ли се неки од издавача заинтересовали и за овакву врсту литературе и изненадили нас објављивањем једне опште историје позоришта у којој бисмо се упознали са сценском уметношћу Индије, Кине, Јапана, Тибета, Хебрејаца, Оријента, елизабетинске Енглеске, комеди дел арте, Грчке итд. Зар нас и сама ова имена не опомињу колико мало знамо, или не знамо ништа, о театрима тих нација. А колико су они интересантни!

Кабуки је врста позоришних приказа заснованих на уметности певања и играња те се тако у суштини разликује од савременог европског позоришта које такође постоји у Јапану. Кабуки је високо артистичка форма позоришног приказа врло блиска балетској уметности, али која, поред геста и мимике користи и говор — певање као изражајно средство. Кабуки глумци морају виртуозно да владају својим занатом и њихов идеал је да до перфектности разраде своју ролу, да их не би назвали поругним именом „даикон" (сироти глумац). Као што видимо, основна карактеристика кабуки театра је ритам — праисконски елемент позоришне уметности. То говори и чињеница да је Кабуки настао из игре „Намбутсу Одори" (Игра молиоца) коју је одиграла глумица Окуни пре четири столећа. Најранији период Кабукија је онај у коме су плесале само глумице, доцније су једино мушкарци играли, а и данас играју, женске карактере. Такви глумци се називају „оунагата" или „ојама" и од раног детињства се увежбавају да опонашају женске карактере, а пре Реформације Мејџи (1868) ишли су обучени као жене и у свакодневном животу, тако „да упознају психу и опхођење жене боље но и она сама". Данас у Токију живи ветеран Токизо Накамура, један од највиртуознијих интерпретатора женских карактера. Млађи глумци, као Утаемон Накамура и Баико Оное тумаче ликове младих девојака „охимесама" (кћери високог рода).

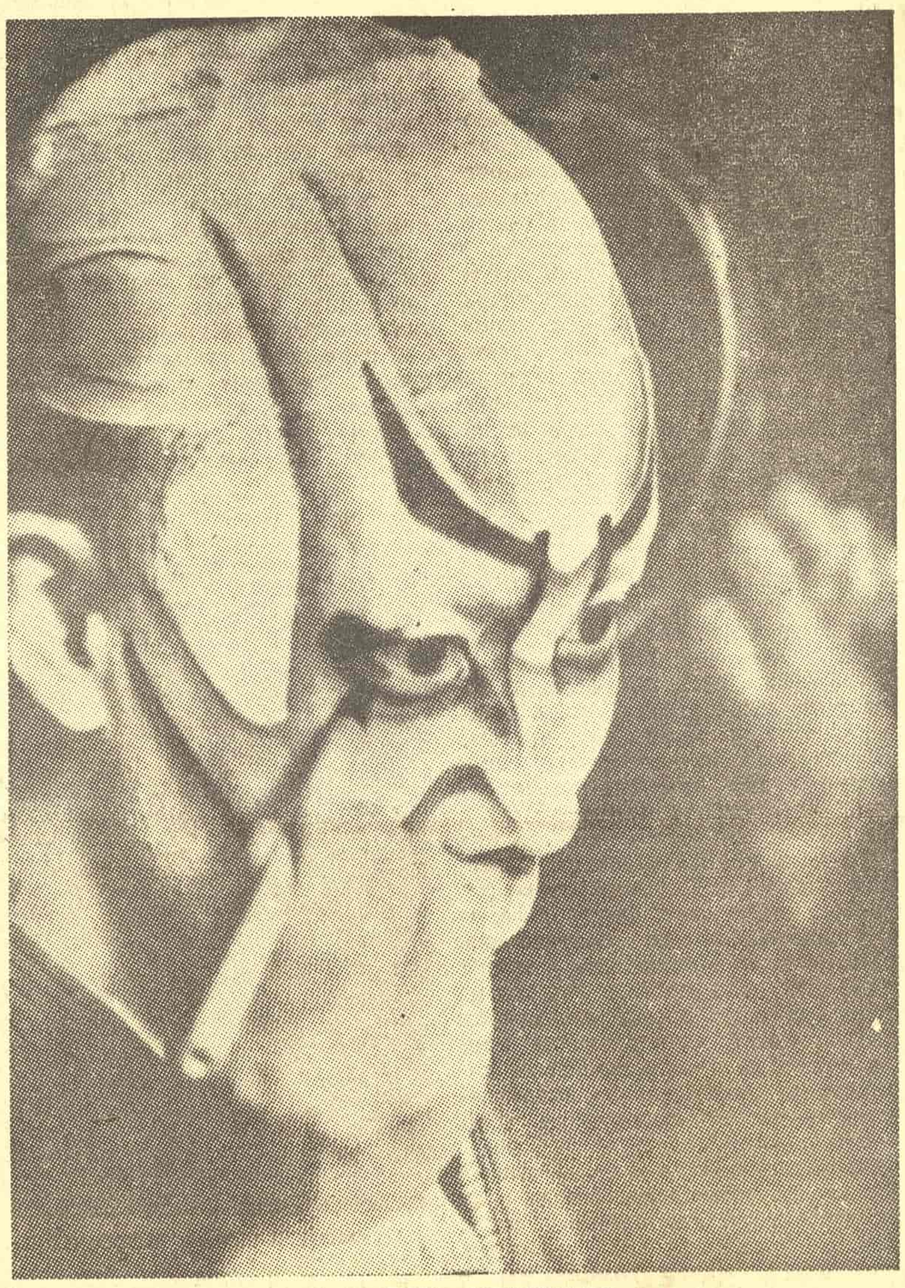
Међутим, извесне Кабуки изведбе претстављају реализацију драма које су се првобитно изводиле у позоришту лутака („Нингјо-џорури"). Драме за луткарску сцену писао је и чувени Монзаемон Чикаматсу (1653-1724) кога називају јапанским Шекспиром, чија су се дела доцније изводила на Кабуки сцени. „Оиран" (милосница) и „геиша" су такође женске улоге које тумаче „оунагата" глумци. Одевање глумаца, а нарочито интерпретатора женских улога врло је компликовано и претставља читаву архитектонску конструкцију о којој се брине низ сликара. Сама перика „оунагата" глумца износи готово дванаест килограма са свим украсима, што је такође један од разлога да такве улоге не играју жене, које су у Јапану малог раста па су својом појавом неподесне за позориште у коме присуствује неколико хиљада људи.

Техничке карактеристике Кабуки сцене умногоме се разликују од модерне позорнице. „Маку" (завеса) ишарана дугачким разнобојним пругама не диже се, већ повлачи у једну страну. „Ханамичи" (цветни пут) је уздигнути пасаж који води на сцену с леве стране позорнице по коме глумци долази на сцену и који је толико одушевио Мајерхолда да га је употребљавао у своме позоришту. „Хикоми" (повлачење) је пасаж за удаљавање са сцене прекривен малом завесом (агекаму). „Кариханамичи" (помоћни цветни пут) иде паралелно са друге стране главног пролаза и ужи је од њега за трећину. „Мавари-бутаи" (окретна позорница) приписује се као изум писцу Шозо Намики (1730-1773). „Сериаре" (ферзенк) је платформа помоћу које се глумци „дижу" на позорницу одоздо. „Ки" или „хјошиги" (клепетало) је парче даске по којој се лупа са два штапића чиме се објављује почетак или свршетак чина и претставе; „хјошиги" држи асистент режије који седи на позорници и путем ударања (тсуке) обележава климакс претставе при чему се сви глумци „укоче" и формирају непокретну слику (мие) да би затим опет наставили игру. „Чобо" значи музичка пратња (извођена путем инструмената „самисен") уз коју рецитатор (тају) драматично говори текст. „Геза" је тзв „музичка кутија" на супротној страни од „чобо", у њој се налазе људи који су одговорни за акустичку страну претставе и шумове као и специјалне музичке ефекте различите од оних које производи „чобо". „Дебајаши" је оркестар који се ставља било десно или лево на сцени да би пратио играчке, балетске тачке или нумере. „Курого" одговара суфлеру у модерном позоришту, само што он, обучен у црно и покривена лица („курого" или „куромбо" значи „црни човек") иде уз глумца по сцени потсећајући га на текст, подмећући му столицу („аибики") коју стално носи. „Кокен" је такође помоћник глумца на сцени који се брине о оделу његову и лице му није покривено.

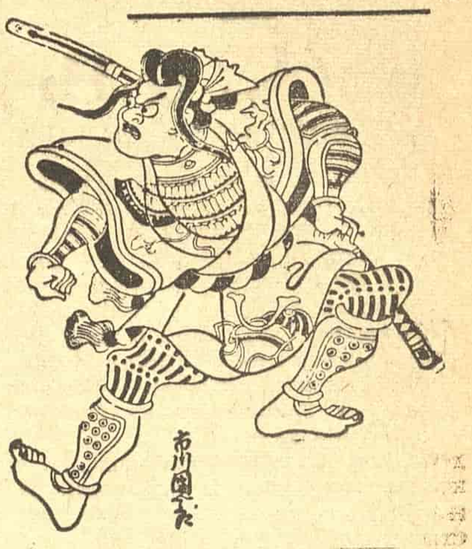
Сценске форме изражавања у Кабуки драми постале су конвенције које стоје као нумере у појединим изведбама, мајсторски реализоване. „Даманари" — то је нека врста пантомиме уз музику коју понекад изводи више од педесет глумаца у питорескним костимима који се на тај начин претстављају публици у немој игри дужине од око десет минута. „Короши" је виртуозан приказ убиства на сцени у коме је нестао сав натурализам тог акта. „Мичијуки" значи „путовање" које вуче корене још из позоришта лутака, и на један ритмичко-пантомимско-музичко-ревиски начин приказује обичне љубавне односе између двоје младих; то је у неку руку „оаза" за публику у њеном путовању кроз многе чинове и слике претставе. „Тачимавари" означава борбу с мачевима обично између самураја и припадника неке друге класе да би се казнио порок а задовољила правда; мачевања претстављају праве акробатске атракције (сетимо се „Рашомона") у којима поједини скокови потсећају на салгомортале („томбо во киру") и праћена су музичким акцентима. „Моногатари" значи нарацију путем које се преноси нека прича извесној личности драме; гест, мимика, говорна фактура праћена музиком, пуна симбола од којих сваки нешто говори гледаоцу, захтевају од интерпретатора „моногатариа" максимално владање глумачким занатом. „Кубијикен" значи „испитивање одрубљене главе": наиме, у феудалном Јапану обичај је био да се слуга жртвује („мигавари") за свога самуроја у случају ако дозна да овоме прети опасност: он се зато маскира и облачи као његов господар и после трагичне смрти његова се глава доноси на сцену у дрвеној посуди, а низ људи је испитује да би се утврдило коме припада. „Савари" би донекле одговарало монологу, солилоквију у модерној драми; он је у Кабуки пренесен из луткарске драме и изговарају га само женски карактери изражавајући своје акутно психолошко стање и осећања која се уздижу до пароксизма (сама реч „савари" буквално значи „домоћи се" истинског сценског патоса!). „Тсуране" или „Јакухаи" је драмски ефекат који се састоји у томе да глумац изненада, у непосредном дијалогу, почне да говори метричке стихове са говорном фактуром која је високо артистичка. „Какеаи" је истовремено појављивање на сцени два главна карактера једног преко „хон-ханамичи" (главног пасажа) а другог преко „кари-ханамичи" (помоћног пасажа) да би ступили у дијалошки „дуел". „Сепуку" је уствари процес церемонијалног, готово обредског извршења „харакирија" на сцени — акт који је у феудално доба значио етички идеал за сваког самураја.

Као што видимо, техника Кабуки драме је веома компликована и захтева познавање свих њених конвенционалности да би гледалац могао да је схвати и ужива у њој. Оно што је најважније, а што нарочито истиче Шутаро Мијаке у својој књизи, то је да су у Кабуки драми реализам и рационализам замењени крајњим симболизмом и импресионизмом који, опет, далеко више теже визуелно-музичком, него наративном изражавању, што је била основна одлика Но театра, класичне музичко-играчке драме од које је Кабуки и узео основне елементе. Јер, „уметност Кабукија није у томе да постигне да оно што је стварно изгледа као стварно, већ да оно што није стварно него артифицијелно добије смисао истинитости; према томе, тежње ове уметности су далеко узвишеније — она преноси гледаоце у царство илузија приказујући живот са једног специфичног становишта, доносећи снажну експресију људских емоција путем наговештавања, импресионистичког изражавања и симболизма".

Период развоја Кабуки драме протеже се од краја седамнаестог до краја осамнаестог века, а „златно-доба Кабукиа обухвата почетак осамнаестог столећа. Данас постоји



ПРЕ ПОЧЕТКА ПРЕТСТАВЕ



неколико циклуса Кабуки драме од којих су најважнији: 1) „Осамнаест најбољих драма" (Кабуки Јухачибан) које уствари претставља избор из мноштва драма од самог рођења Кабуки театра пре два и по века и од којих се данас изводи седам а ауторско право припада и даље породици Ичикава из које су били писци тих драма; најбоље од тих драма су „Сукероку" („Љубав младе Сукероку, — лепотице из Еда") и „Канјичо" („Верни слуга"); 2) „Класичне драме" имају историску позадину и општим именом се називају „Јидаимоно" од којих су најпознатије и најбоље „Сугавара Денју Тенараикагами" („Литографска вештина Сугаваре") и „Канадехон Чуушингура" („Благо лиге оданости") од чувеног драматичара Изумо Такеда (1691-1756); 3) „Севамоно" циклус драма у којима су обрађени љубавни мотиви и проблеми из свакодневног живота од којих су најбоље „Шињу Тен — но — Амијима" („Двоструко самоубиство у Амијима") и „Мендо но Хикјаку" („Покушај бекства на други свет") од генијалног Чикаматсуа (1653-1724); 4) „Кизевамоно" је циклус драма који се појавио у граду Едо пре 130 година и разликује се од циклуса „Севамоно" по јачој реалистичкој ноти. Пионир овог последњег циклуса је писац Намбоку Тсуруја (1755-1829) а најбоља дела ове врсте дао је прослављени Макуами Каватаке (1816-1896) као што су „Мураи Чоан" (Мураи Чоан — демонски надрилекар). Остали значајни Кабуки драматичари су Сосуке Намки (1695-1751), Итчо Асада, Мокуами Каватаке (1816-1893), Намбоку Тсуруја IV. (1753 1829) и други.

Данас је у Јапану Кабуки — класично позориште у коме се играју само драме старе неколико векова на исти начин као некада. У Токију постоји чувени „Кабукиза театар" рестауриран 1951 године, који даје једино Кабуки драме и може да прими 2000 гледалаца. У њему се дневно дају две претставе и то од 11 до 3.30 часова и од 16 до 20.30 часова. Остала позоришта као Мејџиза (капацитет за 1700 гледалаца) рестауриран 1950 године, Шимбаши Ембујо (капацитет 1500 гледалаца) у Токију дају повремено Кабуки драме. Театар у Осаки (капацитет 2000 гледалаца) такође је чувен по Кабуки изведбама.

ВЛАДИМИР ПЕТРИЋ

ПРЕМИЈЕРЕ

Сањалица

МАДА Елмер Рајс у својој комедији иронично приказује младу Џорџину Алертон, која стално бежи из реалног живота у царство шарених, занимљивих, али бесплодних и бесмислених снова, да би је на крају сасвим реални новинар Кларк Редфилд оженио и вратио у реални живот, тада овај писац, иако у основи заузима здрав став, није сасвим веран себи као човеку који у сложеним околностима америчке стварности има репутацију смелог, снажног, напредног аутора. Приказујући Џорџинина сањарења као веома наивни део њеног живота, без икаквих озбиљнијих последица за њу и друге, он отупљује оштрицу свога смеха и уместо сатиричке анализе једне типичне негативне појаве — јер ко зна колико има сличних бегунаца у снове — он ствара лаки комад за забаву. То је комедија погодна пре свега за ефектни наступ једне глумице, уколико има својства потребна за улогу Џорџине, која се појављује час у реалном животу, час у својим разноврсним сновима. Рајс је управо и писао ову комедију за једну одређену глумицу и осигурао јој изузетан успех у Њујорку 1945 године. У Народном позоришту у Београду редитељ Хуго Клајн није имао сасвим одговарајућу глумицу за улогу Џорџине, али је тај недостатак надокнадила успешно остварена намера да претстава не буде само лака забава, већ, и колико то текст допушта, што јаснија слика односа због којих људи беже ма и у најглупље снове и што јаснија оцена да ти снови не значе никакав излаз из тих односа. Али редитељ није могао, јер то не допушта ни текст комедије ни њен једноставни хепиендски завршетак, да покаже да ни одрицање од таквих снова и мирење са стварношћу онаквом каква је такође не значе коначни излаз.

Рајс је у самом почетку комедије дао на знање публици да је пред њом лаки, занимљиви спектакл. По његовим индикацијама Џорџина, ујутро, после туширања, омотана у широки убрус, окренута леђима гледалишту, окреће у једном моменту главу преко рамена, значи према публици, и вичe: „Ох, за име божје! На часну реч неко гледа!" Тада спушта имагинарну ролетну између себе и гледалаца, и позорница се замрачује да би се Џорџина могла обући у мраку, док се светло не упали. Такав поступак сигурно изазива смех публике, забава је интонирана и даље се нижу у брзом смењивању, замрачивањем и осветљавањем позорнице лево, десно или на средини, низ сцена из реалног живота јунакиње или из њених сањарења. Редитељ Клајн и његов перфектни сарадник сценограф Миомир Денић нису пошли тим најлакшим путем пикантног контакта са публиком и брзине филмске монтаже. Џорџина у споменутој сцени сасвим природно прилази прозору десно, као да је одатле неко посматра и спушта ролетну. Сцене се не мењају тако брзо осветљавањима десно и лево по позорници, већ је извршено јасно разликовање смене разних сцена из реалног живота и прелаза из реалног живота у сан. Смене разних сцена реалног живота настају променом декора, а помоћу окретања ротације за време потпуног замрачења. Тако је створено више успелих амбијената, а особито је успела разлика између отменог ресторана у центру, скромног италијанског ресторана и ноћног локала. Сцене снова, скоро све на повишеној позадини сцене, иза провидне завесе, захваљујући инвентивном комбиновању стилизованог декора и духовитих светлосних ефеката, донеле су низ ванредних атмосфера, ретких на нашим сценама, иако на њима, у последње време, баш сарадња редитеља и сценографа доживљује праву ренесансу. Атмосфера снова ове претставе је сценски доживљај који се памти. Пре самих приказивања снова, када Џорџина остаје сама на сцени и почиње да сањари, пада на њу у мраку тренутно плави сноп светлости. Публика је брзо схватила тај поступак и чим би се после у току претставе Џорџина нашла у осветљењу које даје на знање да ће она опет сањарити, публика се одмах, још пре самог сна, насмејала самој чињеници да Џорџина опет бежи у снове. Штета је само што су те ознаке прелаза Џорџине из реалности у сан долазиле нагло, што

СТАНИСЛАВ БАЈИЋ

(Наставак на осмој страни)

Сањалица

ПРЕМИЈЕРА У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ

(Наставак са седме стране)

се није осећало да остајући сама на сцени, а под утиском оног што се пре тога догодило, она тек почиње да у својој машти доживљује недоживљено, већ је управо ускакала у сањарење. Такав скок је међутим оправдан само на месту када у афекту због Кларковог држања према њој, Џорџина замишља како га убија. Вероватно да ће се на каснијим претставама постићи права мера тих прелаза. Исто тако је вероватно да ће нестати и грешке техничке екипе, које кваре утисак.

Народно позориште у Београду (и не само оно!) има мали број глумаца за које лаки, конверзациони говор није проблем. А у овој претстави требало је дати и тај тон у сценама из реалног живота и његову пародију (у финој мери) у сценама снова. Идеал није постигнут, темпо претставе је успорен донекле и због тога, као и због техничке компликованости, али је напредак у лакоћи говора, према ранијим претставама овог позоришта, захваљујући напору и редитеља и глумаца, био ипак приметан. Нада Шкрињар као Џорџина у сценама из реалног живота није имала ону свежину коју би очекивали од Џорџине да је има, а била је понекад и сувише осећајна, али је ипак била знатно и ведрија и мање драматична него што би очекивали од глумице која је сва прожета скоро болећивом емоционалношћу. Веровали смо јој, међутим, да је интелектуалка, да жели да има успеха као писац романа, и да за њу разлика између живота у коме не доживљује скоро ништа и снова у којима доживљује свемогуће перипетије, значи заиста значајан проблем. У сценама снова она би деловала наглашено драматично да није, како је то и требало, била огрнута у успели плашт пародије. Ако се ту и тамо тај плашт разгрне и указивала испод њега чиста драма, то су били само још остаци несавладаног отпора материје комада, која не одговара глумици, а коју је она ипак, захваљујући свом таленту и интелигенцији, углавном савладала. Мирослава Бобић унела је у тумачење Џорџине много једноставне ведрине и наивности, без дубље емоционалности, те нам је девојка која пише промашене романе и сања разне доживљаје била једноставно смешна, а у самим сновима деловала је такође пријатно комично, али само као још наивније издање реалне Џорџине. Њен проблем је тако једноставан да и није проблем. Али и при таквом тумачењу Џорџине да ли смо видели досада успелије остварење ове младе глумице? Северин Бијелић као новинар Кларк од првог до последњег тренутка био је доследна антитеза осећајној, сањалачкој, нереалној Џорџини Наде Шкрињар. Миодраг Лазаревић у истој улози у почетку мање оштар и подругљив од Бијелића, касније чак помало и сентименталан, није Рајсов Кларк, али је веома симпатично дат лик, који складно допуњује Џорџину Мирославе Бобић. Обојица си били, један у већој, други у мањој мери, животно дата реалност супротстављена бесмисленим сновима, али ниједном од њих двојице нисмо веровали оно, у што нас није много убедио ни Рајсов текст, а то је да Кларк познаје добро литературу и музику и још многе ствари. Бијелићевом Кларку смо веровали само да добро познаје спорт, а Лазаревићевом да пише критике књига које није прочитао. Владета Драгутиновић као ретко дискретан тумач шест разних улога, Марица Поповић као уверљиво дата „типична америчка мајка“, Павле Богатинчевић као бонвивански Џорџ Хенд, Милан Пузић као Џим Лукас, изневерени јунак Џорџининих снова (ванредан у мери пародије у Џорџином сну о суђењу, када наступа као бранилац Џорџине, „убице“ Кларка), Вука Марковић као Џорџинина сестра, која не сања, и сви остали до најмањег епизодисте били су на висини свог текста, а не једном и изнад њега.

Костими Милице Бабић-Јовановић већином сасвим одговарају и лицима и ситуацијама, али смета Џорџинина хаљина, која веома лака и не баш особито допадљива, не одговара тексту, ни годишњем времену, ни функцији коју јој је Џорџина наменила одлазећи на састанак са Хендом.

И поред нешто успореног темпа за овакву комедију, и поред тога што за логу Џорџине није било глумице која би сасвим одговарала, и поред неких ситнијих, лако поправљивих недостатака, претстава Сањалице спада у најуспелија остварења Народног позоришта у Београду. Она нам није донела, истина, једно од репрезентативних дела савремене америчке драмске књижевности, па ниједну од снажнијих, ранијих Рајсових експресионистичких или реалистичких драма, већ само једну његову лаку комедију, писану за успех код публике, због које је једном раније напустио привремено позориште. Али сама претстава је остварена са толико мере и укуса, солидном разрадом текста и богатством разних атмосфера, да таква поставка не пружа само пријатну забаву у летњим месецима, већ вероватно превазилази и амбиције које је сам аутор уложио у ово своје мало значајно дело.

СТАНИСЛАВ БАЈИЋ

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., појединачни примерак Дин. 20. Број чековног рачуна 102—Т—208

☆

Лист излази сваког четвртка
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

Десет година од смрти Тихомира Ђорђевића

У ТЕШКО пострадалом Београду, баш кад је доживљавао нова разарања од стране савезничке авијације која су, мада врло тешка, наговештавала скори свршетак рата и ослобођење од окупатора, преминуо је пре десет година, 28 маја 1944, д-р Тихомир Р. Ђорђевић, професор универзитета у пензији и академик, тада у својој 77 години. Иако је то била лепа старост, поживео би он још да су била боља времена: хапшење 1941 од стране окупационих власти и болест која се у Београду 1944 тешко могла лечити скратили су му живот.

Више од пола столећа радио је проф. Ђорђевић као средњешколски и универзитетски наставник и као научник. Широке културе и свестраног интересовања за народни живот, он је у току своје научничке каријере објавио неколико стотина радова разнога обима и значаја, међу којима и више књига. Већа таква дела била су му: Из Србије кнеза Милоша I—II (Београд 1922—1924), Наш народни живот I—X (Београд 1930—1934), Медицинске прилике за време прве владе кнеза Милоша (Београд 1921), Зле очи у веровању Јужних Словена (Београд 1938), Деца у веровањима и обичајима нашега народа (Београд 1941) и др. Својим етнолошким радовима допринео је веома много познавању народног живота код Срба, али је са много љубави проучавао и друге балканске народе који живе међу Србима или у суседству (Румуне, Турке, Јевреје, Арбанасе, Цигане и др.), показујући особите симпатије баш за Цигане, којима је посветио више својих радова и по којима је постао познат и у европској науци. Располажући огромним знањем и искуством, пред крај живота бавио се и питањима од општијег значаја, па је објавио поменуту књигу о веровању у зле очи, писао расправе о пореклу ношње уопште, о постанку обичаја куваде и др. У свом научном раду користио је обилато грађу коју је налазио по штампаним зборницима грађе, часописима и разним другим објављеним и необјављеним писаним изворима, али исто тако и грађу до које је долазио сам непосредним проматрањем и скупљањем у народу, ради чега је путовао по свим нашим областима не само у млађим годинама него и пред крај живота. Проф. Ђорђевић није се у свом раду ограничавао на своју ужу струку него се интересовао и за суседна научна подручја и лично се бавио много проучавањем народне или усмене књижевности, и то не само српске него и арбанашке и циганске.

Велик поштовалац Вука Караџића, Ђорђевић је своје ученике уводио у науку о народу и у самосталан научни рад кроз Вукова дела, да их после својим предавањима и разговорима, излажући у њима своја искуства и доживљаје и скрећући пажњу на обиље појава и проблема које треба проучавати, још више загреје за рад. Лично скроман и без претензија, проф. Ђорђевић ретко је улазио у решавање крупних научних проблема. Није био од оних научника и писаца чији рад и открића значе епоху, али је био научни радник који је ударао темеље науци о нашем народу и давао дела не сензационална али од трајне вредности.

Сем овог врло значајног рада на Универзитету и у Српској академији наука, довољно је поменути да је он покренуо и четири године издржавао драгоцени часопис „Караџић“, затим његову дугогодишњу активност у Српској књижевној задрузи, у Друштву св. Саве, у Задужбини Николе Чупића, у Друштву за српски језик и књижевност, у сарајевској „Просвети“, у Скопском научном друштву (чији је био један од оснивача), у Српском књижевном гласнику, итд. Увек пун иницијативе, он не само да је покретао и подржавао колективне акције него је стекао особитих заслуга потстичући појединце на рад и помажући их да истрају. Као добар патриота, проф. Ђорђевић је чинио велике услуге нашој националној ствари особито за време Првог светског рата, када је у Енглеској држао многа предавања и писао књиге и чланке. Ни у најтежим данима окупације он није губио веру у народ и у боље дане и радио је неуморно све до пред саму смрт, спремивши потпуно за штампу неколико већих дела.

Наша наука о народу данас броји велик број радника, који су већином ученици пок. професора Ђорђевића и његовог савременика проф. Ј. Ердељановића, и повећан је број установа које се баве проучавањем народног живота. Али та наша наука о народу још увек пати од удараца који су јој задани смрћу не само поменуте двојице истакнутих научника него и читавог низа других који страдаше у борбама или услед патњи под окупацијом. Оно што наша наука о народу најтеже и сада осећа то је да нема човека чика-Тике, личности великог ауторитета стеченог поштеним и истрајним радом, човека који је на све стране покретао и потстицао рад, подизао људе, својом сарадњом помагао и окупљао људе на сарадњу за напредак науке и културе.

МИЛ. С. ФИЛИПОВИЋ

МУЗИЧКИ ЖИВОТ

Последњи концерти сезоне

Солистички концерт клавиристе Властимира Шкарке одликовао се, сав, начелом мере; разборито процењене мере у стилизацији избора дела за један реситал, укусно одређене мере у избору квантитета музике, брижљиво чуване мере у елану експресивности при тумачењу изабраног програма. Прва мера се зауставила на оквирима музичког романтизма, друга је дала концертни програм који разумно и трезвено води рачуна о потреби апсорбовања пуне пажње слушалаца током целог концерта (само Шуманову Фантазију, опус 17 и јединствени Шопенов циклус прелудиума, опус 28), трећа мера је извирала из уметничке персоналности самог свирача, који је предодређен за нашег претставника клавиристичког академизма у најбољем смислу те речи.

Шуманова троделна Фантазија, интимна исповест о бурама, клонућима и вапајним крицима композиторове чежње за вољеном Кларом, коју су му грађанске предрасуде доба измицале и ускраћивале, синула би, можда, јаче и више, под прстима виртуоза који над техничким проблемима грдно опширне клавирске поеме не би морао бдити самокритичношћу и опрезом, својственим поштеном и крајње савесном Шкаркином пијанизму. Међутим, овако дата (као пандан „мат“-фотокопије, уместо „гланца“), та получасовна, субјективистичка прича има и својих предности: она постаје својеврсна историја романтичарског мишљења и осећања, дакле клавиристичка прича о причи, са свом историском дистанцом, са неким готово аналитички-критичким објективирањем крајње субјективне садржине те сонатно-варијационе Фантазије. Ипак, у Шопеновим прелидима Шкарка је био изразитији, слободнији, више склон да временски (и, неумитно, психолошки) распон између нас и чаробно искреног, грозничавог, болеснички заносног и неизмерно поетичног дела — ублажи ако не и укине. Интерпретација ових прелида има своју историју: за фазом екстатичног уживљавања у романсирано конципованог Шопена дошла је фаза рационалистичке механизације и објективистичког расхлађивања романтичарског митоса о Шопену. Шкарка, паметни заступник принципа мере, дао је златну средину. Апстрактно говорећи, боље да је дао синтезу поменутих ставова и метода тумачења, али — ко зна каква би морала бити аудијелна, чулна слика тог хегелијански исправног начела?

Симфониски концерт Београдске филхармоније са шведским диригентом Стен Фрикбергом и младим загребачким пианистом Дарком Лукићем (изван и после завршене серије унапред испланираних претплатних концерата Филхармоније у сезони која је на измаку) био је, по претежном саставу програма, једна мала, сасвим мала изложба северњачке музичке производње, делом познате, чак и врло популарне, и то у светским размерама (Григов клавирски концерт а-мол) а делом, бар нама на европском југу, сасвим непознате (Франц Бервалд: Увертира за оперу „Естрела ди Сориа“; Хуго Алфвен: Игра пастирке из балета „Краљ брда“; Ларс-Ерик Ларсон: Дивертименто за мали оркестар). Бервалдова увертира је опште познати, онај стари, класичарско-романтичарски тонски хибрид са формалном структуром Керубинија и динамичким замахом и колоритним својствима инструментације коју је инаугурисао још Вебер. Таква карактеристика, уосталом, сасвим одговара добу композитора (рођен 1796, умро 1868). Алфвенову игру, међутим, карактеризира типични новоромантичарски скерцозни брио граничних одељака једног троделног строја, док се у средњем делу, једној носталгичној песми фолклорних мелодиских контура, јавља, само за тренутак, дубоко интонирана бордуна оргелпунктског баса, који је, ето тако, за тренутак, одбио да се повинује хармонским, модулационим покретима хармонија, иманентних мелодији. То је ситница, рећи ће можда неко, но она даје присну чар лепоте, чар неке мрке, интровертно усмерене озбиљности, због које бих радо опет слушао овај непретенциозни фрагмент балетске музике. Кад се такав случај деси, човек ишчекује, вреба свој првобитни доживљај. Али, музика фосфоресцира

☆

ГЛУМАЦ КАБУКИ ПОЗОРИШТА

☆

своје микронске дозе флуида, своју „радиоактивну“, дубоко запретану суштину (своју потенцијалну мисаоност и подземно, понорнички зрачећу емоционалност) тако особеним појавним силама (садејством мелоса, ритма, боје и савзучавања) да трошни потенцијал слушаоца увек може и оманути, минути неконцентрисан, смањене пажње и будности. А онда, авај, и тренут зрачења људске (композиторове) суштине из варљивих трептаја тонова, мимоишла нас је, у неповрат. „Од материје смо што сновиђења гради, и тај наш мален живот окружен је сном“ (Шекспир у „Бури“ и надгробном — уместо гробном — епитафу Вестминстерске катедрале). Звучну феноменолошку оваплоћеност тог „сна“ теже је чути но нечути. — Ларсонов Дивертименто рефлектује већ осетније музичко-ритмичку изражајну спецификацију пулса епохе која целисходно идустријализира мноштво проналазака и напретка технике (композитор је рођен 1908, дело компоновано 1936). Мене је потсетио, лакоћом изражајног манира на нашег Бруна Бјелинског: слична конверзациона кулантност и, ипак, стихијно циљање ка прерашћивању романтичарског индивидуализма.

У Григовом концерту Дарко Лукић је усхитио младе жене. Са естрадним патосом, извођачким нервом, врло добром (но не перфектном) техником, он је асимиловао и наставио традицију концертног показивања, стилизоване егзибиције, поетизоване параде и клавиристички експресивне позе. За концертног извођача то је још увек и биће још за дуго неопходна компонента успеха.

Шведски диригент Фрикберг приказао је чувену „Оксфорд-симфонију“ Хајдна са разумном лакоћом истинског музичара који је интуитивно продро у суштину овог прекрасног споменика симфониског класицизма. Карактерни контраст Мађоре и Миноре одељка у лаганом ставу дао је јасно и одлучно, као живу конфесионалну реч. У Менуету, начинио је од генералне паузе дужином целог једног такта, прави трзај, застој, прекид; изненадни осврт, нагли гест човека, људског бића, које има, носи и исказује своју садржину. У финалном Престу, можда највеселијем, најпенушавијем симфониском ставу који постоји, остварио је исти младалачки, хумористични гест — прекид фразе пре „тачке“ — са убедљивошћу која толико окрепљује живот слушалаца да ће овај, ко зна кад и где, бити одлучнији и отреситији у својој сопственој животној стварности и активности, под латентним дејством ове интерпретације неизмерно хуманитарног Хајдна, и онда када буде сасвим заборавио да је икада игде слушао тог Хајдна у тумачењу милог, љубазног, усрдног и поштено добронамерног човека и диригента Стена Фрикберга.

Солистички концерт париске клавирсткиње Монике Хас био је истински манифест једног стила који се може сматрати негацијом начела експресивности путем тражења и одгонетања временског стила, извлачења из композиције свег оног временског и локалног крозашта се то локално и временско обично да уопштавати у ванвременско, „вечно“, тј. дуготрајно и у универзално, „свечовечанско“, тј. важеће и приступачно на читавом фронту једне цивилизационе специфичности и једне културно-историски засноване, развијане и хуманитарно активне посебне (у овом случају музичке) традиције. Моник Хас као да је у Баховој Енглеској свити а-мол, у Моцартовој истотоналитетној сонати, у Дебисиевој свити „За клавир“ (прелид, сарабанда, токата) тражила ону „нефигуралну“ тајну суштине, оно унутарње биће тонског устројства које толико надире кроз сопствену, специфичну сликовитост, да ову заборављамо, па чак и имедијатно одбацујемо, као што и у Хомеровој Одисеји, у Софокловој трагедији или Шекспировој поеми сместа отресамо фабулу, конкретност заплета, појединачност збивања, да бисмо застрепели и зацептали над огледалом векова и народа, над собом и својим добом, и у Хомеру и у Софоклу и у Шекспиру. — Тек у баснословној сонати Прокофјева (чија је животна трагикомедија хтела да ропцем груди ваздух пара истих дана кад и Стаљин) Моник Хас је нашла материју за свој тотално реални свет, свет утварно јасних одблесака робота у машини. Рат светски већ је топтао Европом када је ова соната настала. Совјетски 22 јуни 1941 још није био свануо, али га је Прокофјев чуо, са ухом Татарина на сувом тлу непрегледне пустаре. И арабеске првог става (челична симфонија механизоване немани), и псевдо-шумановска медитација школски прегледног спроводног дела сонатног става, и тема бригом угроженог Анданте-става, који се брани, одупире, супротставља, и оне упорне мале секунде које сигнално и злослуто опомињу приближавање челичног вихора, најзад и завршни престо, страшна токата доба, што меље и мрви луду лутку живота, у еластици федера машине, који не попушта — све је ту тотално истинито, верно, силно и неумитно јасно. Моник Хас радила је ту — уместо нас, уместо милиона свести које су виделе трубу циклона, када је ова, горостасно нељудска, надолазила.

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ

Одговорни уредник Танасије Младеновић, Београд, Француска 7 ● Издаје Удружење књижевника Србије ● Штампа „Политика“, Цетињска 1.

„СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ“ БЕОГРАД