

Књижевне новине

ГОД. I БР. 27 ☆ ЦЕНА 20 ДИН.
БЕОГРАД, ЧЕТВРТАК 15 ЈУЛ 1954
Лист излази сваког четвртка

У ОВОМ БРОЈУ

ПОРЕД ОСТАЛОГ: ЧЛАНЦИ И КЊИЖЕВНИ ПРИЛОЗИ ТАНАСИЛА МЛАДЕНОВИЋА, МИЛОРАДА ПАНИЋА-СУРЕПА, СЛОБОДАНА ГАЛОГАЖЕ, ВРАНКА РАДИЧЕВИЋА, ИВАНА ИВАЊИЈА, ВОЈЕ РЕХАРА, С. КОСЛАВА, АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЋА И НИКОЛЕ РАЛИЋА. — ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ НИКОЛАЈА ПИРНАТА (УЗ ЧЛАНАК БОЖИДАРА БОРКА).

САВРЕМЕНА ЕСЕЙСТИКА

Руке једног човека

(НАД АНДРИЋЕВОМ ПРИПОВЕТКОМ „ЗЛОСТАВЉАЊЕ“)

МОЈЕ ИНТЕРЕСОВАЊЕ за приповетку „Злостављање“ потекло је од једне личности у тој прози, од личности четкара Андрије Зерковића, који на један специфичан начин, сасвим оправдан његовим животом, покушава да се издигне изнад своје просечности. Та опскурна личност, тај тип човека који је по начину како се постављао и поставио у животу, био до рата познат на нашем тлу, на релацији између наших дућана и наших радионица које нису могле бити фабрике, и карактеристичан за један период нашег живота. Он је стрпљивошћу, која често карактерише човека са амбицијама, и одрицањем, што је особина оних који по сваку цену желе да постигну одређени циљ, постао оно што је реално и могао да постане: човек који је себи обезбедио сигуран живот са угледом који произилази из те сигурности. Даље, у материјалном погледу није могао, а навика да се стално иде даље била је код њега потенцирана до те мере, да је рекомпензацију морао да тражи на другој страни.

Та навика за нечим вишим, чему он није био дораствао почела је да деформише његов већ болестан карактер, почела је да од њега ствара монструма који на особен начин запостава своју најближу околину, у овом случају своју жену, коју је материјална страна живота приморала да буде безгласна и понизна онолико колико је потребно да се одржи у вези која је у једној средини истинска као закон, који се не може разрушити без великих последица по онога ко тај закон руши. Он жели да се што више истакне, макар само пред својом женом, он у својим болесним и гласним маштањима улази у дневне послове многих људи који су по ма чему значајнији од њега, он без много маште, али упорно и педантно, глуми и министре и злочинце и уметнике и друштвене реформаторе, увек са жељом да све уради боље него други. А он поседује само једну особину, заправо само једно својство-упорност, са онолико окрутности колико је има човек који је у једној средини ипак постао нешто, својство за које сматра да је довољно за све послове, па чак да надокнади и недостатак талента. Зато све његове жеље полазе од тог својства, оне се из њега привидно нападају као из неког акумулатора. И зато он и није један од оних који ћутке маштају, и том страном свог живота не само да не злостављају своју околнину, него за њу као такви остају чак и непознати.

То је моја претстава о личности Андрије Зерковића, претстава коју сам добио после читања ове приповетке, то је његова слика, рељефна до крајних могућности, и нигде не замрљана да је потребно да је ретуширам својом маштом, нечим чега нема у самом тексту. И кад поставим себи питање: шта је то чиме ми је Андрић тако пластично дочарао ту личност, шта је то чиме је он допринео да Андрија Зерковић буде у мојој свести потпун човек, који све што ради — ради по једном унутрашњем императиву, ја мислим да је то начин на који је писац мени дочарао његове руке, иако им није посветио онолико простора колико би то учинило неки осредњи литерат, кад жели да неку особину своје личности истакне тако да она карактерише читаву личност и њен живот. Зато мислим да се у томе, како су дате руке четкара Зерковића налази и објашњење за све његове поступке и за поступак његове жене, која је једног тренутка била приморана да га напусти, и да тим својим актом, колико толико, разбије конвенционална схватања средине. Јер, да Андрић те руке није увећао у извесном смислу, да их није потенцирао у односу на читаву фигуру ове тамне личности, Зерковић би

био човек са плаката, а његова психичка стања била би произвољно дата, као код многих наших писаца који имају само толико талента колико је потребно да се преприча неки догађај, или да се препричају неки догађаји. Андрић је, међутим, четкареве руке довео у такав однос са његовим расположењем да су оне једино и могле да буду узете из целокупне његове личности, јер њих није могао да замени ни један други део четкаревог тела, јер ничим другим не би могло да се испоље црте једног таквог карактера, онаквог каквог га је Андрић дао.

Први сусрет са рукама Андрије Зерковића, негде на почетку саме приповетке, врло је кратак и, могло би се рећи, неупечатљив, мање сугестиван него што би се то очекивало, али ипак довољан да се запазе по својој необичности. Андрић те руке тако фиксира онда када говори о четкаревим физичким особинама, и шкртост у опису може се правдати једино тиме што тај опис нема задатак да објашњава никакво расположење, и никакво стање.

„Стопала и руке су му били несразмерно велики, искривљени и кривави од дугогодишњег рада и стајања за тезгом“.

Али, следећи опис руку, са текстом који произилази из тог опис, нешто је пластичнији и рељефнији, потпуно адекватан расположењу у коме се четкар налази. Јер, Андрић претходно објашњава једну страну његовог живота, његов однос према женама уопште. Сиромаштво доживљава, односно последице тог сиромаштва, четкар надокнађује причама, измишљеним односима и сусретима, којима жели да своју жену убеди у сопствену вредност и да јој се претстави као човек пун утисака али, и као човек који је свесно избегавао жене, са тежњом да очува своју виталност до које му је много стало, и да њено поседовање протумачи својим рационалним расуђивањем.

„Нисам ја никада био луд да расипам своју снагу и своју младост које-

куда, а жена сам имао тада на сваки прст по три“.

То говори четкар, а после тога долази опис, не много снажнији од оног првог, али опис којим се потцртава и однос четкареве жене према његовим рукама, однос који Андрић стално, али ненаметљиво истиче, и којим објашњава дејство четкаревих руку на његову жену.

„И човек показује своје велике чворновате прсте жени поред себе. Лепа, бујна, двадесет година млађа од њега она их гледа са хладним запрепашћењем у себи“.

Како четкар у својим маштањима постаје неурачуљивији, како се све више удаљује од граница које обележавају разумност, тако Андрић и његовим рукама даје она својства која одговарају његовим психичким стањима, и све више заострава однос између четкара и његове жене. Док су у прва два маха описи карактерисали четкареве руке у једној мирној ситуацији, сада су руке дате у акцији, као тумачење онога што четкар осећа. Та акција је последица градијације четкаревих расположења, његовог одређеног става према једној појави у датом моменту, и његових размишљања. Он, пошто не налази на отпор своје жене, кад једне вечери, као и обично, чита члана из новина у коме се говори о некаквим реформама у друштву, замишља себе у ситуацији реформатора који те реформе не спроводи у дело својом интелигенцијом и својом тактичношћу, него својом окуптношћу, пошто само њу и поседује.

„Нема ту мушке руке, драга моја, ја теби да кажем. Нема мушка да засече, хируршким ножем, без милосрђа. Без милосрђа, разумеш?“

„Четкар то виче жени као да је она тврдила противно и показује дугачком руком како се то сече“.

То извлачење четкаревих руку у први план ствара и одређује атмосферу у самој приповетци, загушљиву и неподношљиву до те мере да

(Наставак на четвртој страни)

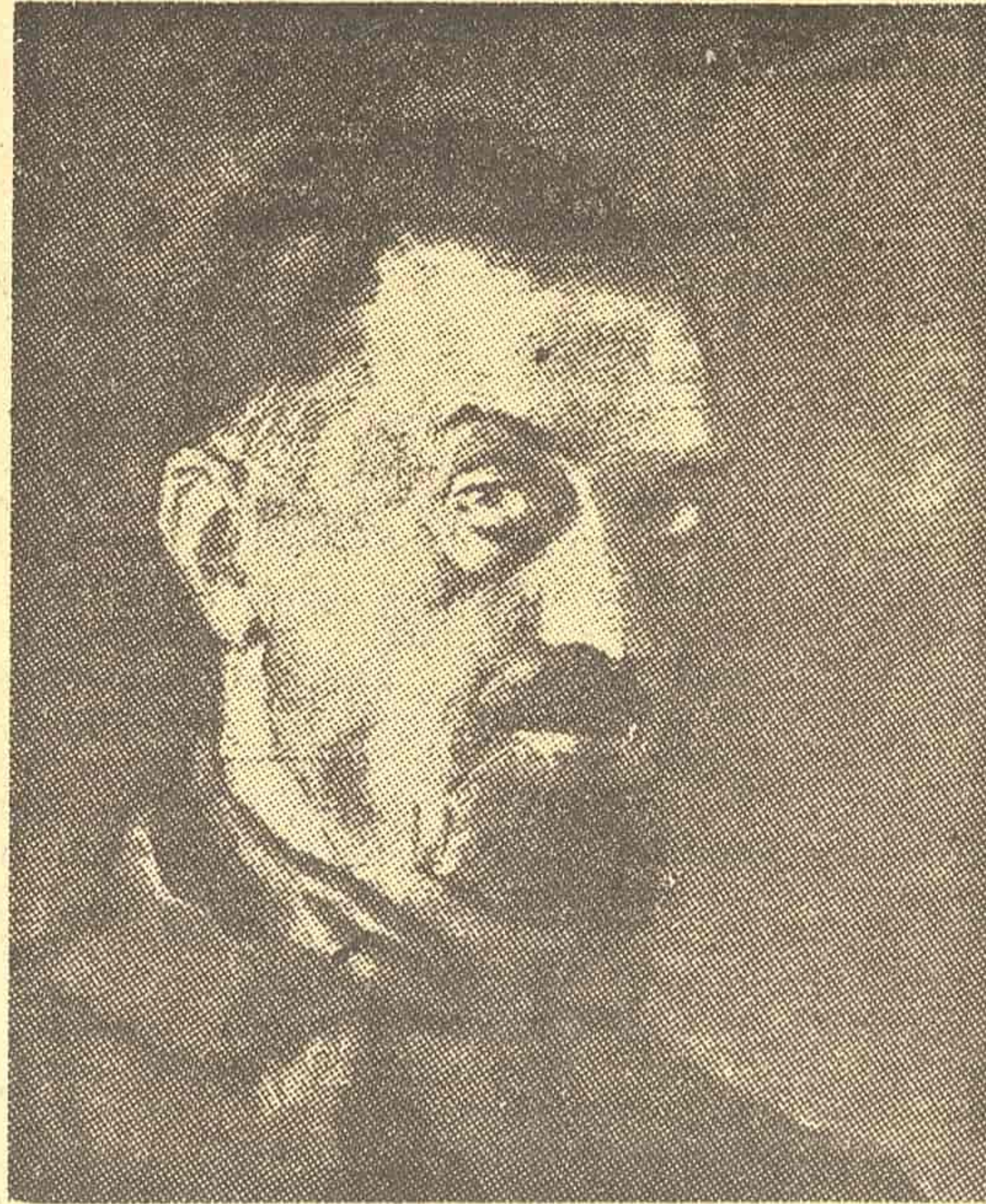
ДРАГОСЛАВ ГРБИЋ



Н. ПИРНАТ: ДОН КИХОТ (1933)

Уметност Николаја Пирната

ПОВОДОМ ИЗЛОЖБЕ У МОДЕРНОЈ ГАЛЕРИЈИ — ЉУБЉАНА



НИКОЛАЈ ПИРНАТ: АУТОПОРТРЕ

У ЈАКОПЧЕВОМ павиљону у Љубљани, који нас сећа на најсјајније манифестације словеначке ликовне уметности, нарочито импресиониста, била је приређена велика изложба у спомен Николаја Пирната. Она је дала најпотпунији досадашњи преглед цртачких, илустраторских, сликарских и вајарских дела овог уметника који је умро пре шест година, након што је прошао кроз интернације и Народноослободилачки рат и једва започео своју нову каријеру професора на Академији за ликовну уметност у Љубљани.

Николај Пирнат иде у ред оних уметника који су значајни за социјално-критични реализам у Словенији. Он је био у неком смислу словеначки Грос на кога је сећао и техником својих цртежа. Служећи уметности, која се ни у чему не одваја од живота, овај ученик Ивана Мештровића није се много бавио вајарским радом да се тим више истакне као илустратор, графичар, карикатуриста, цртач типичних ликова и ситуација из свакидашњег живота, као уметник који је цртежима приказивао безизлазну учалост малограђанског живота у Словенији. Као Џанкар, а из његове генерације сликар Хинко Смеркар, био је и Николај Пирнат борац против своје конзервативне и филистарске средине, а истодобно с напредним погледима на свет и јасним перспективама у будућност. Иако својим стваралачким методама није био нарочито оригиналан и није оставио дело ванредне вредности, што се тиче стила и формалног савршенства, он је ипак трајно ушао у историју развитака савремене уметности у Словенаца. Модерна галерија у Љубљани је добро учинила што је сакупила и изложила највећи део Пирнатових дела.

Николај Пирнат, рођен г. 1903 као син професора гимназије, свршио је реалку у Идрији и академију у Загребу. Његови учитељи на академији били су поред Јозе Кљаковића и Максимиљана Ванке Љуба Бабића, проф. Франгеш-Михановић и Мештровић. Овај потоњи имао је највећи утицај на Пирната. Освојио га је и као уметник и као човек, али му није трајно дао елемената свог идеалистичког погледа на свет. Сећам се понешто Пирнатове прве изложбе г. 1925 у Марибору. У оно време осећао се у словеначком сликарству врло јаки талас експресионизма. И Пирнат је као сликар тражио кроз експресионистичке облике излаз из оне „анархије слидова“ која је, према речима једног немачког теоретичара, захватила читаву младу уметност у Европи после Првог

светског рата. Као вајар, он се није ни онда ни доцније ослободио Мештровића а помало је, бавећи се све више цртежима, напустио експериментовање формом, истичући све више садржајну страну уметности. Годину 1927 проживео је Пирнат у Паризу, настојећи да упозна савремену уметност Запада, њезину упадљиву борбу између форме и садржине, између артизма и реализма. Као у својим загребачким почецима, остао је раздвојен и у Паризу, делећи своје симпатије између Бурдела и Пикаса. Као уметник с погледом пластичног ствараоца он није могао да трајно прионе уз Пикаса и кад се вратио у Љубљану, он је дакако припадао групи „Неовисних“ који су се све више удаљавали од импресионистичких

мајстора што су, једнако као и у поезији и музици, важили као најзначајнији репрезентанти словеначке уметничке културе. Међутим, ово „пикасовство“ Николаја Пирната, уколико је уопште попримљиво видљивији изражај, убрзо је ишчезнуло готово до нетрага пред конкретним уметничким задацима пред којима се нашао Пирнат и још некоји мање „артистички“ духови из његове генерације. Ови конкретни задаци били су у томе: служити „новом стварности“ која је завладала у у књижевности и која је тежила ка критичној буржоаском друштву и његових установа. Значи да је уметник требало да заузме више или мање борбени став у сва јачим конфликтима класног друштва.

Николај Пирнат је дуго година радио као илустратор у редакцији либералног дневника „Јутро“, али је сачувао своју личну и уметничку независност и његова дела из овог периода — све до Народноослободилачког рата — истичу се критичком и оних кругова код којих је радио због насушног хлеба. Ово су нарочито његови цртежи „гросовског“ карактера: прикази малограђанског друштва, карикатуре различитих политичких типова, призори са жандармима што одводе пролетере итд. Најснажнији израз његовог револта против грађанског друштва биле су интернације у књижи Игорја Торкара „Људи Кронос“ која беше одмах након изласка (год. 1940) конфискована. Са великом смелошћу и јасним погледима на нови рат и његову идеолошку позадину ругао се Пирнат фашистичким диктатурама које су довеле народе у пароксизме лудости. Пирнат је у оно време имао за собом читав ред врло добрих илустрација, међу којима се највише истичу одлични цртежи у словеначком издању комплетног „Дон Кихота“ и илустрације за књигу дечјих песама Отона Жупанчића: „Цицибан“. За време рата у италијанској интернацији и у народноослободилачкој војсци Пирнат је много радио стварајући поред типичних уметничких докумената о рату и дирљиве мотиве о судбини пролетера и других експлоатисаних људи у великом вртлогу историје. Године 1944 изишли су, на ослободеној територији, линорези Пирната и Михелича „Наша борба“, а најзначајнији Пирнатов цртачки допринос трагици и патетици рата изишао је под називом „Домови, тамнице и шуме“ год. 1944, у издању штаба НОВЈ. 1945 год. радио је Пирнат у Београду као илустратор „Борбе“ те је заједно са Милорадом

(Наставак на седмој страни)

БОЖИДАР БОРКО

Јуџин О'Нил

(О Д Л О М А К ИЗ Е С Е Ј А)

ЈУѢИН Гледстон О'Нил рођен је у једном бродвејском хотелу, 16 октобра 1888. Отац му је био Џејмс О'Нил, омиљени тумач главних улога у романтичним мелодрамама. Детињство је провео делом уз оца који је често путовао на гостовања, а делом у различитим приватним школама. Због једног ђачког испада отпуштен је са Принстон универзитета на крају прве године студија. Једно време радио је као чиновник на пошти, а онда, вероватно под утицајем Џек Лондона, Конрада и Киплинга, као и под утицајем свога сопственог немирног и бунтовног духа, напушта 1909 службу јер му се пружила прилика да путује у Хондурас ради проналажења злата. На другом путовању обрео се као обичан морнар у Буенос Ајресу где се извесно време бавио разним пословима. По повратку добио је неку мању улогу у једном од комада које је припремио његов отац и који се приказивао у Њујорку. Око годину дана радио је као репортер и уредник културне рубрике једног листа из Њу Лондона. Туберкулоза га је отерала у санаторијум, 1912, у коме је пробадио пет месеци. Сасвим је оправдано претпоставити да га је то принудно докличне приморало да се нађе лице у лице са самим собом — од тога је стално покушавао да побегне. Много је читао: Маркса, а тако исто и Кропоткина, Велекинда, Стриндберга и Ибзена. После изласка из санаторијума у току године опорављања написао је своје прве позоришне комаде у једном чину. Краће време, 1914, посећивао је чувени курс за драматурге који је професор Џорџ Пиерс Бејкер водио на харвардском универзитету.

Идуће године, у току лета 1915, једна група уметника из Гринич насеља, која је летовала у Провинстауну, Масачусетс, кришом је припремила терен да прикаже О'Нила публици, и своје забаве ради ставила на сцену импровизоване позорнице, у бившој напуштеној рибарници, четири О'Нилове једночинке. Идућег лета неки чланови те групе научили су да млади О'Нил, који је тада исто тако живео у Провинстауну, има читав сандук још није неприказиваних позоришних комада. Позвали су га да им нешто донесе да виде; последица тога било је приказивање романтичне мелодраме у једном чину „Путовање на исток — за Кардиф“, првог О'Ниловог дела које је приказано јавности. Те исте јесени позоришна труппа из Провинстауна преуредила је једну стају у Макдугал улици, у Њујорку, назвала то мало позориште „Провинстаун позориште“ и отворила га у новембру, имајући на репертоару свега три једночинке, од којих је једна опет била О'Нилова драма „Путовање на исток — за Кардиф“. Успех је био тако задовољавајући за обе заинтересоване стране да је од тада, па до 1924, већина О'Нилових драма — „Император Џон“, „Длакави мајмун“ и „Сва божја деца имају крила“, убрајајући ту још и знатан број једночинки, доживео своје премијере у Макдугал улици.

„Провинстаун позориште“ учинило је за О'Нила нешто што ниједно друго професионално позориште које ради на комерцијалној бази не би у почетку учинило: оно му је створило публику, мада је та публика била, а једно време и остала, мала и веома специфична. Можда је то било и стога што његови оснивачи нису имали неки одређени програм. О'Нил је био веома подложан утицају; још није био нашао себе и могао је под другим околностима да силом прилика прихвати један начин рада стран његовом сопственом генију. Али пошто је ситуација била оваква његови покровитељи су радо примали све што им је давао, а чак и у тим првим годинама О'Нил им је дао знатан број дела која су се, како је то изгледало, међусобно веома разликовала. Међу тим првим стварима само „Путовање на исток — за Кардиф“ и низ једночинки о животу на мору, написаних после ове драме, сачињавају јединствену целину. Оне су очигледно у извесном степену плод сопственог искуства које је О'Нил стекао пловачким морима као обичан морнар, поетичне по тону, у основи мелодраматичне, а у самој ствари романтичне, упркос чињеници да их избегавање уобичајених романтичних клишеа и инсистирање на тра-

гичним заплетима ставља у ред оних дела која се силом прилика називају „реалистичким“, као што је то чест случај са делима која формално не припадају романтизму. Сажетост и релативна упростићеност тих драма омогућила је аутору да потпуније оствари свој циљ но што му је то пошло за руком у делима већих претензија, те су због тога поједини критичари увек показивали склоност да им доделе више место у хијерархији О'Нилових дела но што то ове драме стварно заслужују.

Међутим, О'Нил нимало није био задовољан поетском мелодрамом, а тако исто није га задовољавала ни трагична мелодрама. Страсно незадовољан и неуморан у трагању, он повремено изражава неку врсту стриндберговског nihilизма, а повремено тражи одговоре на своја питања у доктринама политичких револуционара, или код Фројдових следбеника који су тада у великој мери почели да улазе у моду. У низу којим се ређају његова дела лако је у појединим драмама увидети да ли преовлађује утицај једне или друге доктрине. Мада је као позоришно дело веома ефектна, драма „Различити“, 1920, несумњиво је прича за Фројдове поклонице; „Сва божја деца имају крила“, 1924, бар наизглед је драма са социјалним проблематиком. Међутим, „Император Џон“, 1920, пре је мистично но социолошко, или научно дело. Две драме „Иза видика“, 1920, „Ана Кристи“, 1921, прво су приказане у другим позориштима, а не на сцени „Принстаун позоришта“, само зато што су писане на један изразито реалистички начин који много мање доводи у забуну просечну публику него поезија, мистика и моралисање, у извесној мери карактеристичне особине за његова друга дела.

У току тог стваралачког периода за О'Нила се тачније може казати да је имао неколико стилова, а не један стил, и неколико филозофија. Он је настојао, само делимично успевајући, да прилагоди својим сопственим потребама, одговарајуће обрасце поникле из текућих интелектуалних покрета, вероватно сам несвесан чињенице у којој га мери ниједан од њих не заборавља. Драма, „Длакави мајмун“, изведена 1922, као и његове драме које су доживеле своје премијере у позоришту „Принстаун“, ипак је у извесном смислу најинтересантнија јер је то драма која је са највећим успехом спојила противуречне елементе у нову целину.

Драма „Длакави мајмун“ прича историју дојача са прекоокеанског брода који су ранији живот, задовољство због сопствене примитивне снаге и скромне свести због неопходности пољубљени услед случајног сусрета са једном путницом која је претставник света њему потпуно непознатог. По доласку у пристаниште он се упушта у испитивање тог новог света, открива да га његови елегантнији житељи не признају за људско биће, доживљава да га избаци из хола на улицу где група свесних пролетера одржава митинг, и коначно бива смрскан у заграју једног мајмуна, затвореног у кавез, кога је покушао да поздрави као свог брата. Главна замисао ове драме, (то је постало касније једна од честих карактеристичних црта О'Нилових драма), је нејасна јер оставља гледаоцу на вољу да је тумачи на разне начине. Социјални реформатори схватили су је као протест против бруталности пролетаријата. Међутим, у самом тексту не напомиње се да длакави мајмун овога света могу да се хуманизирају било каквим социјалним системом, и вероватно једино социолошке преокупације једне врсте публике могу да наведу на закључак да писац осећа афинитет према пророцима политичке или економске револуције. Нихилистички песимизам њеног намућеног драматурга очигледно је извор овог и оваквог драматуршког метода.

Ако бацимо поглед уназад на „Длакавог мајмуна“ и размотримо то дело имајући у виду каснији О'Нилов развој, запазићемо да стварна срж проблема, који је приказан у ситуацијама кроз које пролази главни јунак, није социјалне природе, и исто тако у видећемо да се писац бори са тим песимизмом који га је свег обузео; он му се лако не по-

даје. Понекад његове драме својим садржајем делују као критика друштва; понекад се користе клишеима у Фројдовом духу. Међутим, његове најуспелије драме пре су трагичне но социјалне, или психолошке, јер је у основи увек реч о једном проблему, (не ономе кога је сам О'Нил назвао проблемом човекових односа према човеку), већ о проблему човековог односа према нечему што је изван њега.

Нема сумње да ће се сви сложити да су од 1915 најизразитије тенденције како у америчком роману тако и у америчкој драми усмерене ка реализму, друштвеној сатири, социјалном протесту и ономе што се под општим именом назива „континенталном“ изопаченошћу. Већ смо истакли да се утицај свих тих тенденција може запазити у О'Ниловим драмама, али оне су му у основи стране, или бар од споредног значаја, пошто је главна О'Нилова преокупација увек била вечито трагични положај човека који се бори за неко разумевање и неко оправдање самога себе у једном универзуму увек мистериозном и како изгледа често непријатељском. Због тога је његов рад мање уско повезан са радом већине драматурга, његових савременика, но што се то на први поглед чини. Док су они, углавном, усвојили неки облик сатири или комада с тезом, или док у најмању руку узимају било једно било друго као своју полазну тачку, он се упорно борио — ако не сасвим доследно — да оствари или поново створи трагедију у класичном смислу, да напише драму која ће, као што се то сам изразио, мање обрађивати однос човека према човеку, а више однос човека према богу. Можда је најбољи пут да се оцене, а тако исто и схвате главни ликови у његовим драмама написаним у зрелим годинама ако се прочује најбоље драме, заједно са њиховим разним методама помоћу којих оне покушавају да савременим изразима образложе О'Нилову концепцију људске трагедије.

У току једанаест година које су протекле од приказивања „Длакавог мајмуна“ изведено је тринаест драма, (две од њих су уствари трилогије, док су остале нормалне дужине). То значи да је О'Нил веома плодан драмски писац. Међутим, он је и веома неуједначен и, мада постоји знатно размимонађење у погледу релативне вредности његових појединих дела, мало се ко неће сложити да су, рачунајући од 1922, његове драме с највећим претензијама следеће: „Жеља под брестовима“, 1924, „Велики бог Браун“, 1926,



ЈУѢИН О'НИЛ

„Чудна интерлуда“, 1928 и „Јадиковање приличи Електри“, 1931. Драма „Ах, дивљина“, 1933, интересантна је не само зато што је доживела велики успех у финансијском погледу, већ и зато што је то једна несталнична младалачка комедија која нимало не потсећа на друге ствари из О'Ниловог пера. Друге две драме „Динамо“, 1929 и „Дани без краја“, 1934, такође су интересантне, мада су материјално рђаво прошле, а можда и уметнички доживеле неуспех. Обе драме на непосреднији начин од других О'Нилових дела третирају религиозни вид старог проблема. Прва излаже историју човека који мисли да је открио бога у Снази, бога који је симболички приказан електричним генератором; друга приказује случај човека који је стварно нашао свој мир прихвативши веру римокатоличке цркве. Међутим, и само успешно анализирање четири прве поменуле драме у довољној мери допринело да се стекне правилан и потпун појам о општем обиму ауторових циљева и метода.

На први поглед ниједна од те четири драме није слична другој ни у погледу материје коју обрађује, ни у погледу драматуршких метода које О'Нил примењује. Да би се истакла та њихова различитост, као и основна међусобна сродност, можда би најбоље било укратко приказати сваку драму и изнети њен садржај, а затим подвући како све оне уствари обрађују једну исту тему.

У драми „Жеља под брестовима“ сцена приказује Нову Енглеску у XIX веку. Метод је строго реалистичан и интрига се развија око борбе за доминацијом која се води између оца и сина — оца овејаног пуританца, убеђеног да је под нарочитим окриљем „неумитног“ старозаветног бога, и сина који се са њим бори како за своју младу жену тако и за имање својих предака. Драма „Велики бог Браун“ која се, напротив, дешава у савременом миљеу, фантастично је „експресионистичка“ у погледу начина обраде и исто толико крајње субјективна колико је претходни комад био објективан у третирању карактера и садржаја. Дајон Антони, генијалан човек, изиграва је у животу од стране Брауна, једног медиокритета, који се жени девојком коју Дајон воли, претима планове припремљене за изградњу једне велике јавне зграде и најзад силом присваја и његов идентитет. Све личности носе маске које понекад скидају приликом монолога када откривају публици своју интимну природу. Симболика постаје крајње компликована, а објашњење самога О'Нила шта је том драмом намеравао да каже још је замршеније од његовог комада. Човек остаје у недоумници да ли Антони и Браун уствари нису два вида једног истог лика.

Драма „Необична интерлуда“. (готово три пута дужа од нормалне драме), приказује као главну јунакињу једну лепу жену која за своју емоционалну стерилност баца кривицу на љубавника погинулог у рату, али ипак успева да доминира у животу тројице људи — свога мужа, љубавника и благог и отменог ујака, старог нежење. Метод је реалистички, сем у сценама где О'Нил користи дуге монологе да би открио неизречене мисли својих личности. У драми „Јадиковање приличи Електри“ чак је и тај начин, примењен у две претходне драме, одбачен у корист метода који је, бар споља, у основи онај уобичајени реализам на који смо навикли. Сама интрига комада испричана уствари у три драме, (које треба да се приказују у току три различите вечери), веома се придржава старе грчке легенде о Електри, Оресту и Клитемнестри, али позорица је пренета у доба америчког Грађанског рата, а мотиви као и имена главних јунака тако су потпуно модернизи-

рани да наивни гледалац никада не би могао да посумња да цела та прича није сада написана.

Свака од ове четири драме постигла је знатан успех како у уметничком тако и у новчаном погледу. Оне су, укупно узев, донеле и материјално признање једном писцу који је, пре но што је прва драма изведена, провео готово пуних десет година радећи на развијању свога талента уз једно безмало презриво неговање рачуна о укусу својих савременика. Међутим, ниједна од те четири драме није била популарна у пуном смислу те речи као што је то случај са многим другим савременим позоришним комадима. Тешко је отети се сумњи да О'Нилове драме не дугују знатан део успеха који су поживеле код интелектуалаца чињеници која је већ подвучена — чињеници да је свака драма у извесној мери могла да се протумачи изразима савременог интелектуалног погледарства. За многе „Жеља под брестовима“ значи допринос напору, а тада у моди, да се скине ореол са америчких пуританских предака које овај О'Нилов комад приказује као тиранске и појудне људе. Слично, драма „Велики бог Браун“ маказо да је неразумљива, изгледа да на свој начин претставља сатиру на амерички идеал — на „успех“ — и на тај начин донекле продужава традицију романа Синклера Луиса и писана који су се на њега угледали. „Необична интерлуда“ може да се схвати као студија једног фројдовског комплекса, а чак и драма „Јадиковање приличи Електри“, која, мада више но друге драме, дугује свој успех снази саме фавуле, исто тако износи на сцену мотиве приказане у светлости Фројдовога учења.

Ако се, међутим, приликом прочувања ових драма неимају у виду само интелектуални калупи који су били на дневном реду у време када су те драме писане, већ се поведе рачуна и о неким напоменама о личним О'Ниловим преокупацијама, постаје очигледно да његове драме претстављају четири вида прилажења истом естетском и моралном problemu, и да нису само четири различита покушаја искористићавања текућих интереса и предрасуда свога времена. У току година у којима су написане њихов аутор је како изгледа први пут постао свестан не само тога да жели да напише трагедију, већ и свестан да је за трагичног хероја тешко да постане трагичан ако није привржен некој идеји за коју осећа да је узвишенија од њега самога. Али савремени човек тежи да се ослободи осећања да у универзуму постоји нешто зашта би могао да се веже, и реалистички позоришни комад са тезом прихвата ту чињеницу када се задовољава да искључиво обрађује однос човека према човеку, а не однос човека према богу.

После 1933 О'Нил је написао две трагедије и по општем мишљењу далеко одмакао у раду на циклусу од седам трагедија. По његовој жељи ниједно од тих дела није приказано и никакав текст није објављен све до јесени 1946 када је приказана драма „Продавац леда долази“. Ова дуга и помало гротескна трагедија има за тему покушај једног дипломатика да се ослободи својих последњих нада и последњих илузија. Та драма је мање допадљива од „Необичне интерлуде“, или од драме „Јадиковање приличи Електри“, али је пуна оне исте О'Нилове трагичне снаге.

На основу онога што је већ речено очигледно је, ако је О'Нил највећи драмски писац кога су икада имале Сједињене Америчке Државе, да је његов развој такав да је тешко сматрати га претставником — па чак и водећим претставником — америчке драмске школе. Та школа несумњиво много дугује његовим пионирским напорима који су открили да постоји публика и за неконвенционалне позоришне комаде. Штавише, многи припадници те школе сами су показали склоност за неговањем једног стила писања драма у коме све више ишчезава оно морално наравоученије европских драма с тезом, у тако великој мери неговано с краја XIX и почетка XX века, јер комедија као и драма, а не демонстрирање и аргументи, постају главни циљ коме се тежи. О'Нил је ипак остао јединствен у свом упорном и све више и више искључивом покушају да прикаже савремени живот на начин којим ће постићи ефекте једне класичне трагедије. У тежњи за постизањем тог циља он је све више и потпуније радио на својим драмама. И заиста, ниједан други значајни писац позоришних дела није био толико упоран у убеђењу да драма — ако тежи да достигне свој највиши степен — треба да обрађује проблем човековог односа према снагама изван њега самога.

ЏОЗЕФ ВУД КРАЧ

(Превела Вера Илић)



НИКОЛАЈ ПИРНАТ: ДЕДА (неодато, 1943)

О помена

(О Д Л О М А К И З Р О М А Н А)

ТЕ НОЋИ достигла сам свој крај. Као да сам живот одживела, мени је постало сувишно оно: осећај себе. Када сам потражила почетак, није ме дирнуо никаквом нежношћу. Тамо негде испред средње светлуцао је нешто далеко. Ништа није свањивало. Само је светлуцао. Па стало. Па, ипак, решила сам да испитujem. Враћала сам се, корак по корак, уназад. Било је непријатно. Почела сам од почетка. Среда сам један ужас. Па онда други. Зато сам претрчавала. Наравно, спотицања су доносила падове и болове. Ране су прокрвариле. И, чудно, две руке су ме придржале и повеле. Баш сам хтела да натрчим на Ивану и Мурку. Мурко је био мађарски полциганин, примаш. Могла сам у том напредовању од почетка да налетим баш на ону сцену када Мурко кида хаљине са Иване и говори мени, девојчици, показујући њену голоћину:

— Гледај, какво је ђубре твоја мајка!

Две руке са деформисаним прсти-ма од реуме повукле су ме у страну. И ја сам се нашла у стану свога оца.

Он је имао потпуно седлу кошу. Висок и мршав, уморних очију, посећао је на неког услуженог артисту. У његовој појави било је достојанствености, а у осмеху чудно сувих усана премного горчине. Мој отац је, прекинувши са мојом мајком, залутао у још чуднији брак који ми је донео полубраћу. Тај брак је за њега био терет. Он је све више почео да се растаје са собом. Добио је изглед услуженог артисте. А то се дешава људима који су имали себе.

Требао је да проведем лето код мајчине сестре у Престоници.

— Не би требало да идеш тамо, рече отац.

Ја сам већ помало постајала девојка.

Гледао је пажљиво моје руке. А онда је дизао очи.

Нисам га питала зашто не би требало да идеш. Сам је настављао:

— Нису добри људи, Емилија и њен муж. Ја их познајем исто толико колико и твоју мајку.

Помало сам постајала девојка. У мени се јављало нешто тамно, неодређено. Мој отац, благог гласа, уздржан и горак, уносио је у мене неспокојство. Његови прсти, дуги и чланковити, кочили су се као да их е времена на време хватају грчеви. Они су болели моје очи. Ја сам тада осећала да ме баш ти прсти највише привлаче оцу. Желела сам да их милујем и умирим, па да се опружени одмарају на мом длану. Да заспе. Расло је у мени неспокојство и због оца који све зна, који ме сву види. Он је био баш онакав какве сам замислила очеве. Сигуран и изгорео. Тада ми је био највише потребан.

Говорио је а ја сам у његовом гласу осећала беспомоћност:

— Ти ћеш још само мало дана бити мала Ана...

Касније сам разумела његову ћутњу. Желео је да заустави мој раст. Мој отац није имао право да ми помогне. Мој отац је и другог деци отац. Ја не смем да кажем мајци да сам била код њега. Мој отац је много несрећан. Истина, он ми не говори да ме воли. Сигурна сам да је више волео своје синове. Мој отац је несрећан баш зато што ме мање воли. Он је човек и кривац. Зар мој живот није и његово дело!

У соби која мирише на лањске јабуке узалудно је упоран:

— Не би требало да идеш код оних у Престоницу...

А онда је клонуо гласом, јер он не може ни да саветује. Зар очеви саветују? Очеви не говоре — требало би или — не би требало... Већ кажу шта треба урадити. Очеви знају шта треба чинити. Зато су очеви. О он, мој отац, изгубио је то право. У њему се јављала неси-гурност. Није умео да нађе излаз.

Никада ме није питао за мајку. Веровала сам да све зна. Чак и за кључаоницу. Па није било потребно да причам. Увек сам, као и тада, седела мирно. А он је говорно, пома-ло. Биле су то, уствари, ћутње.

Као да је себе одлушкивао. Додир-ујући увек једно исто место своје осетљивости проверавао је његову отпорност.

Ипак, тога дана нешто се изме-нило. Као да смо се мало више при-ближили. Испратио ме, замисљен. Помиловао ме по образу и замолно да га опет, што пре, посетим.

Три дана га нисам видела. За то време ја сам се скривала од своје мајке да бих могла мислити на оца. Ја сам оца волела. И, девојчица, веровала сам да сам му много по-ребна. Више него он мени. А мо-

БРАНКО В. РАДИЧЕВИЋ

жда подједнако. Страховала сам за њега. Ја сам њему, замисливши да стоји преда мном, говорила:

— Не би требало да...

— Не би требало... због...

Тражила сам по орманима и сто-ловима ма шта очево. Нисам нашла ни слику, ни писмо. Никакав траг. Као да није постојао. Као да није живео овде, у овој кући, међу зи-довима који су ме плашили шумо-вима скривеним иза њихових де-бљина. Као да никада овде није ста-јао, корачао, седео, мислио, дисао мој отац. И мене је болоо такав

нетраг. На мајци га нисам могла наћи. Живео је само у мени.

Ближио се дан мог одласка у Престоницу.

Отишла сам код оца да се опро-стим. У соби која је мирисала на лањске јабуке седео је тужан и за-мисљен.

Није рекао не би требало. Није ништа рекао. Ставио је свој длан на моју руку. Почела је ћутња. Отац је о нечему размишљао. Био је уз-буђен. Много узбуђен.

Учинио ми се да је загладан у ону тамну кућу у Престоници.

По собама хода дебела жена. У лицу је слична мојој мајци. Само јој је тело прекрупно. У љубави је, исто тако, слична мојој мајци. То сам знала. А и отац сигурно за то зна. Он је загладан у зелени врт иза куће. Негде, под грањем, седи висок и снажан мушкарац. Емили-јин муж. Ја сам тамо одлазила ско-ро сваке године, кад дође лето. Ка-да сам била сасвим мала, па већа. Сада сам помало почела да поста-јем девојка. Сад је друго.

Када сам била сасвим мала, па и већа, тетка ме свлачила и ја сам гола трчкарала по собама и врту. А он, кошач и велик, волео је да гле-да како трчим. Када сам била већа, па кад трчим, саčekивао би ме и пригрљавао у жбуњу. Смејала се

велика жена Емилија. И ја сам се смејала. Па, ипак, почела сам да се одупирем. Нисам хтела да ме свла-чи. Нисам хтела га да трчим. А тетка, онако крупна, овлачила се преда мном. И звала ме да гледам како се он свлачи. Ја нисам хтела да гледам, али сам га ипак видела, јер је сам дошао. Спавали смо у истој соби. Њихов кревет је увек био усталасан. Од тога се љуљао и мој кревет. Знала сам шта раде, јер сам толико пута видела Ивану да исто то ради. Нису се узнемирава-ли што ја не спавам.

Мислио је мој отац како је сала опасно за мене да идеш у ту кућу. Велики, крупни мушкарац није ме видео две године. За то време ја сам порасла. Не знам како, али сам била сигурна да отац зна шта се у тој тамној кући са зеленим вртом догађало. Велики човек, мислио је отац, добро зна шта значе две го-дине за раст. Очево чело било је напрегнуто. Отац је притискивао мо-ју руку. Загладан у ону кућу у Пре-стоници није сумњао да ће Емилија помоћи мужу.

Проговорио је отац да би желео да више никада не идеш од њега. А ја сам задрхтала:

— Сада ме воли као и своје си-нове!

Није склањао длан са моје руке. И та веза, струјањем, потпуно нас је опајала и стапала. Мој отац је са-њарио. То сада, сигурно, знам. Пре-стао је да гледа у ону кућу у Пре-стоници. Био је само мој отац. И није желео да постоји одвојен. Ни-је хтео да се покрене, јер би све опет постало немогуће. Ни ја нисам

хтела да се померим. Учинио ми се да је, најзад, све добро.

Ветар је нагло улетео у собу. Ра-скрлило је прозоре и узвицало па-пире са стола. Полетели су завит-лани папирни у кутове. Збуњени, по-гледали смо се отац и ја. У тишини која је настала, отац је узалуд пре-копавао по себи, тражио је онај див-ни мир и спокојство. Длан његов се преместио на његова прса. Био је брижан. И збуњен је био мој отац. И као човек који све зна, није имао снаге да проговори. Осећао је да су на овом свету речи највеће бесми-слице.

Ја сам чекала. Да ли је могуће да је поново све покварено. Видео је моју тугу и постао очајан. Устао је и корачао по соби. Избегавао је да ме гледа. Корачао је крупним ко-рацима. Згазно је плави коверат на поду. Није имао воље да се среди и да пазе како корача. Застајкивао је код прозора. Одмицао се, прибли-жавао. И увек скретао очима у стра-ну, даље од мене. Јео је своју су-ву усну. Када је поново сео, постао је пажљив.

— Не, рече, никако у Престоници. Са мном ћеш провести лето у Бри-дима.

Скочила сам и први пут се нашла у његовом наручју. И то је био тренутак који и сада светлуца у мени.

— Не мазе се, рекао је благо. Ти знаш своју мајку. Морам нешто да измислим да бих те добио.

Није ме пуштао. Ја сам миловала његове болесне прсте. А када сам полезила, скочила сам и пољубила га у образ. Образ је мирисао на дуван.

Та ноћ ми је вратила један стари сан.

ЛИРИКА У ПРЕВОДУ

Леон-Пол Фарг



ЛЕОН-ПОЛ ФАРГ рођен је у Паризу 1876 године. Објављује прве стихове још 1894. Године 1895 објављује у часопису „Пан“ своје лирске стихове „Танкред“, у којима се већ спајашу симболизам и надреализам, који се тек наследиће. У „Танкреду“ критичари тога времена већ су наследили „нови дрхтај“, а који је уствари нова поезија. Прву збирку „Ноктурни“ објављује у Нансију 1905. Дружи се у то време са данас познатим песницима Полом Валеријем, Андре Жидом и Пјером Луисом, а ту су и музичари Равел, Стравински и Дебиси, коме са својом дружином помаже успеху на премијери „Пелеаса и Мелизанде“.

После Првог светског рата Фарг се удружује са младим надреалистима Бретоном, Арагоном, Супоом. Сарађује у њиховој „Литератури“. Али убрзо их напушта. Око 1924 спријатељује се са Демсом Појсом, који је већ тада упола слеп. У то време Фарг пише своје чувене изјаве: „Доста са каргузијанским језиком, језиком са цезурама... ми хоћемо идеографске знаке, фигуративно писање... Велика је потреба за брзим бележењем потесних избијања, за језиком који долази из свежих и сочних унутарности...“ Године 1927 посвећује му на-рочити број часопис „Феј либр“, који га уводи у ред великих песника. Али још 1921 Пруст подвлачи његов „дивни талент“, а Рилке у једном писму од 1926 каже: „Фарг је један од наших највећих песника“. И отада настаје једно лудо време бојемства за Фарга. Истина, он није ни раније живео уредно. Сада дану спава, ноћу излази. Друштво му је Жан Кокто, Пикасо и други. Локали које посећује постају чувени због њега. Богати пријатељи воде га на својим луксузним јахтама по морима, други га одводе у Немачку или на Азурун Обалу. Али он убрзо бежи од њих и враћа се у свој Париз, ноћни Париз. Проводи пола века у париским таксију, из кога посматра ноћни живот Париза, његове авантуре. После неколико година узетости, умире 1947 године.

Фарг је велики песник са својом тугом, широким сликањем финих унутарних осећања и расположења, снажно преживљених пејзажа, али и бурлескиних метафора, калам-бура, буфонерија. Занимљиво је констатовати да се Фарг није никад сасвим одвојио од вечног романтизма Блејка и Новалиса, Виктора Ига и Лотреамона. Ако се дух подаје пијанству, израз не. Он остаје лиричар, игра са надреалистичким делиријумом, али му не да да га овај обузме. Он стално тражи реда у потесном хаосу. Читалац би се можда заморио да буде стално ношен од орлова на велике висине. Замарају вртоглавице Рембоа, душевне кризе Мишоа. Тада је погодан Фарг са срцем лунним доброте и бола. Наследник Раблеа, Сирана од Бержерака, Скарона, Рембоа, Лотреамона и Нервала, поред Аполинера и Ал-фреда Жарија, а између Верлена, Франсиса Жама или Ла-форга и надреализма, Фарг остаје потпуно самосталан и оригиналан. Он није епигон, ни шеф школе, он црпи само из себе, он је оно најлепше — независан.

Песник треба да буде осетљив што је могуће више, да има у себи разумевања за жељу, радост или бол, јер човек непрестано жели, ужива или паги. Фарг има све то. Успех француске поезије од Рембоа наовамо у томе је што је високо и упорно доказивала да је поезија резултат осећања и начин како да се та осећања повежу. А на гоме је нарочито радио Фарг.

Што се тиче његових средстава да то изрази, он је сам рекао: „Тенијалност је питање слугокоже, а уметност питање запете“. Вити геније зависи од надањна и осетљивости, бити уметник зависи од форме. Фарг је имао услова и за једно и за друго.

СТАНИЦА

Станица бола, прошао сам све твоје путеве.

Не могу више отићи, не могу се више од тебе растати.

Лутао сам под твојим небесима, урлао под твојим сводовима,

Жељно очекујући зору у којој треба да видим

Маску без очију која се котрља мени у сусрет

По модрој путањи по којој се и ја ружем ка њој,

У часу кад бескрајни низ зора које саме пале за собом

све успомене

Испљувавају свој обед сенки до би полокале нове сенке

У овој железној штамп где прежива ноћ.

Граде, саздан од жучи, под црквеним сводовима

Где божанске играчке извирују радознано да нас виде,

Не чујем више да магловите оргуље у твојем понору грме наду,

Дошаптавану ми од твојих хорова, добацивану

ми од тебе знацима

У часу кад се домови осветљавају пред тамом која осваја.

Кошница горкога меда, у којој се људи роје,

Уточните разваљено од писке, гараво од локомотива,

Чији звиждуци убадају свој кључ у срце

Эмрзнуто и унезверено лудака који се воле,

Буле од жива меса противу старих варки

Чији плотун и унакажује и исцељује лица,

Тамна школо ноћи, у којој ученици

Греше што се љубе, греше што се растају,

Већ много времена има како сам навикао да слушам

Твоју уставу како шкрипи на два корака од мојих врата.

Станица моје младости и моје самоће,

Коју буре некипут поздравља дуго,

Знао сам за све твоје пропусте, за све твоје пролазе,

За твоју досаду под кишом, за твоје ледене крике,

за твоја чекања,

Пратио сам твоје путнике, по двапут преживљавао

твоје одласке возова,

Стојећи наслоњен уз неки стуб просећао сам од свега

добар део

У тренутку кад су се сударили браници твојих слепих колосека,

У часу када се испуштала пара

И када сам целивао на њеним четвртастим устима

Усијану и тврду маску која би одваљала мој отисак

У отезнутом крику растанка твојих затворених врата.

(„Баналности“, 1930.)

3 О Р Е

Нек зора пробуди нови ветар

И засвира на све четири стране

Вечитом чежњом градова

Са раскрићима украшеним стаклима

Која привлаче старе погледе

Са дна далеких камењара...

Нека пацови ван својих решетки

И олука које зора румени

Трче бешумно од дрвета до дрвета

И пресецају твоју издужену сенку

Док предмети из мрака излећу

Онако исто брзо као што се и виде...

Нек се отварају с модрим дрхтањем

Шарени капци месарница

У којима капље заспала крв

И нек се небо уздиже тупим ударцима

Из крајичка реке тамнога сјаја,

Где се неки брод дими и риче

Црним уљкањем насупрот дану...

Нек пекар затвара своју пећ

У којој светлуца охлађени пепео

И нек нека неуморна жена

На очи мајке и служавке

Иза врата где се ветар буди

Дува у пуцкете узарке

И гари своје споре руке...

Нек зора улете упорни ветар

У гране којима се месец чеља

И нек пробуди успаване воде

Под паперјем шњивиног цвета

По којима чудне бунице дрзну

Осетљиве као знаци зодијака

Што на старом облаку спавају...

Довољно је — да себи запеваш

Једну тигу и далеку песму,

У којој је реч о жени,

О дивном повратку на село,

О обећањима и поемама —

Па да твоје срце смрачи се и плаче,

Плаче због некадашњих суза.

(„За музику“, 1912.)

Превоо Никола Трајковић

Из непролазних светлости ноћи

КОНКРЕТНА СКИЦА ЈЕДНОГ ЕСТЕТИЧКОГ ПИТАЊА

ЈЕДНЕ од ових летњих, као уморно тело опуштених, тешких ноћи, после интензивног физичког исцрпљивања, имао сам снажан естетички доживљај. Под естетичким доживљајем ја подразумевам специфично естетичку емоцију а кроз њу и помоћу ње и „непосредно појимање“ бар неког дела стварности, тј. интуитивно сазнање као својеврсни, специфични вид сазнања, различит од појмовно логичког, дискурзивног мишљења, од суђења и закључивања. Иако, у крајњој инстинкцији, сродан с њим. Што се тиче поменутог личног естетичког доживљаја, пред саму прву руну свитања, човек ризикuje да личи на једног од оних смешних, нарцисоидних песника, који су се заваравали да сва природа треба да занемари у тајну великог очекивања, чим би наступило тренутак њихове лирске „инспирације“, тренутак неког њиховог субјективног емоционалног треперења, — ако се усуђује о том свом личног доживљају нешто проговорити. Ипак, рећи ћу, да сам на измаку оне тмуле летње ноћи, не знајући ни сам како и зашто, изненада стао гласно инкантирати и интонирати полуборављене, у подземљу меморије дефектно очуване стихове из оне познате народне јуначке песме козовског циклуса о Мусићу Стевану. Немам илузија о важности личног доживљаја за свет који врви, стече, напреже се, тавори и битише око мене, па зато ту ноћ као кондензовану лепоту субјективне концентрације свести и унутарње, лудидне тишине, спокојно бришем из живота света, из стварности града у чијој једној уличној артерији дању и ноћу пребивам, принуђен да у њој чујем (више да чујем но да видим) сву кошмарски богату, појавну страну његовог самосталног, од мене независног постојања и пулсирања.



З. ЦУМХУР: ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ

Не би, дакле, било разлога за фиксирање тог интимно субјективног, ноћног догађаја инкантирације и звучне интонације неколиких стихова једне скоро шест стотина година старе инвенције ко зна ког песника, и не би, чини ми се, чак ни довољно моралног оправдања имало ово бележење личног, усамљеничког појединачног доживљаја, када се, у појтајно присутној потенцији тог доживљаја, не би налазиле и не би естетско-аналитички лако могле бити посматране специфичне особености процеса свести при доживљавању поезије као свечовчанске снаге лепоте (као свечовчанске лепоте снаге), која, срећом, није никако само мени драгоцену и спасоносно утешну прегршт времена, којим се ваља и протиче, у крвању његових непомирљивих опречности, шумна и дивља река живота. Облiven замишљеним, фиктивним сузама потрешености од лепоте, која из тих стихова десетерачке херојске епике народних песничтва после Косова надире и удара, још увек удара, казивао гласно, у тишини те тмуло-млохаве летње ноћи:

Ваистино, моја верна слуго,
(а требало би: Ваистино, моје чело драго)
ти вечерај па се напиј вина,
па пошетај пред господског двора,
па погледај чистом ведром небу:
је ли јасан месец на заоду,
је ли Даница на истоку звезда,
је ли нама путовати време

Премного речи, иза којих су слике једног давно згаснутог феудалног ритејског живота, овде, очевидно, нема. Ту је само „чисто ведро небо“ и „Даница на истоку звезда“. Па ипак, из сваког појединачног стиха, оживљавала ми је, те летње тмуле ноћи, усред данашњег нашег Београда, сцена витешког поласка на војну, оно звецкање витешког тешког оклопа, кациге, шлема, витог копља бојног, она мирна полуосветљеност ведре ноћи под месецем белом, чија полусветлост бледо веје у злослутној тишини замка са стршеним витим кулама поврх горњих чардака, но најзад, и она свечана мирноћа одлучне и светло уравнотежене, светло одређене душе Стеванове, она сабрана тишина његове мушке готовости да пође за гласом дужности, за зовом земље, за тајанственом лепотом заклетве, која је положена на испружену тврду, кошчату руку, са пуном непоколебливошћу, иако без оног класицистичког патоса, без оне гестичке реторике којом, например, републиканца-јакобинац и конвентовац Луј Давид, на платну у Лувру, поносном фамафрано боја, опева заклетву тројице Хорација (Ремљана) пред ползаак

у бој са тројицом Куријација (Албалонжана).

Појемо ли током природне, стварне генезе ове естетичке емоције (са свом интуитивном непосредношћу и пуноћом сазнања, које у њој пребива, као латентни идејни смисао тог доживљаја), указује нам се, од прве, природни амбијент визије анонимних поете, у овим случајно (о, да ли случајно?) ноћу рођеним стиховима из козовске епике, у овим неколиким речима које нису ни репрезентативне ни, овако истргнуте из целине поеме, јединствене, но које су, очевидно, бремените грдном снагом изазивача асоцијација. Тај амбијент, та атмосфера, тај базални поетски „штимунг“, мислим да је (очевидно да је) — гола, флуоресценцирајућа тишина свагдашње, вековима понављањем људски доживљаване ноћи. У њој, у тој свељудској, свагдашњој, бесмртној док смртни човек траје и постоји ноћи, настајале су најдубље људске мисли, највеличанственија сабирања свих људских, свих моралних енергија и хтења, сви преломни и преврати, све кошке које су толики анонимни Цезари, на обалама својих многобројних Рубикона, бацали, пред судбоносни, коначни чин.

У њој, у тој свагдашњој бесмртној свељудској ноћи клијале су и нилале озарене, ослобођене и ослободилачке одлуке, па је у њој, у тој свагдашњој свељудској ноћи, пред само свитање, на рубу зорине прве румени, и средњевековни српски поета дигао са „меких душака“, из кратког и брзог окрепљујућег сна, сина господара Лабе, сестрица кнеза Лазара, сина Драгињиног, да га на позив верног Ваистине лацим клекотима воде испљуска по лицу, у господско рухо феудалног витеза одене, за машиним гутљајима рујног вина напоји, на оседланог ата узвине и белом, вијугавом змијом тврдог друма под аветнијастом тишином бледог месеца на Косову пољу отисне. Ја прелазим (иако бих сатима и сатима ту остао) преко горњих спратова витих кула поноситог замка у Мусићевом Мајдану, на Новом Брду, преко трепераве, вечне звезде Зорњаче, преко прохладне свежине предјутаријег ваздуха у тој средњевековној, бистрој, месечинастој древној

српској ноћи, преко мириса тешке чохе и танане свиле којима су се јуначи-путници оденули и заогрунули, преко времена које нечујно куца и откуцава вековима, па слушам и чујем равномерно бат копита по белом друму српске предкосовске ноћи, ритмични бат коњских ногу под поносним, нагизданим, свечано, опремљеним телима витезова-јакача, и чујем то лудо неумољиво време које пролази, то време које пет-шест векова пролази да би само до моје будне ноћи допрло и древним стиховима запевало, као што је толико пута на прозоре кровњара и изби покуцао, као што ће даље и даље толико пута, у ситне ноћне сате, на толике једва забеласане прозоре мирних спавача покуцати, да их буди и диже, да их путем преломних одлука поведе и крене, да их преко тих донетих ноћних, лудидних, људских одлука на путеве одређења, на путеве људског коначног и тоталног одређења поведе и да их њима, тим белим, месечиним обасјаним путевима, песмом, кроз векове води и проводи.

Толико, на први поглед психолошке анализе естетичког доживљаја о којем је реч, на поглед који је истовремено и естетичка анализа овако инкантирано изшупаних стихова поеме. Већ на други поглед ниче пред слушаоцем (или ноћним говорником, ритмичним интонатором, као што је овде конкретни случај био) унутарњи лик хероја, рецимо само слободно стару, праксом и злоупотребом олијалу реч: душа Стеванова. Има ли од ње нег чега тишег, мирнијег, одлучнијег и ненаметљивије свечаног? Та душа, без и једног сувишног геста, којим би се испољавала, без патоса, става, позе, па ни оне латентне, немужне декларације која зна подхржавати и у обичним информативним интерогацијама или декларацијама, мекша је својом лиричношћу а чвршћа својом свесном, аксиоматичном непоколебливошћу од толиких идеала-образаца античке (грчке и римске) грађанске хероике, па и од оне славне речи римског војсковође, у агоничном финалу изгубљене битке: „Робе, учини ми последњу услугу: држи чврсто мој мач“, за којом речи груди налећу на блестивај језичак двеју олстрица.

Када сам, дакле, из ово мало стихова (у својој субјективној претстави) чуо све мноштво звукова који су се у једва скицираној песничкој радњи морали у оној замишљеној светлој ноћи распати; када сам у том ноћном, озареном, срећом обасјаном свом рецитовању пружао пред очи слике целог призора који се у једној светлој, својом унутарњом светлошћу непролазној предкосовској ноћи у песничковој машти морао одиграти; када сам у једва нагавештеној песничковој сцени осетио и сам мирис поља, пред зору; када сам као опчињен, морао у машти опијати глатке површине витезове ратне опреме, рапаву тврдоћу тешких тока на прсима; и када сам, најзад, вођен песничковим сасвим обичним али емоционално запаљивим речима, за неколико часака те своје, тмуле, летње, садашње београдске ноћи, оживео давно умрлу душу Мусићеву (или је његова давно умрла душа оживела, те ноћи неколико часака у мени) — да ли сам онда ја анонимном песнику негдашње Србије придавао сопствена емоционал-

на стања, која у његовој визији, изреченој оним неколиким стиховима, нису у ствари постојала, и да ли сам тим неколиким стиховима непознатог козовског поете ја придавао, подметао, натуроа идеју једне мирне самопрегорне одлучности као најплеменитије етичке вредности људске, или су и тај емоционални садржај и тај идејни смисао поеме потенцијално садржани у самим поетским сликама, у тихом брујању метарске стопе, у емоционално дејственој снази песничких слика, помоћу које их ми, уопштавањем, путем асоцијација (слободних, варијабилних али никад произвољних) иза и испред речи, коначно ипак можемо открити?

Над естетичким доживљајем (емоцијом и интуитивним сазнањем), чију сам генезу и развојну путању овде покушао описати, теоретско питање односа између суштине и појаве, конкретне поетске слике и њеног апстрактног унутрашњег значења, своди се, мислим, на формулисани дилему. Али и без обзира како ће се естетичар-аналитичар према том питању одредити, чињеница да у естетском феномену конкретна слика (метафора или која било друга поетска фигура) редуцира па чак и укида логичко-појмовну одређеност значења употребљених речи, — та чињеница капитално је откриће савремене теорије поезије. Ми из поеме не сазнајемо само оно што је у њеним сасвим обичним речима, а њен стварни идејни смисао уопште није дат у самим тим употребљеним речима. Оне, изгубљене и збрисане емоционалном снагом песничких слика у које се чудесно спајају, престале су да живе својим појединачним животом, својим појединачним конкретним значењима. Прави прималац, будан и отворен пред специфичношћу језика песничке уметности, општи једино са њиховим сликовитим спојевима, у чијој емоционалној снази, уопштавањем, путем асоцијација, назира па најзад и открива и сам латентни идејни смисао тих слика. А због тог значајног открића теорије поезије ова скица једино је и компонована.

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ

„ЖИВОТИЊЕ, ЉУДИ И МОТИВИ“

Под тим насловом написао је професор Бразилског националног универзитета др Рихард Левинсон неформалну историју звериња, птица и других становника ове немирне планете за последњих неколико милиона година.

Поред чисто научног аспекта о појави и развоју појединих врста, др Левинсон упознаје, на духовит начин, читаоца и са таквим чињеницама као што су: животинје а не људи, прве су полетеле у ваздух балоном, са Версаја, 19 септембра 1783 године; животинје су те које су послужиле у безброј случајева у лабораториском експериментисању; животинје су биле најближа жива створења при експлозији код Викинија; мајмут је први путник који је летео ракетом у спратосферу; пре него што су доспели за дербије, коњи су претрпели еволуцију од 40.000.000 година.



НИКОЛАЈ ПИРНАТ: ДОН КИХОТ (1933)

Руке једног човека

(Наставак са прве стране)

се она осећа у свакој реченици као нешто опипљиво. Та атмосфера постаје све гушћа, све опипљивија после једног описа четкаревих руку за који могу да тврдим да је најсугестивнији од свих које сам прочитао не само у овој приповести. Њиме се потпуно објашњава стање у коме се налазе и четкар, и његова жена, однос између њега који је мучи, и ње која подноси та мучења. Јер, четкарева хвалисана су постала неподношљива за његову жену, која се налазила у ситуацији да осећа како све то што он говори прелази и на њу, како је убија и чини је прљавом и безвредном. Да, баш прљавом, јер тај термин најбоље одговара њеној изгубљености у магли тих хвалисања које слуша свако вече, у магли која се лепи за њено тело. То њено стање може да се правда, као што произилази и из текста, оном сликом четкаревих руку која је тродимензионална, и тако ухваћена да је сасвим довољна да илуструје оно што се код човека јавља после мучења.

После свега што четкар говори жени о себи, о својој свирепости, која није могла да остане прикривена, и која је настала као последица његове жеље, да се пред женом прикаже већим па макар и том својом свирепошћу, Андрић, да би објаснио тај грч у коме се он налази, овако фиксира његове руке:

„Ту газда Андрија показује како се скидају главе секући дланом десне руке изнад стиснуте леве песнице. На противном зиду стоји његова растегнута сенка као нека пренетојска животинја, а његове руке које симболично секу главе изгледају као немирне жвале звери“.

Оно што његова жена осећа у том тренутку Андрић објашњава овим речима:

„Осећа се унижена, злужвана и упрљана као да су о њу огрли неке влажне и нечисте руке...“

Та реченица је сасвим довољна на се разуме све оно што је Андрић претходно рекао о четкаревим рукама, и због чега је те руке истицао више него ма шта друго у његовој личности. Да је ма шта друго рекао да су четкареве руке прљаве, да осећање четкареве жене, слика не би била узбудљива, већ би као и свака друга производност пружала могућност да се тек назре прави однос између те две личности. Што је још интересантније, ако је тако дозвољено рећи, Андрић није ни где рекао да су четкареве руке прљаве, да се на њих ухватила прљавићина од свих оних послова које је имагинарно обављао, али се такав утисак неминуовно добија баш због оног поређења руку са жвалама безимене животинје. Тиме је Андрић, фиксирајући руке једне своје личности, успео да објасни и њен карактер, и њен став према друштву и према најближем до себе — својој жени. Он је тиме објаснио и један вид живота, ма колико он био сужен и ограничен на однос две личности, што и јесте задатак писца са ставом и филозофијом, залатак коме не могу да одговоре они који се задовољавају препричавањем живота, мислећи да се од тога може да ствара литература која ће значити нешто више од текуће литерарне продукције.

ДРАГОСЛАВ ГРБИЋ

СТАРИ ЗАПИСИ

»Зеница мог ока теби је гнездо«

— ЈЕДАН ОРИЈЕНТАЛНИ ЗАПИС У БОГОРОДИЦИ ЉЕВИШКОЈ —

رواق منظر چشم من شيا تست

Османлије су пустошиле Балканом. Запамтили смо их само по бесу победника и доследности фанатика. „Уви, уви, живи заведе мртвица!“ — јецало је летописац над злочинима агарјанским.

А у тој војсци пустињској, која је и имовину и животе побеђених сматрала даром Алаховим, ко зна колико је и каквих све изузетних духова било загледаних у лепоте света, далеки од крви по којој су газили, слепи за пожаре који су их прљали.

Један такав, песник или љубитељ поезије, уметник бар у души, ушао је у Богородицу Љевишску у Призрену док се град губио под вгаринтима, застао пред њеним фрескама док се на трговима и по домовима вршила реч Пророкова. Његово присуство открили смо тек данас, после толико векова. Стајао је он ту загледан у чудесно дивне ликове, узбуђен дубоко игром боја и линија, пајајући се запањујућим ритмовима сцена и композиција. И, ваљда кад је морао отићи, песник међу пустињацима извукао је оријентално стило, своје најмилије оружје, и написао преко зида, подњу фресака, пазећи добро да их не оштети:

„ЗЕНИЦА МОГ ОКА ТЕБИ ЈЕ ГНЕЗДО“.

И отишао је даље светом носећи у очима, кадгод бих их одвратио од крви, лепоте љевишких фресака. Иза њега дошли су његови, па прво закрчили а онда и замалтерисали и запис и ликове који су га изазвали... После толико векова смакли смо фереду фанатизма и дубоко се, дубоко обрадовао човеку који је једном, самац међ својима, стајао овде.

М. ПАНИЋ-СУРЕП

Три слободе

СЛОБОДА ШТАМПЕ, СЛОБОДА ПРЕД ЗАХТЕВИМА ПУБЛИКЕ И СЛОБОДА УМЕТНИКА У ЗАПАДНОЈ НЕМАЧКОЈ

У књизи коју води његова секретарица, за наш разговор је било предвиђено свега пола сата. Директор — или како они то зову: интендант — највеће немачке радиостанице NWDRa у Хамбургу је веома заузет човек. Али књижевник Ернст Шнабел, који је на тој функцији, задржао се у разговору са мном око два сата. То ипак не значи да је лакше описати разговор са њим. Напротив, Шнабел је човек од око четрдесет година, који је дуго био морнар, па је постао романописац. После рата, када су Енглези организовали NWDRa (скраћеница преведена значи „Северозападна немачка радиостаница“), Шнабел је прво био сарадник, затим шеф радиодраме и на крају интендант. Захваљујући њему и неким његовим друговима, такође књижевницима и припадницима „Групе 47“, NWDRa је центар напредних уметника Западне Немачке, а пошто је финансијски јак, и нека врста мецене. Тако на андовима свих канцеларија висе модерне слике. Шнабел за то каже: „Па, и наши сликари морају од нечега да живе, а то је једини начин да и њима помогнемо, док се телевизија не учврсти“. Да бих се ипак некога држао реда, и да бих остао кратак, ићи ћу по питањима која сам склопио у три главна, да бих штедео његово време.

Питање слободе штампе у Немачкој. Случај Хундхамера, односно забрана већ спремног говора Моше Пијаде преко Минхенског радија; чињеница да је канцелар Аденауер одмах после свог избора критиковао напредан став NWDRa и да сада постоји тенденца владиних кругова да се моћна радиостаница подели на више слабијих; најзад, идеја о стварању такозваног „Ленцовог одбора“ у коме многи виде зачетак неке врсте Министарства информације.

„Немачке радиостанице су у начелу потпуно слободне и независне. На њиховом челу стоје надзорни одбори, који се у разним федералним јединицама бирају на разне начине. Код нас, у Хамбургу, чланове надзорног одбора бирају Влада, синдикати, верске заједнице, а не партије. Надзорни одбори воде централно финансирање, програм и политику радиостанице. Код нас је седам одборника, сваки се бира на седам година, али сваке године се по један замењује.

У Минхену је господин Хундхамер не само претседник Парламента и министар просвете, него и претседник надзорног одбора радија. Он дакле није захтевао скидање са програма интервјуа са Мошом Пијадом као министар или као влада, већ као претседник надзорног одбора. Разуме се, тешко је поверовати да Хундхамер у радију не спроводи своју, владину и, најзад, партиску политику. То је у разним случајевима различито. Код нас, например, не бисмо послушали такву интервенцију.

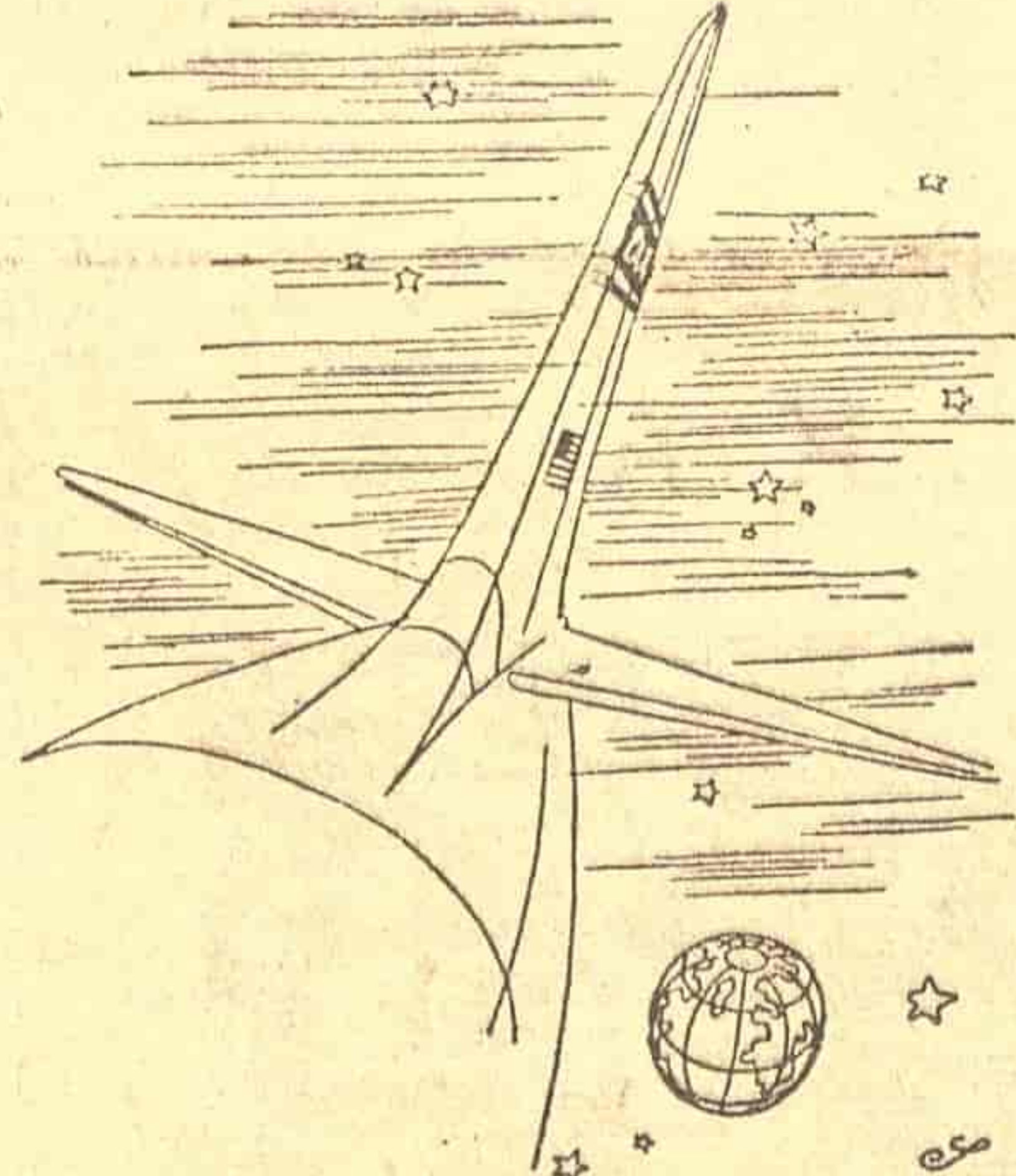
О расформирању наше радиостанице, каква је сада, није једноставно говорити. Тачно је да нас је канцелар критиковао. Ову радиостаницу, овакву каква је, организовали су Енглези као победничка сила. Њоме је обухваћена заиста велика територија. Тако је дошло до ситуације да је на пример чак и Келн програмски у зависности од Хамбурга. С једне стране је разумљива тенденца да ти градови дођу до самосталности. По-

ИНТЕРВЈУ
СА КЊИЖЕВНИКОМ
И ДИРЕКТОРОМ РАДИО
ХАМБУРГА ЕРНСТОМ
ШНАБЕЛОМ

готову што се сматра да је Келн католички, а север прогресивни центар. Чини ми се да је подела NWDRa неминовна, јер локални закони су већ донесени, а њихову извршност спречава само статус Енглеца као окупационе силе, и тим средством није здраво постојати, Мени лично је жао што је ова наша идеја, да Западна Немачка добије један слободни и снажни културни центар, као што је Берлин био за целу Немачку пре Хитлера, осуђена на пропаст.

Што се тиче такозваног „Ленцовог одбора“, можда није правилно говорити о нечем што заправо још не постоји. Поборници тога пројекта, а нарочито посланик др Ленц, иницијатор, тврде да су штампа и радиостанице злоупотребиле слободу и често долазиле до скандалозних и нетачних информација из владиних кругова. Због тога би, по њима, требало створити координациони одбор свих грана власти који би једини био меродаван да даје информације и који би био једини извор штампе и радија. Министарства нас нерадо обавештавају о свом пословању. Да постоји одбор који ће их натерати да нас обавештавају о свему, било би добро. Али како је већа опасност да би такав један одбор само свуда износио „званични став“, уместо објективне информације, сматрам да би штета по демократију била већа него корист“.

Од разних људи сам чуо, да је неким програм NWDRa превисок, а други се жале да има искупише кича. Како ви и ваши сарадници мислите о проблему који се намеће због разних захтева разних слојева слушаца?



„По нашој дефиницији радио постоји, прво, да би испунило жеље, и друго, да би изазвао жеље. Разуме се, постоји једна велика тешкоћа, кад се узме у обзир тежња великог броја грађана за лаким и сасвим лаким тачкама програма, и наша тежња да културно уздигемо и просвећујемо преко радија. Енглески BBC је тај проблем решио на један начин о коме се много може дискутовати. Тамо емитују три врсте програма, за три развојна слоја публике. То они чак раде врло вешто, на пример, чак и политичке вести, које су у основи једнаке у све три врсте емисија, различито су обрађене за разне захтеве. Ја ипак мислим да је такав рад, иако је за сараднике и уреднике радија најједноставнији, јер тачно знају коме се обраћају у којој емисији, прилично опортунистички. Наиме, он значи да се сваком да оно што тражи, али да се људи из радија одричу сваке тежње за, мрзим ту реч али морам да је искажем, народним просвећивањем. А мени лично не би било пријатно да радим без таквог идеала.

Тренутно, у нашим емисијама је 3:1 за испуњавање жеља. Што значи, око 75% програма се поводи културним нивоом већине наше публике, а око 25% емисија покушава да тај ниво подигне.

Ви сте аутор више познатих романа и збирки приповедака. Да ли је ваш рад у радију узрок што се не појављују нове наше књиге? Да ли се још осећате припадником „Групе 47“?

У мојим годинама човек треба да буде начисто с тим да ли ће по-

стати Гете или не. И ја видим прилично јасно у том погледу. Мислим да има активних књижевника у Немачкој од којих не пишем нимало лошије, или, искреније: од којих сам сигурно бољи. Али, исто тако сам уверен да не би био никакав губитак за немачку књижевност ако не бих више ништа писао, што, уосталом, важи и за њих. Поред тога, код нас је ситуација оваква: један издавач ми је, на пример, недавно понудио да прештампа један мој морнарски роман у загарантованом tiraжу од 30.000 примерака, са врло повољним финансијским условима, али само ако избришем неколико детаља који су „неморални“. На страну, што су ти „детали“, по мом схватању, врло невини. Чак и да нису! Али, видите, да живим само од писања, тешко да бих себи могао дозволити луксуз да одбијем ту понуду и да изгубим могућност да две године несметано живим и радим, јер је хонорар, који ми је на тај начин пропао, био тако велики. Све то не значи, да се за будућност одричем бављењем књижевношћу.

Што се тиче „Групе 47“, веома ме је радовало када сам могао да уђем у њу. Најлепше у том сусрету, заиста напредних немачких писаца после рата, било је да то није било никакво удружење. У почетку, то је било просто састајање младих писаца који су се међусобно непошtedно критиковали и анализирали, и тако помагали један другом, и које је одликовао, у неку руку, заједнички став према животу и слободи, али никакве заједничке литерарне или расистичке концепције. Сада то није више тако. Чланови групе се више тако отворено не критикују на састанцима, али су зато створили неку врсту клике и фирме која хвали производњу својих другова. Позитивне критике у јавности о члановима групе увек пишу други чланови групе и vice versa. Мени то није сасвим симпатично, и ја сам то отворено рекао својим друговима. Иако је то још увек једина група немачких писаца који нешто значе у нашем културном животу.

Хтео бих још да кажем, да је по мом мишљењу најдаровитији члан Групе, и уопште немачки писац који највише обећава, Хајнрих Бел. Он је високоинтелектуални тип, а скоро неинтелигентан човек, што је, по мом мишљењу, идеалан spoj за писца. Не верујем да ће се икада ослободити католичког утицаја, али ће ипак увек писати истину. Читао сам у рукопису његов нови роман „Деца отаџбине“. Бојим се да је и Бел у опасности да падне под утицаје других, нарочито америчких писаца, са којима заправо нема ничег заједничког“.

ИВАН ИВАЊИ

Зачарани принц и десет најбољих романа на свету

Лондон, јула
ВОДОСКОЦИ на Трафалгар скверу прскају и преливају се на сунцу у жутом, плавкастим и зеленим бојама; ветар разноси капљице воде околу — на људе који седе на клупама са раширеним новинама у рукама. Шта читају? — Марлена Дитрих стигла је у Лондон; има ли она или нема шездесет година; шта мисли о Енглезима; зашто енглеске девојке иду са америчким војницима; краљевски пар становаће отсад за време викенда у Виндзорском дворцу; итд. То је све мање-више свет ватрометних сензација, брзих, пролазних, безначајних, али без којих се новине скоро не би могле замислити! Али оне, ипак, прате и коментаришу и културни живот Лондона, пажљиво и праводобно, посвећујући сваком догађају тачно онолико простора колико он по својој вредности заслужује. Јер, ту има о много чему да се говори. По пет и шест концерата у току једног дана, око двадесет пет сликарских изложби, опера, балет, тридесет седам позоришта, биоскопи, — о свему томе треба рећи, понеку реч, иако је сезона при крају и лето (тмурно, варљиво, прохладно енглеско лето) већ наступило...
Програми биоскопа највешће се мењају; филмови су претежно амерички. Тродимензионални филм је највише заинтересовао и ако већ



МАРТИТА ХАНТ

битних разлога од обичног филма нема. „Фантом из улице Морг“ био је бучно рекламиран и позитивно оцењен, па ипак у том филму (рађеном према новели Едгара Алана Поа) — осим наивности, грозничавих, стравичних крикова, стандардних синемаскопских трикова: нож бачен на девојку лети ка публици, пушка — зрно такође итд. — нема ништа друго.

Позоришта дају углавном ревије, музичке комедје, комедије, и свега неколико озбиљних дела. У Феникс позоршту у коме наступају познати глумци Вивијен Ли и Лоренс Оливије, приказује се такође комедија — „Зачарани принц“ од Теренса Ретингена, „једна пригодна бајка“, како је сам писац назвао своје дело. Комад је имао приличног успеха код публике, и даје се, како је то овде обичај, непрекидно од петог новембра прошле године! „Зачарани принц“ је лагана конзервациона комедија, без много акције, без дубљих психолошких са-

(Наставак на шеестој страни)

ТРЕНУТАК САВРЕМЕНОСТИ

(ТОРЗО)

1.

Пустош у трену, у магноветеу
Као последњи ело у простору и времену,
Као немерљива сила над људима и стварима.
Пустош која се расцветава у нама и над нама
У трену који је можда само дан ил' само ноћ.
Можда збир свих тренутака. Можда вечност сама.
Непостојанија вечност од свих вечности под звездама
У овој суморној васиони, згроженој и занемелој заувет
Над неделима наших визија и наших снова,
Најлепших и најсмелијих и најлуђих
Мисли и жеља слободних као будућности.
Као кише и снегови. Као ветрови и као муље,
Као сунце, и траве, и пожари, и воде.
Вечност творачких и разорних мисаоних изгарања
Великих као живот. И као смрт страшних.
Као самоуништење.

2.

У избледелом плаветниту јастребови зоне чавке суморне
и ко бели лампиони нестају лаким облака јага.
Спуштам засећене очи и мисли моје уморне
прате посустале авионе и брундање моторних стаката.

Крајичком варљиве свести сагледам многе злокобне варке
и нове надстварне визије и потсвате за још тежа беспућа.
На мрком жалму ноћи њишу се детињства барке,
у мутном огледалу вода умиру сенке кућа.

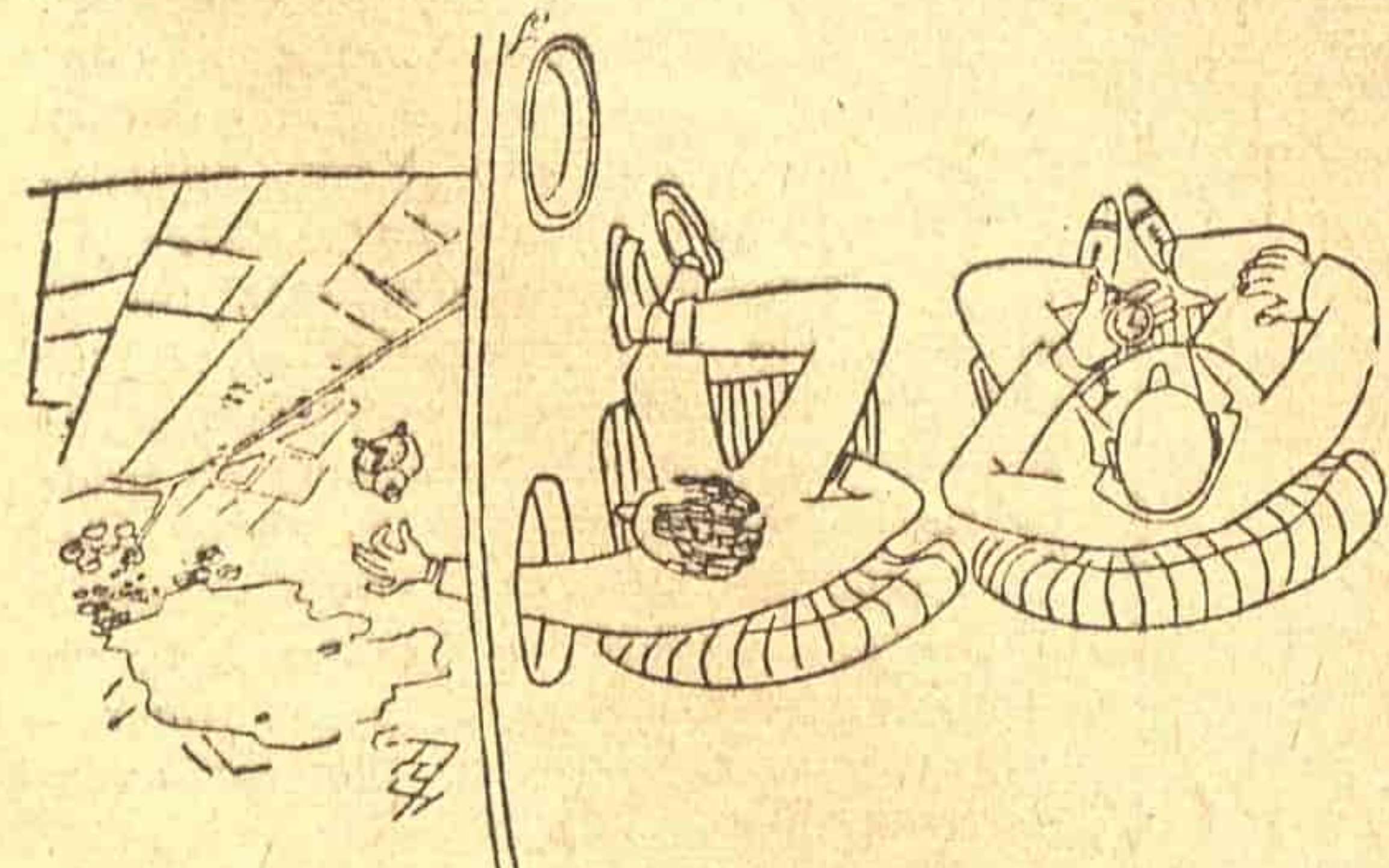
Неки незнани градови, ко бродови, бацају сигнале
и ватром нешто дозивају на испуцалој кори света.
На часовнику времена скалање су за тренут застале,
небом су синиле падалице ко вратови сунцокрета.

Острвља далека тону под теретом експерименталне епохе
и брегови брегова нису више ни јава ни тужна slutња.
Иза потмулих експлозија остају једино плоде,
кључеви увис дигнути, гроза и гола ћутња.

Печурке цветају беле ко раскошни букети цвећа,
ко гејзири вода прснутах из прича и из романа:
пучином мирног плавила пустош се шири долазећа,
и горки мирис века, и разулорених дана...

3.

И у свему томе: Љубав.
Човека према жени. Човека према човеку.
Љубав као вртоглавица најзаноснија
Под свежим зеленељем и небом априла,
Под луковима и аркадама засењеним
Тишином сунца, тишином јутра.
Тишином најлуђе кукавне идеје
О миру и срећи све до саме смрти,
До краја живота, до краја света.
До последње капи љубавнога грча.
Романтична љубав деветнаестог века.
Љубав, Човече, тетребски усмерени,
Љубав, Жено најжестовитија,
Податна и сочна, Жено лудих ноћи,
Жено моје крви и моје мушкости.
Али куда с њоме? Куда с љубављу
Кад сви нестајемо и сви увиремо
У једно доба туге и стрепње
Које разбија сва земаљска језгра?
Можда и она најнедокучивија.
Можда и она најнесхватљивија.
Јер, како је развити језгро материје,
ал' ко ће направити бомбу Љубави
да њоме разастре љубав по свету?
Жено, ја сањам зору човечанства,
Заједно с тобом јутро мога дана
И сан моје ноћи на твојим грудима
Када млеко спавам као какво дете,
Чедно заљубљен, уморан и сетан,
Тетребски усмерен и тетребски снажан.
И дубоко смртан.



ВИЊЕТЕ НА ОВОЈ СТРАНИ ИЗ КЊИГЕ Е. ШНАБЕЛА „ИНТЕРВЈУ СА ЈЕДНОМ ЗВЕЗДОМ“ (Рад Герхарда Шулаца)

Из уредништва

Главни и одговорни уредник „Књижевних новина“, Танасије Младеновић, због заузетости у политичким и другим пословима, неће моћи више да обавља своју досадашњу дужност у мјесту. Од овога броја мјест уредника редакцијски колегијум који сачињавају Ото Вихарли-Мерин, Александар Вучо, Слободан Галогожа, Велибор Глигорић, Радомир Константиновић, Душан Матић, Танасије Младеновић, Буза Радовић и Ристо Тошовић. Одговорни уредник мјеста је Ристо Тошовић.

(Наставак са пете стране)

држаја, без изразитих карактера; Њу, међутим, одликује жив, духовит, лепршав дијалог и неколико сатиричних реплика и алузија које су, према редитељевим концепцијама (Лоренс Оливије) добиле прави смисао и актуелност. Радња се одиграва 1911 године у Лондону у згради посланства државе Карпатије (Мађарска?). Принц регент Чарлс, поглавар државе, налази се у Лондону са породицом и пратњом, да би присуствовао крунисању на енглеском двору. Међутим, у карпатском посланству изненада се појављује једна млада америчка глумица, мис Дагенхам, и постаје сведок дипломатских интрига (помиње се, између осталог, и нека, по нечему важна, српска супа!), помпезних краљевских церемонија, великаше грандоманије, уносећи веселост и природност обичног човека у атмосферу дворских званичности, манира и конвенционалности. Основна вредност комедије јесте у томе што је у неким детаљима изванредна пародија дворских обичаја, местимично врло рафинована, сатирична, недвосмислена...

Носиоци главних улога били су, наравно, Лоренс Оливије (регент Чарлс) и Вивијен Ли (мис Дагенхам). Било је заиста велико задовољство посматрати како се у рукама великих глумца две помало оперетне улоге претварају у целовит, снажан и узбудљив уметнички доживљај! Без каквих карикатуралних подвлачења, једноставно и ненаметљиво, а ипак убедљиво и ређефно, они су дали подједнако вредне креације и у лирским сценама и у епизодама које су имале комични и сатирични садржај и смисао. У комедији се појављује још једна одлична глумица. То је Мартина Хант, која игра Велику војвоткињу, жену која за Шекспирову трагедију „Краљ Лир“ каже: „О, то је диван љупки мали комад!“, и коју је Мартина Хант тумачила снагом и рутиним искусне карактерне глумице.

Важно је споменути још и серију чланака које у недељном листу „Санди Тајмс“ објављује истакнути енглески књижевник Сомерсет Моам, под заједничким насловом „Десет највећих романа“. Он је одабрао следећа дела: „Оркански висови“ од Шарлоте Бронте, „Гордост и предрасуда“ од Џејн Остин, „Том Цонс“ од Хенри Финдига, „Црвени и црни“ од Стендала, „Чича Горнио“ од Балзака, „Давид Коперфилд“ од Дикенса, „Мадам Бовари“ од Флобера, „Браћа Карамазови“ од Достоевског, „Моби Дик“ од Хермана Мелвила и „Рат и мир“ од Толстоја.

Оно што се на први поглед запажа у овом избору Сомерсета Моама јесте чињеница да се он оријентисао, прво, на енглеску и француску књижевност, запоставивши, на пример, и немачку и италијанску, и, друго, да је искључиво модерне романописце — на пример Томаса Мана и Фокнера, или можда и неког другог.

Могло би се, исто тако, расправљати и о избору појединих дела и писаца. Међутим, селекција Сомерсета Моама плод је његовог схватања и осећања књижевности. Он је то, уосталом, неколико пута и сам наглашавао.

Чланци су писани обичним, латидарним и често, сентенциозним стилем у коме су дошла до изражаја богата пишчева искуства. Он има много љубави за дело и уметника о коме говори, и настоји да ту љубав пренесе и на читаоца. Његови есеји стога нису пука објашњења и регистрација факата, него непосредни доживљаји у индивидуално одабраном и обележеном кругу великих књижевних дела.

МИЛОШ И. БАНДИЋ

Родољуб Чолаковић: Утисци из Индије

(ИЗДАЊЕ „БРАТСТВО-ЈЕДИНСТВО“, НОВИ САД, 1954)

У овом путопису читаоца ће наћи управо оно што писац и обећава у уводној белешци: утиске с пута, причања о виђеном у додиру са Индијом и њеним становницима, а све то без претензија на документовану и дефинитивну оцену појава и догађаја. То је, дакле, путопис лиштен тенденције да поучи, да делује дидактички (чега, иначе, путописи често нису лишени), путопис у коме преовлађује искрена жеља писца да своје читаоце макар и делимично упозна са једним нама недовољно познатим светом. Овакав карактер текста наметнуо је, свакако, и сам облик боравака Родољуба Чолаковића у Индији, Боравећи, на име, као члан Мисије добре воље око месец дана у тој земљи, писац се кретао по једном утврђеном плану, обилазио углавном оно што је програмом боравака било предвиђено и видео само један, доста мали део и лепог и ружног, али, у сваком случају, — само део Индије.

Па и у тако краткотрајном, и по свом карактеру ограниченом бораваку, Чолаковић је успео да запази и да забележи узроке огромним контрастима данашње Индије. Упоредо, једно поред другог, у њој стоје најмодерније опремљени научни институти и гробља на којима „људи излажу своје мртве птицама, следећи тако веровању насталом пре хиљада година да је тело, када га напусти душа, недостојно да га прими земља“. На другом месту — уз најмодерније машине за пробијање тунела — индиск сељаци који у корпама на глави односе земљу и камен. Ту је упорно настојање да се у свим областима живота изађе из вишевековне заосталости, настојање чији се резултати већ виде, а уз њега — касте, религије, предрасуде, векови ропства туђину, што све успорава напредак. Нарочито ово последње што, уз нерадикално решено национално (па и језичко) питање чини, по мишљењу Родољуба Чолаковића, један од највећих проблема данашње Индије.

„У разговору о том проблему ми смо имали утисак да присталице хинду језика, као службеног језика Индије, не схватају да се овде не ради само о питању језика, него у суштини о нерешеном националном питању Индије, о буђењу и формирању нових нација, које, услед особеног развитка Индије, тек сад иступају као посебне нације“.

И поред краткотрајног боравака, писац је, дакле, запазио основне одлике Индије данас. Но, изгледа, баш због тога што је његов боравак био тако краткотрајан и тако специфичног карактера, писац и није успео да дође у додир са већим бројем личности. И због тога је овај путопис, изгледа ми, изгубио нешто од своје, иначе несумњиве, вредности. Јер баш у сусретима са појединцима, и у опису тих сусрета, Чолаковић понајбоље показује моћ свог литерарног опажања. Са неколико реченица он зна да пружи потпуни портрет човека, да запази његове физичке и духовне особине, и да га уверљиво донесе читаоцу. Од неколико опширније описаних сусрета читаочеву пажњу ће, чини ми се, пре свега привући два: сусрет са Физичарем Раманом, добитником Нобелове награде за 1930 годину и, нарочито, са председником индиске владе Џавархарлад Нехруом.

Описом сусрета са Нехруом у посебном поглављу и завршава се овај путопис. Вредност тог, по мом мишљењу најбољег, поглавља није само у убедљивом сликању овог снажног чиниоца данашње светске политике, овог „политичког вође, државника и писца од фантазије и снаге израза“. У њему је сажето дат и преглед развоја ослободилачког покрета Индије од, отприлике, краја прошлог рата, од ступања Гандија на позорницу индиске историје, до данас.

Текст путописа Утисци из Индије праћен је са тридесет две фотографије од којих је неколико снимка са боравака Југословенске мисије добре воље, а остало панораме индиских градова, репродукције уметничких споменика, слике градилишта и пејзажа Индије.

Успелу насловну страну књизи дао је Мирко Стојић.

МИОДРАГ КУЈУЊИЋ

А. БАЛОК „Хитлер - слика тираније“

(ИЗДАЊЕ „ЗАДРУГА“, БЕОГРАД, 1954)

НА ЈЕДНОЈ од последњих страница овог свог дела, цензор колеџа св. Катарине и бивши члан колегијума предавача Њу Колеџа у Оксфорду, Ален Балок, написао је и ове речи:

„Пре рата се могло често чути да Хитлера претстављају као залог за остварење кобних интереса оних група које су стварно држале у рукама власт — интереса јункера или армије, тешке индустрије или крупног капитала. Ово гледиште није издржало испит пред доказима“...

Међутим, управо ова књига Алена Балока претставља досад једну од најобимнијих збирки доказа да је оно „што се пре рата могло чути“ итекако „издржало испит“ и постало непобитна историска истина. Изгледа да човек стварно треба да буде цензор колеџа св. Катарине па да, после седам стотина страница брижљиво сакупљених и ванредно умешно и интелигентно сређених чињеница, у епилогу, дође до једног толико анти-чињеничког (да се тако изразимо) закључка. А можда је за један такав подухват довољно да човек буде и сам присталица или поборник идеалистичког погледа на свет?

Сличан је случај и са пишећом тезом изнетом у предговору а сажетој у реченици: „Није ми била намера ни да рехабилитијем нити да оптужујем Адолфа Хитлера“. Уствари, написавши ову књигу Ален Балок је изнео итекако снажну оптужбу против монструозно лично сти немачког фирера. И не само то. Та оптужба неминовно је захватила и милитаристичко-капиталистичке кругове који су трећем детету из трећег брака малог аустријског царинског службеника Алојаза Хитлера, и бившем каплару царске армије, Адолфу Хитлеру, свесрдно помогли да се усуне на пиједестал фирера Трећег Рајха.

Покушавајући да објасни узроке наглог послератног успона Адолфа Хитлера као политичара, коментаришући податке о знатној материјалној и моралној подршци, коју су

нацистичком покрету пружали војни кругови Немачке, Балок каже: „Ма колико била важна, та помоћ споља, основа Хитлеровог успеха била је у личној енергији и способности коју је поседовао као политички вођа“. Међутим, нешто доцније он сам цитира речи које је Хитлер отворено изговорио септембра 1933 године:

„Овог дана ми се морамо посебно сетити улоге коју је одиграла наша армија, јер ми сви добро знамо: да армија није била на нашој страни у данима наше револуције нас данас не би било“. А када, после тог цитата, дође пишећем коментар: „Једном у свом веку рекао је истину и никад више“, онда је то заиста врхунац контрадикторности.

Сличан случај је — то смо већ на почетку рекли — и са проблемом подршке, коју су нацистима пружили немачки индустријалци и банкарни. Из података и чињеница, које износи писац, јасно се види да је дефинитивно одређивање тих кругова претстављало стварни увод у Хитлеров успон на власт. Круп фон Болен, Тисен, Кирдорф, Шредер и цео низ других, били су они који су, узевши нацистичког фирера за свог експонента, довели до измене у односима политичких снага Вајмарске републике.

„Хитлер је био највећи демагог у историји“, каже Балок. То је, иако вероватно претерана, поставка која се може прихватити. Само његова демагогија била је и остала демагогија усмерена искључиво ка немачком народу, ка немачкој радничкој класи. Он никада није имао потребе да демагошки наступа према индустријалцима и банкарима, па, чак, ни према милитаристичким круговима. Циљеви, које је био поставио пред себе, како на унутрашњем тако и на спољњем плану, били су њихови заједнички циљеви. Доцније, стварно је долазило до размимоилажења о тактици, коју треба применити да би се остварили заједнички циљеви који су од првих до последњих дана Трећег Рајха били и остали исти. Не, Адолф Хитлер

никада није ни преварио ни изневерно кругове чији је експонент био. Он их је заједно са собом повукао у понор. То што ти кругови нису имали снаге да га у томе спрече — а то су у току целе мучне историје нацистичке државе покушавали стварно само једанпут, 20 јула 1944, — никако не претставља доказ исправности Балоквих идеалистичких поставки.

★

Започињући своју књигу стереотипном реченицом: „Адолф Хитлер је рођен 20 априла 1889 године у шест и по часова поподне у „Gasthof zum Pompen“... Балок као да је хотимично хтео да стави читаоцу до знања да ће се током целог описа служити искључиво документарним материјалом. Он је то и покушао. Али, успео је само делимично. Разлози су једноставни: такви материјали о животу нацистичког фирера у његовој младости, односно све до његове појаве на политичкој позорници Вајмарске републике двадесетих година двадесетог века, веома су ретки и штурни. Зато је писац сматрао да се при обради тог периода Хитлеровог живота ослони у знатној мери на податке изнете у „Мајн Камффу“, да их анализира и надопуњава.

Позната је чињеница да се Адолф Хитлер у младости заносио мишљу да постане сликар-уметник. Напустивши дефинитивно покушај да заврши реалку, са сведошвом у којој је ретко која оцена била изнад „довољан“, а знање немачког језика и писмени радови оцењени са „недовољан“, он је 1907 године покушао да се упише на бечку Академију лепих уметности. У архиви Академије налази се и следећи документ:

„Ученици, који нису на пријемном испиту задовољни и који нису пуштени на испит... Адолф Хитлер, Браунау на Ину, 20 apr. 1889 год., Немац, католик; отац — држ. службеник; 4 разреда реалке. Неколико цртежа главе. Пробни рад не задовољава“.

Да будући нацистички диктатор није био присиљен да током неколико идућих година зарађује свој насушни хлеб цртајући огласе и плакате, као што су „Теди-пудер против знојења“, или торањ св. Стефана изнад брда салуна са потписом „А. Хитлер“ у углу, његова „сликарска“ каријера била би вероватно тиме запечаћена. Овако, те његове „слике“ ће се двадесет година доцније продавати по веома високим ценама. Ипак, неће то бити доказ њихове уметничке вредности!

Негирати улогу, значај и утицај Хитлера као личности на развитак како унутрашњих тако и међународних догађаја, значило би, у поређењу са пишчевим ставом, у извесном смислу падати у другу крајност. Тај човек — то је Балок потпуно доказао у овом свом делу — није био малоуман. Насупрот, он је поседовао ванредну интелигенцију и моћ запажања. Из тога је проистао задивљујући смисао за поједностављања ствари. Ако се на те категорије надовежу карактеристике као што су лукавство и крајња безобзирност, онда је слика нацистичког вође већ потпунија.

Да илуструјемо. Балок, на пример, износи обиље чињеничног материјала који показује да је Хитлер свим силама настојао да за време свог боравака у затвору Ландсберг (1924 године) не дође до снажнијег обједињавања разбијених партиских организација, до оживљавања ствари. Ако се на те категорије се — а ту опасност стварно је правилно уочио — да један такав процес не изабаци на површину новог фирера.

Доцније, дошавши на власт, он је и даље примењивао исту тактику. Дозвољавао је, па чак и форсирао, дуализам у државној управи, срачунао подгрејавао ривалство међу својим доглавницима. Усто, сматрајући војску и спољну политику својим искључивим доменом, он је на положај начелника О.К.В. довео слабиња Кајтла а за министра иностраних послова поставио је пригласио Рибентропа, оног истог Рибентропа за кога је Гебелс једном приликом духовито рекао: „То је чудо од детета. Кад је имао три године исто толико се разумео у међународну политику као и сада“.

Само на такав начин Адолф Хитлер је успео да кључне позиције

(Наставак на седмој страни)

МИЛОРАД ПАНИЋ-СУРЕП

ФРЕСКА



С крчагом, да ли се с извором враћаш млада,
лепотице?
Над Руговом запада сунце,
кобалт стена прекрива стазе дана,
а твоја хаљина лака мрешка се од ишчекивања.

Пред чијим очима заста за часак,
само за тренут неки смолако драг?
Не палите, о не палите ни луч ни сијалице,
шестсто година тек је,
бојим се да не наста в пут.

СЛИКА ГОРЕ: ФРЕСКА ИЗ ЦРКВЕ СВ. ДИМИТРИЈА (1324 ГОДИНА) — ПЕЋКА ПАТРИЈАРШИЈА



НИКОЛАЈ ПИРНАТ: ДЕТЕ

(Наставак са шесте стране)

државне управе сачува у својим рукама, да увек и стално игра улогу врховног арбитра.

Ипак нацистичког фирера немогуће је уврстити у категорију нормалних — у менталном смислу нормалних људи. Било је код њега црта које су одавале манијака. Идеја о томе да је фирер оруђе „Провиђења“ није била Гебелсов пропагандни трик. Лукави, бескрупулозни, интелигентни Адолф Хитлер био је сигурно Немац који је највише свим својим бућем веровао у то. Сличан случај је и са његовим уверењем да је у звездама записана судбина и то не само судбина човека — појединца него и судбина нација.

Књига Алана Балоча, писана живим стилем историјске приповетке, претставља занимљиву лектуру. Оквир у који је он поставио главну личност — Адолфа Хитлера — веома је широк, толико широк да се та личност понекад у њему потпуно изгуби. Тешко је рећи да ли то претставља добру или лошу страну књиге. Обзиром на њен наслов може се рећи прво, али обзиром на документе и чињенице који писца износи, обзиром на начин на који приказује живот Вајмарске републике и Трећег Рајха, па чак и развој Другог светског рата, то се не може учинити.

С. КОСЛАВ

Николај Пирнат

(Наставак с прве стране)

Гриршем и Владом Кристлом штампана књига карикатура „Где је Хитлер?“ Годину дана после ослобођења он је илустровао поему Игора Торкара „Курент“ из које избија, у оквиру словеначке народне приче, језовита стварност једва свршеног рата. Ово беше последњи већи циклус Пирнатових цртежа.

На љубљанској изложби у довољном броју примерака приказани су сви облици уметничког стваралаштва покојног Николаја Пирната од пластике, међу којом налазимо врло успеле портрете (Вања Радауш, глумца Данило, Горки, Цанкар и други), до акварела и слике у уљу. Али над свим техникама превлађују цртежи; у њима је Пирнат најзанимљивији јер се баш овде највише огледа његов уметнички однос према животу и његовим друштвеним силама. Иако је овде често сувише „литераран“ на штету специфичних одлука ликовног карактера, ипак је у овим цртежима и илустрацијама његов најзначајнији допринос словеначкој уметности и он ће кроз њих, као Домје, Грос, Кеге Колвиц и многи други, и будућим генерацијама причати о свом времену, о његовој беди и његовој величини.

Николај Пирнат је умро сразмерно млад, након интензивног проживљеног живота у коме није штедео своје снаге. Био је сувише „уметник свакидашњег живота“, сувише заузет непосредном његовом стварношћу да би могао створити монументална дела и дати великој уметности карактер хомогености и јаке личности. Он се развијао на ситне радове не налазећи ни времена ни снага за велике планове.

Модерна галерија у Љубљани издала је поводом изложбе и врло леп каталог са репродукцијама неколико примера Пирнатове уметности — што је најважније — прву опширнију студију о Пирнату из пера Љерке Менаше. Ово је без сумње трајна добит изложбе приређене у спомен Николаја Пирната.

БОЖИДАР БОРКО

СЛОБОДАН ГАЛОГАЖА

ОДБЛЕСАК У ОЧИМА

Још једном треба имати бесану ноћ на клупи,
За искупљење, за сан што га свија *Psyha dolorosa*,
Па ако неко шапне о нестајању Месеца
Још један ће се Хамлет родити
У паклу интимних гроза.

Нисам се, прошле сени, стисао,
Јер подно града плачем
Што ме је живот милошшао.

А кад вођен искреношћу старих алхемичара
Не нађем магију лепоте у даљинама Свитања,
Опростите за ову тугу морепловца,
За овај престанак осмеха Прометеја
Без звука питања.

Никада ништа моје бити неће
На трговима кад празник жувори
О једној тамној удаљеној гори.

И ја знам горку истину својих путања:
Смирићу се када у тело последњи очај продре,
Када заборавим драге тајне детињства,
Своје срце и своју Ђулјету недочекану,
И у грчу скупим усне модре.

Па затварам пролазне ове зене,
Да сачувам у рушевинама душе
Очи неке друге, очи младости, очи Њене.

Т Р И Б И Н А

Одговор Пуниши Перовићу

У СВОМ писму, упућеном редакцији „Књижевних новина“ (бр. 24), Пуниша Перовић прихватио се чудног и необичајног задатка да „у интересу афирмације принципа здравог иступања и поштене јавне дискусије“ оспори де факто мени право да његовим ставовима илустријем одређену проблематику коментаришући их у складу са својим теоретским концепцијама. Проналазећи у мом тексту оно чега у њему нема и формулишући, на основу тога, по тачкама, четири категоријалне по форми и парадоксалне по садржини питања, Пуниша Перовић закључује да „ако Воја Рехар не буде у стању да одговори на ова питања, лако ћемо у нашем богатом рјечнику (ту је и стари Вук!) пронаћи одговарајући израз... итд.“ Не плашећи се ни „старог Вука“ ни „одговарајућег изрза“, ја ипак немам намеру да на та ултимативна питања одговарам пошто сматрам да су исконструисана и да са мојим текстом немају истинске везе.

Мени, наиме, уопште није јасно како Пуниша Перовић може постављати питање где и када је он тврдио оно што ја тврдим. Из мог текста је јасно очуљиво шта припада Пуниши Перовићу, а шта припада мени, а то признаје и сам Перовић пишући да су „ставови под наводницама унутар цитата узети из мога (тј. његовог — прим. В. Р.) чланка“. Могућности за неспоразум по питању који је текст Перовићев, а који мој, шта је цитат, а шта коментар цитата очигледно није било, па је стога несхватљиво како Пуниша Перовић може истовремено и да се позива на то да је цитирани текст његов и сматра да је мој текст тобожњи његов текст, те на основу тога поставља питање „када и где“ је он тврдио оно што ја тврдим. Јер ја, Воја Рехар, тврдим да је Пуниша Перовић „на основу народног предања да у ноћи лутају духови закључивао да је ноћ „спиритистички реkvизит“, јер спиритизам је неодвојив од духова, и Пуниша Перовић може једино да оспори тачност и аргументованост те моје тезе; а не да поставља смешно питање: „Када сам то и где тврдио...?“ Па ја нигде не кажем да је то Пуниша Перовић негде тврдио, већ, напротив, то ја тврдим. Али изгледа да Пуниша Перовић није у стању да ту „мистерију“ докучи. У мом тексту, уосталом, нема ни именице „тврђња“ ни глагола „тврдити“. И док свако ко је кадар да разликује себе од спољног света мора водити да није могуће постављати питања у стилу Пунише Перовића, то, нажалост, не види сам Перовић који или није у стању да разликује мој текст од свог текста, мој коментар од његових цитата, или пак сматра да сваки коментар његових ставова, као да су у питању свете књиге, треба да буде идентичан са претходним његовим „тада и тамо“ тврђњама. Уколико у Библији и у Аристотелу не пише да се уље смрзава, немамо ни ми пра-

лемику и почиње речима: „Да та идеолошка фетишизација...“ И не само то. Пуниша Перовић је избегао да у свом писму изнесе наставка мога текста који се исто на њега односи, а који гласи:

„Али ниједна физикално-хемика анализа неће у тамном простору те „опиритистичке реkvизите“ пронаћи. Те реkvизите може у ноћи да „пронађе“ једино једна мистифицирана, сама од себе отуђена свест која, поробљена робном производњом, поделом рада и поделом друштва на класе, није у стању да разликује субјективно од објективног и да достигне истину.“

Дакле, не само у целом чланку, већ и у тексту који се непосредно на Пунишу Перовића односи ја јасно кажем да је у питању једна несвесна појава, да, према томе, Пуниша Перовић није био свестан ни суштине својих закључака ни начина на који је до њих дошао. У мом коментару цитата из његова писма ја само објашњавам на основу којих потесних асоцијација настају фетишистички закључци те врсте („...на основу народног предања да у ноћи лутају духови закључују да је ноћ „спиритистички реkvизит...“). Али Пуниша Перовић у свом писму прелази преко те чињенице, он прелази преко чињенице да је реч о фетишизму, па упркос свих евидентности настоји да проблематику са терена несвесности и аутоматизације пренесе на терен свести и интенционалности, постављајући категоричко питање: „Када сам то и где тврдио...?“ Иако зна да су у питању његови несвесни поступци, а не свесне изјаве, иако зна да је у питању мој коментар, а не тобожње његове „изјаве“.

Поред горе проанализоване „афирмације принципа здравог иступања“, Пуниша Перовић је у свом писму, „не улазећи“ у оцену мојих разматрања, ова оценио као „теоретска“ и „право-марксистичка“ (под знаком навода у његовом тексту). Ја не сматрам Пунишу Перовића компетентним да ех cathedra — а без аргумената — суди о томе шта је марксизам, а шта није, шта је теоретски исправно, односно истинито, а шта је погрешно. Уколико он жели да суди о мом чланку треба да изнесе прво теоретске противаргументе и помоћу њих моје ставове обори. Јер време „a priori“ и „a posteriori“ арбитра је прошло. Данас у нашем културном животу може да постоји једино критеријум истине, а не и критеријум ауторитета, једино критеријум аргумента, а не и критеријум „одговарајућег изрза“.

ВОЈА РЕХАР

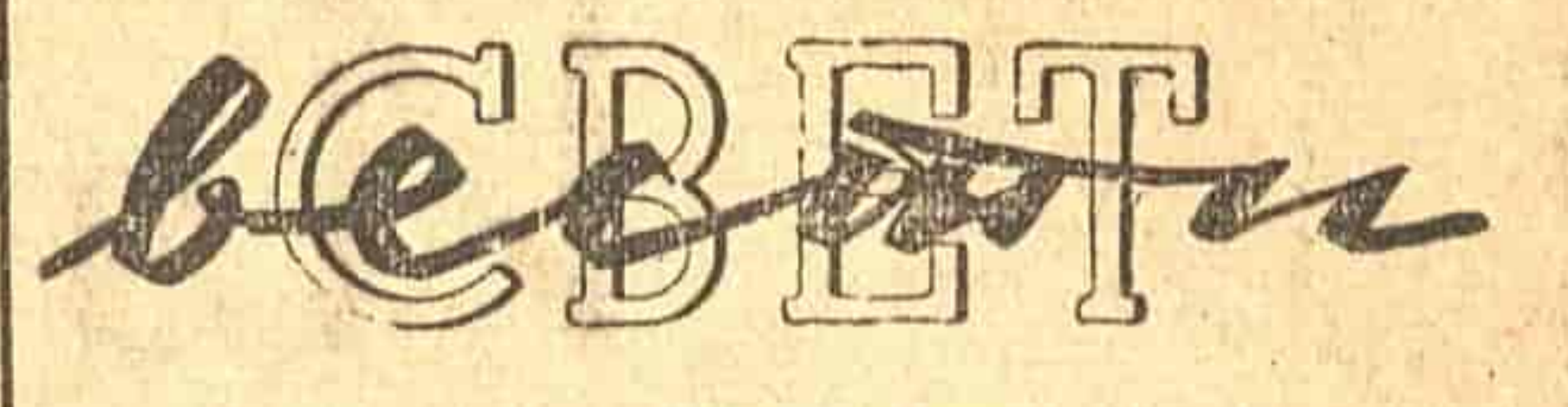
Томас Ман о брошираним издањима

Ту недавно швајцарски лист „Ноје цирхер цајтунг“ повео је анкету о брошираним књизи. У анкети је учествовао низ истакнутих књижевних и културних радника. Поред Карла Буркхарта, Макса Фриша, Пјера Готша и Хермана Хесеа, своје мишљење изнео је и истакнути немачки писец Томас Ман.

Према Мановим речима, броширана књига ни у Немачкој, ни у Енглеској дуго времена није играла ни издалека ону улогу коју је имала у Француској, где је, упркос високо развијене књиговезачке вештине, жуто броширана књига годинама преплављала тржиште. Па ипак, под утицајем привредних тешкоћа, и у тим земљама, као и у Швајцарској, ова врста издања почела је да сачињава све значајнији део књижне продукције. „Броширана књига, — каже Ман, — значи демократизацију на том подручју коју је свако непоздравити“.



НИКОЛАЈ ПИРНАТ: МОТИВ ЉУБАВИ



ИНГРИД БЕРГМАН У КЛОДЕЛОВОЈ „ЈОВАНКИ ОРЛЕАНКИ“

У париској Опери Ингрид Бергман се појавила поново у својој омиљеној улози Јованке Орлеанке, овог пута у лирској мизанци Пола Клодела „Јованка на ломачи“. Музику за тај комад написао је, веома надахнуто, Артур Хонегер.

Према писању критике, Ингрид Бергман се није изменила. Њена бриљантна личност и глума успеле су да освоје и најквалитетнијег гледаоца. Али Клоделов текст, и поред својих високих литерарних квалитета, није омогућио овој великој глумици да се у потпуности изрази.

У питању је драма препуна масовних сцена, имитативних призора, ефектног кореографског покрета и лепих хорских тумачења, у чију турбулентну радњу Бергманова, нажалост, не улази, јер играјући девојку осуђену на мучнички смрт, самим тим мора да стоји по страни.

Клоделов комад наиме већ почиње сценом у којој је Јованка везана за ломачу. И док пламен пиже уз њено тело, она се сећа свог живота. Снови о спокојном детињству и кошмарске визије ратова и њеног суђења мешају се пред њеним унутрашњим оком, али она не улази у радњу као Јованка из Анујеве „L'Alouette“. Клоделова Јованка за све време остаје само збуњени посматрач своје сопствене збуњене.

Иzolована од осталих извођача захтевима рукописа, Ингрид Бергман није могла учинити много више од рецитовања своје улоге, а њена игра, под Роселинијевом режијом, углавном је креација њених руку. Тако, стегнута песница означава пркос, србу или револт, кршење руку синхронизовано са погледом навише — побожност, док испружена десна рука са времена на време упозорава публику на сцене које илуструју свирепу судбину Јованкину у овој „долини суза“.

Али овакав начин глуме, пише критика, потезна на Морзеову азбуку, којом се идеје преносе прецизно и верно, али увек једини те истим знацима; њихову механику Ингрид Бергман је успела да хуманизује једино својим личним шармом.

★

ЧЕХОВЉЕВ „ГАЛЕБ“ НА ЊУЈОРШКОЈ ПОЗОРНИЦИ

Пре него што се ових дана појавио на сцени позоришта „Финикс“, Чеховљев „Галеб“ је последњи пут игран у Њујорку 1938 године. Чиниљени да Њујоршка публика воли Чехова, али да га ретко кад види, објашњава се тиме што комади овог руског писца обавезују на изванредан уметнички напор читавог колектива. Иако је сваку компуну трупу веома даровитих глумаца, „Финикс“, према писану позоришну критику, није успео да пружи идеално остварење пре свега зато што је „Галеб“ један од оних нежно еволутивних и неуловљиво поетских комада које не може савршено извести трупа састављена за једну једину претставу.

У извођењу „Галеба“ учествовало је неколико познатих драмских имена. Али, са изузетком Монтомери Клифта, који је дао изврсну креацију у једној од мањих важних улога, сви остали, нарочито Мира Ростова (Њина) и Кевин Макарти (Тригорин), били су или слаби или безбојни.

Поводом појаве „Галеба“ у Њујорку, позоришни критичар Брукс Еткинсон написао је дужи приказ, у коме је доста места посветио старој контроверзи о томе да ли су Чеховљеви комади комедије или трагедије.

Чеховљеви комади у Америци обично сматрају трагедијама“, пише Еткинсон. „Они су тужни; животи које портретишу у последњем чину се распадају; у случају „Галеба“, једно од главних лица убија се у завршној сцени. У већем броју својих студија о Чехову, које је написао последњих година, Дејвид Маргаретек је доказао да емфаза на трагичном противречи основним замислима Чеховљевим, који је своје комаде сматрао комедијама“.

„Галеб“ је, према Еткинсоновим речима, по много чему трагедија. Константин се убија. Тригоринава људство и слаб карактер упропашћавају Њинин живот. „Али“, наставља критичар, „призор одраслих који се понашају као неваљала деца, који афектирају, причају претенциозне бесмислице, убиствено гњава један другог, и нагонски избегавају непосредну стварност, — несумњиво је комичан. Комичан је и бесмисао њихових конверзација, као и дубоко укоренења саможивост са којом стално говоре о себи. Питање да ли је „Галеб“ комедија или трагедија, једва да је нешто више него ствар академске студије. Комад казује истину: то је једино што је од значаја.“

★

СТО И ПЕДЕСЕТ ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ЖОРЖ САНДОВЕ

Првог јула у Француској је свечано прослављена стопедесетгодишњица рођења познате француске списатељке Жорж Сандове.

У току читавих месец дана пре тога француски часописи и радио станице посвећивале су доста свог простора и емисија раду и утицају ове књижевнице. У двору где је Жорж Сандова становала (и умрла 1876 године) приређен је 6 јуна свечани концерт Шопенових дела. Половином месеца у париској Историској библиотеци отворена је посебна дворана са библиотеком Жорж Сандове. У тој библиотеци налази се, сем тога, и разни списи, документи и писма који ће посетима онемогућити да добију јаснију претставу о личности књижевнице и њеној улози у тадашњем литерарном друштву Француске.

Из таме у светлост

ОТРГНУТИ, у осврту на „Децу раја“, Марсела Карнеа од француског филма и средине у којој је он као уметничка личност настао и развио се, исто је што и доносити суд о некој личности на основу сенке коју она негде у простору пројектује. — Недавно је режисер Жак Бекер, приликом дефинитивне обраде свог филма „Златокоса“, приметно да му у једном делу филма није све сређено онако као што би то требало да буде. У оваквим ситуацијама већина француских режисера зове Марсела Карнеа. И Бекер је то учинио. Карне је погледао филм и, попут неког чаробњака, разоткрио монтажом, у неколико спорних секвенци, ту лепезу скривених могућности која је у себи крила недовољно креативно организована филмска слика Бекерове прве верзије „Златокосе“. Такав је положај и углед филмског режисера Марсела Карнеа, бившег асистента чувеног Жака Фејдера, режисера низа филмова од којих је сваки означвао датум у историји француског филма. Иза „Жени“ и „Хотел севера“ дошла су два филма, „Зора свиће“ и „Обала у магли“, два филма која су обележила цело једно раздобље француске кинематографије, иза „Смешне драме“ и „Вечерњих посетилаца“ дошла су „Деца раја“ — а иза „Врата ноћи“ и „Жилијете“ — „Терез Ракен“. У том низу значајних филмова Карне је свакако највиши домет достигао у „Обали у магли“, „Деци раја“ и „Терез Ракен“. Питање је личних наклоности, укуса и карактерне предиспозиције на који начин ће се градирати скала вредности у сваком од ова три филма, али је ван сваке сумње да је режисира физиономија Марсела Карнеа најпотпуније и најбогатније експонирана у „Деци раја“.

„Деца раја“ на први поглед изгледају као нетенденциозан осврт на друштво и његове навике, на људе и њихове карактере, као незантересовано приповедање о позоришном животу у Паризу средином прошлог века. Драматуршки је сценарио састављен од епизода које привидно нису чвршће повезане јединственом драмском акцијом. Тај привидни немар према заштрениости радње последица је основне идеје филма. Мирно, помало скептично, разгледање условило је смињено и сталожено изношење утисака који, можда, тренутно и не утичу на драмску снагу заплета, али стварају атмосферу и објашњавају средину. То је свакако и најважнији разлог извесне аутономије и садржајне заокружености појединих епизода. — Али до које мере је сценарио у сваком свом детаљу функционалан и подвргнут изрицању једне основне и коначне идеје најбоље илуструје начин са којим је кроз пантомиме, на фазе — онако како је радња текла, уствари резимиран садржај филма.

Спољна тренутна импресија коју нам пружа филм „Деца раја“ има сличности са удаљеним и лебдећим покретима у сновима поподневног одмора. Некако заогрнути својим осећањима личности овога филма као да не учествују потпуно у ономе у чему нам се показују; оне застану, погледају нас а да и не покушају да нам се приближе и да учествују у својим и нашим радостима — оне се расцветавале а да и не сазру. — Тај нарочити карнеовски акценат, та сањива носталгија, готова несвесна наклоност према миру и сети могла би се у једној генеалогској анализи надовезати и свести под оне емотивно — естетске прекупације које се у развоју европске уметности некако најупадљивије јављају (а сигурно најпопуларније) у доба Шопенових ноктурна, у сликарству се настављају малим усамљеним балеринама Дега-а, а у литератури лирским мотивима Ридкеових сонета — али нам такав метод не би донео ништа друго осим једне стерилне класификације. Јер сигурно је да је укочени поглед Мишел Морган (са сутонском тугом у таму землица) кроз стакло по коме се целе кишне капи — у филму „Обала у магли“ — идентичан по свом карак-

теру и смислу са оним Дегаовим главама трију балерина, или са оним сањивошћу и сетом са којима је, као напуштене успомене пропадањем, засињена атмосфера Ван Гогове слике „Моја соба“ (и могли би ићи и даље и рећи да као што се, на пример, Ван Гог попут немобузданог ватромета свог имагинарног сунца, разбукта и плане у свом сопственом изгарању, и Карне у извесним сценама „Деца раја“, опијен животом заблести у истинитости) — али да ли нам овакав један поступак у исти мах открива лепоту и вредност тог филмског про-плана, за кога можемо да будемо сасвим сигурни да је и нешто више него рефлекс нечега што је већ прошло и што се доживело. — На другом месту, у иначе, не потпуно успелом Карнеовом филму „Врата ноћи“, снимљен је кроз излог кафана млад човек (Ив Монтан) са широко отвореним замршљеним очима. Ова два кадра — Мишел Морган у „Обали у магли“ и Ив Монтан у „Вратима ноћи“ — симболично откривају положај свих главних јунака Карнеових филмова, они су прозирни, али чврстом и неотклоњивом, преградом одвојени од спољњег света; израз тог младина је неодређено тужан — нама се чини да би он хтео да крене из задимљене кафане, из сплета везе, полупријаних погледа и нестварних задовољавања, али је обхрван унутрашњом немоћи и неодлучношћу. То су људи јаки коначних страсти, али страсти које су као бура гледана кроз застакљено окно — види се и доживљује, али не кида и не оставља бразготине. Таква је и Гаранс у „Деци раја“, земља која измиче под ногама — тло у кога се не могу утиснути трагови; и поетични Ба-



АРЛЕТТИ И ЖАН ЛУЈ БАРО У ФИЛМУ „ДЕЦА РАЈА“

рист у костиму Пјероа, са маском која је срасла са кожом. Свистран, у простору сагледан, пресека живота, извор и утока Карнеовог режисијског поступка — основа је и за изванредну снагу једне помало тужне животне филозофије овога филма која је најупадљивије формулисана у финалу, на самом крају „Деца раја“, кроз онај шарени и бучни карневал, који је више него један обичан спектакл — који је сам живот и његов променљив и несталан лик. И по тој таквој површини живота, као месечари, са мглистом својих снова прелетима, лутају у трагању и сталном бежању око Батиста и Гаранс и ненадмашни импровизатор, боем и уметник речи Фредерик Леметр и филозоф, писац

љубавних писама и позоришних комада и убица по занимању Лесенер и горди, свирепи гроф — слабић, Отело који никада неће бити у стању да убије своју Дездемону и све остале личности „Деца раја“ које од овога филма чине више него једну поетичну драму љубави.

Карнеов најближи сарадник је песник и сценариста Жак Превер. Он је аутор и сценарија „Деца раја“. Превер је оригиналношћу и снагом свог талента свакако утицао и на појаву оног посебног штимунга, о коме је малопре било речи, а који је, као тешки продоран мирис са клијањем цвећа у стакленим баштама, спојен са целокупним Карнеовим стваралаштвом. Позната Преверова песма о љубавном састанку у сумраку кишне јесење вечери дефинише, донекле, ту нарочиту атмосферу Карнеових филмова. Та кишна завеса, која као водена прашина умекшава оштре ивице предмета, тај тихи и неуморни плач неба који од глатких париских плочника прави уморна бљештава огледала, један женски поглед усамљен и напуштен, цело то растужено и резигнирано лутање међу обрисима кућа који су изгубили своју јасноћу, све то је део једне атмосфере која се упадљиво рефлектовала, на било који начин, у свим Карнеовим филмовима.

Потонула је Гаранс понесена митицом живота и само је њен осмех („Ја сам увек насмејана“) остао да као дуга после кишне ледби над узнемиром карневалском гомилом. „А шта је Батист без Гаранса?“... Ништа... Чежња да се до дуге допре, сан страшно до два прободе. — И тако нам је ова филмска песма о љубави и животу и нешто горчине у срцу оставила.

У Паризу, између Плас Клише и Барбес Рошешуара, још увек трају дворане, сличне оној позоришној „Финамбил“, из доба великог глумца Фредерика Леметра — данас у њима не игра Батистова и Леметрова трупа, данас су у њима запалена бела платна што су у дане када су на њима пројектовали филм „Децу раја“, била као окна у земљу дубље сагледаног живота и до краја досањаних снова.

АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ

Филмска poema А. Ламориса „БЕЛА ГРИВА“

ФИЛМ „Бела грива“ који је недавно приказан није био предвиђен у програму репрезентативних дела француске кинематографије, па ипак чини нам се да он стоји на челу другачије листе најбољих дела француског филма, насталих у протеклом периоду од 30 година. Млади редитељ Албер Емануел Ламорис творац је овог филма. На бескрајном простору у мочвама Камарга, на пешчаним плажима чију монотонију развија понеки кипарис, одвија се чудна и потресна прича о пријатељству између једног дечака по имену Фолко и поносног дивљег белог коња названог „Бела грива“.

После овог филма изгледа да књижа бајки није заувек затворена и за нашу епоху често и сувише реалну и далеко од снова. После Андерсенових прича и Дизнијевих филмова, дечји свет није био обогаћен до сада тако дивним делом као што је „Бела грива“, делом у коме ће одрасли уживати као деца, а деца ће га преживљавати као одрасли људи. Не треба заборавити да филмску уметност свирепо тероришу комерцијални захтеви, трка за што већим профитом, а кинематографија се гуши услед недостатка пуне слободе уметничког изражавања.

„Бела грива“ је дело потпуно ослобођено ових окова.

Упознао сам Ламориса годину дана пошто је његов филм угледао света. Рекао ми је тада да га од свих тема највише узбуђују оне које су на граници између снова и стварности. Посматрајте децу, наставио је он, она живе у свету грубе реалности а у њима је присутан увек свет маште. Она не познају границе међу људима, а умеју да се споразумевају чак и са животињама. Ништа није необично да је дечак Фолко желео да стекне пријатељство једног дивљег белог коња и да се за њега

жртвује. Деца су највећи хуманисти овога света, рекао је Ламорис.

Годину и то дана провео је Ламорис снимајући у дивљим пределима Камарга, чије мочваре ствара дугачка река Роне. За то време једино његово друштво били су; оператор, дечак и стадо дивљих белих коња, а над њима, бескрајни хоризонт пустиње на чијем небу је немилосрдно пекао сунце. Више од годину дана напорног рада било је потребно да би се остварио овај филм чудесне лепоте и необичне снаге.

Природа сваког филма је да живи заједно са временом у коме је настао, после тога он одлази у историју и престаје да нас узбуђује на исти начин. Судбина је свих класичних дела кинематографије да живе још једино на претставама Кинотеке, али то већ више није онај исти однос са гледаоцима као што је био у данима када је филм приказиван на редовним претставама у кинематографима. Филм „Бела грива“ живеће дуго у нашем сећању пре него што заузме своје место у кинотекама међу класичним делима филма и од њега ћемо се растати тешко.

Сви детаљи утапају се овде складно у целину која има снагу једне симфоније. Поједине секвенце дате су најчистијим филмским језиком. Али она

не утапају се овде складно у целину која има снагу једне симфоније.

Поједине секвенце дате су најчистијим филмским језиком. Али она



КАДАР ИЗ ФИЛМА „БЕЛА ГРИВА“

УРЕЂУЈЕ

РЕДАКЦИЈСКИ КОЛЕГИЈУМ

Ото Вихаљи Мерин, Александар Вучо, Слободан Галогова, Велибор Глигорић, Радомир Константиновић, Душан Матић, Танасије Младеновић, Ђуза Радовић и Ристо Тошовић (одговорни уредник)

УРЕДНИШТВО

Француска 7, тел. 21-000
АДМИНИСТРАЦИЈА
Теразије 27, пошт. факс 133

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

Лист излази сваког четвртка
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЂАЈУ

у којој дечак сања да је постао пријатељ коња, као да превазилази све остале. У том моменту и ми од пасивних гледалаца постајемо учесници које је поезија овог филма коначно увела у игру. У свим перипетијама око спасавања Беле гриве, ми подједнако стрепимо за судбину дечака и коња, да би се на крају нашли међу узбурканим таласима Роне, и кренули са Белом гривом у један свет где су људи и коњи били увек пријатељи.

Као и остали елементи, фотографија је усклађена са идејом филма и она наставља велику традицију француске ликовне уметности. Она успева да дочара утисак белине који је филму био неопходан, али она никад не прелази границе које су јој дате а у којима треба да остане. Сматра се да после Реноаровог филма „Излет“ и Карнеовог „Деца раја“ није било бољег француског филма од „Беле гриве“. И као што је Карне постао песник који опева црно а Рене Клер ружичасто, Ламорис је овим филмом дао поезију белог.

Филм развија ову драму пријатељства са великом разноврсношћу епизода, које су по карактеру и ритму веома различите, почевши од оне у којој пратимо борбу дивљих коња, па до оне у којој се следи зец на исушеној земљи. Изгледа да је овде Ламорис успео да измири једну тему, која нас по својој једноставности потсећа на класичну Грчку, са природом уметности као што је филм.

За своје изванредне квалитете филм је добио највећу награду на филмском фестивалу у Кану 1953, а нешто мало пре тога, награду Жан Виго. Ово је тек други филм Ламориса, а већ његов први филм „Бим“ такође је носио исте награде. Албер Емануел Ламорис човек је 30-тих година.

И заиста, овај велики бели коњ и неустрашиви дечак прешли су лако границе свих земаља и дошли су овде да и нас узбуде на исти начин као што су узбудили и све гледаоце света где је филм био приказан. Ево и тезе филма: Дечак и дивљи коњ постали су пријатељи, и боре се да се њихово пријатељство одржи до краја. Они у исто време претстављају вечиту тежњу човека за слободом, која ће остати највећа покретачка снага живота докле год буде било људи у свету.

Јер, у згуснутој атмосфери овог филма, на пешчаним плажима бљештећим од сунца, где се једва назире колно од воде, заиста влада необична тишина, која чини да је идеја смрти као такве овде немогућа.

НИКОЛА РАЈИЋ

Библиографија

Јован Крунић: „Архитектура Београда“, издање „Техника“, штампа „Научна књига“, Београд, 1954, стр. 32, цена дин. 90.
Радован Ившић: „Танке“, збирка песама, издање Пишчево, Загреб, 1954, стр. 44, цена дин. 180.

