

# КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ГОД. I. БР. 29 \* БЕОГРАД, ЧЕТВРТАК 29 ЈУЛ 1954 ГОДИНА

ЛИСТ ИЗЛАЗИ ЧЕТВРТОМ \* ЦЕНА 20 ДИН.

## Блитва данас

Поводом новог издања Крлежиног романа

П ИШЕМО лето 1954 године и радиоспикери, који тако равнодушним гласовима у међу да испричају и најзабрњавајуће и умишавајуће гласове, тврде да ће у једној далекој земљи престати да пуцају пушке и да ће се војска повући. Пре тога смо научили много нових источњачких имена — Чу Ен Лај, кога смо знали и Хо Ши Мин, кога смо мало касније упознали, и Фам Ван Донг, који се тек недавно појавио на светској позорници све сличнијој некој крвљу обливеној Крлежиној новели, — и дуго су топови пуцали око Диен Бијен Фуа, места са драматичним именом пуних асоцијација на хиљаду и једну смрт и на измишљени град „Ки Анг, на горњем Јангу, води Жутој и жалосној“ што га је заузео ланг израстао из маште великог нашег песника — или боље: израстао право из живота — жути маршал Фара-Донг. Чак и песници Крлежиног калибра подвргнути су валовитом хиру разумевања и неразумевања читалачке публике. Између два рата је слава његовог дела достигла један врхунац и његово име је било на уснама сваког ко се себе сматрао за интелектуалца исто тако као што је било присутно у разговорима гимназијалци, који су више желеле његов аутограм, од аутограма каквог славног тенора или фудбалера. Живот који је заплевао херојску епопеју наших народа и наше земље, уз трагичну музику Другог светског рата, удаљено је пажњу од те књижевности дубоког и потресног немира сред пропасти, који није истоветан са наглим и пламеним бунтом оружане борбе против фашизма. Али данас, када нас мирни развој ставаља поново у могућност да сталоженије посматрамо сву ширину света у коме живимо, управо у правом часу, када је забрбачка „Зора“ тачно осетивши потребу почела поново да издаје сва Крлежина дела, његове књиге, редом како их поново примамо, откривају нашем зачуђеном погледу нове снажне токове, које раније нисмо приметили, иако смо и раније пажљиво читали, а нарочито: откривају своју запрепаштујућу пророчку снагу.

Излози књижара у западним земљама пуни су књига забринуте маште мање или више талентованих писаца који сликају и замишљају сутрашњи свет под чизмом једног свемоћног диктатора. Роман под насловом „1984“ Енглеза Џорџа Орвела је почео, а безброј њих, (Жан Дутрелин: „Велики дар-мар“, Ерих Кинелт Ледни: „Москва 1997“, Артур Кестлер: „Дуга година“, Курцио Малпарте: „Прича о сутрашњици“, Валтер Јенс: „Не — свет оптужених“), наставио је, успелије или мање успело, углавном измишљајући нове државе, или преносећи садашње до те мере у будућност да су опет измишљене, а заправо бавећи се психолошким проблемом диктатуре као такве.

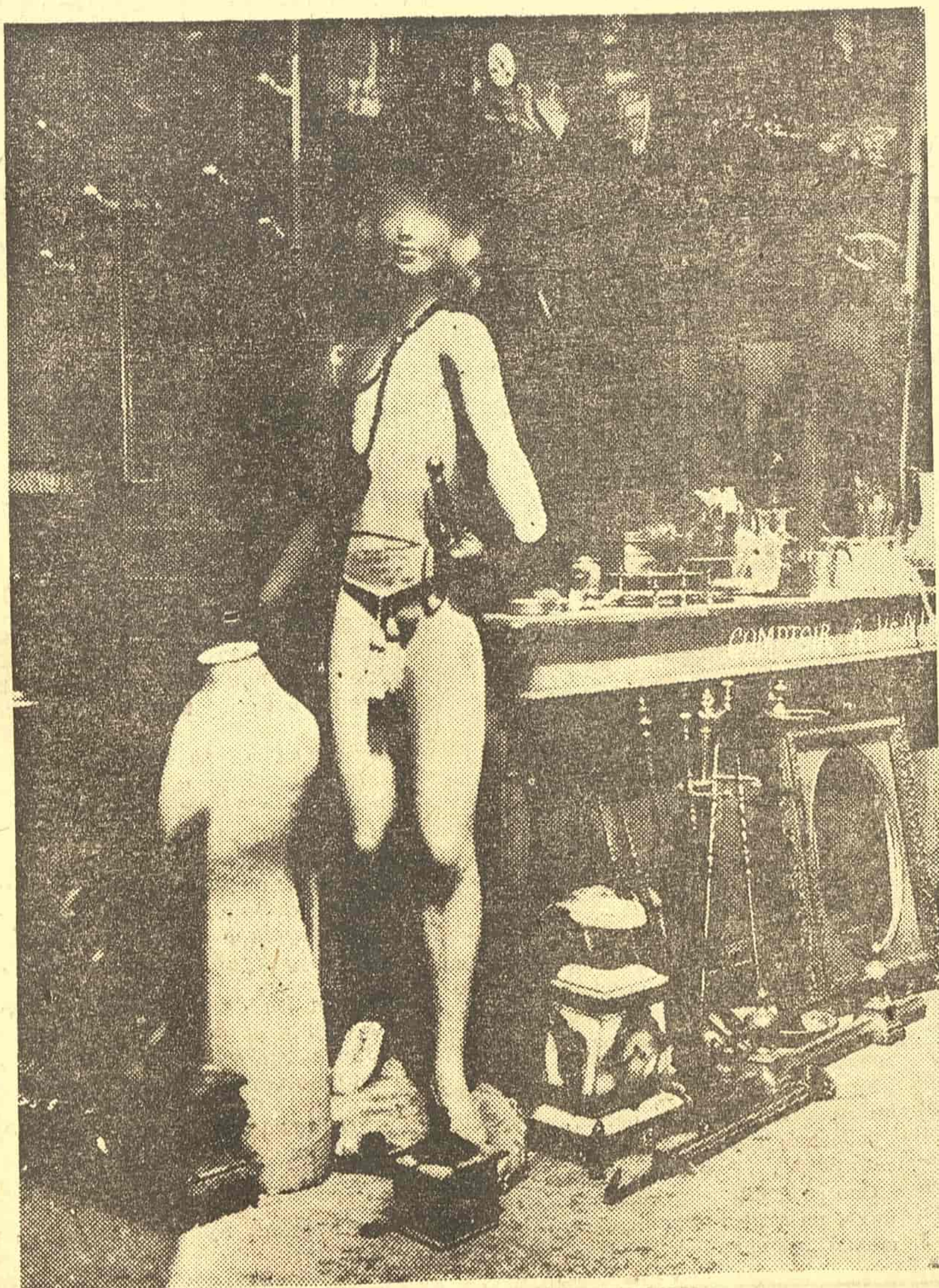
Излазе те књиге већ преко пет година на скоро свим језицима Европе западно од границе сазидане папиром, документима са састанака великих тројица, четворица или још више њих, пергаментима и дипломатским трговинама туђим кожама, те границе коју називају гвозденом, а тек данас примећујемо да је најбоља и једина уметничка књига о тој теми написана пре више од петнаест година у нашој земљи и да је њен аутор Мирослав Крлежа „Банкет у Блитви“ није само један обичан занимљив и значајан роман, него, просто напросто, и родоначелник читавог једног новог рода романа, који је преко десет година пре других писаца осетио и захватио

нови материјал и запазио нову могућност. У Крлежином опусу, разуме се, „Банкет у Блитви“ не заузима једно од главнијих места, и било би неумесно писца пенити само по њему. Али управо због тога што је тај човек, који је и песник, и новелиста и романописац и драматичар и есејиста тако изузетног ранга, дао тако дубоко и свеобухватно и једну тако нарочиту тему, и „Банкет у Блитви“ нагони читаоца да се замисли и над чињеницом да нико није тако средствима романа обрадио психолошку суштину диктатуре, од које се после Хитлера, Мусолинија, Стаљина и других, човечанство толико плаши.

Јер Блитва, Боргард и клика око екселенције луковника Барутанског постоји у многим земљама и крије се под многим именима. Фантастично у тој измишљеној земљи је баш то да иста фигура потсећа на чигав низ историских ликова, али и на личности које су се на политичкој и историској позорници појавиле тек дуго после првог излажења Крлежиног романа, што доказује колико је Крлежа успео да све своје јунаке претвори у типове, и то не њиховом шаблонизацијом, него баш обрнуто, дајући им посебни, врло лични карактер. Али не само поједина лица те своје психолошко-политичке драме, него читаву једну земљу, штавише, читав један део континента је аутор створио и надахнуо животом. Крлежину моћ да сажме можда ништа не доказује тако јасно као последња, релативно кратка глава о Блатвији, која даје слику те измишљене земље на свега педесетак страница, чак би се скоро могло ре-

(Наставак на седмој страни)

ИВАН ИВАЊИ



ДУШАН СТАНИМИРОВИЋ: ИГРА СУДБИНЕ

## Руо о уметности

— Извор уметности је понекад сакривен — као оаза у пустињи. Верујемо да му стижемо, али то није увек тако сигурно. Заборављамо, у незнању, одбацујемо главно: љубав за све живо у јутру или вечери под небом.

— Папагаји шареног перја, пауни који се шепуре! Нису ли неки уметници понекад били само то — пауни и папагаји који се покашћу туку међу собом, а међутим једино су дела та која остају или бивају заборављена.

— Колико је међу нашим савременицима мање живих од једног примитивца о коме се не зна ништа друго сем оног што је у прастара времена насликао.

— Предмет није никад застарео, све зависи како и од кога је третиран. Није човек савремен зато што слика актуелне предмете из свог живота, нити је порнограф зато што је сликао девојчур, сасвим неправедно тако названу. — Али, није увек могуће спречити извесне пацере да, у трнутку погодном за њих, деформишу или преврне истакну оно што им одговара.

— Уколико се више зна, утолико се боље види како се још не зна, док осредњост задобије успех и задовољава толико људи који су врло често престоги према ономе што је супротно њиховом тобоже добром укусу. Пример Сезановог и Дегасовог живота ме је подржао и сачувао ми срце и дух.

— Мени, усамљеном у духу, без жељеног и толико траженог, бол није био само привидан — да кажем тако без ласкања самом себи.

— Извесним уметницима, који су занети својим открићима, потребно је понекад да верују и имају поверења у сопствени напор, јер морају да проживе живот у сиромаштву. Потребна им је, дакле, јака вера уред равнодушности или непријатељства. Не тражите им онда сувише!

(Текст који је, као неку врсту преговора, Жорж Руо објавио у последњој свесци норвешког часописа „Kunsten Idag“, посвећеној његовом стваралаштву).



ЖОРЖ РУО

Пеђа Милосављевић

## Неколико речи о Душану Станимировићу

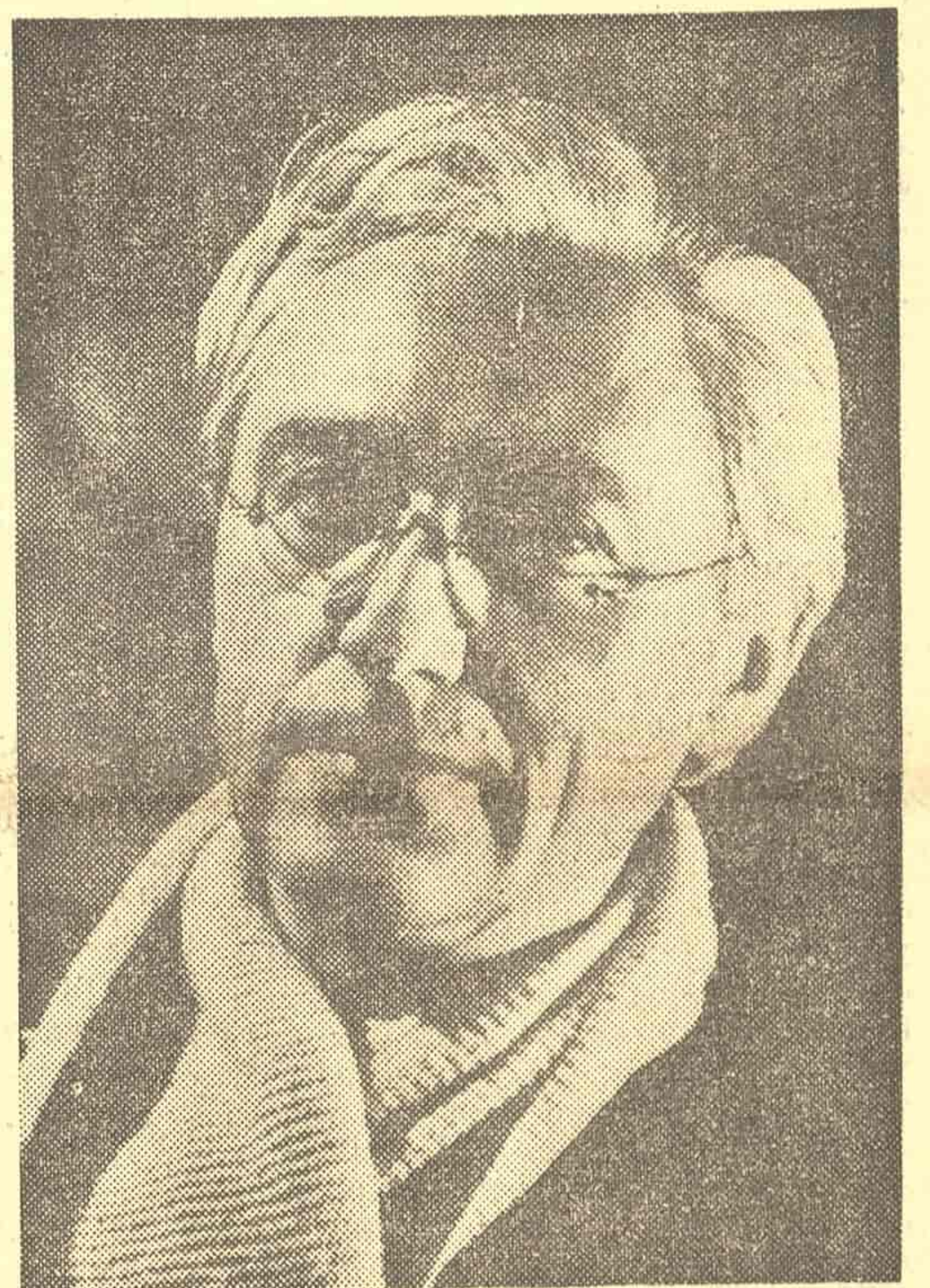
А КО ИКАДА упознате Душана Станимировића помишћете да је рођен као фото-аматер у породици фотографа, због броја његових снимака који је велики као да је то посао читаве генерације. Али он нема предака као ни толики наши људи. Створио је све сам и ни из чега. Његови београдски другови сећају се како је, по завршетку студија у II београдској гимназији, као први у рангу по показаном успеху, отишао у Париз ради студија у највишој француској школи за инжењере, Ecole Centrale des Arts et Manufactures. И ову школу, која се сматра елитном, Станимировић је свршио са сличним успехом. Данас је инжењер-истраживач у највећој европској фабрици акумулатора, у близини Париза. У Француској живи већ 30 година.

Како позив не чини читавог човека, Станимировић има више других страсти. Он је дугогодишњи филмелата „спец“ за српске марке. Он је нарочито љубитељ сликарства. Ова наклоност објашњава делимично и његов успех у фотографији. Он је озбиљни колекционар слика наших уметника који стално или привремено живе у Паризу. Љубитељ музике и поезије, страстан и критичан читалац, Станимировић је човек који се може назвати ком-

плетним. Али, реч је о његовој највећој страсти. Једног дана нашао се у његовим рукама фотографски апарат. Случај је хтео да се једне од својих раних младачких година одмара негде у швајцарским Алпима. Ова узвишена приroda, купана у кристалном ваздуху и озареној светлости, пружила му је неколико незаборавних усмена које је његов апарат пренео на белу хартију: фантастични глечери, ретка висинска насеља, облаци, птице, порушене или напуштене цркве. Нешто касније, опет у Швајцарској, у близини симплонског тунела, кроз који се пролази на путу за Париз, снимео је сва места и стазе, стопама великог Рилкеа, нарочито место Рарон, крај Брига, место у коме је песник провео своје последње дане. Његове фотографије Рилкеовог гроба и други снимци из овог циклуса, били су недавно изложени у Паризу на великој изложби посвећеној песнику. Са истом страшћу да види и донесе, Станимировић је путовао у Праг и Фиренцу 1936 године. Његово главно дело, међутим, настало је у Француској. Он је песник париских мостова, равнодушне Сене, Ајфелове куле која се одева маглом и облацима, гаравих париских фасада. Снимео је читав Версај, обиде дела Габриела, у коме је становала маркиза Помпадур. (Овај циклус фотографија, као луксузни албум, поклања се у Француској високим личностима).

Станимировић је исто тако изврстан портретиста. У његовој галерији налазе се филмски глумци, балерине, песници, сликари и друге познате париске фигуре, као и многи наши људи. Са овом страшношћу он се одао и снимању држега, акварела и уљаних слика. Поверено му је да сними целокупно дело Алберта Маркеа за монографију која се сада припрема. Између осталог, снимео је (и издао посебан албум у ограниченом библиофилском тиражу) копије наших фресака са изложбе у Паризу 1950 године.

Станимировић је ревностни учесник на многим изложбама фотографија у Француској и иностранству. Његов рад је неколико пута награђиван у Француској, Швајцарској и Енглеској. Као познавалац сликарства, Станимировић је знао да издвоји фотографију од аспирација ликовне уметности. Како његове фотографије из реалног света, тако и оне из света неконвенционалног, сваки његов снимак открива нешто ново, делић невиђеног, неслушеног, изузетног. Његово стручно око, око техничара, помаже му да прати разне феномене материје, структуре, светлости. Он открива најређе цвеће, лишће, паразите, инсекте, који, увеличани и обасјани продорном светлошћу, из-



ДУШАН СТАНИМИРОВИЋ: АУТОПОРТРЕ

гледају као плодови и авети из неког другог света. Он гледа и кроз електронски микроскоп у тајне битисања и инертности. Лута за светлошћу и сенкама да открије и фиксира чудну законитост њихових односа, њихове неулетане аспекте на разним формама, у драматичном умору или наказности. На својим портретима Станимировић не ласка ни најлешим женама, равнодушан као светлост која нас изненађује својом незаинтересованшћу.

Његово фотографско дело често се оријентисе у овом истраживачком смеру. Он зна да се фотографија развија ка неслушеном, да је камера све више у стању, без напора, да регистрира све што је на њеном путу. Њој више није потребна ни сама светлост у оном смислу ко досада. Фотографски апарат почиње да види чак и у мраку, кроз копрене, кроз тела, да гледа у оно што се оком уопште не може наслутити. Са овим новим, помоћним чудом, домен перцепције постаје неограничен. Више нема краја радости, страху и чуђењу пред лепотама и наказама овог света који се скрива и узмиче на сваком кораку.

### У овом броју

ЧЛАНЦИ И КЊИЖЕВНИ ПРИЛОЗИ РЕЈМОНА КЕНОА, РОЛАНА ВАРТА, РАДА ВЛКОВА, М. КОЛАРИЋА, ДЕСАНКЕ МАКСИМИВИЋА, ГАВРИЛА ВУЧКОВИЋА, ПРЕДРАГА ПАЛАВЕ-СТРЕ, М. ПАНИЋА-СУРЕПА, ВИЦКА РАСПОРА, ВЕРЕ ИЛИЋА. — ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ: ЖОРЖ РУО И УМЕТНИЧКЕ ФОТОГРАФИЈЕ Д. СТАНИМИРОВИЋА.

# Џон Штајнбек

У ВИБЛИОТЕЦИ „МАЛА КЊИГА“ КОЈУ ИЗДАЈЕ „НОВО ПОКОЛЕНЈЕ“ УСКОРО ИЗЛАЗЕ ИЗ ШТАМПА ДВЕ КЊИГЕ ИЗ САВРЕМЕНЕ АМЕРИЧКЕ ПРОЗЕ КОЈЕ ДОНОСЕ ПРИПОВЕТКЕ АМЕРИЧКИХ ПИСАЦА.

ЏОН ШТАЈНБЕК рођен је у Салинасу, 1902, живописном градићу који често помиње у својим делима. Пејзажи роднога краја — планине високе и стрме, тешка и мирисна лета, и јесење магле уморно полегле над долинама — описани су готово у свим Штајнбековим књигама. После средње школе уписује се на универзитет у Станфорду, интересујући се нарочито за биологију, али касније напушта студије и посвећује се књижевности. По доласку у Њујорк, тражећи неко запослење, постаје дописник једног листа и убрзо добија отказ зато што је, по речима његових пријатеља, увек писао са пуно симпатија за малог човека, указујући на многе социјалне неправде. Једно време радио је и као зидар, радник на пољопривредним добрима, чувар једног одгајивалишта пастрмки, апотекарски помоћник и надзорник туђих имања.

Штајнбек неколико година живи у оскудици. Његов први алегориски роман „Златни пехар“, 1929, (објављен исте године кад и Вулфов први роман „Погледај ка дому своме, анђеле“), поред мистике има и хумора. Збирка приповедака „Небески пашњаци“, 1932, одликује се лирским описима, а следећи роман, „Једном непознатом богу“, 1932, описује паганску повезаност са земљом и сељака који, приносећи себе на жртву, жели да умилостиви свирепог „непознатог бога“ који сушом убија његову жетву. Све три Штајнбекове књиге пролазе готово незапажене, једва достижу тираж од две хиљаде примерака. Тек комична идилја о „paissanosima“, написана 1935, која сликовито приказује неславне потомке шпанских конкистадора, индијанских поглавника и мексичких „gaucha“, постиже изванредан успех. Роман „У неизвесној борби“, 1936, који третира сложени проблем радничког штрајка и анализира рабање класне свести, изазива већу пажњу читалачке публике. У њему Штајнбек обрађује тему која ће стати остатак основна преокупација његових каснијих дела. Дужа новела „Људи и мишеви“, 1937, написана са јачом дозом патетике и сентименталности, које уопште оптерећују Штајнбекова дела, у исти мах је нежна и брутална. Наслов је узет из једне песме Роберта Бернса, а садржај је трагедија бескућника, или „драма о другарству“, како се то изразио један критичар. Збирка приповедака „Дуга долина“, 1939, која уствари описује његову родну Салина долину, садржи четрнаест прича, међу којима се истиче циклус усменога издејства под насловом „Риђи пони“, и приповетке „Хризантеме“, „Бекство“ и „Змија“.

Штајнбек постиже велики успех својим романом „Плодови гнева“, 1939. Милон примерака ове књиге брзо је распродато; по роману је снимљен и истоимени филм, а следеће године Штајнбек добија за ово своје дело награду фондације Палицер која га проглашава најзначајнијим делом те декаде. По општем мишљењу овај Штајнбеков роман не значи толико много као путоказ у развоју америчког реализма, нити има неку изванредну литерарну вредност, колико претставља епохално дело у стилу једне „Чича Томине колибе“, са којом ову књигу често пореде. Та Штајнбекова сага о експлоатацији радника безземљаши и борби да се одржи голи живот „под једним готово феудалним системом искористишавања људске снаге“, потсећа својом снагом и хуманошћу на дела писца Грађанског рата, Витмана и Мелвила. Међутим, Штајнбеково дело изазвало је поред великог успеха и жучне критике. Књига је забрањивана, а негде и спаљивана као штетна и злонамерно неистинита. Поред свега и можда баш због тога, она је постала најутрајније дело тих дана. Прожета Штајнбековом љубављу за људе, који код овога писца нису увек добри, али су увек пуни животне снаге и благог хумора, ова књига је осветлила дубоке последнице које је имала економска криза на поједине слојеве америчког друштва. Мада су Штајнбекови типови у „Плодовима гнева“ често само дводимензионални и носе они дикенсовску болеливу клишу у себи, често срачунасто постављену у први план, они имају симболичну снагу готово митских ликова и претстављају најпотпуније Штајнбекове карактере. Повремено убачена поглавља спадају у најлепше написане странице у овом роману и везују искуства једне аме-



ЏОН ШТАЈНБЕК

ричке радничке породице са толиким милионима који у зноју лица зарађују хлеб. Зато ово дело и добија вредност социјалног документа о једном мучном периоду америчке историје.

После „Плодова гнева“ објављује брошуру „Штајнбек одговара“, 1940, у којој образлаже свој животни и књижевни став. Затим следеју „Заборањено село“, 1941; путопис „Кортезово море“, 1941; роман „Месец је зашао“, 1942 или, како су га Французи превели „Црне ноћи“, који описује дане хитлеровске окупације Норвешке и рабање покрета отпора, и који изазива асоцијације на Векстов роман „Апартман у Атланти“. У роману „Тржиште рибом“, 1945, Штајнбек слика мале људе који живе у сенци једног забаченог месташа на Пацифику у коме је фабрика сардина симбол трговачке Америке. Ово дело писано је забавним, лаким стилем из ранијих Штајнбекових дана, али без оног првобитног мистицизма и уз истицање хумористичких момената који такође имају додирних тачака са енглеским писцима викторијанске епохе. У роману „Бисер“, Штајнбек описује мучан положај људи који са напором и уз опасност зарађују свој хлеб. У интересантно компонованом делу „Самовољни аутобус“, 1947, које је уствари романтични путопис, Штајнбек се служи истим методом којим се још и Чосер послужује у „Кентерберским причама“ или, у измењеној верзији, Бокачо у „Дека-

мерону“. Сликајући путнике чије су различите судбине игром случаја тренутно повезане, Штајнбек анализира животни пут сваког појединца, дајући импресивне дијалоге и типове који су истовремено драстични и сентиментални. У „Гору који светлости“, 1950, делу рађеном у виду трилогије, приказан је живот на ласкама, под рефлекторима, и необичан свет артиста. Поред тога Штајнбек је написао и неколико успешних сценарија за филм.

Говорећи о овом америчком писцу француски критичар М. Коендро и П. Бролен истичу разноликост Штајнбековог стила и тема које варирају од романтичних фантазија до реалистичких и натуралистичких слика из живота.

Истина, њему често замерају да се намерно труди да гане читаоца и изазове сажаљење и самилост према јунацима чију судбину описује.

Код Штајнбека се осећа знатан утицај Шервуда, Андерсона и Теодора Драјзера, мада, за разлику од њих, он веома лако пише, готово без напора. Штајнбекови ликови обично нису комплексни. То су најчешће једноставни људи — paissanosi, rancherosi, радници — приказани готово монохроматски, иако су карактери и догађаји често бизарни. У више махова Штајнбек пада у патос, као Дикенс, или, тежећи за постицањем хумористичких ефеката, у сентименталност, као што је случај и са појединим делима Вилијама Сајројана. „Џон Штајнбек је стекао угледно име у савременој америчкој литератури захваљујући топлој хуманости својих дела“, каже критичар Луисон за овог калифорниског књижевника.

По мишљењу Алфреда Казина оно што даје основну вредност Штајнбековим делима то је његово широко разумевање целокупног сложеног процеса људског живота. Истовремено, ово је и Штајнбекова карактеристична црта која га, уз специфичан оптимизам, одликује и издваја од осталих реалиста из доба кризе у Америци и те опште ере црног гледања на људе и догађаје.

ВЕРА ИЛИЋ

# Нулти степен писања

Ролан Барт

РОЛАН БАРТ (Roland Barthes), есејист, позоришни критичар и хроничар у париском часопису „Обсерватер“, спада у ред младих француских писаца који су се појавили после рата, и својом даровитошћу, оригиналношћу и сигурношћу својих ставова убрзо се афирмисали и стекли признање. Већ је први Бартов чланак о проблемима савременог књижевног стила, објављен у листу „Комба“ 1947, изазвао велико интересовање и живу дискусију у француским литерарним круговима. Касније је Барт, који се страсно и са успехом бави филозофским питањима, објавио књигу под насловом „Нулти степен писања“. Поред низа чланака и студија по листовима и часописима, Барт је недавно објавио и запажену књигу о француском историчару Мишлеу.

КОД ИЗВЕСНИХ савремених писаца може се назрети тражење једног неутралног начина писања, једног стила на нултом степену, неког инертног стања форме. Можда ће нам једно поређење позајмљено од лингвистике доста добро указати на ту нову чињеницу: познато је да извесни лингвисти, као Данац Виго Брондац, уводе између два краја једне поларности (јединина-множина, прошло време-садашње време) постојање трећег краја, средњег појма или нултог појма; тако да им се, између саведеног и заповедног начина индикатив чини као једна форма која нема начина.

Говорећи са свим потребним ограничењима, стил на нултом степену је у основи један индикативни стил; било би тачно рећи да је то један новинарски стил, а ако не би управо новинарство, углавном, развијало опативне или императивне (значи патетичне) форме мишљења. Нови неутрални стил појављује се усред тих крикова и судова неучествујући ни у једном од њих; тај стил је створен управо од њихове отсућности; само је та отсућност потпуна, она че укључује никакво прибижиште, никакву тајну; не може се дакле рећи да је то неосетљив стил; то је пре невин

сти. Тако је, на пример, у „Странцу“, Ками створио један стил отсућности који је скоро достигао идеалну отсућност стила, тај камен мудрости савремених писаца.

Стварање отсућности стила је најалост слична парадоксу екилибристе који измишља чист одмор између два њихања; то се стварање не може развити у времену; јер употреба једног говора (а објективно литература није ништа друго до говор) неизбежно производи аутоматизме, константе, теме, у оквиру којих нема више невиности, јер они означавају повратак мита, то ће рећи литературе; од дана када је писац занста свој, то значи од дана када стане да користи особености свога талента (што је за њега сама форма савршенства), литература га поново осваја; он није више кадар да је превазиђе. Узалуд ће он немилосрдно ограничавати свако искушење емфазе, у самом том напору он ће моћи да ствара само нову прециозност, прециозност сажетости. Може ли један писац Камнове расе избећи флорбертизацију писања? Ето трагичног мерила дилеме.

Сартров покушај је заобилазнији; са својом уобичајеном виспрошћу Сартр поставља своје писање с ове стране (рецимо тачно с ове стране а не с оне стране) свакога рада (или нерада) на речнику; он придаје речима примарну моћ описивања, што уништава начело ефекта, било ефекта опширности или уздржљивости. Тако нестаје један значајан елемент старог начина писања: сама реторика, то значи у суштини алузивни поступци који претпостављају неко

(Наставак на трећој страни)



ЖОРЖ РУО: ЉУБАВ

## ЛИРИКА У ПРЕВОДУ

### Рејмон Кено

РЕЈМОН КЕНО рођен је у Хавру 1903 године. Почео је да објављује стихове још 1920 године кад није имао ни седамнаест година. Од почетка је под великим утицајем Лафорга и тај утицај није се никад умањило.

Његова главна карактеристика је у његовој одржности према писаном језику, који се, како он каже, „хлади, постаје склеротичан, њиме се не може изражавати више.“ По њему француски језик библиотека нема више везе са француским језиком улице. Кено се опредељује за овај други, и из њега уноси у своје песме многе реч, нове изразе и стилске обрте („шпатовачке“, „језичке бравуре“ — како каже на једном месту Зоран Мишић). Кено се често исмева и дозвољава себи слободу које до њега нису биле познате у поезији. Тако је он направио потпуно засебан, свој стил, до сада непознат на француском писаном језику. Занимљиво је да он то ради веома озбиљно, да се не „ачи“ кад гроби, улични језик преноси у поезију. Он покушава да на том новом језику каже велике ствари.

Жил Руело, говорећи о њему у својој „Критичком прегледу нових француских песника“ вели: „Необична путоловина (али која се поставља врло логично у нашем веку, у коме су све ствари, подразумевајући и човека, стављене у питање, и где и растављени атоми узалуд траже своју заједничку првобитну кошуљицу) ово је дело, саркастично, згрчено, анти-поетично у



суштини, али које је ипак обавијено велом поезије... Не покушавам да сакријем да ме оно вређа, али бих ипак хтео нагласити да сматрам да је оно потребно.“

Кено је објавио до сада више збирки песама: „Храст и песето“, „Ле Зио“, „Несрећни тренутак“, „Мала ручна ко-смогонија“, „Ако замислиш...“ итд. Око себе има приличну групу следбеника, не само у Француској, већ и ван њених граница.

## Не бојим се тол'ко

Не бојим се тол'ко од смрти своје утробе и смрти свога носа и своје утробе  
Не бојим се тога ја овакав комарац  
кога су крстили Рејмон од оца званог Кено

Не бојим се тол'ко ни где иду те књижурине  
кејови кабинети прашине и досада  
Не бојим се тол'ко ја који сам много шкрабао  
и нацедио о смрти у неколико песама

Не бојим се тол'ко тога Ноћ тече блага  
између краставих ивица очних капака мртаца  
Блага је та ноћ к'o миловање риђокосе жене  
као мед меридијана јужног и северног пола

Не бојим се те ноћи Не бојим се ни сна  
потпуног То треба да буде исто тако тешко к'o олово  
исто тако суво к'o лава исто тако црно к'o небо  
глуво к'o просјак који блеји на крају неког моста

Али ја се много бојим несреће жалости и патње  
самртних мука и баксузлука и претеривања у расејаности  
Бојим се страшне гојазности у којој почива болест  
бојим се времена простора и забуне духа

Али се зато ипак не бојим оног тубрног глупака  
који ће доћи да ме узбере на врху своје чачкалице  
који је победио са празним и смирењем погледом будем преточио  
сву своју храброст у мучитељне садашнице

Једнога ћу дана певати о Одисеју или о Ахилу  
о Енеју или боље о дон Кихоту или о Санчи  
Једнога ћу дана запевати о срећи покојника  
о задовољствима лова и о тишини летњиковица

Добро замореним часом који данас преживљује  
и док се обрће као скакала око бројчаника  
уз хиљаду извињења дозволите овом разметљивцу —  
да плачеван протера песму о ништавности  
овој тикви —  
(„Ле Зио“, 1943.)

раздвајање, неку несразмеру између мишљења и форме, и самим тим постојање извесног дуализма између писања као феномена и мишљења као суштине. То писање је потпуно отворено, и брутално, ако хоћете, у оној мери у којој оно не задржава никакву тајну. То отсуство тајне је веома нов елемент писања; и сигурно не треба у реалиста тражити први наговештај тог елемента, јер у њих мит, обраћање једном тајном свету, има постојан значај. Писци без личне тематике, значи писци који употребљавају нулти степен стила, веома су ретки, и можда би требало помислити на врло кратки тренутак који претставља Волтер да би се о томе стекла нека претстава. Потреба за једним универзалним језиком је данас исто тако присилна као и тада, али се то питање не поставља у истим историским условима. Решења реда (у декоративном смислу) и анархије у писању подједнако су одбачена, јер су историски сувише везана за начело једне безразложне и према томе кажњиве литературе. Брига за ангажовањем свога дела морала је одвести Сартра употреби једног неутралног и као невиног начина писања, који би допустио да се до краја обави прилагођавање његове мисли не оптерећујући га узгредним прилагођавањем, прилагођавањем манира или стила. Лишивши се подједнако раскоши и једноставности која је такође производ уметности, Сартр је сачувао једино неопходни квалитет излагања, ударности, темпа, полета, како је говорио Сент-Бев. Несумњиво је Сартрова победа то што се никад није рекло да добро пише. Али то је несигурна победа коју сурово ограничавају историски услови савремене литературе и којој, као и Камјевој победи, прети скоро фатално искоришћавање једног начина писања који може бити неутралан само у почетку.

Друго замисливо решење ове квадратуре круга коју претставља једно литерарно дело без литературе била би нека потпуно „природна“ вербална трансформација, али схвативши то тако да овде природа може бити једино друштво; онда би била реч, према Кеновој намери, на пример, о томе да се литература широко отвори најезди говорних облика у потпуној једноставности њиховог природног стања (а не као у реалистичком или популистичком сликарству; видети разлику у начину писања једног Селина и једног Превера). Дошло би се најзад до оне реторичне револуције коју је прокламовао и побацио Виктор Иго.

Остаје нам да сазнамо да ли решење ових проблема писања зависи једино од писаца. Сваки писац који се роди отвара у себи процес литературе; али ако је осуди, он увек одлаже рок осуде који литература користи да писца поново освоји; писац узалуд ствара слободан језик, тај му се језик враћа исфабрикован, јер луксуз није никада невин; и писац мора наставити да се служи тим сталоженим и затвореним језиком који је такав постао под огромним притиском свих људи који га не говоре. Постоји дакле хорсокак стила, и то је хорсокак самога друштва; савремени писци осећају то: тражење једног нестала, једног нултог степена писања за њих је, уkratко, антиципација једног потпуно хомогеног стања друштва; већина схвата да не може бити универзалног језика изван једне конкретне, а не више мистичне или номиналне, универзалности друштва. Питање које је постављено овим проблемима је, најзад, следеће: може ли се ослободити реч пре историје?

МИРА АЛЕЧКОВИЋ

## У метроу

Преко пута мене у метроу седи жена и плаче,  
очи јој завежљај у рочи,  
и носи јецај снова и не отири сузе,  
само по која понорница у око кане,  
а кругови црвени, разрогачени,  
нечије смрти на води застрашујући клобуци.

Враћала сам се са чаја од Едите.

Ањес је малочас причала  
како није могла да једе торту са именован Ален Фурниее;  
— Чинило ми се, вређају оног човека  
који је у затвору пре стрељања говорио  
како ће бити страшно, ако преживимо  
на једног дана када се пријатељи скупе,  
кад будемо причали о ужасу пререзаних гркљана  
и болу дељане савести,  
госпа нека, добродушна дама,  
прекине са: „Изволте чаја, господине,  
и „Ваљда ћете комадић торте прво појести.“

Пред очима се разјатило сећање,  
и у њему непажљивим устима изгрисане рупе...  
Никада волела нисам с гробља колаче и жито...

Преко пута мене у метроу седи жена  
и носи у црно пребојадисане рите.

Враћала сам се са чаја од Едите...



ФУТБАЛКА УТАКМИЦА ЈЕ ПОЧЕЛА

# Дозвољене игре

Драгослав Грбић

НЕДЕЉОМ, кад се сви завуку под шатор летњег поподневног сна, почиње на улици један живот многима непознат, почиње да се одвија живот у малом, у једној наивној варијанти. Тај живот има своју логику и своје законе, има свој морал иако ниједан преступ није таквог карактера да би се дуго памтио. У том животу нема ничега скривеног, све је подложно најгласнијим коментарима, а ако и има малициозности — она долази сасвим спонтано. Једном речју, тај живот који почиње после ручка а завршава се у време кад почињу обавезне шетње оних мужева који не смеју да погледају другу жену и оних жена које у рукама других жена виде само плетеће игле, није ништа друго до прави живот у коме је све лоше сведено на минимум и све добро потенцирано до крајњих граница.

Почиње се обично тиме што дечак од шест или седам година, свеједно, пројурни са тротинетом од једног угла улице до другог. Он се зове Ике, управо њега тако зову вршњаци, и девојчица годину дана млађа од њега има толико храбрости да га погледа и чак да му се насмешни. Онда ће раширеним прстима да склопи косу која јој је пала на очи и да гледа у њега. Зажалиће што нема тротинет јер није толико порасла да може макар и једног тренутка да презре своје родитеље што јој га нису купили, што говоре да тротинет није за девојчице. Ике ће да се заустави поред Леле и да ногом удари у предњи точак на тротинету иако он стоји сасвим добро. Тај његов смишљен гест Лела неће да примети пошто јој до њега није ни стало, него ће, напротив, да се

окрене на једној ноzi и да поново гледа у дечака. То ће му бити сасвим довољно да започне разговор и да је без икаквог увода запита да ли јој се допада његов тротинет, а она ће, без икакве учтивости, због

ИЗРАС ПРВЕ ЉУБАВИ:  
ЦРТЕЖ КРЕДОМ НА ПЛОЧНИКУ

тога што на улици нема другог тротинета, да му каже да је леп и да га замоли да јој дозволи да се мало провезе.

Ту почиње заплет, ту почиње пријатељство, тиме што јој он одгова-

ра да му је предњи точак покварен и да не сме да јој да тротинет да не би пала али да он хоће, ако она већ на то пристаје, да се возе заједно. Она одмах пристаје и већ хоће да стане иза њега кад јој он поставља један услов да га пољуби кад год пређу с краја на крај улице. Без икаквих обзира према вршњацима којих има на улици она га љуби док је он хвата за десну руку. И онда она стаје иза њега, држи се обема рукама за његова рамена и смеје се гласно, циктаво. И тако почиње „вожња“... И тако кад дођу на оно место где се њему „покварио“ точак он се окрене, стане, а она га пољуби док је он држи за руку. Настављају да јуре улицом; она стоји на тротинету и држи се за његова рамена и увија се као да ће да се преломни. Он се понаша слободно, исто онако као када га она љуби и он виче: „О-ке!“ — ваљда једину спрану реч коју уме да изговори а чије значење не зна и онда нешто мрмља. Говори погрешно неке наше речи и живи у илузији да зна страни језик. И то све поподне, слободно, и без икаквих обзира.

Док се они тако возе и љубе, један са завијеним коленом већ почиње да на тротоару црта некакве фигуре. Он црта велику главу са клемпавим ушима и труп који личи на лопту за рагби, и руке, и ноге, као да су направљене од прућа и изнад тог цртежа пише — Ике. Онда крај те фигуре црта другу са некаквим извијаним жицама уместо косе, са једном руком која прелази преко

## НАГРАДЕ ДРУШТВА КЊИЖЕВНИКА ХРВАТСКЕ

Друштво књижевника Хрватске доделило је поводом Дана устанка у Хрватској четири награде за најбоља дела својих чланова, штампана у 1953 години. Награђени су: Владимир Поповић, за збирку песама „Лирске минијатуре“, са 100.000 динара; Јуре Франичевић-Плочар за збирку песама „Стопе на камену“ — 80.000; Војин Јелић за роман „Анђели лијепо пјевају“ — 80.000 и Живко Јеличић за књигу есеја „Лица и аутори“ — 60.000 динара.

Предлог за ове награде дао је жири који су сачињавали др Антун Барац, Вјекослав Калеб, Петар Ласта, Новак Симић и Драгутин Тадијановић.

врата оне прве фигуре и изнад тог цртежа пише — Лела. После се враћа својим друговима, седе на тротоар и гледа њих двоје како се „возе“. И како се љубе. Онда опет устаје и одлази тамо где стоје цртежи и испод њих испише — Ике воли Лелу. Његов другар који све то посматра устаје, вади креду из џепа и додаје — И она њега.

Тако љубав њих двоје на тротинету постаје јавна, јавно прокламована и без икаквих конвенционалности. Али тог тренутка се појављује други дечак кога зову Миле и који има тротинет са гуменим точковима, а не онакав са куглагерима као Ике. Он јури поред њих, прстиже их да би Лели показао да је његов тротинет бољи, а онда их опет сачека и гледа у њу. Ике и даље мрмља неке неразумљиве речи, јури што више може, кошуља му је сва мокра од зноја и кад застане да га Лела пољуби, он тешко дише и језиком кваси усне. Она га пољуби, и док он још није ни стигао да је ухвати за руку одлази тамо где стоји Миле са тротинетом, љуби га ма да он то није ни тражио и стаје иза њега. Само се једном окрене и махне руком Икету који гура тротинет поред себе и одлази тамо где седе његови другови. Лела се сад „вози“ са Милетом, он је љуби а Ике пролази поред другова и иде тамо где су цртежи. Брише ногом своје име изнад цртежа са великим ушима а онда брише и ону реченицу: Ике воли Лелу. Дечак, који је аутор тих цртежа прилази и тамо где је стајало: Ике, пише: Миле, а испод цртежа додаје реченицу: Миле воли Лелу. Оно: И она њега — није ни избрисано, то је уосталом све што је остало од љубави између Икете и Леле.

Лела се „вози“ са Милетом, халбина јој лепрша на ветру, она се уопште не обазире на то, она само зна да кад Миле стане треба да га пољуби. И тако се живот наставља, траје љубав без икаквих обзира, јавно, послеподневно. Тако сваке недеље — нове љубави и нови цртежи.



РАДОСТ И ПОЖРТВОВАЊЕ

# РОМАН Десанке Максимовић

# Апстрактно у сликарству

(„ОТВОРЕН ПРОЗОР“, ИЗДАЊЕ „МИНЕРВЕ“, СУБОТИЦА, 1954)

**П**РВИ контакт са овом књигом не делује баш охрабрујуће. Сам њен почетак: „И тога јутра новине су писале о студентским демонстрацијама. Доктор Жарковић, професор и специјалиста за плућне болести, брзо је прелетео погледом преко наслова и устао из стола осмехнувши се благонаклоно: „Младост“.

Сам тај почетак, са свим оним што му непосредно следује, ма како пристојно, уљудно написан био, не крије у себи никакве потенцијалне акценте који би вам обећавали да имате пред собом дело од посебне песничке вредности, дело оригинално у изразу, аутентично у стилу на начин и у степену који би му давали карактер и чар новине. Осећате, напротив, да се ради о делу које ће да вас поведе стазама већ пређеним, испитаним, о делу које се креће у кругу већ познатог, сналази у границама већ освојеног. Осећате стару школу, укратко, и то је оно што вас, бар у први мах, одбија, што чини да са извесном резервом приступите његовом даљем читању.

Треба, дакле, једно време док се не навикнете на ову књигу. Један, дужи или краћи, период навике, пристајања. Треба прочитати двадесет, тридесет, можда и педесет страница њеног текста док се не помиристе са начином којим је писано, док не почнете да је усвајате не кроз оно шта она није већ кроз оно шта јесте. Онда, а да ни сами нисте приметили како је до тога дошло, осећате да сте већ толико ушли у њу, саживели се толико са ликовима и догађајима које вам описује да не бисте више могли да је оставите. Наравно, онај првобитни утисак да немате пред собом дело од најбоље уметничке расе неће ни сада да вас напусти; још увек ћете наћи довољно разлога да јој чините нове приговоре, у овом или оном смислу. Али осећај симпатије, ангажованости за њу све више преовлађује. Не само због релативног пораста њених стилских квалитета (неке партије су скоро сасвим прихватљиве) него, и пре свега, због њених садржајних, идејних вредности. Због њеног хуманог погледа. Због њеног племенитог смисла. Због једне спонтане, помало можда наивне, али топле, али пријатне да се чује вере у човека, у прогрес, у победу добра над злом.

Роман Десанке Максимовић има за тему борбу против једног великог друштвеног зла, против једне опаке болести. Он износи судбину неколицине људи који су, као здравствени радници или као болесници, имали прилике да осете сву пустошност туберкулозе, њено разорно дејство на организам како појединца тако и целог друштва. Ту је, с једне стране, група лекара — фтизиолога са доктором Стефановићем на челу; с друге стране, група њихових пацијената у којој својим појавама доминирају две девојке, једна млада жена и двоје деце. Живот протагониста једне и друге групе дат у њиховим узајамним односима, кроз аспект њиховог судара са болешћу, а затим и на плану њихових личних преокупација, љубавних и породичних углавном. Напори једних и других да превладају, да победе зло на које су, силом својих професија и својих физичких предиспозиција упућени; тешкоће на које при томе наилазе, тешкоће не само материјалне него и спиритуалне природе: поред недовољне помоћи од стране државе (јер догађаји падају у предатно доба) — недовољна ангажованост самих појединаца, поред беде — предрасуда. Али, изузимајући две смрти, једну вољну и једну невољну, све ипак без неких тежих потреса. Јер зло, ма како моћно било, бива на крају побеђено, ако не баш у конкретном, бар у симболичком смислу. Бар у перспективи. Важно је само да су људи дошли до сазнања да се једино удруженом вољом, несебичним залагањем и сузбијањем сваке предрасуде да је срамно бити болестан

друштво може успешно са тим злом понети. То и јесте отворен прозор.

„Отворен прозор“ је, дакле, роман са тезом. Са јасно истакнутом, подвученом, скоро опитљивом тезом. Ако је веровати старој максими да свако пренаглашено инсистирање на једној идеји значи минус за респективно уметничко дело онда би роман Десанке Максимовић морао у том погледу да отрпи сасвим осетан приговор. Не тврдећи, разуме се, супротно, налазим, ипак, да то није таква недостатак преко кога не би могло да се пређе. Има дела која по самој својој природи, по субјективној победи којом су потстакнута, морају да буду тенденциозна, утилитарна. То су она дела у чијој основи лежи један етички постулат, дела која хоће да поуче, да убеду. Излажући се (свесно) опасности да буду прихваћена са једном резервом, она не елиминишу себе априори из сфере уметничке. Све је, на крају, ипак само једна релативност — све, изузев уметничке форме. Само она, форма, може да се прецењује по колико толико стабилним, „апсолутним“ мерилима. Не замеримо, зато, овој књизи што је показала мало више ревности у одбрани једне моралне тезе; замеримо јој само што у том свом настојању није показала довољно списатељске спретности;



ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ

што није оплођена довољно аутентичним стилским акцентима; што је стереотипно, више него што би то смело да буде.

Г. ВУЧКОВИЋ

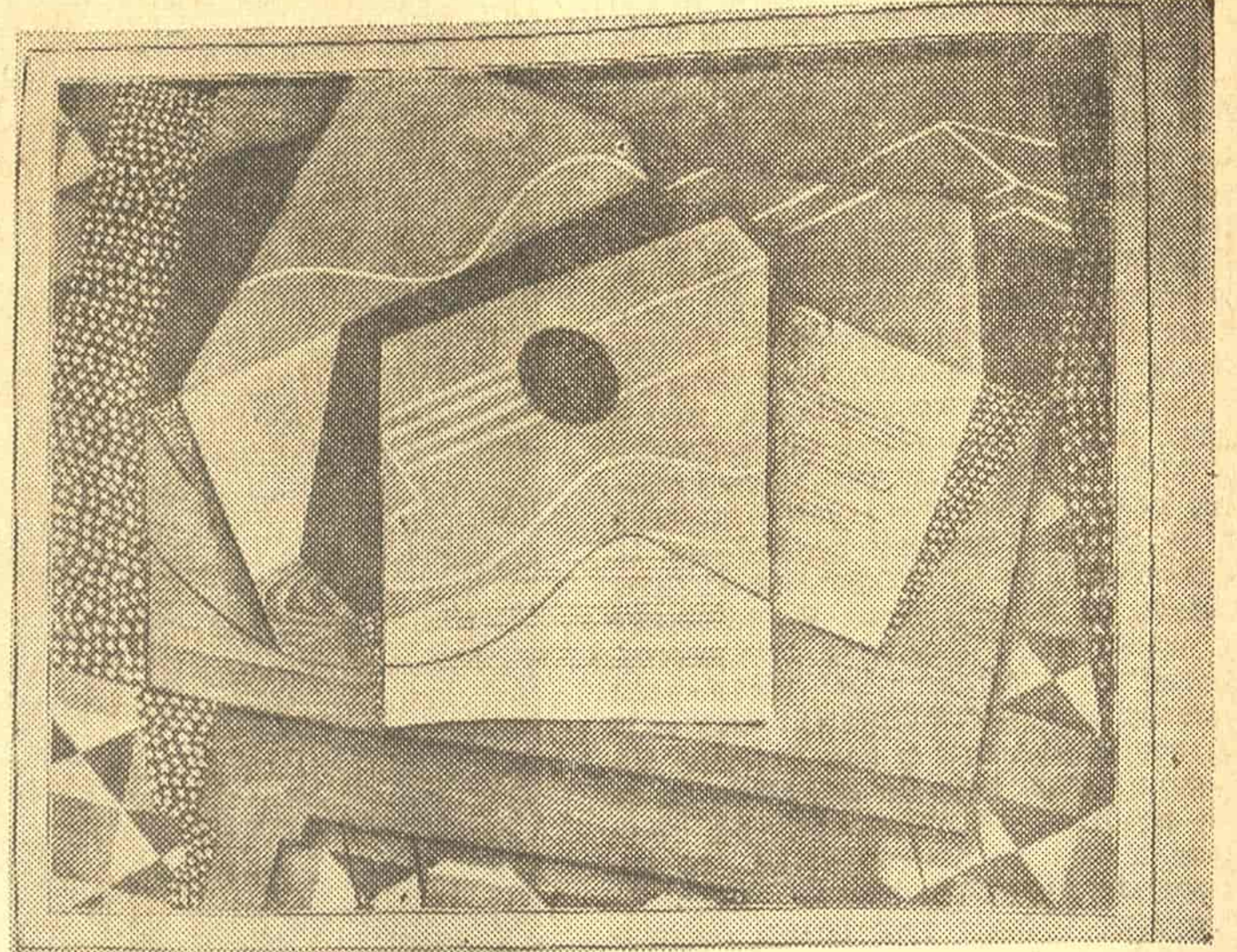
L'homme est un animal géométrique.  
AMÉDÉE OZENFANT

**М**ОЖДА ће се многим учинити да време брзо пролази, — у првом реду онима који га немају много за собом, — ако утврдио да се испунило скоро пола века од појаве једне уметности коју су њени творци, несвесни опасности којој су нас изложили, назвали апстрактном. Ова је уметност доживела ту славу (у последње време не тако ретку), да буде осуђена пре него што су је људи разумели, и та је чињеница била довољна да јој осигура трајну популарност. Било би можда излишно да се данас враћамо на то давно прохујало романтично доба немачког експресионизма, да се апстрактна уметност није поново јавила код нас, са оним истим задоцњем са којим стижу боце снабдевене писмима бродоломника, и да није без потребе узнемирила духове склоне оптичким документацијама.

Теоретски, апстрактна уметност је настала око 1912, када су Васил Кандински и Франц Марк издали први број своје чувене ревије „Плави јахач“; уистини, прва апстрактна слика појавила се још 1909, када је Франсис Пикабија изложио свој акварел „Каучук“. Ова слика, искључивши одлучно фигуралност, није имала само за циљ да интервенише у смислу спиритуализације материје, већ да постигне аутономију у ликовној сензибилности. Такве су идеје сазреле на више страна, пране јаким отпором према победоносном походу младог кубизма; Маљевић са својим „супрематизмом“ у Русији, Робер Делоне у Француској, Паул Кле у Немачкој. Какав су карактер имала ова настојања у својим најмлађим данима, можда ћемо најбоље утврдити, — како се то често ради, — ако изврнемо тенденције једне супротне школе: у то је време кубиста Хуан Грис изјавио „...ја желим да учиним стварним оно што је апстрактно, ја идем од општег ка појединачном“.

Ако су творци нефигуралног сликарства настојали да од стварног начине апстрактно, и да од појединачног поју ка општем, они су, силом прилика, морали да крену од геометријске форме ка боји. Путевни су били малобројни али различити. Делоне је пошао најкраћим, — од фовиста, Пророк и вођа апстрактног сликарства, Васил Кандински, изабрао је много дужи, — и много поучнији: он је кренуо од импресиониста. Можда је зато његова филозофија била тако неодређена а палета тако јасна.

Важно је, пре свега, знати да су постулати апстрактне уметности били претежно психолошки. Од тренутка када су импресионисти открили да у природи није све пиктурално и да је редукција на естетске елементе не само неопходна већ и могућа, могло се с правом очекивати да ће доћи време када ће ти елементи, без обзира на њихов карактер и порекло, бити компоновани слободно, као што се слободно компоњује музика чији основни елементи, звуци, нису не-



ХУАН ГРИС: МРТВА ПРИРОДА

посредно везани за своје природне изворе. У чему су се ти естетски елементи претежно садржавали, то је било питање које су себи поставили, — и покушали да на њега одговоре, — сви они сликарски правци настали после Сезана и за време постимпресиониста Гогена и Ван Гога. Већ од првих корака експресионизма, у центру пажње нису само чисто ликовни проблеми, већ и човек са својим интимним друштвеним животом. Постало је важно не само шта материја нуди нашем сазнању, већ и како наша сензибилност преиспитује дејство материје. До тога времена јединствено и једнодушно, сликарство се одједном разилази у два грубо подвучена правца: према рудиментарној форми материје и према психолошкој експресији боје. Било би можда пренаглањено да без осећања за границе супротставимо кубизам и пуризм фовизму и експресионизму, али је чињеница да су Брак и Пикасо тражили суштину форме у колориту са исто толико скромних успеха као што су Матис или Шагал покушали да колоритом фиксирају варљиве облике природе.

Из ове се нестабилности могло удаљити само стазама лирике или мистицизма: према геометрији или апстракцијима. Кандински, тај даровити руски економиста који је изненада постао још даровитији немачки сликар, био је по своме укусу и нагону експресиониста. Можда неће бити сувишно да узгред напоменемо да је у његовом развоју имао удела и један наш човек, Словенац Антон Ажбе, који је управљао једном сликарском школом у Минхену. Он је васпитао још једног даровитог словенског колористу, Алексеја Јављенског, који је за немачке нефигуралне сликаре био оно што Жерико за Делакроа. Улазећи веома борбено у експресионизам, Кандински је изабрао следећу паролу: „Форма је спољашњи израз унутрашњег садржаја. Форму ствара неопходност. Не постоји питање форме у принципу“. За онога који једног сликара зна не само да гледа већ и да чита, и који ће реч форма заменити са речју материја, за њега ће бити јасно да се иза ових мисли крије једна нематеријалистичка филозофија, нека врста мистичког, киркегардовског идеализма који је свој најближи из-

раз нашао у самом наслову програмског сликаревог списа: „О спиритуалном у уметности“.

Да не би били дуго у заблуди што се природе и циљева ове филозофије тиче, саслушајмо само шта каже пријатељ Кандинског, његов најближи сарадник на „Плавом јахачу“, Франц Марк: „Ми се боримо за чисту мисао, за један свет у коме ће чиста мисао бити створена и речена а да не изгуби своју чистоту... Колико се дивимо апостолима првобитног хришћанства који су у хучној буци онога времена налазили снаге за унутрашњу тишину. Ми се молимо за ту тишину и тежимо ка њој. Дух руши бедме. Мистика се буди у душама а са њом и прастари елементи уметности...“.

Литература, која је у доба Бодлера пристала да сарађује на прогресу уметности, учинила је после тога веома много да ова западне у тешкоће. Код Кандинског и његових једномисљеника наћи ћемо одјеке многих идеја које су, преко Ничеа, Бергсона, Вајнингера и Фројда, постале нека тања по свету друштвених апстракција. Програмски, то је био крајње непријатељски став према материјализму. Они су свој покрет сасвим искрено, — јер политичка иронија у сликарству делује као чисти кич, — назвали знаком распадања материјалистичког и бездушног света XIX века, рушењем оних материјалистичких упоришта који су сматрани као неборивни, а у исто време знаком изграђивања духовног света XX века, који се (по њима) већ тада, тј., 1914, манифестује и отелотворује у снажним, изразитим и одређеним облицима.

У предвечерје великог обрачуна међу народима, кад је материјализам итекао ударно по главни теоретичаре и занешешаке, Марк је патетично узвикнуо: „Ми супротстављамо великим сталежима једно не!“.

Две године доцније он је пао на Вердену као једна од трагичних жртава времена када се Еуклиду, Нутну и Ајнштајну могло рећи: Не!, али се пред рушилачким бесом Вилхелмовског милитаризма шапутало: Да!

Кандински је прешао из теорије на праксу са изванредно темељитим познавањем горућих ликовних проблема. Он је, наравно, био безусловно за редукцију естетских елемената, за сажимање у битно, — чак је на томе изградно цео свој ликовни поступак, — али са изричитим уверавањем да „уметничко, сведено на минимум, може најснажније деловати само као апстракција“, јер „ако се предметно сведе на минимум, оно може деловати као стварчо само у апстракцији“. Овај свет, по њему, није ништа друго већ космос који делује искључиво духовно. На тај начин мртва материја постаје живи дух. Када се све ово преведе на језик сликарства, то значи да треба облик, као производ или особину материје свести на крајњу меру да би боја, као носилац душевног расположења, добила преимућство у вредности. Наравно да тиме форма мења своју првобитну природу и своју првобитну намену, и ако се икада пожалимо на не-

## Војничко гробље у Солуну

*Прекрила Зејтинлик птица јата сура,  
јата орлова и кондора и крагуја,  
и стоје непомићна, развијених крила,  
као да их је ледена некаква бура  
ужасом скаменила.*

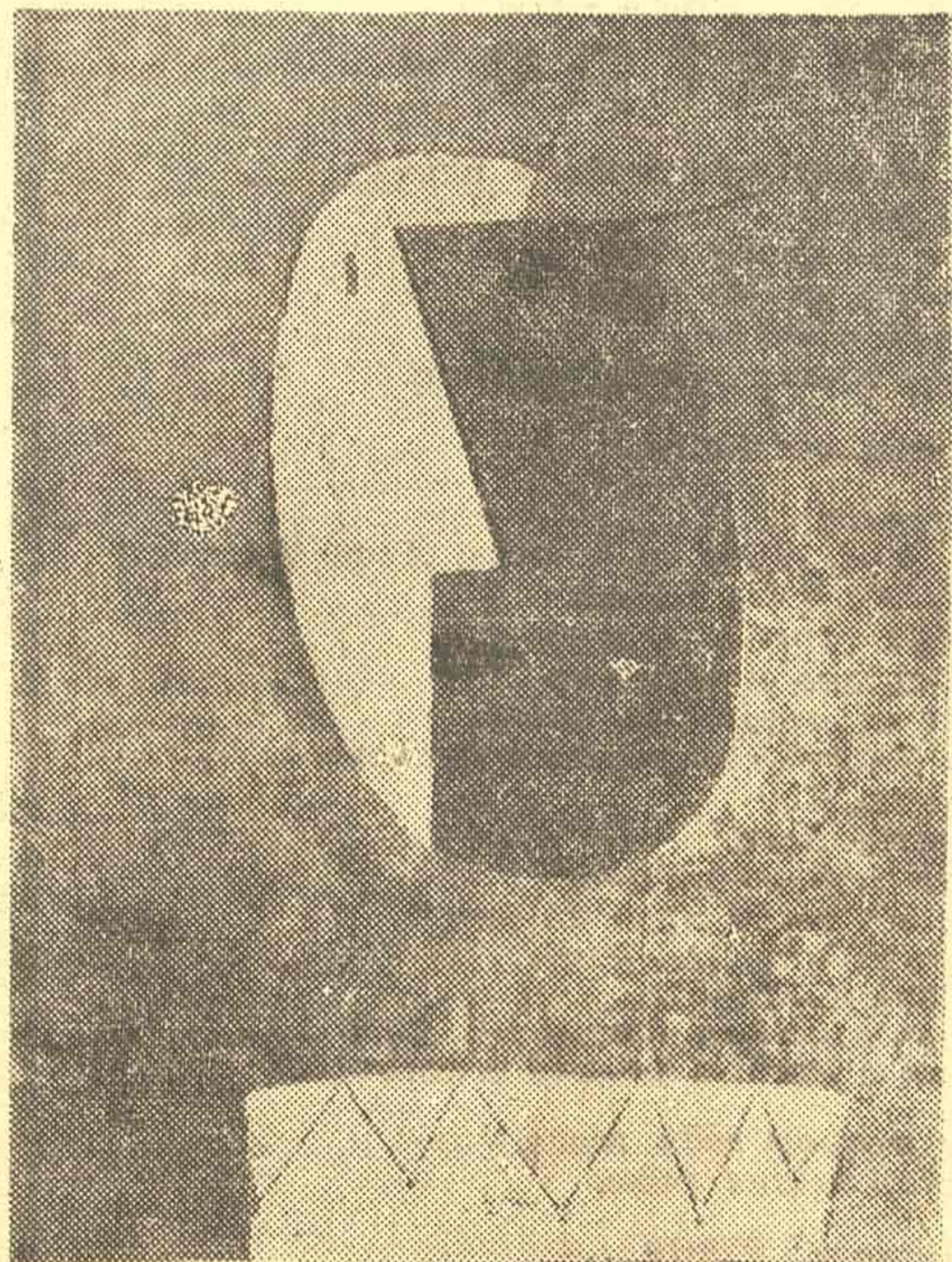
*То нису крагуји, већ крстови војника  
што чекају име да им ко помене;  
то нису крстови, већ птице распете,  
већ јата вечно спремна да узлете  
и збаци са себе тај мир тихоноги  
тежи него стене.*

*То нису птице, већ крстови војника.  
Ја читам тихо, па јаче и јаче,  
гласом порушеним као кад се кука:  
Обвезник Стојан Лизу из Галичника,  
каплар Воја Петровић из Бранковине,  
Михајло Тијанић, редов десетог пука.*

*То нису кондори, већ белези војника,  
Ја читам и скидам са њих смрти чини:  
Жан Тенегал, Вилјам Цим, Кофи Беко,  
Бугеја, Раманјата, Моло Тараоре,  
и чини ми се испод шљунка врелог, дубоко,  
чују се пригушени разговори њихи.*

*То нису крстови, већ птице изнад мора,  
дижу се у јатима и туче као олује,  
то су хиљаде и хиљаде кондора,  
машемо им са земље ја и кипариси  
и нарикаме древне претворене у тује.*

ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ



ПАУЛ КЛЕ: КЛОВН

# Реализам и »реализам«

(О Д Л О М А К И З Е С Е Ј А)

**П**РЕ више од 100 година, проучавајући проблем реализма у уметности, класици марксизма су поставили низ интересантних констатација и изрекли много тачних судова. Тако су они писали да би „било неobiчно пожељно када би се најзад крепким Рембрантовским бојама, у свој њиховој животној насликали“ протагонисти фебруарске револуције који у то време нису били у литератури приказивани онакви какви стварно јесу, „него само с ореолом око главе“, који убија истинитост приказивања. У савременој совјетској књижевности не може се ни лупом пронаћи ниједан виши функционер без ореола, онакв какв јесте, у суровој збиљи односа командовања и потчињавања. Уметничку истину заменила је малограђанска романтика, лажно-морализаторско идеализирање „позитивних“ типова.

Пут од реализма Куприна, Шолохова и пре свега Горког, са његовом дивном и непресушивом вером у човека, обичног човека са свим његовим врлинама и манама — до социјалистичког реализма „Кавалера златне звезде“ био је истовремено пут ликвидације свих битних особина и карактеристика књижевног метода који је руској књижевности XIX и првих деценија XX века дао основне вредности.

Совјетски естетичари створили су теорију да је социјалистички реализам синтеза прогресивних црта реализма и романтизма. Ако тражимо оно што је битно у реализму, оно што је имплицитно или експлицитно елемент свих његових дефиниција, нужно долазимо до појма искрености у уметности. Искреност у уметности подразумева и истинито приказивање људи и догађаја, схваћено ако хоћете онако како га је Балзак схватио, чија је „Шаргинска кожа“ реалистичнија, и самим тим истинитија, сто пута од ма ког дела ма ког совјетског лауреата. Совјетски уметници напустили су позиције реализма оног тренутка када су свесно, из лакејских побуда и амбиција, или, опет свесно, из људског кукавичлука, занемарили, заобили, одбацили у свом поступку искреност и своју уметничку савест и прихватили званичне шеме. То је довело до таквог стања у совјетској уметности да је могуће поновити још једанпут већ изречену мисао: „Можда никада, ни у која времена, фраза и колорит, лаж књижевне речи нису у толикој мери превладали над садржином и истином“. Социјалистички реализам је означио и ликвидацију уметничке искрености и самим тим — ликвидацију реализма, којег су замениле конструкције малограђанске романтике, шаблони идеализирања и ружичастиог префарабања стварности.

И у крајњој линији није реч о томе да би требало бити присталица овог или оног правца, бве или оне уметничке форме. Битно је следеће: да ли ствараоц обликује истину или лаж. Вињета није битна. Комад шљунка завијен у стањол или у најобичнију новинску хартију и даље остаје оно што јесте, наком може да обмане површан поглед и остави

очи у заблуди све док се не узме у руке. Али, тада је и крај.

Постоји још једна заблуда коју су лансирали с предумишљајем исти они људи који су исфабриковали социјалистички реализам. Они су прогласили да је „напредно идентично квалитетном уметничком делу“. Пошто су монополисали напредну науку искључиво за сопствену потрошњу, њима се учинило веома привлачним да тиме уједно обезбеде за себе искључиви монопол уметничке вредности. Колико је та обмана постала закон лако се може видети када се узме у руке било чија критика било којег савременог дела у било ком совјетском часопису или књижевном листу. На првом месту наилазимо на анализу „идејности“ дела: ако дело буде оглашено за „високоидејно“, више је него сигурно да ће се у наставку критике наћи на пуно признање и славопојке његовој уметничкој вредности; ако пак, оцена из идејности буде „слаба“, онда критику не треба ни дочитати да би се сазнало да је дело проглашено за „промашено“, неуметничко. Корелација „идејности“ и уметничке вредности је потпуна. Када би та конструкција била тачна онда би резолуције совјетских партијских конгреса биле највећа уметност. Истина је управо vis-a-vis. Што сакривенији погледи аутора, то боље за уметничко дело, говорио је Енгелс. Али постоји још једна истина. Ако је једно дело занста уметнички вредно, оно је самим тим постао и саставни део ризнице прогресивних достигнућа човека и човечанства. Јер, уметност, која може имати сто разних дефиниција, није ништа друго него концентрат свега најплеменитијег и најистинитијег у животу људи и друштва. Анатоли Франс је једном приликом написао: „Када бих морао бирати између истине и лепоте ја се не бих колебао: задржао бих за себе лепоту с пуним уверењем да она садржи у себи истину, вишу и продорнију неголи што је и сама истина“. Један други Француз, Иго, рекао је то

исто: „Све што је лепо објављује истину“.

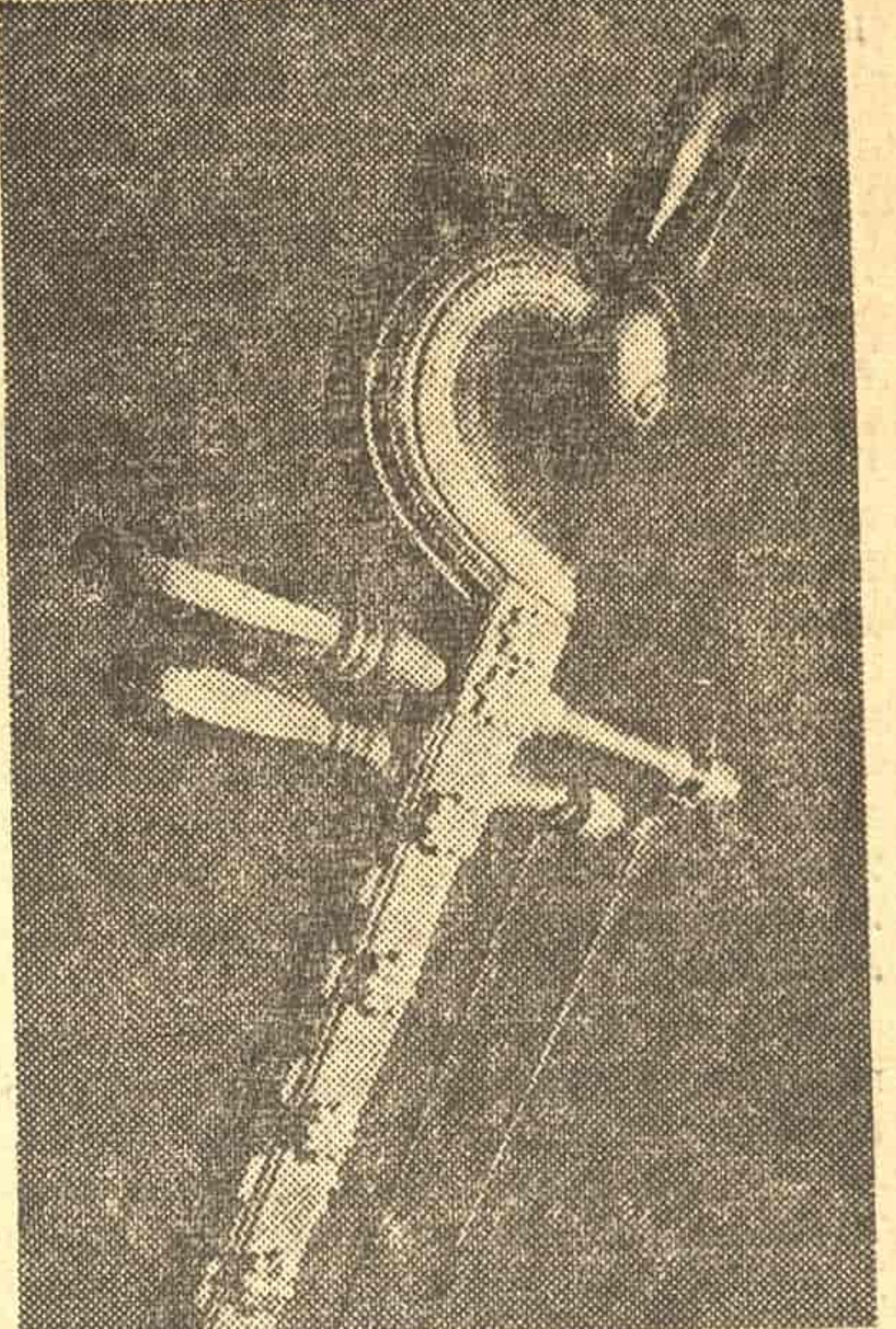
Примери су толико познати, понављање би било банално: али поменимо чак и по ту цену још једном легитимисту Балзака и филистра Гетеа; да не идемо тако далеко: зашто не Пруста или Буњина.

Зато су уметничка дела опште добро; симбол еманципације човека и општег прогреса људског друштва. Дела данашњих совјетских уметника свакако то нису.

☆

Да је социјалистички реализам (у класичном совјетском издању) сличан систему радијатора и школских клупа — то је данас ван дискусије. Совјетски књижевници личе на батаљон униформисаних војника, а њихове књиге на сабрана дела једног јединог, не много инвентивног аутора.

Теоретска основа социјалистичког реализма, „лепо то је совјетски живот“, у исто време је и литерарно упутство, политичка директива и елемент без кога не може да се закључи уговор са издавачким предузећем. Дакле: онај књижевник, сликар или музичар који се не држи ове „лепо то је совјетски живот“ доживеће литерарни неуспех комбинован са бојкотом и неће имати прилике да изда, објави, изложи своје дело. У дилеми: за или против своје савести (која је као и увек имала и своју другу страну: за или против своје личне егзистенције), многи су уметници показали снагу људског достојанства, многи су доживели сукобе субјективне трагедије, многи су се повукли у пасивну резистенцију, али и многи су обукли униформу и поравнали се надесно. Ови последњи су почели да пишу, компоњују, сликају, режирају према упутствима и званичним шемама. Пре него што би и почели да „стварају“, они би унапред знали да ће њихова дела априори бити прихваћена од стране издавачких предузећа, галерија, позоришта, дочекана аплаузом као умет-

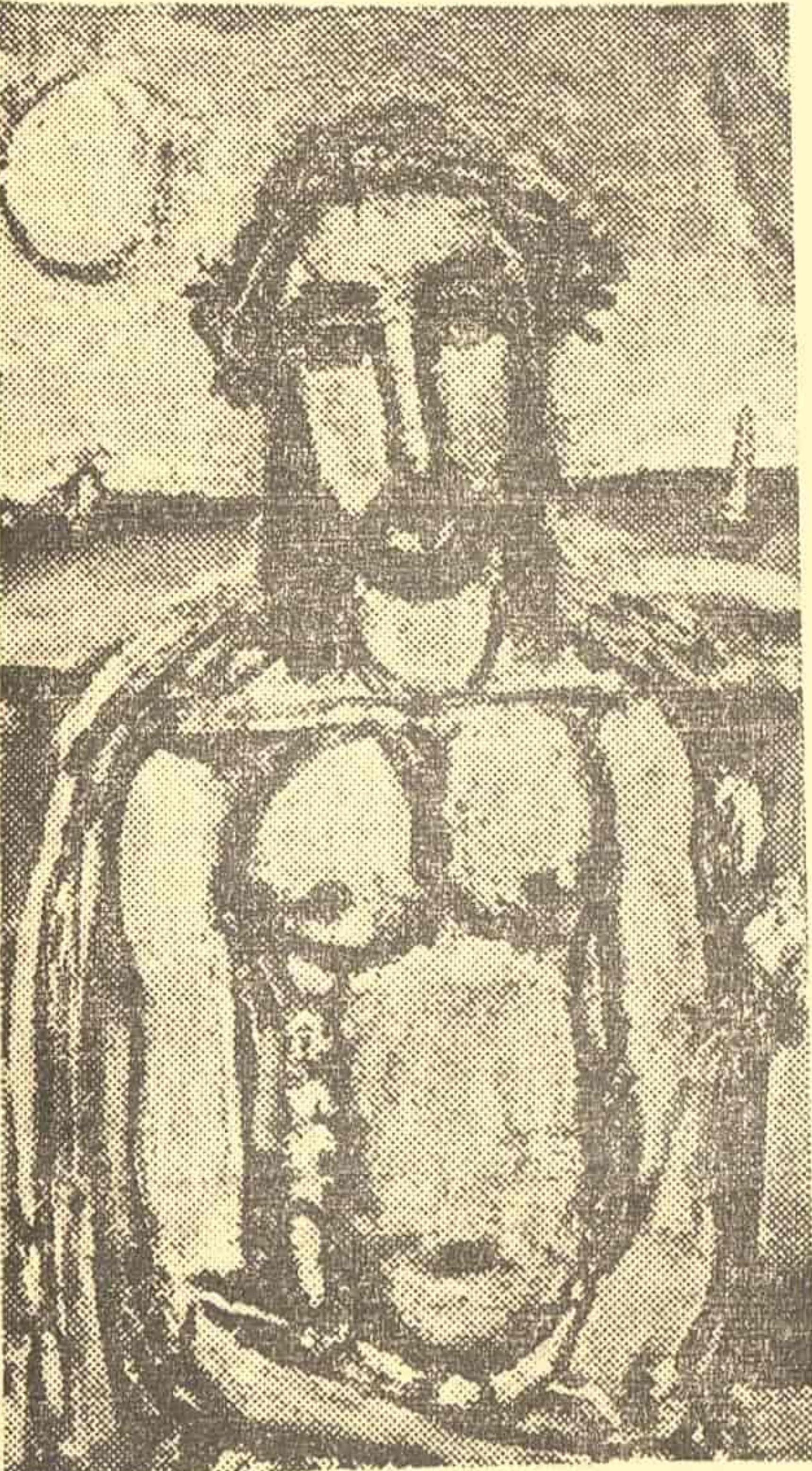


ДУШАН СТАНИМИРОВИЋ: ГУСЛЕ

нички вредна и значајна, априори похваљена као правилна. Тај априоризам ће створити посебну психологију рутинера совјетске уметности, али ће — захваљујући дејству нонстоп пропаганде — ући и у психу просечног човека који ће научити да прима априори све што носи парф одозго.

Уметник је добио тачно прецизирано место. Исто као и произвођач чизама, он је дужан да у одређеним оквирима развија своју делатност и да на крају сваке године подаже рачуна о томе шта је учинио. Друштвену активност и једног и другог доказаће статистика: у једној ће бити речи о књигама, у другој о чизама, али ће награда обојице у истој мери зависити од испуњења норми. Држава са своје стране сваке године предвиђа — као и за подизање живинарских фарми — огромне инвестиције за развијање свих грана уметности социјалистичког реализма. Није зато ни чудно што се као у инкубаторима просто фабрикују романи, драме, слике и филмови. О томе говоре и ови подаци: дела признатих светских и руских класика изводе се само у 24 позоришта, док се на репертоару осталих 776 позоришта налазе искључиво дела савремених совјетских аутора...

РАДЕ ВЛКОВ



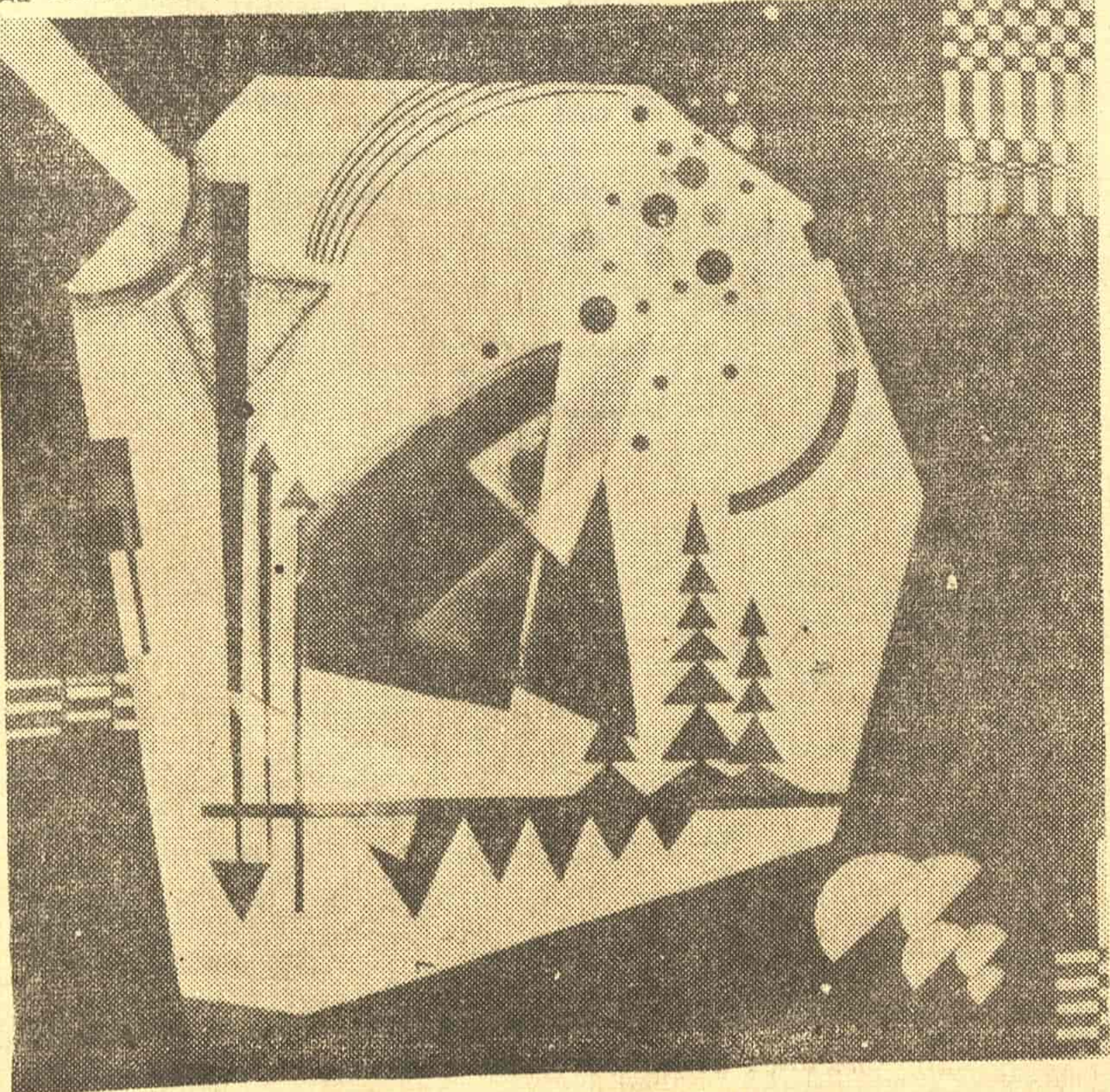
ЖОРЖ РУО: ХРИСТ

вечности, елементе који се садрже у апстрактном и теже да се материјализују. Ако је ово пример нејасности што се самих принципа тиче, то је у исто време јасан пример какве све недаће проистичу од везивања уметности за науку и њене аксиоме.

Кандински је био још увек у границама логичких и психолошких закључака, када су апстрактни сликари око ревије „Стил“, а у првом реду Тео ван Десбург и Пиет Мондриан закључили да је њихов предводник унео и сувише сензибилности, и сувише поезије у своја дела а да би она била довољно апстрактна и довољно чиста у својој функционалности. У жељи да до краја униште форму, они су пронашли да је њена снага у њеној једноставности. „Нео-пластицизам, који се родио из ових „анорганичних“ теорија, одвео је апстрактно до крајности, то јест до његове чисте форме, а то ће рећи до апсурдности.

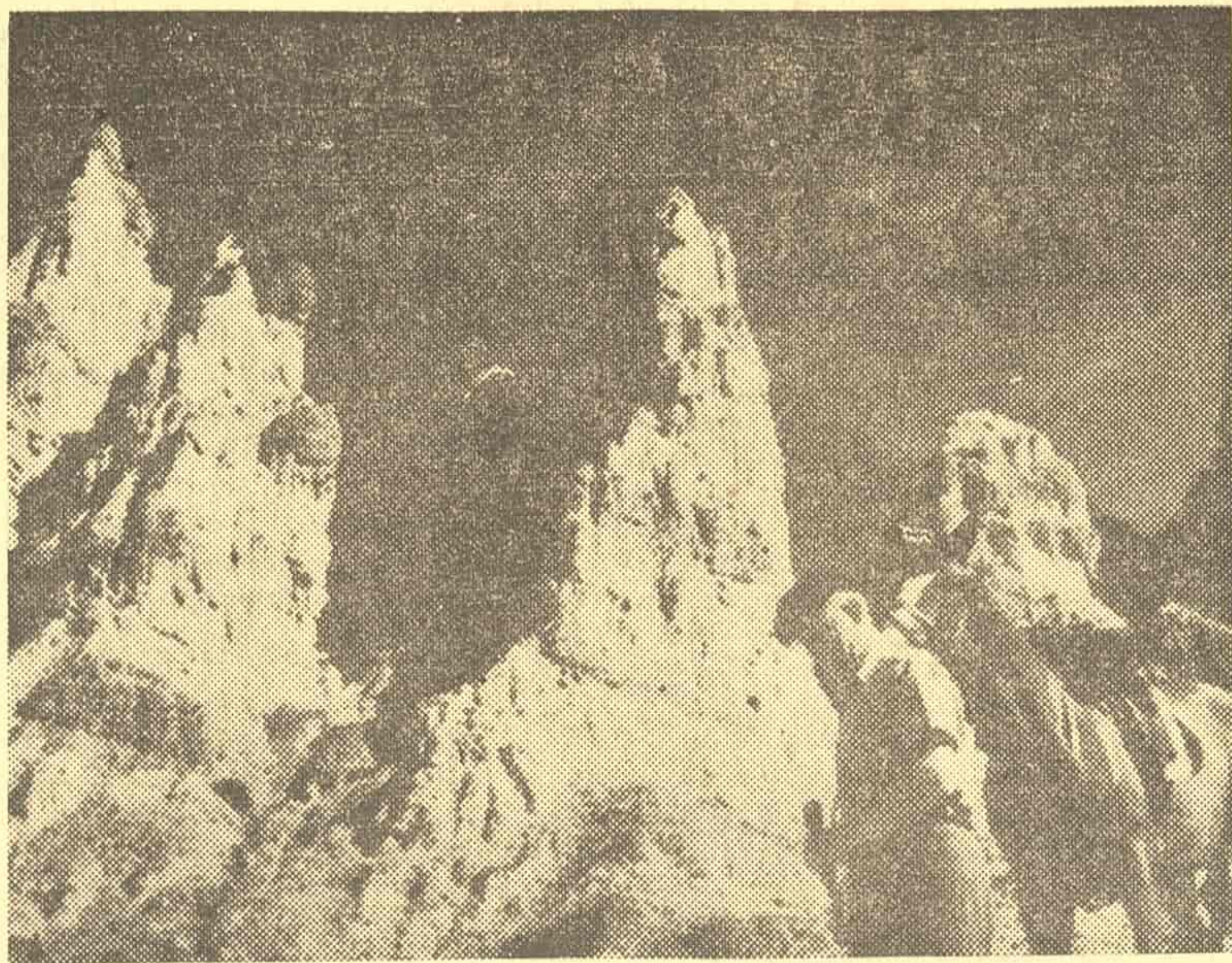
Тако је ово сликарство било исцрпено пре него што је успело да своје лепе теорије пренесе до краја из света психолошких фикција у свет ликовног. Наравно, далеко је било лакше сломити законе форме него тврдоглаве навике човека који је био и који остаје, како кажу пуристи, геометријска животиња. Можда ће облици и куб, срећан проналазак Сезана, спасти експерименталне фотографије спасао импресионизам. За то ће време апстрактно сликарство, као и сва сликарства која се нападају пре него што су схваћена, бити откриће за оне који долазе и ствар презира за оне који одлазе и који желе да задрже једну можда мање узбудљиву али разумљивију слику света.

М. КОЛАРИЋ



ВАСИЉ КАНДИНСКИ: ТРИ ЗВУКА

# Четири аутора краткометражног филма



КАДАР ИЗ ФИЛМА „НА ПАДИНАМА МАГЛИЋА“

**М**ОЖДА зато што их све чешће осјећамо у „документарном“, краткометражном филму — можда нам се зато чини да лик нашег човјека и дах наше земље у играном, „умјетничком“ филму може назрјети врло ријетко, само каткад и само у неким. Краткометражни почео је да хвата срж нашег: почео је да га ставља у оквир — не само снагом документа, већ и сугестивношћу умјетничког уопћавања. И зато, јер га све више, све недвосмисленије и одређеније, има у краткометражном филму — зато нам се, можда, и чини да битно нашег играни још увијек мало носи у себи. Догодило се, конечно, оно што смо дуго очекивали: краткометражни филм почео је да говори о нама, битно о нама...

Догодило се то онако, као што се једино и могло догодити: пошто су аутори хтјели и знали нешто одређено, стварно да кажу — проговорили су о нама својим личним стиллом, држећи се сваки само „своје“ теме. Па баш тамо гдје се, засад, једино и може говорити о личном печату, о одређеној стваралачкој физиономији и о индивидуалним особинама стила, баш ту, у краткометражном филму — најобухватније и највише је речено на заједничку тему.

Први је почео Веља Стојановић са својим сценаристом Ратком Ђуровићем: у свакој његовој „прногорској“ теми лежао је опћи наш патос, једна опћа наша епопеја-лирска интонација, једна атмосфера која је цјеловита, наша, недјелјива и — незаборавна. Десетак његових филмова било је доста да данас, без „шпиче“, можемо препознати филм Веље Стојановића, као што се може да препозна Емеров, Ренеов или Ламорисов. Па ако не пређе у манир, тај стил (толико карактеристичан за распон од „Мртвог града“ до експерименталног „У одбојима сунца“) значиће афирмацију великог дијапозона једне јаке, одређене, стваралачке личности.

Много неодреденије од Веље Стојановића (коме је већа продуктивност омогућила да се најјасније лично изрази — јављају се нове, карактеристичне личности: Миленко Штрбац, Жижа Ристић, Микијели Тоћи).

Први од њих, Миленко Штрбац, као нафта прије него што ће, бистра, да шикне — носи у себи и избацује на површину још много тога нејасног и мутног. Смртни непријатељ анемијичног и млаког, разбарушен а снажан, Штрбац бјежи од конвенционалног у изразу и у концепцији. У томе је његова снага кад прича „своју“ тему о нашем човјеку и о нашој стварности, али — засад — и његова слабост. Као што је 1951 године (заједно с Иваном Драшковићем) успио снажно да изрази свој доживљај Хомоља у борби против ендемијског сифилиса („Ланац је покидан“), тако је и у најновије вријеме, сугестивно и са много емоције, јарким средствима која каткад не презају ни од јевтине демагогије, са узбуђењем које заразно хвата гледаоца, Миленко Штрбац захватио у срж Космета и наше стварности („У срцу Космета“). Његова дрскост у избору теме и смионост у изразу неће увијек моћи да задрже ону сугестивну снагу коју су мјестимично имале у овом филму (секвенца „знојења“ крај ужарених

пећи!), ако и даље, увијек, буду извирале из досјетки и „штосова“, који са естетским мјерилима прилично мало везе имају, а који су врло често и занатски доста прљаво изведени.

Код Жиже Ристића, који је својим „Сплаварима на Дрини“ прије три године направио значајан продор у обради типично његове тематике „човјек-природа“, највише дивљења може да изазове ауторов способност да драматургију филма гради на унутрашњим компонентама дјела, не нарушавајући је никаквим спољним „фабуларизирањем“. Ако му то и није успјело увијек („Усамљени оток!“) — ипак је та ње-

гова особина карактеристична за најуспјелија дјела: „Сплавари на Дрини“ и „На падинама Маглића“. У овом последњем филму веома је добро замишљена и монтажно изведена трострука паралелна монтажа компонента: дрвна индустрија — дрifterи — шумарски инжењери; у свакој од њих, што је највриједније, Ристић је успио да нађе ванредно фотографичне, а ипак функционално чврсто повезане мотиве. Прави филм по порцибини Дрвне индустрије БиХ, он се још једанпут открио као pjesник природе.

Послије „Мртвог града“ Веље Стојановића, не знам за хармоничније дјело нашег краткометражног жанра од „Авноја“ или „29 новембра 1943“ Микијелија Тоћија. У том дјелу, чини се, као да нема кадра који би се могао избацити и као да нема ничег што би требало унијети. Тежину жанра тог такозваног политичког филма још више појачава помаћкање документа прикладних за снимање; па ипак, Тоћи је направио филм изузетно чисте фактуре и снажне драматургије. Пошто је и његов ранији пропагандни филм „Под сјенком хелебарде“ био такође запажен као добро остварен „политички“ филм, нема разлога да не вјерујемо да се и ту ради о једној одређеној стваралачкој личности у нашем краткометражном жанру филмова.

У сваком случају, чини ми се да су ова четворица аутора данас стубови оне наше краткометражне производње која је нашла своју (нашу) тематику и средства филмског казивања, прикладна да је изразе, која је нашла наше људе, њихове тежње и њихову објективну стварност.

ВИЦКО РАСПОР

## С В Е Т — В Е С Т И

### ДВЕ КЊИГЕ О ХЕМИНГВЕЈУ И МИШЉЕЊЕ КРИТИКЕ О ЊЕМУ

У кратком времену на Западу су се појавиле две књиге о Хемингвеју. Једна је дуго најављивано „Шепротваје Ернеста Хемингвеја“ из пера Американца Чарлса Фентона; друга — „Уметност Ернеста Хемингвеја“, критичарски трибут прослављеном романописцу Енгелса Цона Еткинса.

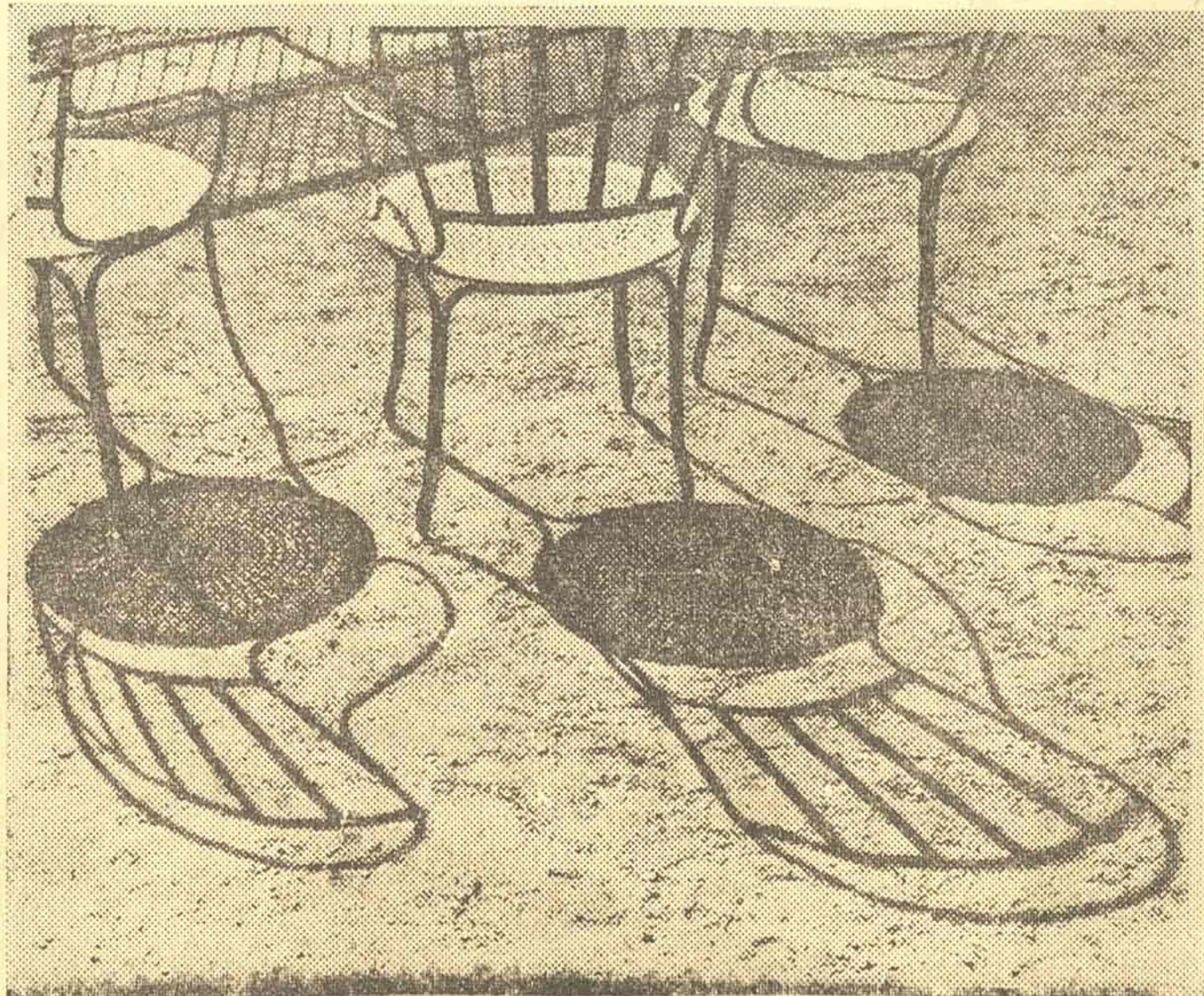
Не би се могло рећи да је зјелна од те две књиге наишла на добродошлицу код Хемингвејевих земљака. Критичар Орвил Прескот, истина, признаје да је Фентоново дело сасвим добро у границама своје школске функције, али одмах додаје да ће мање напреднути читаоци, који се за писце интересују само аматерски, наћи мало привлачног у сувом и методичном Фентоновом излагању. „Човек се не треба преварити па да Фентонову књигу схвати као биографију, — каже Прескот. — У њој нема ниједног податка о Хемингвејевим родитељима или о његовом животу док је још био дечак у породици, о летвикуву у Мичигену који га је инспирисао на нека дела, о томе како се у деветнаестој години несрећно заљубио, или како је доживео свој први брак. Прелазећи преко тога, Фентон оставља довољно простора будућим биографима или пак једној аутобиографији (а то би свакако била веома занимљива књига!), те своју књигу своди на статус критичарско-истраживачког рада.“

Рецензент Еткинсове књиге Чарлс Пур знатно је заједљивији. Цитирајући Еткинсова исцупљена ласкава мишљења о Хемингвеју, Пур се пита

„не звуче ли она као неки од оних преурањених реквијема које је Хемингвеј у добром расположењу читао после авионских несрећа у Африци прошле зиме?“ Али оно што Пур, изгледа, највише смета, јесте Еткинсово настојање да пред светом докаже „изненађујућу чињеницу да Хемингвеј воли Енглезе.“ У тој својој тези Еткинс се углавном позива на Хемингвејево дело „Сунце се поново рађа“, у коме је „енглески туриста Харис приказан у веома симпатичној светлости.“ Да ли је то баш сасвим, сасвим тачно? — пита Еткинс критичар Пур, који не налази за сувишно да затражи Хемингвејево подршку и препричица са Енглезом, те наводи нека места из једне Хемингвејево приповетке и романа „Преко реке и у дрвеће“, где се поједини јунаци прилично пејоративно изражавају о извесним енглеским врлинама.

### НАЈКОМИЧНИЈИ ПОСЛЕРАТНИ ФРАНЦУСКИ КОМАД

У Комедији на Јелисејским Пољима обновљен је „Клерамбар“, који многи сматрају за један од најбољих, а у сваком случају најкомичнијих позоришних комада написаних у француској после Другог светског рата. „Клерамбар“ је комедија раблеовског типа, која, као и сва добра дела, има свој унутрашњи патос и филозофије. Формални заплет заснован је на односима осиромашеног војводе од Клерамбара и чланова његове породице, које он натерује да раде сасвим неаристократске послове, како би отплатили дугове којима је оптерећено његово имање.



ДУШАН СТАНИМИРОВИЋ: СТОЛИЦЕ НА СУНЦУ

## Љубав у Де Сикиним делима



ВИТОРИО ДЕ СИКА

**А**НДРЕ БАЗЕН у једном поглављу своје књиге „Виторио Де Сика“ (које је штампано у Cahiers du cinéma, 1954, бр. 33) говори о љубави у Де Сикиним делима отприлике овако:

Дефиниција Де Сикиних филмова гласила би: љубав и нежност изражене кроз поезију. У његовим делима нема мржње — ни против кога, чак ни против издајника, насилника и лопова. У „Чуду у Милану“ издајник што продаје страћаре бескућника више је смешан по свом лажном сјају но што је антипатичан. Једине антипатичне личности су Моби и његови људи, али зато они и не постоје, они су само симболи. Кад у „Крадљивцима бицикла“ Бруно проналази лопова, а узбуђење гледалаца расте до линча — одједанпут се све стишава, надвладала је љубав, човечност. Бруно одустаје од тражења, гледаоци се смирују, мржње нема.

Има разних врста љубави. Каква је Де Сикина? ... она је умиљата и дискретна нежност, напредна великодушност, која не тражи ништа за уздарје. Нема у њој сажаљења, па ни за најсиромашније и најбедније, јер је сажаљење насиље на достојанство онога коме је упућено, заробљавање његове савести. Нежност Де Сикина посебне је врсте и одолева свим уопштавањима, моралима, религиозним, политичким, више но што им се предаје. Двосмисленост „Чуда у Милану“, „Крадљивца бицикла“ и „Умберта Д“ својатали су хришћани и кдмунисти. Тим боље. Одлика је праве параболе да да свакоме што му припада. Базен не тврди да Де Сикина љубав вреди више од класне свести или теолошких врлина, али каже да његов уметнички говор продире до људске савести много лакше но страначке идеологије. Двосмисленост његове речи није да заваара цензуру, већ је то „позитивна воља за поезију, лукавство заљубљених који се изражавају у метафорама свога времена, а изаберирају их тако да отворе свачија срца“.

Моћ Де Сикине поезије је моћ да ствара љубав и да је расипа на све четири стране, да мења смисао стварности, да помоћу ње одолева несрећама. Упропашћено и несрећно детињство чистача шпела налази снаге да своју беду претвори у сан. У „Чуду у Милану“ кад прекрпни млеко и видимо како се помајка Тотова журно приближава, очекујемо бурну грдња — а, међутим, старица трчи да Тоту од присутног млека дочара поточић што кроз пејзаж кривуда. И за децу страшно учење таблице множења, она је претворила у љубав, па зато Тото урбаниста улице крштава 4x4=16, уместо неких других имена. И Шаплин кад не може да стварност материјално промени, он јој мења смисао, он је заогрће поезијом, као што је игра хлелчића у „Потери за златом“. Али док Шарло своју моћ транспонованја чува само за себе, или највише за љубав драге жене, Де Сикин Тото је употребљава само за добро других. Његова „голубица само је излцина моћ да материјално оствари поезију“.

Б. С.

„Књижевне новине“ излазе сваког четвртка и објављују чланке и књижевне прилоге истакнутих књижевника и јавних радника из земље и иностранства. Тражите наш лист код својих ревизора. Претплаћујте се на „Књижевне новине“. Годишња претплата 900 динара. Администрација листа Београд, Француска улица број 7, чековни рачун број 102—Т—208.

# Дечак

(ПРИПОВЕТКА)

ДЕЧКУ је било хладно а прсти смешно црвени и он би се смејао да није знао да не треба да се смеје онај коме је отац мртав. Рекао је себи да треба да плаче па се туробно уозбиљно и ишао улицама. Небо се исплакало место њега. Пре неког тренутка њему је било смешно и то што су уместо суза кишне капи влажиле образе, а он није хтео да их брише и рекао себи: „Ето плачем“. Сад су се већ облаци кидали и журили небом а умивено плаветнило блескало је иза растраних, прљавих крпа. Загасито првен сјај кресно се с времена на време у барицама, а он се томе дивно и притрчавао је да га изближе види, али као уплашено оно је ишчезавало пре него што је успевао да се приближи. Њега је то љутило и упорно је стајао над барицом помно загледао у њу. Поуздано је знао да оно неће укреснути и да је од сунца али са несвесном неразумном надом прижељкивао је то. Под барицом се ширило друго небо где су такође пловили искрзани облаци. Било је чаробно и дивно смирено стајати над дубином и гледати како дрхте јаблици на ветру протржући се са жељом да се откину за облацима далеко у дубину.

„О!“ рече он прекорно себи кад виде да је из барица широког трга нестало злата и да се већ спушта вече. Сад снова осети хладноћу и потрча до велике жуте зграде где је много људи улазило и излазило. Изнад огромних врата стајао је сат и он се сети очевог сата и наједном му би нешто жао; али неко га лупи и он се љутило окрете за човеком и престаде да мисли. Сви су га гурали и нико га није гледао те је морао да бежи испред њих. Неко рече: „Губи се, мали“. Било је тешко слушати ту буку. Он опет истрча кроз врата, само је изашао на другу страну. Овде су се исто шетали људи, али могао је да се склони у крај. Но не склони се него се изненади када виде вагоне и поје покрај њих. Па је пола сата стајао до локомотиве и слушао како у њој шишти и гледао густ бели дим што сукча с ниском из димњака и покрај точкова. Па када му би доста он подиже главу и погледа око себе. И наједном се уплаши видећи три војника. Били су исти као и онај што је убио тату. Он потрча и сам не знајући како, нађе се у некој соби. Унутра је било много људи и унутра је било тамно. Он седе у кутак и осети како му се спава. Сви су много кашљали и говорили. А неко покрај њега упорно хркао. „Овде је топло“ рече дечак себи и згрчи се уза зид. Испрва га је жуљала и љушкала у леђа нечија нога. Он се осмели, гурну је и задовољно се насмеши...

Човек је био страхан, сав зелен са пушком, па се смејао и гуррао га кундаком. „Боли“ рекао је дечак и намрштио се, а човек се и надаље смејао. Отац је туробно гледао и био блед. Али није имао времена да о томе мисли, јер га је човек зграбио за руку и сви су скупа пошли улицама. Дечак је још био бунован. Сивкасто јутро протезало се влажнично шумеле заснулим крововима. Он осети хладноћу у тананом капутићу и зажеље да је у постељи. „Тата“, упита бојажљиво. Нико није рекао ни реч. Морао је да иде брзо,



ЖОРЖ РУО: ГЛАВА

пошто су они правили сувнише велике кораке. „Тата“, понови он, али не доби одговор и схвати да је узалуд питати... Нека жена, са кишобраном прокраде се покрај њих и гледала их је врло чудно. Зажеleo је да је упита нешто, али погледа у оца и уплаши се. Био је сасвим блед а на јагодицама је имао грозничаво црвене печате и очи су му сјактиле... Он се сети како су мајци очи сјактиле исто тако и како је потом умрла. Пажљиво пиљећи у оца он помисли:

„И он ће да умре“. Чудно се само што отац иде са овим човеком, а не лежи у постељи... Дечко заври у ходнице које је волило у неко дво риште да погледа мачку прибијену бојажљиво уза зид. Али наједном чу како неко виче. — Нешто протрча покрај њега. Он се окрете и виде како се човек диже са земље. Оца није било с њим. Човек је потрчао а он за њим, али стао је и тргао се када чу да је нешто пукло. А потом све утихну. Човек је био задихан и љут, када се вратио и ухватио га за руку. Почео је да се смеје и од тога је дечку било врло тешко. Дечак трже руку, но човек је држао чврсто и увео га у друго дворниште и он се зачуди. Видео је како покрај зида лежи отац раширених руку. Глава му је била упрљана а из уста лагано је текао млаз крви. „Тата“, рече дечак и погледа у лице, али су очи гледале у небо а не у њега. Сад се сети да је отац мртав и чучну. А човек га повуче. Он погледа и виде неке људе, али одмах изађоше и оставише оца да лежи, мада је желео да зна шта су урадили с њим. И све је мислио на то. Чак је мислио када су дошли до неке пољанице, где је била група људи. Други зелени људи носили су пушке и почели да пуцају а људи су падали. На крају су сви лежали и он схвати да су сви мртви као отац. И да... он је осећао да је ту нешто и почео је да им загледа у лице да би схватио. И када је схватио да се они никако неће дићи ни гледати, ни махати рукама, нити ходати, он осети тежину и потрча жељећи да покаже да он још то може и хоће да може. Нико га није задржавао...

Малишан се промешкољи. Нога га је опет гурала. Он је одгурну, али се она наново пркосно прислони уз његова леђа. Више му се није спавало, а био је још мрач. Желео је светлост, па је истрчао и опет се нашао крај возова а људи су га немарно гурали. Морао је да побегне далеко од возова. Сада му је било само мало хладно. Небо се ширило без облачка са расутим светлим звезданим зрнима. Ко би их могао пребројати? рече дечак. Једна је била најсветлија и мирна и он је волео да је посматра. Седео је на камену и гледао. Желео је да сачека јутро и види како ће да се угаси, али није могао. Осећао је како му се снова склапају очи. Нећу да спавам, нећу, нећу, рекао је себи; али је ипак пошао када је чуо да неко плаче, да плаче сасвим тихо, да се једва чуло. Чинило му се да плаче мачка и наједном помисли на мачку коју је видео када су она убили и помисли да је можда то. Није могао ништа да види сем неких великих сандука иза гвоздене капије улице где није било никога. Он потрча и наједном се заустави и саже. У кутку покрај једног сандука до излаза он примети како нешто бело блесну и узвикну када виде да је то дете у пеленама. Светлост са улице падала је на дечије лице, тако да је могао да види бледе образе и склопљене очи. Он га продрма, али се оно не помаче. „Отвори очи“ рекао је, а знао је да бебе не разумеју и не говоре. „Отвори очи и реци да ли је и твој тата мртав“. Био је сигуран да је тако, па му је било лакше што није мртав једино његов отац. „Знаш“ рекао је беби „ја сам имао сестру као ти и љуљао сам је, али однели су је када и маму“. А беба га никако није хтела да погледа. „Какве су јој мале ручице“, помисли и ухвати их. Чинило му се да су доста хладне. „Јадно“ рече он мора да је дуго напољу. Њему није било хладно, те скиде капутић и прекри бебу. „А сада ћу да зовнем некога“ рече он гласно. Надао се ипак да ће га дете разумети. И потрчао је. Трчао је све до возова и није знао коме да каже. Сви су изгледали љути. Он повуче некога за рукав. „Шта хоћеш“ чу како глас рече грубо, уплаши се и побеже. Тек када је наишао на неког деду он му све рече...

„А чији је ово капутић“ упита старац а дечак рече „Мој“, али није хтео да га прими, јер се љутио на старца зато што је казао да је дете мртво. Он није хтео да је беба мртва. Он је чуо како је плакало и није видео крв а знао је да је и оцу и мајци текла крв. Али се сети да маленој сестрици није текла. „Ах!“ рече „можда бебе умиру без крви“. И корачао је иза деде и поново га питао. Старац је рекао: „Мртво је, дете“. Сада је схватио да је то истина. Сада је зажеleo да свима викне да је дете мртво, а да он то не жели и да сваког повуче за рукав па макар се љутило, макар га љушкали и ударају. Чак је и желео да га сви ударају, али се нико није осрвтао за њим. Осетио је да ће да заплаче и помисли како није плакао за оцем а плаче за дететом. Пред њим се појави оцац и гледао је како млаз крви лагано тече из уста. Он се уплашио и трчао је. Трчао је брзо, али отац је непрестано стајао пред њим. „Али ја знам да си ти мртав“ викнуо је дечак и бежао. Беба је плакала у то је био сигуран. А можда и није мртав... Можда и није, викао је у себи. Звезда је била још светлија, пре неки тренутак је да је покаже детету а није могао јер је било мртво. Зашто, зашто, питао је и помисли да никад није било тако пуно мртвих а он је желео да гледа звезду и потрча, али се спотаче, паде, и заплака жудно. Но наједном чу како иза њега заплака дете; обрадова се, насмеши радосно и окрете главу, и виде две светлости како јуре према њему и још насмешен сетио се да то мора бити локомотива. То је било последње чега се сетио.

# Изгубљено зрно истине

(ПРИПОВЕТКА)

ПРЕ ПОДНЕ је Христина ишла у школу. После ручка је с прозора гађала пролазнике кошницама трешња, прскала их је као да безазлено залива цвеће у саксијама и смејала им се јер су били ружни. Никома није падао у очи прозор високог приземља, а ипак није био сувише удаљен од земље; људи су остајали живи људи, не мрави. Имала је Христина нови разлог зашто би одмах, чим би положила виљушку, трчала на прозор. У кућу прек, пута уселила се тих дана замљива породина. Два дечка, један Христининих година, други нешто млађи, вртела су се на улазу у кућу, на прозорима и балкону новог стана док су се уселјавали. Кад је селидба завршена дечака је нестало. Неколико дана их није видела. Коначно их је извела старија жена, васпитачица, говорило се.

Посматрала их је. Били су то сјајни дечаци. Умивени и очешљани. Излазили су из куће у пратњи те жене, неприступачни, као да само за себе чувају тајанствени свој свет. Сатима их је чекала на прозору, дубећи дршком трешње отвор у меком буренцету плода, да би их испратила погледом, бледе и лепе крај љуљиве особе која је владала

њиховим животом. Кад су почели да се јављају повремено на балкону који је висео над улицом баш преко пута Христининог прозора, она није пропустила ниједан слободни тренутак: вребала је међу завесима. И дечацима је видик постао празан, почели су да трагају за живим предметима. Једном, па други пут, опет, опрезно, као да нису, скоро као да збоља и нису; дечаци и Христина почели су се додиривати осетљивим пипцима радозналих погледа. Христина је извиривала кроз отшкринута окна, спуштала је пред собом завесу да би је одмах затим подигла, увијала се у њен шарени кретон показујући очи као муслиманка, а изненада би скочила сва на прозор понета наглом храброшћу, упутила би им своје напрегнуто лице, али не би издржала погледе малих истраживача, нестало би оселости, постидела би се и клонула; сметена, неспретна губила се у дубини собе. Кроз неколико тренутака наново би вирила кроз завесу као да пита: желите ли ме, ипак?

Једном их је ухватила: наднели су главе над оградом балкона, очигледно нестрпљиви. Тог дана је донела на прозор играчке и претставила их је дечацима помоћу богате пантомиме; личила је на глумца који пред циркусом шатром приказује хероје главних тачака. Лутке и животиње биле су, уствари, помоћна средства: она је била прва глумица. Њено нескладно, безизразно, као заспало лице оживело је, натопљено незајажљивим унутрашњим немирном, грозницом узбуђења, досад недоживљеног одушевљења. Шта се то дешавало? Дечаци су били запањени, освојени, очарани. Отварали су очи широм, нагињали се преко ограде, смешкали се и отварали уста као рибе, а при крају борбених комада ваљали су се од смеха. Претстава се наставила сутрадан. Следећих вечери Христина је пред спавање постављала сцену, стварала причу. И себи и дечацима била је сваког дана важнија. Позориште се развијало, успех је растао. Захвални дечаци су јој бацали на улицу пред њен прозор поломљене војничке, пробушене лоптице, шарене крилице. Христина је истрчавала и брзо скупљала дарове клањајући се покретима пајаци, кривила је лице у гримасу киселог клоновског смеха и одлазила праћена пљескањем и скакањем дечака.

Непозната, хранљива топлина разливала се њеним жилама. Измишљала је стотине живота за дечаче. Нагађала њихове тајанствене бриге. Страхovala за њихово здравље. Давала им сваког дана нова имена јер су јој се и најлепша већ сутрадан чинила њих недостoјна.

Мајка се једном вратила с посла раније, неочекивана. Застала је под прозором на коме је ћерка завршавала последњи чин своје најновије пантомиме. Дубоко увређена посматрала је мајка Христино клањање дечацима. У недоумници, савладао је први гнев. Треба да руши нешто битно, осећала је мутно, нешто важно, нешто изван њеног домаћаша, треба да руши. Ушла је у кућу бирајући речи. Кад је отворила врата собе и угледала ћерку како хитно клизи с прозора да би сакрила своју игру, преплави је горчина и љуљна је отера у пакост: „Гледала сам те, имаш право што се стидиш, комедијаш, клањаш се, просни, рано си почела, рано, иза мојих леђа... Али тврдим ти, чујеш?, чујеш ли?, више нећеш, то ти ја кажем...“

Дечаци са стотину имена. Дечаци. Она је пала с пиједестала.

Христина је осетила у мајчиним речима зрно истине. Али није тачно знала где је. Оно је као зрнце злата у песку пропало доље како га је тражила копајући згрченим прстима.



ДУШАН СТАНИЋ: У СТАРИНАРНИЦИ

# Блитва данас

(Наставак са прве стране)

ни, на једном месту и у четири крајевима народна стиха:

Звизну сабља, паде Блатви глава,  
Паде Блатва у траву на главу.  
Паде глава, главом без узглавља,  
Мртва глава нема главобоље...

У уводу, „некој врсти пролога или сентименталне варијације о блитвинском питању кроз векове“ Крлежа је обећао да ће „у трећој књизи ове блитвинске поеме“ „приказати“ „то, како се доктор Нилзен од сентименталне шепртље претвара у човјека који зна шта хоће и како на том свом путу као горућа лунта постаје фаталним уништавателем људских живота“. Нажалост, трећа књига није написана, или барем није досада позната и публикована. Тако је Нил-

зен, једини човек који се по линији своје прсте, можда грађанско-малограђанске савести, супроставио „револуционарном“ диктатору-пуковнику, свом другу из детињства, „типично живачано узнемиреног, европски наобразеног интелектуалца, за кога Керинис, човјек који је плаћен за то да га поље на други свијет, каже мирне савјести: убит ћу глумана који сам не зна што хоће“, остао тужна и јалова појава, емигрантска луталина која ће живети од банката и новинарских хонорара. И читалац не може да се не упита: да ли Крлежа није управо то хтео да каже, дајући наговештај о трећој књизи још пре више од петнаест година: да се трансформација раних Нилзена увек само наговештава, али никада не испуњава?

ИВАН ИВАЊИ

# Анастас Јовановић

**К**АДА СНАЖАН организам преболи тешку болест, изванредно брзо обнавља изгубљене сокове. Заостали народ када уклони препреке са свог пута, претрчава читаве деценије и векове да би се изједначио са осталима. Једна од најлепших манифестација револуције је у томе што, као вулканска ерупција, избацује најпотребнију рудачу на површину. Тако сељак из Орашца постаје велики војни стратег, гонич туђе стокe, кнез и шеф државе, чобанин из Тршћина отац читаве једне књижевности и научник светског гласа.

Српски Деветнаести век пун је таквих примера. Њих неколико ипак се издваја засењујући остале, неправедно уосталом и штетно за целовито схватање једног времена и његове културе. Зато је често нужно одвојити од најјачих светлости ситније али не и мање драге вредности, да бисмо их боље сагледали. Као дивну копчу од раскошне одоре, детаљ од композиције.

Посветимо, овом приликом, своју пажњу имену Анастаса Јовановића — словоливцу, бакроресцу, цртачу, литографу, акварелисти, и првом српском уметничком и документарном фотографу. Мало ко данас осећа дуг према њему уживајући вредности које су саставни део нашег културног живота, а које су постале то захваљујући искључиво Анастасу. Поред тога, његов случај је карактеристичан за народ који је силом прилика међ последњима стартовао за Ново доба.

Сироти дечак из месташца Враца, рођен 1817, у деветој години долази у Београд да би

## РЕАЛИСТ МЕЂУ РОМАНТИЧАРИМА

што научио. Али, уместо у школу мора на занат, јер је остао и без деде и без оца скоро истовремено. У својој петнаестој години конкурише за ученика Државне штампарије и словоливнице, и успева. У 1838 обавља један словорезачки посао кога се ни мајстори Немци нису смели прихватити. То му доноси следеће године стипендију за Беч, да би изучио резбу у бакури и челику. И тако је наш јуноша једним замахом избачен на арену на којој се веома трудно успева али лако пропада.

У Бечу Анастас учи резбу, цртање, акварел и — одмеравање своје снаге. Види захтев времена и уочава оно што њему недостаје. Масовни купац има великих потреба, али не и великих пара. Литографија задовољава оба захтева. И двадесетогодишњи занатлиски ученик баца се на њу. Народне песмарице продиру у сваку српску грађанску кућу, и не само српску; за њима би требало да иду и илустрације. Грађанска револуција у Србији слави пуну победу; свет се интересује за њене јунаке. Једно осећање прожима младу буржоаску класу у свим словенским земљама; треба га помоћи, или искористити, изменом ликова његових носилаца. Литографија, вештина епохе, сваком том интересовању може

дати цевана. И Анастас уметнички изванредно добро црта, литографски умножава у стотине примерака и шаље широм тог шароликог света Немању, Дечанског, патријарха Чарнојевића, Карађорђа, Вука Караџића, кнеза Милоша, владу Рада, Јелачића бана, патријарха Рајачића, Книћанина, кнеза Данила, — све оне што избију у први план било својом акцијом било разбуђеним интересовањем романтизма. Он покрене едицију Српских споменика, планира свесловенски Пантеон људи који су се мачим истакли, његов дом у Бечу постаје станица слависта и славенофила.

Године 1840 проналазач Дагер излаже у Бечу прве своје фотографије (дагеро-типиче). Анастас у лету схвата значај открића и корисност нове вештине. И већ следеће, 1841 године, он набавља један такав апарат. Био је то у свету трећи по реду објектив! Скоро нескхватљиво. Занатлиски ученик са злехудом стипендијом усваја вештину и купује апарат пре толиких и пословних и богатих мештана и европских фишкала. Овај практичар међ уметницима и реалист међ романтичарима удружује на истом послу све своје вештине — црта, литографише, снима, радећи најчешће једно ради помоћи другом.

**„КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ“ ПОСВЕЋУЈУ СВОЈУ ОСМУ СТРАНУ СВЕДОЧАСТВИМА КОЈА ГОВОРЕ, НЕПОСРЕДНИМ И АУТЕНТИЧНИМ ЈЕЗИКОМ ДОКУМЕНТА, О ДЕЛИМА, ЛИЧНОСТИМА И ПОЈАВАМА БИТНИМ ЗА НАШУ КУЛТУРНУ И ПОЛИТИЧКУ ИСТОРИЈУ.**

За неколико следећих година Анастас ће сачекати у Бечу или Београду, или ће срести на путовањима, све знаменитије своје савременике, водеће људе тадашњег нашег друштва. И на један од својих начина снимити им ликове.

Срећне су околности хтеле да се скоро сав тај Анастасов рад сачува. Он се данас налази у Градском и Народном музеју, углавном. Тако имамо оно што се зове атеље од првог уметника обновљене Србије, што се неће догодити скоро ни с једним доцнијим.

Циљ нам није да оцењујемо квалитет Анастасовог рада, који није мали. Желели бисмо да нагласимо каква би празнина настала без његовог дела. Нарочито без његових дагеро и талбо-типича (прве на металној, друге на папирној плочи). Кадгод бих гледао какав уљани портрет Његошев или Вуков, питао бих се: шта је све сликар на њима видео а шта превидео, јер сваки човек и свако време имају своје погледе, своје интересовање и своје игнорисање за поједине карактеристичности. Нарочито када је реч о историским личностима. Анастасове талбо-типиче ми помажу да се снађем. Зар је игде сем код њега дата на Његошевом лицу она туга последње године живота? Или жар Вукових очију? Схватљивији нам је и трибун, демагог и целат Тома Вучић-Перишић. И газда Миша Анастасијевић. Ти документи говоре јасним језиком, и речито. Они нам, поред нашег осталог сазнања, употпуњују причу о једном значајном времену, у којем светли и име Анастаса Јовановића.

М. ПАНИЋ-СУРЕП

ГОДИНЕ 1840 ПРОНАЛАЗАЧ ДАГЕР ИЗЛАЖЕ У БЕЧУ ПРВЕ СВОЈЕ ФОТОГРАФИЈЕ (ДАГЕРО-ТИПИЈЕ). АНАСТАС У ЛЕТУ СХВАТА ЗНАЧАЈ ОТКРИЋА И КОРИСНОСТ НОВЕ ВЕШТИНЕ. И ВЕЋ СЛЕДЕЋЕ, 1841 ГОДИНЕ,

## Трећи фошо-објектив у свету

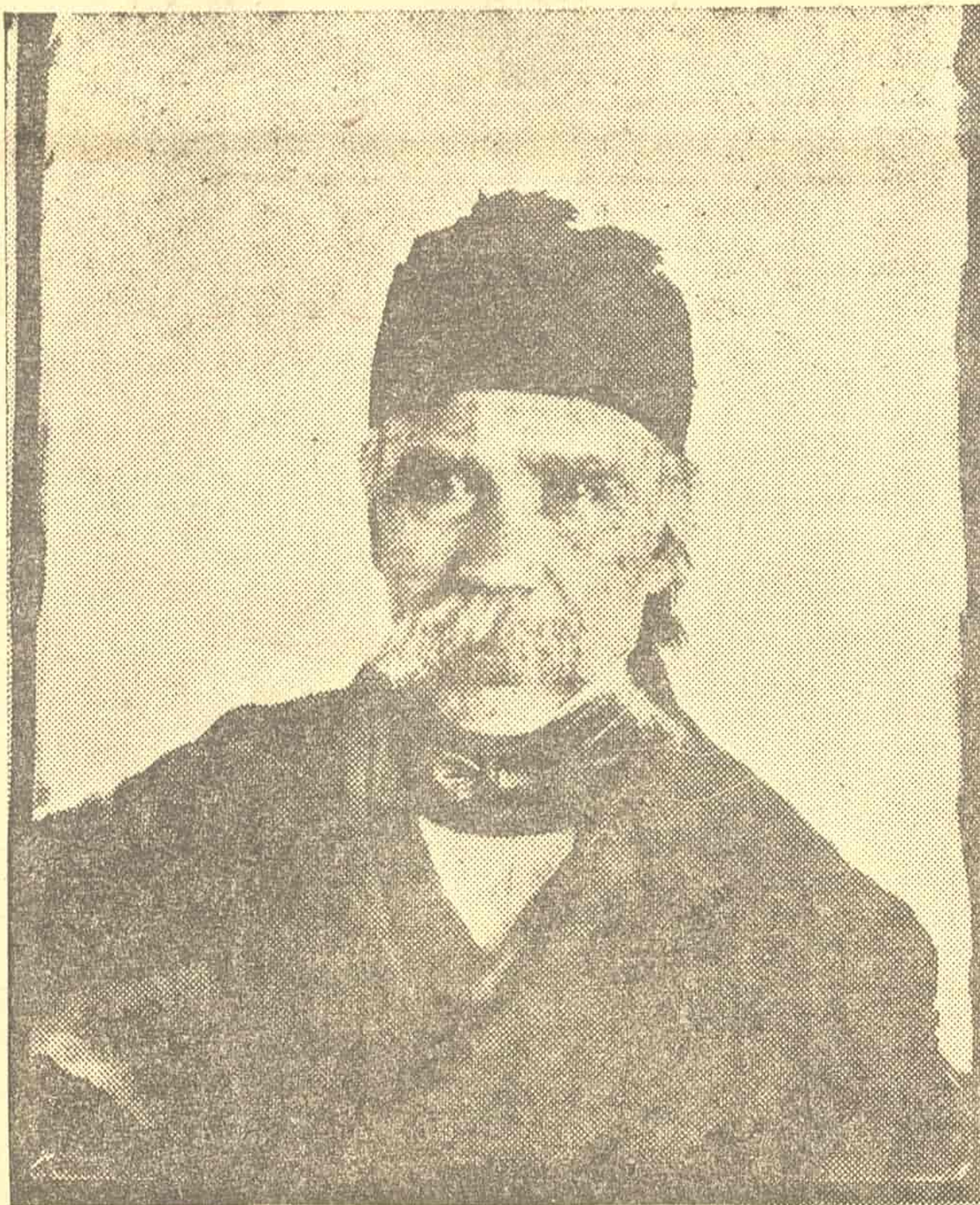
ОН НАБАВЉА ЈЕДАН ТАКАВ АПАРАТ. БИО ЈЕ ТО У СВЕТУ ТРЕЋИ ПО РЕДУ ОБЈЕКТИВ. СКОРО НЕСХВАТЉИВО. ЗАНАТЛИСКИ УЧЕНИК КУПУЈЕ АПАРАТ ПРЕ ТОЛИКИХ ПОСЛОВНИХ И БОГАТИХ ЕВРОПЉАНА.



ЛУКА ЛАЗАРЕВИЋ



ВУК СТЕФАНОВИЋ-КАРАЏИЋ



ПЕТАР ПЕТРОВИЋ-ЊЕГОШ



ТОМА ВУЧИЋ-ПЕРИШИЋ



МИША АНАСТАСИЈЕВИЋ



ДВА ПОРТРЕТА ЉУБЕ НЕНАДОВИЋА: СЛИКА ГОРЕ: У ЦРНОГОРСКОЈ НАРОДНОЈ НОШЊИ. СЛИКА ДОЛЕ: Љ. НЕНАДОВИЋ У ЕВРОПСКОМ ОДЕЛУ

## КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

УРЕЂУЈЕ  
РЕДАКЦИСКИ КОЛЕГИЈУМ  
Ото Вихаљи Мерић, Александар Вучо, Слободан Галогажа, Велибор Глигорић, Радомир Константиновић, Душан Матић, Танасије Младеновић, Буза Радовић и Ристо Тошовић (одговорни уредник)

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

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

Лист излази сваког четвртка  
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЂАЈУ

