КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ГОД. I. БР. 32 * БЕОГРАД, ЧЕТВРТАК 19 АВГУСТ 1954 ГОД.

ЛИСТ ИЗЛАЗИ ЧЕТВРТКОМ * ЦЕНА 20 ДИН.

Неколико женских романа објављених у Француској

Написала за „Књижевне новине“ **КЛАРА МАЛРО**

ЧИМ СЕ говори о женској литератури мора се споменути Вирџинија Вулф и њен необични есеј о Жени и роману, Једној соби за себе. Не зато што је ситуација тачно онаква каквом ју је она приказала, јер се чак и у једној релативно статичној земљи каква је била Француска ових задњих година, позиција жене у друштву снажно развила, него зато што је Вирџинија Вулф, са њој својственом тананошћу и бриткошћу, открила под хрпом предрасуда известан број несумњивих истина. И најпре то да су литерарно оруђе исковали људи за људе, и да ће женама бити потребно једно дуго раздобље учења да би било прилагодили то оружје својој сензибилности, било употребили неко друго које више одговара њиховој сензибилности. Отуда произлази да се ми, у неку руку, налазимо, упркос извесном броју претеча, бројнијих осталом у Енглеској него у нас, у једном примитивном раздобљу женске литературе.

Протекло је тридесет година откако је Вирџинија Вулф написала своју књигу и дванаест година откако се, уморна од живота; она, која је била један од највећих писаца нашега времена, бацила у Темзу. Да још живи и да да се зажели, што би било веома вероватно, да изврши обрачун, шта би видела у женском свету данас? У Француској, требало би најпре да забележи да је број књига које су жене написале знатно порастао после рата, пошто те књиге не наилазе више ни на какву начелну опозицију. Сетимо се само да је Колета (која је тек умрла) морала чекати да пређе шездесету да би била примљена у Белгиску академију, а затим у Гонкурову. После Ослобођења видели смо како је Гонкурова књижевна награда додељена Елзи Триоле, прошле године Беатриси Бек, књижевна награда Фемина, између осталих, Доминики Ролен и Селији Бертен а ове године, Награда критичара једној осамнаестогодишњој девојци, Франсоази Саган.

Великом броју ових жена, не кажем, наравно, свима, заједничко је то што им се чини да су проблеми форме најважнији. Али оно што оне најчешће траже не изгледа да је неки начин који је више прилагођен изражавању женскога света него традиционални начин изражавања. У целини посматрана, њихова техничка тражења су иста као и тражења мушкараца: брига да се, као романописац, више не стоји на гледишту онога који „дуби по бубрезима и срцу“, дакле тежња да се личности ухвате на основу онога што говоре и чине, као што се то види у многим америчким романима; жеља да се прекине протицање времена, да се јунаци њихових прича ставе у неки „омот“ живота, онакав какав сви ми познајемо, нагињање једној причи без правог предмета, у којој су нарочито важни атмосфера, долажења и одлажења личности од своје садашњице својој прошлости или будућности, суптилно бележење тих вртлога који их, одбијајући се од једних до других, мењају неосетно али дубоко. У тој области тражења једног новог калупа, једина ствар која се може приметити то је да се жене том тражењу одају с неком помамом, као да заборављају да, када неко припада једној људској групацији која није дотле била у могућности да се изрази, оно што се има рећи у најмању је руку исто тако важно као и начин на који се то каже.

(Наставак на другој страни)

Ото Бихаљи-Мерин

НОВИ ВИДИЦИ И НАСЛЕЂЕНИ ОБЛИЦИ

О сујетна славо земаљског знања,
како је кратког века зеленило твог врха..
Видели смо Чимабуа где блиста као сликар,
а сад видимо како се нам њим надноси Ђото,
и како се сјај оног првог гаси у тамној ноћи.

ДАНТЕ, БОЖАНСТВЕНА КОМЕДИЈА

Танана тастатура уметничког слуха ствара смеле звуке. Дисонанце пуне пометње, неразумљиве уху навике усмереном у прошлости.

Брже се открива да су традиционални распоред слика и наслеђени критерији већ дотрајали, но што се налази пут нових вредности.

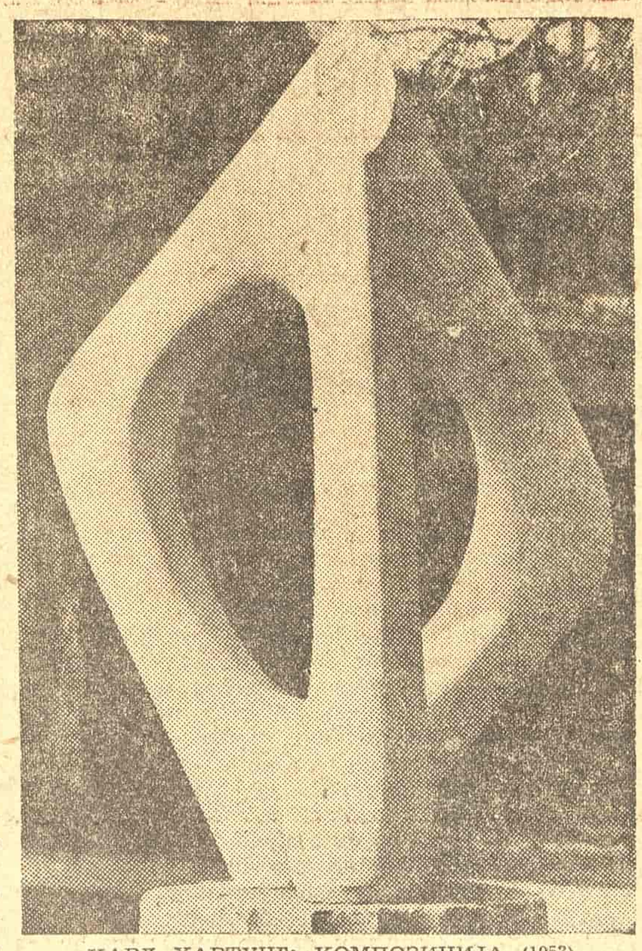
Побуна нових проблема, ослушкивање нових звучних вредности, пипање за новом техником симптоми су кризе и рађања.

Шетња кроз изложене дворане модерног сликарства учи нас да је један део уметности која је настала после Светског рата већ постао историја. Не у смислу овековечења, већ у оном другом смислу, смислу застаревања. Имена су јучерашњи звуци, дела, неколико година раније хучно објављивана, само су још сеновите људске уметничко-политичке програматике, литерарна варијација уметности.

Али, зар у свакој епохи није било стваралаца и епигона? Оних који су уобличавали ново, принуђени својом визијом, и оних који су се поводили за химером подражавања? Време, бесмртни судија, врши свој избор. И јуче и данас.

На раскрсницама времена одувек је било криза духовног прелома. Над пољуљаним материјалним основама пуцало је небо свести и преображавали се појмови истинитог и лепог.

Римски књижевник Плиније назвао је у првом веку наше ере сликарство уметношћу која је на умору.



КАРЛ ХАРТУНГ: КОМПОЗИЦИЈА (1953)

На рушевинама античког сликарства, инспирисано азиским ликовним облицима, доминантно расте мозаик. Отприлике у деветом столећу, са осигураном надмоћношћу црквених власти над световном, одлучила је црква „да композиција слика не сме бити проналазак сликара, већ закон и предање цркве“.

Тако се објашњава типика рановизантијског сликарства.

Прошао сам поред дугог низа распећа и мадона, насликаних пре Ђота. Чудно-тајанствено оцртани облици човека на крсту, страни као слике перуанских богова или демонски стубови примитиваца.

Нису то закони анатомије из којих је израсло дело. Жуто и мрко тонирани лукови, елипсе и углови су конструкциони елементи тела и одеће. Рад безимених, док се нису јавили први који су самосвесно стављали под слику: рађено мојом руком.

Тако време помиње једног од раних „између сликара мајстора Чимабуа“. Од закона схоластичне и техничке везаности учињен је мален корак према природи. Највећи корак. Једном сагледана, ускоро ће бити достигнута друга обала људске самосвести. (За једно столеће сликарство ће остварити све што је остварљиво, од илузија и виртуозности).

Уметници мозаика веровали су да је њихов позив вечит. Крајем тринаестог и почетком четрнаестог века Ђото ди Бондоне слика фреске у Падови и Фиренци. Уместо каменог и укоченог света мозаика, рађају се дух и оруђе сликарства.

Монументално зидно сликарство фресака, пошто у шеснаестом столећу губи свој специфични задатак, постаје артистичко-декоративни „репресентазионе“. Фреску одмењује ренесансна слика на платну. Водећи рачуна о индивидуалистичко-грађанској, уместо религиозно-култној потреби, она разбија уметничке облике и типику занатског сликарства израслог из еснафског колектива.

Дуг је пут тражења простора и истине облика; до савршенства линеарног сликарства, од портретистичког дешифрирања човека-појединца до животног претстављања група у просторном кретању; од првих појава светлосног сликарства и разлагања линије до освајања визије природе и атмосфере.

Свако доба има своје властите проблеме. Владајући облици и идеје, проглашени за вечите, потискују се док их из дубине заборава не поврати једна сродна генерација, да би се у кризи свога времена учила на стварању протеклих.

Нужни преображаји и преломи прошлости обављали су се махом у малим, неприметним дозама, пошто се процес друштвеног развитка протезао преко великих етапа времена.

Модерна метаморфоза у ери капитализма има буран темпо. Преокрети се приказују као неприпремљени и пуни катастрофа.

Унутарњи и формални израз уметности потчињен је законима промена, као процес рада, саобраћајни ред или претставе о моралу. Ни архитекти ни сликари, ни филозофи ни песници нису могли остати при традиционалној законитости док су предузимане далекосежне социјалне, научне и техничке реконструкције. Али свест времена не жели да региструје те промене и тек са устезањем прекорачује нормиране обичаје и продире у неизвесност још непознатих реалитета. Ново не дочекују са скепсом само неуки и тупи већ и духовно развијени; они што су ангажовани у царству идеја не желе да гледају своје властито дело у његовој временској условљености. У једном

(Наставак на петој страни)

Нова дела Јосипа Видмара

НАПИСАО
Божидар БОРКО

Последњих месеци изашле су у издању Државне заложбе Словеније две нове књиге Јосипа Видмара: Медитације и есеј Др Франце Прешерн. Оне заједно с књигом из г. 1951 Литерарне критике употпуњују уметничку и научну физиономију овог критичара и есејисте који је, без сумње, једна од најјачих личности у данашњој словеначкој култури.

Пре више од два деценија један италијански литерарни историчар који се понешто бавио Цанкаровим делима поставио је погрешну тврдњу да је словеначка књижевност — књижевност без критичара. Ово необично и, за истините познаваоце словеначке литературе, неприхватљиво уопштавање извесних мањкавости било би нетачно и у 19 веку кад је књижевна критика заиста заостала за развитком словеначке поезије и прозе. Чак и онда кад је она познавала у првом реду само рецензенте и филолошке коментаторе, имала је у Франшу Левстику, као што је доказао баш Јосип Видмар, а донекле и у Јосипу Стритару, теоретичаре који су пратили домаћу књижевност с извесним естетским критеријима. Нема сумње да су се све више угледали на немачке теоретичаре 18. века него на нове појаве у европској критици 19. века, али су ипак били озбиљни критичари и њихов утицај није био баш незнатан. Ипак стоји да је литерарна и уметничка Модерна са Цанкаром и Жупанчичем створила погоднију атмосферу за развитак књижевне критике и есеја. У том погледу ваља нарочито истакнути дела Ивана Пријатеља која су баш недавно изашла у врло добром избору Антона Слодњака у издању Словенске матице. Међутим, код Пријатеља и других, мање значајних теоретичара литерарна је критика остала у склопу литерарне и-

(Наставак на шестој страни)

З. ЦУМХУР: ЈОСИП ВИДМАР

ЋЕЛЕ КУЛА

Заменило си нам окати сунцокрет
Слепим каменом нелицем својим
И шта сад чудо

Изједначило си нас са собом
С празнином у своме празном зубу тровачу
С кусом својом вечношћу
Је ли то сва твоја тајна

Зашто нам сад у очне дупље бежиш
Зашто тамом сикћеш и грозом палацаш
Зар је то све што умеш

Не цвокоћемо ми ветар то
Беспослени на вашару сунца
Кезимо ти се кезимо до неба
Можеш ли нам шта

Расцветавају нам се лобање од смеха
Гледај нас нагледај се себе
Чикамо те чудо

РУЖА НАД ЧЕГРОМ

Је ли ово наш свет или није

Крагуј нам пламени с лица пада
Вепар дивни срце напушта
Ноктима се хватамо за последњи дах
За шта да се ухватимо

Ни облак да нам пружи руку
Ни камен да подметне раме
Ни време у помоћ да притекне
Ко још смрти зубе броји

Нико црна преостала крви
Уједи страву за срце
Уједи и облак и камен и време
И отвори црну ружу у ваздуху

Је ли ово наш свет или није

ВАСКО ПОПА

Француски роман (Наставак са прве стране)

Па ипак ја нисам далеко од тога да верујем да оно „нешто“ што се њих тиче, а што људи нису могли ни осетити ни пренети, ако то нису нарочито желели, оне сада саопштавају. Вирџинија Вулф је стављала акценат на свет женске сензибилности; има на крају Једне себе за себе неколико дивних страница о пријатељству међу женама, о посети једне жене великим магазинима и радости коју она осећа када додирује тканине и бира мараме. Намерно или не, Колета је такође настојала на свету женске сензуалности: однос према изећу, према мирисима, према годишњем добу, према кухињи, према песку жала, према крзну животиња, према дечјем или мушком телу. Изгледа да су жене данас напустиле ту област и скоро би се рекло да је жестина, коју оне уносе у своја тражења форме и која понекад потсећа на жестину коју наше бабе уносе у послове домаћинства, једина ствар која их разликује од њихове мушке сабраће. Скоро би се рекло, али, када се, као што сам ја то учинио, у једном даху прочита пола туцета њихових романа, открије се, не без изненађења, да се једна тема стално враћа и то враћа се скоро као опсесија — тема угњетавања.

Ето пред мном Коњићи Тарквиније од Маргарите Дира, Добардан туго Од Франсоазе Саган, Осека од Клер Сент Солин, Лили плаче од Хелене Бесет, романи од Селије Бертен и од Наталије Сарот.

Отстранимо одмах ту последњу књигу, пуну несумњивога дара али која, описује свет муке и зебње неког неуротичног младића и претставља посебан случај. Коњићи Тарквиније су свакако једно од најдотеранијих дела које сам прочитала последњих година. Обрађен „америчком“ техником али с дискрецијом, с грозом према ефекту која ефекат освежава, предмет дела изазива вртлоге који постижу извесну дубину. Два пара заједно проводе распуст; врућина, досада, неколико брачних сцена чине позадину; последњи траг рата, неки млади војник нагазио је на мину и присуство смрти потсетило је излетнике на реалност живота, на једну димензију неочекивану за њихово летовање. Једна од младих жена на прагу је једне авантуре коју наједном прекида, а да њен муж ништа није рекао, прекида просто зато што је осетила да се у њему рађа патња, зато што је осетила цену онога што поседује и бојазан да то доведе у питање. Али као потврда онога што сам раније рекла о обузетости угњетавањем, постоји занимљив однос другога пара који сачињавају неки италијански писац за кога наслућујемо да је славан и његова пратилица. Овде је угњетавани човек, њега скоро систематски угњетава жена, она га чини зависним од себе чак и у прождрљивости коју једино она

З ЏУМХУР: КЛАРА МАЛРО

може задовољити, спречава га да оде у Америку где су га позвали и игра се својом снагом с једним циљем да се томе радује.

О томе је такође реч у Осеци Клер Сент Солин, озбиљном и лепом делу једног истинског писца: уздржан и прецизан стил, никаквих чисто формалних тражења, причање се скоро класично одвија, све изненађење долази од урањања, све дубље и дубље у средишну личност, управо у ону личност која држи перо. Занимљива личност уосталом, вајар, не толико промашен колико без воље за рад, стоји увек на прагу стварања и стално има потребу да надокнади понижење које осећа. Сасвим природно је да ће она која живи уз њега поднети сва понижења којима је он мора мучити да би по ново стекао самопоуздање. Налазимо се пред једном ситуацијом на коју смо сто пута наилазили у малограђанској средини пре рата: човек који је напољу сломијен тиранише своје укућане чим се нађе у породичној атмосфери. У Осеци супруга вајарева треба да понесе терет његове промашености, да се осети кривом због лажних или истинских препрека на које јој муж наилази, да најзад пристане, као на нужни услов за развој генија свога мужа, на присуство једне друге жене крај њега.

У роману Селије Бертен, под јаким утицајем Вирџиније Вулф, угњетавање није у првоме плану; оно се ипак појављује, врло прецизно, у облику једне свекрве — мајке једног супруга умрлог за време окупације — која је своју снају свела на улогу блуднице. Смрт мужа њене сестре навешће младу жену да осети више но да разуме да је дошло време да се ослободи и да пристане на одлазак који јој нуди једна нова љубав.

Последњи роман који сам споменула, Добардан туго, написала је млада осамнаестогодишња девојка. То није додуше дело потпуно лишено невештине, тон му је без великих оригиналности, фактура прилично једноставна, али је причање брзо, реч је често права, ситуација коју та прича описује и психологија коју намеће та ситуација, несумњиво нове и веома суптилно забележене. Може једино изгледати страно да једна млада девојка — јер јунакиња је вршњакиња аутора, Франсоазе Саган — може говорити с том мешавином озбиљности и лаке луцидности о једној смрти за коју је она без сумње делимично одговорна. То може изгледати страно, ја нисам сигурна да је то невероватно...

Што се мене тиче, ја налазим да је доста карактеристично да је сама могућност угњетавања довољна да једна млада девојка данас заузме став одбране. Женама претходне генерације било је потребно више угњетавања пре него што би реаговале: сетимо се супруге из Осеке која подноси све робовање пре него што се одлучи да побегне.

Ја се додуше нећу упустити у то да извлачим закључке из сличности које сам споменула — нити из разлика — иако ми се оне чине богате смислом. Ипак, пошто бележим заједничке особине ових шест књига отворених преда мном, назначићу још да се три од њих односе на време распуста, Коњићи Тарквиније, Осека и Добардан туго. Судећи по овим књигама изгледа да је распуст време освешћавања, и то нарочито за жене, обухваћене тим троструким животом супруге, мајке и радинице, животом који су оне желеле, који им је без сумње једини могао дозволити да далеко одбаце од себе угњетавање, али је терет тог живота ипак претежак за већину међу њима.

КЛАРА МАЛРО

Људи и лутке

Белешке о лондонским позориштима

Лондон, августа 1954

ПОЗОРИШНИ живот у Лондону не престаје; заправо, главна, водећа позоришта одавно су завршила сезону, али велики плакат са недељним репертоаром ипак није остао неиспуњен. Скоро сва ревијска позоришта (разне комбинације између оперета и варијетеа) наставила су да дају претставе и у летњим месецима. А осим тога, и ансамбли из унутрашњости желе да се прикажу лондонској публици. Поједина позоришта почела су гостовање још крајем јуна. Тако су, између осталих, давали и дају претставе драмска позоришта из Кембрида, Бристола и још неких енглеских градова.

О репертоару лондонских позоришта могло би се посебно говорити. Запажа се једна — не баш сасвим позитивна — општа тенденција, општа склоност: комедија, забава, смех, шареница! Узалуд ћете у репертоару тражити имена великих светских драмских писаца: нема чак ниједног Шекспировог дела, иако је Шекспир тема и предмет сваковрсних критичко-историских истраживања, студија и анализа, тако да не прође месец дана а да се не појави једна или две књиге о том блиставом песнику и његовом стваралаштву. Једино се провукао Пиранделло — „Шест лица траже аутора“. Савремени енглески драмски писци повиновали су се тој општој тежњи ка комедији; на репертоару су биле и налазе се комедије Теренса Ретигена, Кристофера Фраја, Ноела Ховарда. Озбиљних драма које би третирале бар неке од многих проблема што муче и растржу савременог човека, савремено друштво — нема. Ситуација је отприлике оваква: добрих комада има врло мало, добри глумци присиљени су да играју у лошим комадима, (Вивијен Ли, Лоренс Оливје, Џон Гилгуд, Едит Еванс, Селиа Џонсон), а дешава се и то да иначе добри глумци, као например Тревор Ховард, у добрим комадима дају лошу глуму и, заједно са осталима, слабу претставу.

Комедија савременог познатог енглеског драмског писца и песника Кристофера Фраја „И тама је светла“, која се приказује у позоришту Олдвич, била је бучно и егзалтирано оцењена од новинске критике као сјајна и изванредна, и упоређивана с опојним нектаром и музиком 18 столећа! Али врло мало од тога можемо примити као тачно и истинито. Комедија има поднаслов „зимска прича“ и припада серији Фрајових комада у којој је „Примећена Венера јесења“, и „Дама није за спаљивање“, пролећна прича. Сам писац каже о свом делу следеће:

„Постоји један угао искуства у коме је тама прокапљала у светлост: или овде или на другом свету, у времену или изван њега: где наш трагични удес налази себе у најбољој ноти и одлази право у скалу у којој је створен. А комедија служи и проистиче из тог искуства. Рекло би се, стварно, јецајући какви можемо бити, ми се крећемо у фигури игре, и, тако се крећући, трагамо за обрисом мистерије“.

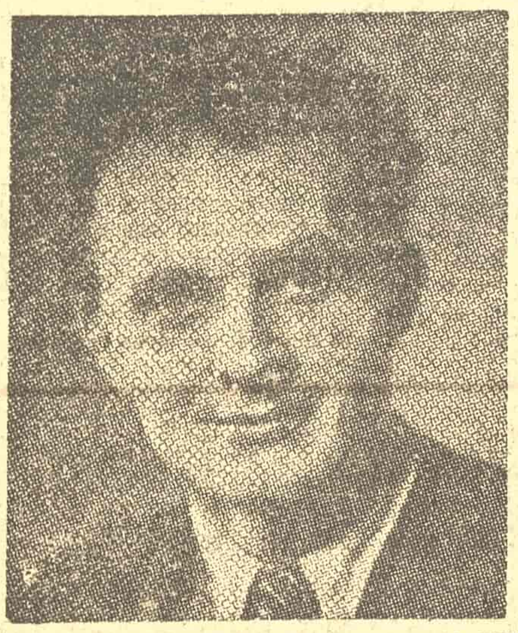
Аналогно овим речима, комад „И тама је светла“ је историско-симболична комедија чија се радња догађа на једном племићком имању у Аустроугарској, за време Мађарске револуције 1848 године! Аустриски официр, који се био придружио мађарским револуционарима, бежи из њихових редова и склања се у кући контесе Остенбург. Око тога се креће све: љубавни заплет, издати или не издати бегунца, жртвовање за људске, хумане циљеве и разлоге, — али све доста мутно, увијено, релативистички — симболично, тајанствено, мистично, декларативно, без реалног психолошког интензитета. И зато са пуно конструкција у развоју радње. И са тужно-смешним, наказним чарапама који играју два војника; — то је требало да употпуни колорит! Једино је Едит Еванс, у улози контесе, унела живота, духа и емоције својом заиста дивном смиреном и продуховљеном глумом (крај другог чина нарочито) која ме је радосно потсетила на неке неза-

(Наставак на трећој страни)

ПОЧЕТАК ИГРЕ

ЛИРИКА У ПРЕВОДУ

Стивн Спендер



СТИВН СПЕНДЕР је најмлађи од песника „тридесетих година“. Рођен је 1909 године. Његова прва збирка „POEMS“, која се појавила 1933 године, показивала је да је следбеник Однов, али његов темперамент је друкчији. Мање интелектуалан, више обузет непосредним лиризмом, његове песме су испуњене конкретном љубављу за човека и нежношћу. Као напредан човек и песник био је у Шпанији 1937 године на страни републиканаца: песме са темама из грађанског рата скупљене су у збирку „THE STILL CENTRE“, из које је и песма: Варијације о мом животу. Темама из Другог светског рата прожета је збирка: „RUINS AND VISIONS“. Све његове песме карактеришу модерна метафора, концизност израза и чврсте метричке форме. У последњој својој збирци „POEMS OF DEDICATION“, Спендер напушта терен поезије обузете проблемима друштва и историје и бави се чистим проблемима духа, времена и смрти (нарочито у сонетној секвенци „SPIRITUAL EXPLORATIONS“). У поређењу са Одном, Спендер није нарочито плодан песник, његова поетска руда је мање богата. Као јавни културни радник на међународном пољу Спендер је врло угледна личност. Издаје и часопис „ENCOUNTER“.

ВАРИЈАЦИЈЕ О МОМ ЖИВОТУ

— ПРВА —

Кућати и ући
Кућати и ући
На безоблачна посмртна врата
Где су млитава црева увучена у ревносну музику
И тамо сести и говорити
Са онима који су отишли раније;

И бити оправдан
Најзад будући крај њих
Да знам да немам особину
Коначне инфериорности
Него да носим на заобљеним раменима тежину мог човечанства;

Гледајући низ мој живот
И видети један живот
Дружељубиву лутку обојених устију
Д дати устима један глас
Који није смрт
Него своја сопствена истина исповест сопствене правде;

И прихватити
Моју неоспорну слабост
Снагу коју сам одбацио
Сежући у прошлост тамним кореном
Тамо где се спајају земља и утроба.

— — — — — — — — — — —

Никада нема довољно ваздуха
Никада нема довољно широког простора
Никада нема довољно беле светлости
Никада нема тродименционалне хартије
Где се похвала може пропињати као авион.

Кућати и ући
Кућати и ући
У собу белу као хартија
Са светлошћу палом на бели простор
Кроз високе прозоре моћи
Са рукама што се одмарају на столу проверавања
Руке расечене на чланцима
Крену се само са мишљу у прстима;

И наћи олакшање
Од сталне главоболе
И неопходности тако дугих путовања;
Неопходности да се буде сам
И да се никад не буде сам
Даље ван осветљених градова мозга;

Дотаћи и пољубити
Златни хоризонт уздржане жеље;
Ући у цветање оних који оплођавају
И пасти и избледети у ноћи пуној пожуде;
Знати тајну која се телесно пати
Снага шапуће акробати;

И ући
У хладну фрегату што путује к очају:
Јер и то је живот, то је такође
Путовање ка чудесном снегу.
Каква глад! И каква растојања!
Овде се налази много више но студен
Која тако осветљава целу површину!
Овде је кристална микроскопска ружа
Која из смрзнутог нерва расте.

Ох, само јахати
На целој дрхтавој људској справи!
Мање успешној него авион
Више; перната, вештачка птица
која једва лети али држи наше животе
У пуној својој љубави.
Ох нека ме узме она, да држим
Своје ухо на њеном вечно-женском срцу
И прихватим све њене буве и грехове,
Да истражим све њене обдарености
И ништа, ништа да не одбијем.

Рећи волим и рећи заборављам
И да познам све што садржим;
Никад да склизнем
Међу собе за примање и мржње
Оно из чега она даје
То је шетња у светом гају

И брање дозрелих гласова са њиховим ушим
Замотаних у чаршаве натопљене сунцем
Лета које је говорило и отишло;
И међу њих да ставим
Свој посмртни глас
Који ништа не одбија
И само смрт пориче.

(Превео М. ПАВЛОВИЋ)

Људи и лутке

(Наставак са друге стране)

боравне глумачке тренутке Марије Црнобори...

Чехов је веома популаран писац у Енглеској, један од најчитанијих руских класика; у књижарама се могу наћи многи преводи његових дела, његове приповетке се драматизују за извођење на телевизиским програмима, његови комади нису непознати лондонској публици. И тако се и „Вишњик" већ три месеца налази на репертоару позоришта Лирик-Хамерсмит. Али, ту нема ни трага од Чехова! Познати глумац и редитељ Џон Гилгуд, који је поставио овај комад на сцену, овог пута није био срећне руке: он га је „адаптирао", тојест: брисао неке делове текста, игнорисао лирику комада, игнорисао његове оптимистичке слутње и хумано-патетичне поенте. Остало је нешто као комедија, голо, празно, без духа, без чеховљевске атмосфере који су Енглези схватили, заволели читајући његове приповетке. Не само да није дат онај карактеристични амбијент, него се опажало непознавање обичних материјалних факата: у позадини декора, у другом чину, насликан је низ стубова, електрични вод изнад оранице, док у племићкој кући у близини које се налазе ти стубови, уместо струје, горе свеће! Међу глумцима било је такође свачега — неодмерености, карикирања, примитивизма; па чак ни Тревор Ховард, у улози трговца Лопахина, није изгубио своје драмске квалитете, није могао да нађе себе: кретао се и говорио (рецитовао!) некако отсутно, смушено, бесцилно. Мање познати глумци који су тумачили улоге Гајева и Варје, затим Семјонова-Пишчика и донекле гувернанте Шарлоте дали су нешто више од просечних креација. И на крају, без икаквог претеривања: колико је све то било скучено, неинвентивно и сиромашно после претставе коју сам видео у Југословенском драмском позоришту; поређења ту опште не долазе у обзир!

Прилично изненађење и значајан доживљај била је за мене музичкосценска хумористичка панорама „Необични концерт", у извођењу Московског државног позоришта лутака које се већ дуже времена налази овде на гостовању, у позоришту Лондон Касино. Овај ансамбл лутака има разноврстан репертоар: „Аладинова чаробна лампа", „Златни кључић", „Бавољи млин". лирску комедију „Он ме воли, он ме не воли" и друго. „Необични концерт" је посебно занимљив као врло духовита, тачна, елегантна, и интелигентна пародија надриуметничке претенциозности, уображености, самољубивости и неукуса — чега има и код уметника и код публике која повлађује таквим „уметницима". Претстава је дата у облику ревије, у којој учествују: инструменталисти, певачи, играчи, мађионичари, кротитељи животиња; ту је, поред осталих, тобоже озбиљни и занесени челиствиртуоз, за „колоратурни" сопран Алегрета Тралалалова, уображени тенор Џон Џонини који брка арије и певачке стихове итд. Мала сензација за публику био је „буги-вуги" квартет, пародија америчког џеза, синкоза, неартикулисаних гласова и оног ритмичког клаћења лево и десно приликом певања — дата с мером, тактично, без претеривања. Таква је била и конференса лутке-концертног менаџера; сатирична жаока осетила се једино у наглашеном понављању неуморног енглеског „thank you", које се овде чује и говори увек, свуда, сваком, за све! У целини узевши, „Необични концерт" је оригинална, жива, шарена, динамична, атрактивна ревија, пуна свежине и поетичности. Лутке су глумиле људе, и људи су могли видети колико има често у њиховом понашању, навикама и манирима непромишљеног, надувеног, комичног, једном речи — луткастог. Само што су све лутке биле з а и с т а комичне. „Руке су душа лутке", рекао је један од оснивача овог театра.

Најзад, ови записи о људима и луткама глумцима били би, чини ми се, непотпуни кад не бих споменуо ову посебну врсту људи — лутака која се ових дана виђа у Лондону, нарочито недељом. То су путници, туристи, излетници, глобтротери. Они јуре кроз град са раширеним мапама у рукама, шкљоцају фотоапаратима сликајући шта стигну, опседају излоге, пишу разгледнице, механички јуришају кроз галерије и музеје, сликају се пред њима, извлаче се оданде где треба платити улазницу, свечано се уписују у све могуће књиге посетилаца, постају аутомати, лутке: кад водич, рецимо на броду дуж Темзе, каже „на левој страни видите..." све главе се, као полугом покренуте, окрећу на лево и, док очи траже означени објект, водич већ продужује „на десној страни видите..." и све главе су већ окренуте на десно! И тако стално, на разним странама, призор се понавља. А ако је то неизбежно, не будимо сувише строги према тим људима, већ пожелимо само да их једном видимо такве, у правој боји, и у позоришту лутака или у неком добром хумористичком риману...

МИЛОШ И. БАНДИЋ

МАСКА И РУКЕ

ИЗНАЛАЖЕЊА

Оставићемо по дио себе
у сваком небу, у сваком крају,
и мислићемо: да је и тамо
и облак, и прозор, и јаблан вити
присан ко и у завичају.

И не питајући себе никад
кроз маглу смијеха или сузе
отшкринућемо своје тајне
обали свакој
и наћи међу нама узе.

Бар нешто наћи у сваком крају
што у дну тебе модро спава,
можда кад гране опадају,
можда кад младо руди трава;
јер сазнаш тада: на сваком гату
у позном сату
чекају битве
за које ћеш привезат срце
пуно жудњи и пуно шутње
и молитве, и молитве.

Нећемо жалит што ће очи
раздане бити свему тада,
у све ће да благо уточи
понешто
из родног града:
па било облак, или прозор,
или усамњен јаблан вити
заборављен, случајно нађен
у неком незнаном крају —
свеједно,
драг ће нам бити...

ДУШАН КОСТИЋ

Наше народне попевке у транскрипцији Беле Бартока

БЕЛА БАРТОК

ПОСЛЕДЊИХ година, изашле су из штампе две књиге, за нас од највећега духовнога значаја: једна која нас и не спомиње, друга која је посвећена нашем музичком фолклору. Књига која нас не спомиње јесте дело Андре Малроа, из области психологије ликовне уметности. Малро је, уз баснословно техничко знање и трепетно душевно проникнуће, продро у саму срж ликовних тајни. Он је истакао нове чудесне поставке о томе како поједине културе и раздобља зраче ликовима. Малро је написао досад најузбудљивије странице о Византији, о њеним ликовима, отсјајима, доживљајима душевним. Међутим Срби су били крај самог узглавља смртно болесне и на смрт исцељиване Византије; они су били ближи и пријемљивији њеном завештању, но ико. Судбина је тако хтела. Срби су: и пакао и рај и сва измаштана и недоснована слављa Византије довршнули и одгонетнули, у своме црквеноме сликарству. Коначније но и сама Византија, која се снебивала да о себи свету каже своју коначну тајну. Ко се диви ликовном зрачењу Византије, морао би стваралачки да се надахне и окрепи нашим старим, почаљавелим живописом. Малро нас је просто напросто превидео, издавши, на тај начин, и себе и нас. По среди је голем пропуст и неспоразум.

Друга је књига Беле Бартока, са транскрипцијом српскохрватских женских песама, из горостасне и јединствене фонографисане збирке харвардског професора Милмана Перија. О тој књизи би требало говорити и међу стручњацима, и пред свима којима је стало до нашег израза. Та публикација код нас тако рећи није ни споменута.

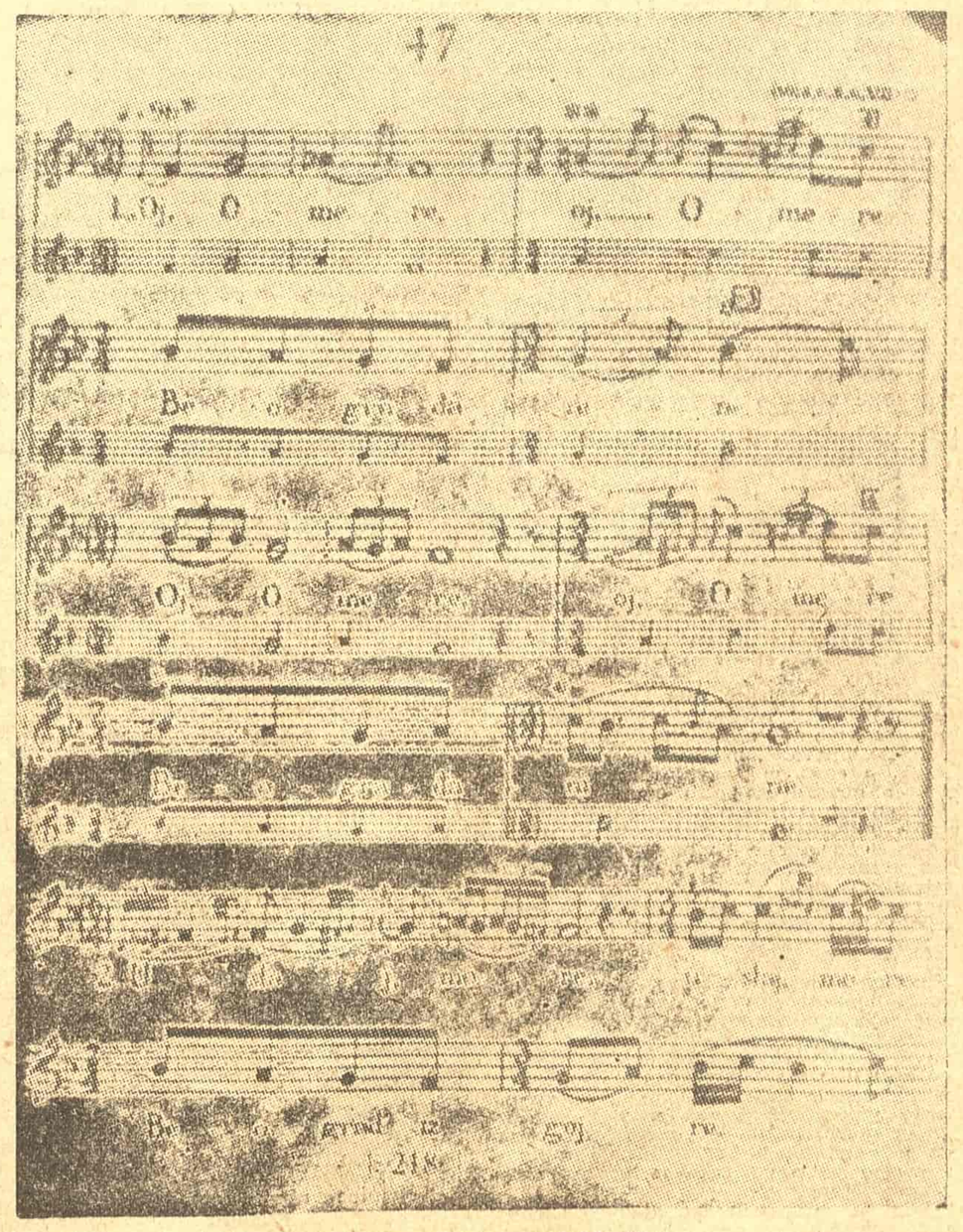
Професор Милман Пери (Milman Parry) амерички хомеролог, са Харвардског универзитета, трагајући за Хомером, свугде и на сваком месту, свим бићем и сваким живцем само за Хомером, — сматрао је да ће кључ и одгонетку наћи у нашој аутентичној народној песми. Тридесетих година он је, са својим помоћником професором Албертом Лордом, путовао по Југославији (углавном по планинским пределима Босне, Херцеговине, Санџака, Црне Горе) и скупио збирку фонографских плоча, којој, по обиму и врсти нема равне на свету. Али професор Пери није само дошао до необичне збирке десетерачких наших казивања и попевања, (једна је свеска изашла, и то само текст, без нота, — у издању Харварда и наше Академије) него је захватио и даље: избележио је лирске народне песме које ми зовемо: „женске". За те женске песме и за недогледни број мушких, затражио је Пери музиколога ненадмашног знања и искуства. Већ је очајавао и Харвард, као и Пери, када су изненада наишли на Бартока. У то доба (1941) Барток је избегао у Америку, од Хитлера. И, ето, Барток, славни музиколог који је издао и описао и проучио мађарске, балканске и источњачке попевке, и постао (и на основу тога) светски чувен, добио је од Харвардског универзитета: позив и запослење, част и хлеб: да транскрибује, музички, Перијеву југословенску збирку. Стари Барток (рођен 1881) био је тада овенчан славом као један од водећих музичара света. За неке пак, (међу које спада и писац овога чланка) он је био баш водећи, баш први. Па, ипак, стварну зараду нису му тада донеле његове рођене композиције, већ рад око југословенских попевака. (Његов енглески издавач брани се, али се није оправдао. Барток је, само од наших попевака, живео у изгнанству. Оне су га спасле од оскудице).

Барток је са страшћу приону дугогодишњем раду (све до смрти, 1945) око југословенских дешифрата. О његовом необузданом напору имамо безброј сведочанстава у америчким публикацијама тога времена. Наводим Фриду Роте у гласовитом „Зборнику модерних композитора" (Њујорк, 1945). Ту она прича о једном свом разговору са Бартоком. Вели јој он: да ради мукотрпно (а Барток је необично уздржљив кад говори о себи). Вели јој: да студира као никад, дан и ноћ, Перијеву збирку и да једнако окреће плоче (добио је копије). Највећи посао његова тако плодна живота (Барток је: пијаниста, композитор, музиколог) очекивао је Бартока у томе потхвату. Он га је и сам описао. У предговору Перијеве збирке наших женских песама он набраја: каквим се све студијама подвргао, да буде потпун (Наравно, постоји увек и једна опасност при дешифровању плоча: приликом спорог и разговетног обртања извесни се односи могу променити. Слично је и са филмским успоравањем призора: сваки микроскоп има своје незгоде).

Иронија судбине! Осveта судбине, али и величанствена правда њена! Шта је она све хтела и учинила са Бартоком! Та Барток је после Тријанонског уговора, припадао најогорченијим мађарским ирредентистима! Он је припадао најогорченијем крилу оних мађарских „тулипана" који су тражили вечну и стародревну Мађарску. У доба својих шовинистичких заноса, Барток је вазда ходио само у мађарској народној ношњи. Његов француски одушевљени биограф, Серж Море (1950) са дивљењем и трепетом у гласу говори: како је Барток, скупљајући мађарске народне песме (сеоске, за разлику од Листових, поварошених) „препатио" и „одболовао" као нико. Свискавао је. Наиме, Барток је у свакој мађарској сеоској песми, тражио и налазио битне црте неког мађаризма, а пре свега пентатонску скалу, која му је била и кључ и доказ мађарства, љутог и правог. Тако је Барток проналазио пентатонику и битност мађарства и у песмама околних народа, нарочито у крајевима „отргнутим" од матице. Наш Јожа Славенски и данас, са узбуђењем прича, како се као студент Пештанске конзерваторије згрозно кад је чуо где Барток захтева од једног познатог скупљача мађарских попевки: да овај унесе у своје мелодије пентатонику, и где је није било. Барток и његове присталице (међу њима, пре свега, Кодаљи) хтели су пентатоником (коју су Мађари донели из празавичаја, из Азије, донели и јаче истицали од околних суседа) да утврде неко исконско прече право Мађара на овај или онај предео, отргнут Тријанонским миром. Дирљива илузија заслепљених музичара, који су веровали у музичке доказе где ни музичких, акамоли других није било! Они су мислили таквим доказима (и то често и фалсификованим) да обнове стару империјалистичку Мађарску. Такав је став на махове: и наивност, и безумље, и чак и научни злочин. Али, на махове, ово може да послужи као извор музичког надахнућа. Претпостављам да је Барток, кад би се у свом фолклору срео са пентатоником, збиљски то морао да одболује, као Шопен напеве свога роднога краја, своје обожаване Пољске. Тако Шопен изненада, у неком скерцу или ноктирну, наметне читавом доживљају Париза, неку болећиву драж из пољске народне игре, која га мами!

Дохнањи, знаменити мађарски композитор, причао ми је за свога боравка у Београду, да сматра: да је Барток својим грчевитим и крутим безумљем око пентатонике, као најдирљивијег обележја мађарске душевности, не само извршио низ научних неисправности, него да је и

(Наставак на четвртој страни)



„О, ОМЕРЕ БЕОГРАЂАНИНЕ"

Наше народне попевке (Наставак са треће стране)

самога себе оштетио: лишавао се преимућстава која су му се наметала изван пентатонике. Дохнањи се дивио Барток, и жалио га у исти мах, као заблуделог генија. Имају ли права генији да се варају, и то још и на своју штету?

Само, пут који је превалио Барток, био је огроман и неочекиван. Од уског шовинисте мађарског, од махнитости првих заноса, он се преко Дебисија и француског импресионизма, преко Стравинског и најзад преко вечног Баха (коме се вратио) најзад ишчаурио у музичког врача и следбеника свих великих светских фолклора. Барток се, до последње своје ноте, компоноване пред смрт (још на мртвачком одру шарао је он ноте, бележећи грчевито шта је отимао од леукемије) држао музичких пранагона људских. У њих је веровао. Био је убеђен: да се музика мора заснивати на праслутњама људским. Њих је тражио и налазио у фолклорима свих народа; а на крају је писао тезе, у које је дубоко веровао: да најлепше песме постају многостраним, међусобним утицајем народа на народ.

И тако је Барток, који се силом прилика и пред крај живота потпуно посветио нашим попевкама, нашао у њима нешто неизбрисиво људско, што га је надахнуло на крајње узлете. Барток је, у нашим попевкама, осетио нешто много древније но све пентатонике света. Он је осетио у њима смисао и патетику малога распона, малога мелодијскога опсега. Тај уски мали опсег, то дрхтаво и архаично, он више не напушта. Оно се јавља и у његовим последњим музичким тактовима-откровењима. Јавља се, рекли бисмо, као порука, као завештање старинског болећивог света: као ћурлик фруле која замире у сутону, као гоч када трне тамно, у потмуломе грчу. Древни онај свет, унезверено и сетно је запомагао, због нечега големога што нагло око нас замире, нечега што означава неумитне заранке свакога чувства и сваке мисли. У својој пак студији о нашим попевкама Барток изражава и слутњу: да је ето тај дрхтави „мали опсег" нешто најбитније у њима. Студија Бартокова, пре свега, истиче то, тај мали распон, а уз необично богатство украса и подрхтавања. Осим тога, он нарочито подвлачи: сенчења израза помоћу неочекиваних временских застоја, у самом ткиву певане песме.

Можда ће понеки музиколози, са више или мање права, са више или мање позивања на Аристоксена из Тарента, (који је, грчки надахнут у правцу геометрије, свугде тражио све нове и нове скале) — можда ће велим неки музиколози замерити Бартоку: што он те скале не види и у нас, него једнако тражи и налази: трепет, неухватно пребирање, чаробну импровизацију, сталну смену тонова и ритмова, и неко неугасно лелујање. Много штошта могло би се ту дискутовати. Јесмо ли толико архаични? Откуд нам тај архаизам? Али једно је јасно: нико као Барток није забележио сав тај треперљиви вез. Ту везови неодлучно теже чак и четвртини тона, па је не досегну! Па каква смена, не само ритма него и темпа! Колико неосетних отсјаја везује такт са тактом, у дрхтави нерасплет! Колеко баснословних чежњи које се осећају као жеља да се пре свега удаљимо од обрасца!

Мене су особито узбуђивала (и то за читаву годину што се бавим овом Бартоковом књигом), узбуђивала, велим, и пленила, и заносила: звучна иначења, приликом понављања сваког стиха. Јер наше женске попевке обично понове испевани стих. Први пут тај стих има нечег одлучнијег: певач казује оно што му се отело са усана, што се понеки пут и устезао да каже. А други пут? Певач је свеснији, стид је већ превазиђен, зазор је устукнут — нешто је психички савладано. Други пут дакле: певач уноси и ситне душевне одјеке, после прелома. До глатког причљивог хода у епопеји се не долази лако. На то треба чекати вековима. Реченица се не саздаје лако, нити ток реченице без понављања, без најсигурнијег наслона! Реченица се прави лагано и опипом. Сетимо се наше Верковићеве Збирке; Ерлангенског рукописа; песама и збирака руских и украјинских: реченица ту мили, и једнако се нешто осврће на све стране. Зазире.

Крајње је време да све те мелодичне устуке и наступе, дослутимо пуним пријемом у чула. Крајње је време да се нађу и ухвате ти танани и судбоносни складови: како се долази до жуборне смелости и како се она накањује у израз.

Потсетићу на нешто свеопште познато, а што је био и мој лични доживљај, за ђаковања мог у Паризу: Кад год се давала, у прво време, Дебисијева опера „Пелеас и Мелизанда", претставу су неизоставно посећивали песници, стручњаци за дикцију, глумци, позоришни критичари, и лингвисти — дакле сви они који баратају са изконским акцентима. Између осталих Меје, бог француске синтаксе, и Мазон, славни хелениста, бог старогрчке метрике, нису пропустили, ама ни једну једину претставу. Они су тражили у Дебисију тајанствени доживљај француског цвркута и преливања. Када смо год долазили у „Оперу Комик" да слушамо „Пелеаса" (а и ја нисам пропуштао „Пелеаса" никад, па да је не знам шта на видику) увек смо ми са Сорбоне са нежношћу и страхопоштом гледали: јесу ли на своме месту чика Меје, и чика Мазон. Били су.

Наше народне женске песме, музички транскрибоване од Бартока (у издању Колумбија универзитета) могу да нам послуже као путоказ у нашим језичним и потсвесним дрхтима; и то свима нама, данас, у овом судбоносном прелому и преламању наше изражајне психологије. А можда ће доћи и наш Дебиси! Сад му је време. Очекујемо њега, после застарелих и буђавих језичких цепидлака, који немају видовите и здраве свести о нашем слатком и присном језичном жубору.

Овде ми је важно нешто да нагласим. Ја сам често истицао: да наш београдски модерни и изразити говор прибегава великом мелодијском распону, широкој клавијатури, попут западних идиома. Па како то да се сад, поводом Бартока, заносим малим распоном и ситним поигравањима? Ја се заносим њима већ и утолико, што сматрам да морамо да испитамо све звучне могућности нашега језика. Тек кад схватимо, у танчине и до краја: шта значи наш старински, мали, поигравајући распон, тек тада моћи ћемо да искористимо и његову супротност: велики, модерни распон, а моћи ћемо и обојима да се надахнуто служимо, у сврху што наговештајнијег израза.

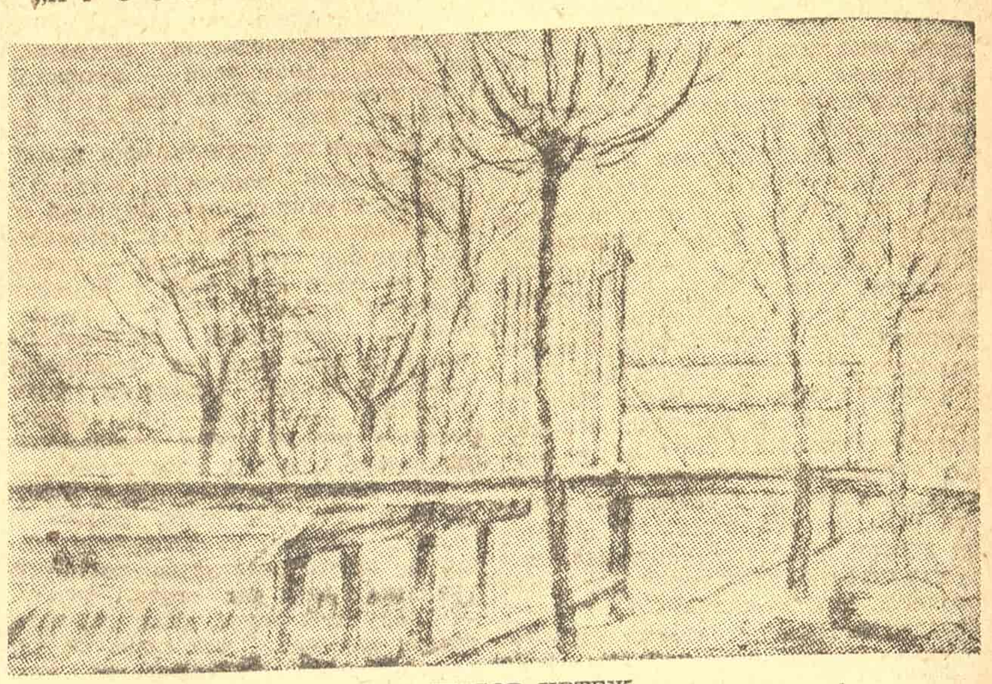
СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР

ПРИКАЗИ КЊИГА

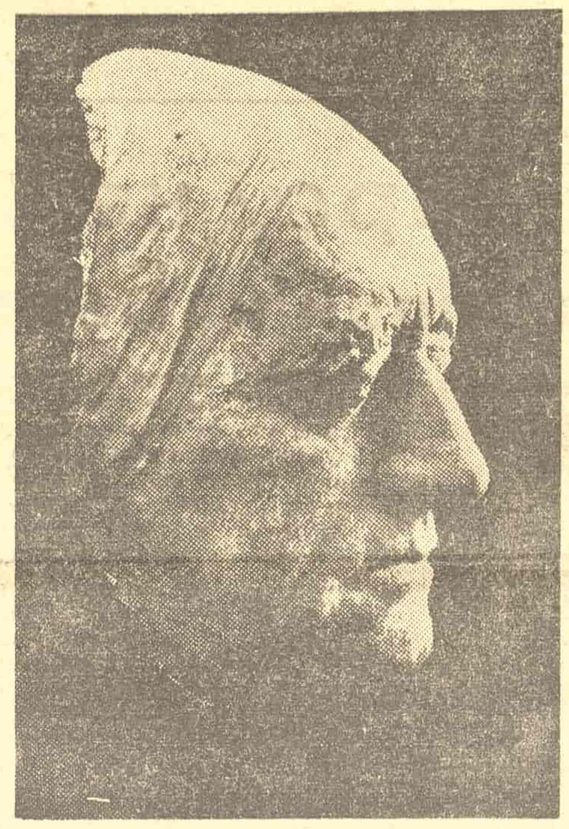
Гете: »Патње младог Вертера«

(ИЗДАЊЕ „ПРОСВЈЕТЕ", ЗАГРЕБ, 1954)

СТО ОСАМДЕСЕТ година је прошло од појаве овог импулсивног, страсног и надахнутог дела. Оно је младом Гетеу донело светску славу; са Далеког Истока донесене су порцеланске вазе са Вертеровом сликом, низала су се издања, преводи, епигонске аналогије, оригинална дела инспирисана Вертеровим јадима, створио се покрет вертеризма, мода облачења, коментари, одушевљени прикази и анализе, па онда пакосне критике, пародије и травестије. Дело се и данданас преводи, распродаје и чита. Књижевни критичари и историчари још увек се служе њиме као изванредно захвалним психолошким материјалом, па су у Гетеовој личности откривали оно што је већ познато као општост из психолотије и уместо да се психологија уметничког стварања обогати Гетеом као новим случајем, извршена је само обична илустрација Гетеовим случајем и тиме нико није добио. Било је и критичара који су уочили да је Гете као млад човек, двадесетпетих година, када његове склоности и генијалне црте нису биле разговетније од оних када је већ био формиран као дух, кога је готово увек лични доживљај инспирисао за стварање, написао Јаде младога Вертера да би се кроз катарзу исповести ослободио љубавних страсти и коби, душевних



ЈЕДАН ГЕТЕОВ ЦРТЕЖ



ГЕТЕОВА ПОСМРТНА МАСКА

немира и патњи. Зна се да то дело аутобиографског карактера није поуздан материјал за психолошку анализу и проналажење Гетеових црта у његовим јунацима. Вертер је заиста чаробна и мучна исповест и истина из Гетеовог живота, који је у време пре настанка Вертера био притиснут меланхолијом и мучен неврастенијом.

По природи свога истанчаног духа Вертер је саздан од љубави, од страсти, и то долази и од његове преосетљивости и чулности. Вертерова љубав појављује се прво у виду осећања лепоте природе. Он осећа њену моћ и загонетку, зато што је она увек променљива и бескрајно разнолика, за њега то је толико савршена организација материје да има своју „душу". Вертер је осећа и у жива у њеним феноменима, почев од мора њених мириса где би хтео „налазити сву своју храну". То је занимљиво у односу на Гетеову, односно Вертерову филозофију уопште, којој је природа главни извор и узрок умовања. И човек је природа, њен део, те као и она има границе свог живота и унутрашњих процеса, подлеже нежељеним разорним утицајима, спољним, механичким, и унутрашњим, емоционалним. Вертер воли кроз контрасте, односно његово развијено и уметнички префињено осећање диференцира лепо од ружног и доводи до адекватног схватања. „Град је по себи непријатан али, око њега је неописива лепота природе". Вертер је очаран и материнском љубављу, бескрајно воли децу, воли људе, појаве природе, чиме се све не заноси, чиме не усхићује, али је најјача љубав према жени.

О томе је код нас писао једном др Перо Слијепчевић овако: „Дубоко пожудан човек, Гете је од почетка до краја свога певања имао главну моторну силу Ерос. Његов однос према жени, према стиху, према сазнању природе био је и остао пожудан: то јест, то је био став онога који тражи за себе, узима, савлађује. Тај Ерос развио се временом тако широко да је секс, његова тајна језгра, избледео пред другим вишим манифестацијама и преображењима његовим". У својим писмима Вертер жали за „пријатељицом из младости", јер је осећао срце, велику душу у чијем је присуству, како каже, сам себи изгледао виши него што је. Ту је љубав неговао као неко еманциповано осећање. Али је дошла Лота, која му је „све мисли спутала", унела немир у њега, не може да пише, чак је био и „сасвим изван себе". Био је као у сну, уживао у чарима игре са њом, али у игри не заборавља на хармонију тела, ускоро ће уживати и у додирима руку, и мада је са „особитим задовољством примио од Лоте шамаре у игри, он јој љуби руку „кроз најслађе сузе". Срце му постаје болесно, њене очи гану га и терају да плаче, у њеним очима чита „право саучешће" за њега и његову судбину. Та „бесомучна страст" мучи га и задаје му болове, а он у томе ужива. Пасиван и без икакве идеје да Лоту добије за себе, јер он похоту стално потискује и подређује читавом свом замршеном песничком емоционалном комплексу, одлучи да оде, да побегне од свега тога и ужива што ће тиме себе мучити. „Она не види, пише Вертер, она не осећа да спрема отров, који ће мене и њу отровати; и да ја са пуном слашћу испијам пехар који ми она, на пропаст моју пружа."

Емоције код преосетљивог Вертера прелазе у врло јаке афекте. Лота га узбуђује до те мере да му потавни пред очима, једва још чује и нешто га дочепа за гушу као убица из заседе, затим дивљим ударима његово срце повећава забуну његових чула. Такође је јак афекат на растанку са Лотом и Албертом. Вертер се тада прво баца на земљу, исплаче се, па скочи и истрчи на терасу... „Да ми је да отворим себи жилу која би ми дала вечну слободу!" Малодушност и нерасположење, по Гетеовим речима, разарају хармонију Вертеровог духа. Вертерову последњу утученост и растројство припремили су сусрети са лудаком и призор са убицом. Они ће га бацити у бол и пасивност, сећаће се свега што га је у животу тиштило, па тако изнураван преживљавањем и евоцирањем старих болова приближује се одлуци да дефинитивно оконча живот: „Хиљаду намера, хиљаду намишљаја беснело је кроз моју душу, и најзад се зауставила она, одлучна, цела, последња мисао: „Умрећу". То Вертерово „умрећу", како сам каже, није очајање, то је неизвесност да је до краја настрадао и да се жртвује за Лоту. Самоубиство је дакле, неизбежан Вертеров крај, излаз из љубавних страдања, решење односа према животу, нужан исход његових психолошких стања.

Три су повода била да Вертерови јади буду обелодањени: Гетеова љубав према Шарлоти — Лоти Буф, због које је побегао из Вецлара, самоубиство његовог пријатеља Јерузалема због несрећне љубави и, крајем 1773 године, када је Гетеа љубомора мужа Максимилијане Брентано натерала да отступи. Гете је дао психологију једног човека, а то по себи не носи програмске тенденције, како је у своје време неправилно схваћено. Вертер је симбол за све појединости лично доживљеног, савршено нетипичан. Гете није идентичан са Јерузалемом чија је коб била фатални мач и над самим Гетеом. Судбином Јерузалемовом Гете је осветлио свој доскорашњи пут који је водио у пропаст, Јерузалем је пропао, а с њим и део Гетеовог Ја из оног времена.

Фридрих Енгелс ругао се Карлу Грину што „све филистарске црте Гетеове слави као људске". Иако је за Енгелса Гете, као и Хегел у својој области, био „прави олимписки Зевс", он сматра да се немачког филистра Гете није никад отресао, за Вертера је писао да је то „јадиковка једног чезнутљивог плачљивка о отстојању између грађанске стварности и његових не мање грађанских илузија о тој стварности". Ругао се Грину што тај роман проглашава дубокосежном критиком друштва. У Гриновој заблуди налазе се и многи савремени аутори. Међутим код нас је први Зоран Глушчевић био против таквог схватања пишући о Вертеру као роману који се заснива на трагичној противречности људске племенитости и скучене учмалости и прозаичности једне епохе; у том роману изражена је песимистичка тенденција: племенити и слободни људи не могу бити срећни у животу, јер их притиска и коначно угушује беда малограђанштине. Глушчевић тврди „шта више, Вертер је осуда самога себе као човека, као стила, метода, делања; само дело је речита осуда поколења слабића које се губи и пропада у сентименталисању и сањаријама, уместо да се активно супротстави друштвеном злу. Вертер пропада искључиво због своје слабости, јер радије претпоставља смрт него борбу са животним тешкоћама."

Патње младога Вертера имају чудну патину. Осећа се атмосфера старих времена и старомодна љубавна идила. Тако се то дело и данас може читати са уживањем, поготову што је то диван поетски текст. Превод Ивана Лалића свакако да је рађен на основу превода Нехајева, И. Секулића, С. Винавера, солидан је и брижљиво рађен. Изгледа да ни свака песничка верзија превода не може да дочара језичке и лирске чари оригинала, Поговор Ива Хергешића велики, два табака, и врло је информативан, компилирано је све што је у историјама књижевности било од значаја и нема литерарне вредности, али је и као такав користан.

М. МАКСИМОВИЋ

Нов прилог нашој музикологији

НЕДАВНО је проф. Асић завршио обимну књигу „Студија за повијест музике далматинских леуташа и ричеркари Фрање из Босне". Аутор ове књиге објавио је у НИН-у 3 августа 1952 г. чланак „Франциско Босинесис — један наш мало познати музичар", у којем даје обавештење о композиторовој првој збирци фротола, штампаној 1509 у Милану, а сада је у својој књизи употпунио истраживање о овом најстаријем досада познатом нашем композитору набавивши и фотокопије друге збирке штампане 1511 г. у издању чувеног венецијанског издавача О. Петручија. Ова се збирка као уникат чува у Миланској библиотеци и претставља раритетну вредност.

У време кад Франциско Босинесис (тј. Фрањо из Босне) издаје своје збирке, инструмент леут увелико постаје нераздвојни пратилац свакодневног забавног живота у Далмацији: маскарада ,еротике и љубави. Леут улази и у дубровачку литературу о чему се код Шишка Менчетића и Ђоре Држића може наћи довољно примера. Леут узима маха чак и у редовима свештенства, које се руку под руку са грађанством забавља играјући кола и танзе уз леут, што је револтирало Марка Марулића.

Реч леут долази од арапског еоуд или еуд. Кад се овај термин европеизирао настале су његове варијанте: laud (шпански), luth (француски), lute (енглески), laute (немачки), alaude (португалски) — која у свом облику носи још и члан арапски ал-, код нас леут (Стари писци II, 413) и као такав одомаћен. У 74-тој песми „Пјесни разлике" нежно пева дубровачки песник свом инструменту

„Леуте мој мили, хоћу те молити,
мојојзи госпоји мало позвонити,
једа ти од мене боље среће будеш,
тере ње чемерно срдачце добудеш!"
(Ђоре Држић)

У споменутој књизи Асић проучава продирање певања уз леут у далматинске градове како на обали тако и на острвима. Кроз то Асић објашњава и утицај свог инструмента на развијање ондашњег уметничког укуса. Кроз песме фротоле и страмботе („Лирика популаре") изражавало је тадашње становништво своја плаха осећања, а као нов музички облик супротстављале су се ове песме црквеној средњевековној идеологији јер су овоземаљске а у музичком смислу монодијске, што је за оно време било револуционарно, те Марко Марулић протестује против певања леуташа

„...појећ ходе
у лету звонећи, —
крипост праву мимох
(„Стари пис ., 52).

Оваква реакција није само код нас; поједине књиге попевака за леут слободног световног садржаја као и сам инструмент леут, који је имао фини и леп звук попут мандола, уз дела Пулчиа, Петрарке и Бокача спаљени су последњег дана карневала 1497-8 г. у Фиренци.

У овој књизи Асић нарочито обајшњава све оно што је до данас писано о Фрањи из Босне, те је његових 26 ричеркара из прве и 20 ричеркара из друге збирке дешифровао на савремено нотно писмо, тако да ће бити приступачни свакоме. Ричеркари су слободан импровизациони инструментални облик и могу се самостално изводити на инструменту. Фрањи из Босне служили су као прелудији или постлудији фротолама које је композитор обрадио за један глас уз пратњу леута, за разлику од ранијих трогласних, и тиме већ почетком XVI столећа учвршћује принципе монодије, који ће тек концем столећа доћи до израза у Фиорентинској камерати, одразивши се као нов музички правац.

Као што се из предговора књиге види Асићу је омогућено довршавање књиге материјалном помоћи Комисије за културне и научне везе са иностранством Савета за просвету и културу НР Хрватске и Савета за просвету ГНО Дубровника као и предусретљивошћу шефа Музиколошког института у Бечу проф. др Ериха Шенка.

Д. ДРАГОВИЋ

Нови видици и наслеђени облици

(Наставак са прве стране)

ној студији о уметности, етичар и песник Толстој говори о некој уметничкој изложби из године 1894. Тај напис јасно показује колико може бити узак критериј тако изврсног песника:

„Данас сам посетио три уметничке изложбе, симболиста, импресиониста и нео-импресиониста. Све слике сам врло брижљиво и савесно разгледао и све су ме испуниле истим пренераженьем.

Најразумљивији су ми изгледали импресионисти, али сам ту видео дела једног извесног Камија Писароа-а, чији је цртеж био тако нејасан, да нисам могао открити у ком је правцу окренута глава или рука... видео сам и један Писаров акварел који се сав састојао од малених мрља разних боја. Било је немогуће разликовати основну боју, било да се човек од слике удаљује или јој се примиче..."

У петнаестом столећу напредни и мудри неимар купола у Фиренци, Брунелески, критиковао је једно Донателово распеће: крајњи реализам је унижавање и вулгарисање појма о богу. Нашем доцнијем оку, међутим, дело Донателово јавља се као остваривање класичне хармоније, коју је знање ренесансе пробудило, проширило и учинило људском.

У простору векова непрестано се срећемо с тим истим процесом: Тицијан није могао опростити свом ученику Тинторету што је овај превазишао мајсторово учење о хармонији.

Фрагонара, последњег сликара рококоа, кога је понела бура грађанске револуције, одбацивало је грађанско лицемерство класициста као носиоца феудалистичког неморала.

Желико, романтичар, умире усамљен у тридесетрећој години. А Домје, претеча модерног реализма, признат је за мајстора тек после своје смрти.

За Делакроа, револуционарног романтичара, неподношљива је класицистичка драперија, псеудо-антика Давидових историских слика. За њега саме ствари су без интереса, оно што остаје то је идеја о стварима. Виктор Иго, његов литерарни једномишљеник, пише у предговору свог позоришног комада „Кромвел": „стара, произвољна правила морају пасти, уске бране не смеју више спутавати смели лет... фантазије, измудровани облик класике мора узмакнути пред језиком страсти и природе".

Али шта је за њих природа? И законитост узвишено-патетичног света романтике била је само једна карика у ланцу развитка. Курбе, творац објективног натурализма, рекао је о свом програму на уметничком конгресу 1861 у Антверпену:

„Романтичарска уметност била је класична школа l'art pour l'art. Данас је, према последњем изразу филозофије, човек дужан да расуђује разумом; чак ни у уметности да га не понесу искључиво осећања. Критички разум мора у свему владати над људима... Наглашавајући порицање идеалистичког и свега што је са тим у вези, долазим до пуног ослобођења личности, до демократије..."

Кишобранима и штаповима протестовали су посетиоци против револуционарног, натуралистичког дела Гистава Курбеа. А пошто је мајстор описивао у животној величини профани свет свакидашњице, погрес малих људи у Орнану или тучањ камена на друму, то му је донело назив скупљача прља, човека који истине тражи у калу улица. А зар Тенисон поводом Курбеовог литерарног партнера не пише о „ријењу по свињским коритима золаизма..."?

Курбе се опет руга Манеу да слика карте за играње. Мајстор који је био кадар да просторно обухвати природу није знао да његов згодан израз изврггава руглу управо бит Манеовог сликарства: растапање линеарних елемената; напуштање пластичне предности ради новог; импресију кретања и атмосферу.

После Манеове смрти, једна група уметника и колекционара понудила је држави као поклон својевремено огорчено нападану „Олимпију". Уз тај дар, Клод Моне пише 7 фебруара 1890 писмо министру Фолијеру:

„Распра која се водила око Манеових слика, непријатељства на која су оне наилазиле сад су окончана. Борба против такве оригиналне уметности још би се водила, кад би били мање убеђени у значај Манеовог дела и у његов потпуни тријумф. Али тада би нам било довољно да потсетимо, наводећи само неколико некад озлоглашених и одбацивaних имена, шта су доживели уметници као Делакроа, Коро, Курбе, Миле у усамљености својих првих корака и какву су неописиву славу стекли после смрти. Осим тога, према признању ве... већине оних који се интересу... за француско сликарство дело Ед... да Манеа било је корисно и одлучујуће. Он не само да је као личност играо велику улогу, већ је, штавише, био и носилац великог и плодног развитка..."

Сликари импресионизма, који су неколико година касније убројани међу велике мајсторе француске уметности, створили су своја дела у супротности са историчарима уметности и окамењеним законима Академије. „Ils sont peu nombreux, ils vivent en dehors de toute école", рекао је Зола о њима. Постали су школа свог столећа.

За имена Винцент ван Гог, Пол Гоген и Едуард Мунх везује се сећање на велике уметничке скандале. Године 1882 Мунх је био позван на једну посебну изложбу Савеза берлинских уметника. Академичари су издејствовали да се изложба затвори после три дана. Неколико година доцније, под јаким Мунховим утицајем, ствара се „Мост", круг из ког произлази немачки експресионизам.

С процесом материјалних преображаја у друштвеној стварности мењају се методи посматрања, техника описивања. С променом света мења се и његова слика. Наука продире у суштину материје, усавршава своја сазнања о стварности. А уметност, где год је била права уметност, била је увек савршена. Она се пре може упоредити с природом но с науком. Дрво и цвет нису данас лепши но што су били пре хиљаду година. Додуше, и у уметности се усавршавају знање и техника. Па ипак данашњи професори уметничких академија нису ни у ком случају знаменитији од безимених твораца критских ваза, етрурских саркофага, македонских или српских фресака. На путу уметности кроз живот стваралачко врело никад није лежало у оном што је виђено, у спољној слици, већ у оном што је замишљено, доживљено. Велика већина уметника свих времена, како уметности Источне Азије тако и Египта и Вавилона, била је идеопластична. У предгрчкој уметности и уметности хришћанског Средњег века уметници нису стварали оно што су видели, већ оно што су мислили, осећали и веровали. Но чак и кад би се реализам Ренесансе сматрао као меродаван за сва времена, зар оно што човек данас сазнаје као стварност није протегнуто до бесконачности, промењено и проширено у нове видике? Зар склопови унутарње структуре материје, закулисни праобличји микроскопског ока, нису исто тако стварни као и фасада, спољни одраз природе, гледан оком без оптичке опреме?

(Одломак из књиге „Савремена немачка уметност").

О. БИХАЉИ-МЕРИН

Б. ХАЈЛИГЕР: ПОЛУФИГУРА (1952)

ПОЕЗИЈА И СТВАРНОСТ

»Случај« Бориса Пастернака

ОД ДЕРЖАВИНА до данас у руској књижевности готово није било песника чије би дело избегавало одређену, коначно повученим потезима уоквирену оцену тако спретно и упорно као што то чини досад остварени песнички опус Бориса Пастернака.

Четрдесет и две године Пастернакова стваралаштва чврсто се вежу у мноштво чворова и чворића које није лако разрешити. Стихови су му час блистави, гротескни, иронични монолог, сав у недореченом и недослућеном; час — сложени и ретким бојама преплављени пејзаж што се шири не само просторно, већ и временски, досежући до некадашњих ликова природе; час — исечак из духовних сусрета песника који "пуши с Бајроном" и "пије с Едгаром Поом".

Остајући у подручју интонационе и ритмичке "фактуре" лирике Бориса Пастернака, његове поеме надахнуте збивањима прве руске револуције, "Деветстопета" и "Лајтнант Шмит", делују својим садржајима као оштар и плодоносан прелаз на други, обимнији план песничког виђења. Стваралаштво овог песника, често склоног самопосматрању (и посматрању себе у мутним и замагљеним огледалима контрастних утисака) окренуло се у обема поемама ка пресудним сукобима старог и новог. Из тих поема као да сукљају млазеви пурпурног пламена чији одблесци падају на ликове руске Деветстопете...

Пастернаковој поезији својствено је да мења јачину и боју гласа — и да се на махове, нарочито од краја тридесетих година, прави припроста, или бар простија него што је. Наравно, не на декларативни и сирови начин Симонова или Твардовског, већ сасвим друкчије. Песник Пастернак овлаш дохвати прву случајну реч из „промета" прозе; отпочне песму фактографским обртом; зачини је податком коме би други песници огромном већином ускратили приступ у поезију; окоми се, например, на дечака из дворишта ни крива, ни дужна, само зато што дечак пева од јутра до мрака. Али и под копреном простијег начина казивања Пастернакова поезија остаје верна својим потстицајима. Све се у њој рачва, а затим преплиће и заплиће. И заподева разговоре који, песниковом вољом, остају без завршног акорда. Тек доживљени тренутак суочава се с прохујалим столећима. Визуелни живот тежи да се утка у дубоке токове унутарњег. Сваки час Пастернакова

БОРИС ПАСТЕРНАК

реч, обилно засићена лирском струјом високог напона, окреће се од коначно појмљених ствари ка наговештајима. Строфе Бориса Пастернака радо признају слутњама и наговештајима право да буду циљ за себе и да, затворени у властити круг, дејствују као чиниоци једне лирике проткане мноштвом скоро неухватљивих расположења, али значајне по снази и богатству песничког темперамента који је кроз њу исказан.

Плаха и узнемирена чак и онда кад би хтела да изгледа што прибранија, што једноставнија и "без особених знакова", та лирика је видилац човека и стварности у једном несвакидашњем, лелујавом обасјању које тражи од читалаца велику усретсређеност и не мању решеност да уђу у Пастернакову песничку атмосферу. По свом основном расположењу дело Бориса Пастернака не бежи од реалности, али у многим раздобљима свога стваралаштва он је схватао реалност првенствено као свет књиге и уметности. Нема сумње, ту је дошао до изражаја страх од продора плитких потока свакидашњице у поезију — страх с очигледним примесама несавладане психе песника коме су нарочито драга његова четири зида. Да није управо то појачало у многим Пастернаковим песмама нагласке иронији, начинивши је неком врстом његова оружја за одбрану од ситног пригодног мотива?

Међутим, поезија Бориса Пастернака није увек налазила пут ка крупним садржајима — у доба кад су ти садржаји још казивани средствима руске поезије и прозе. У понечем спорно, али свакако значајно и самосвојно, дело шездесетчетворогодишњег песника остаје без оног највишег замаха који би пружио још уверљивију и трајнију потврду вредности тог дела. Недореченост стотина лепих строфа као да се слива у недореченост или, тачније, незаокруженост читавог Пастернаковог опуса, од 1912 године до данас. Али и онакав какав је, са свим што се у њему може оспорити (не с позиција Алексеја Суркова и Владимира Јермилова, већ по неупоредиво исправнијем и књижевнијем мерилу), тај опус је највећа песничка вредност данашње совјетске поезије. После смрти Едуарда Багрицког, 1934 године, Пастернак је остао у тој поезији једини стваралац дубоког даха, стваралац за кога се с правом може рећи да је дао допринос вредан пажње у релацијама знатно ширим од совјетских. То не значи, наравно, да су Асејев, Сељвински и Антокољски песници без талента и да се ничим нису уздигли изнад данашњег веома ниског општег нивоа совјетског песништва, али њихова остварења нипошто не значе песничку реч ређе лепоте и снаге.

Било би потпуно природно да Борису Пастернаку припадне највидније место у данашњој совјетској поезији, али он се скоро и не види иза леђа Александра Твардовског, Алексеја Суркова, Михаила Исаковског, Стјепана Шчипачова, Николаја Грибачова и других аутора стихова којима московски часописи и листови признају високу песничку вредност. Псеудофолклорна, примитивно распевана или (код Шчипачова и катkад код Суркова) привидно дубокомислена "поезија", која често прибегава декларативном тону, као и пригодном регистровању чињеница и жеља, заклонила је скоро потпуно Пастернака и његово дело. Последња збирка Пастернакових песама "Земаљски простор" изишла је још за време рата, почетком 1945 године, на четрдесет и осам страница, а отад се његово име појављује махом на књигама превода с енглеског и немачког. (Пастернак је најбољи преводилац Шекспирових дела на руски, а прошле године у Москви је изашао и Пастернаков превод "Фауста").

Додуше, име најзначајнијег живог руског песника чешће је помињано пре седам година, кад га је веома оштро и директивно напао Алексеј Сурков. А ту скоро, чим је Пастернак после дугог ћутања објавио у једном московском часопису десет песама, Владимир Јермилов проговорио је преко "Правде" на начин сличан Сурковљевом.

Реч је о опширном чланку којим је Јермилов дао свој допринос садашњим припремама за други конгрес совјетских књижевника — или, одређеније, "пречишћавању атмосфере" пред тај конгрес. Јермилов, који се нарочито после рата афирмирао као преносилац обавезних упутстава и званичних прекора совјетским писцима, одиграо је и овом приликом своју улогу трансмисије. Напао је романсијера Фјодора Панферова и више драмских писаца и критичара. Од песника је нападнут Борис Пастернак, и то уз напомену да је совјетски читалац с интересовањем очекивао нове Пастернакове песме.

Чудне ли напомене! Као да је до седмогодишњег прекида у објављивању Пастернакових оригинала дошло без икаквог учешћа трансмисионог ланца у коме је сам Владимир Владимировић Јермилов једна од најважнијих карика... Пошто је на овај начин "опрао" своје и туђе руке, Јермилов се оборио на песника: совјетски читалац се интересовао, али, ето, Пастернак иде странпутицом; он прихвата старе декадентне мотиве поезије Константина Бољмонта и Игора Северјанина; једна од десет Пастернакових песама објављених у часопису "Знамја" (Застава) нарочито одудара од свега што совјетска поезија има да каже читаоцу...

Све је то речено веома охолим и опорим тоном, мада се унутрашње звучање "инкриминисане" песме не подудара ни с духом шаролике и распеване, али често сасвим плитке и изразито вербалистичке Бољмонтове поезије, ни са снобовским стиховима уштогљеног Северјанина.

Очигледно је да Јермилову највише смета код Пастернака песниково посредно ограђивање од оне парадне, тобож потстицајне, а у суштини сирове и стандардизоване назовиведрине која је поодавно постала једним од основних обележја совјетске поезије — и не само поезије. Уствари, Јермилов напада Пастернака зато што је он Пастернак, а не Твардовски или Исаковски.

О Пастернаковом опредељењу у питањима стваралаштва свакако могу и нужно морају постојати различита мишљења. У опусу тог значајног песника има и остварења која упућују на критички став. Али "став" Владимира Јермилова суштински значи не само неправедни и груби обрачун с поезијом Бориса Пастернака, већ и с поезијом уопште" — у име уске, усиљено живахне, а уствари ванживотне псеудопоезије.

Двадесетдвогодишњи Пастернак ушао је у књижевни живот 1912, кад су млади футуристи жестоко и бучно јуришали на "кулу од слонове кости", непрекидно узнемиравајући Брјусова, Бољмонта и друге истакнуте и скромније станаре те куле — симболисте. Данас, после четири деценије, совјетска поезија, безизразна и сива, види се као кула Александра Твардовског, Алексеја Суркова и осталих. Нико не јуриша на ту тврђаву псеудопоезије; напротив, из ње се јуриша на песника Бориса Пастернака.

МИЛАН ЗАРИЋ

Јосип Видмар

(Наставак са прве стране)

сторије и није имала ни потребе ни воље да се издвоји из ње и постане сасвим самостална дисциплина

Тај степен свог органског развитка критика је постигла тек после Првог светског рата. Тада је почео Јосип Видмар издавати у Љубљани први словеначки часопис за литературу и позоришну критику („Критика"), испуњавајући га највећим делом са сопственим прилозима који су први скренули пажњу не само на појаву младог критичара са његовим смелим и савременим естетским и литерарно-теоретским погледима, него и уопште на самокритику која је почела да оправдава и у словеначким приликама свој raison d'etre, своје право на самосталност. У време кад је започело у Словенаца упорно тражење нових путева у литератури и уметности, Јосип Видмар није био додуше једини критичар који се руководио естетским принципима, али је био од свих најачи и у примењивању ових принципа и у доследној борби за нову напредну литературу. Видмарове литерарне критике, поразбацане по ревијама, чекале су деломице и читаве деценије да изађу у књизи која је дала избор његових најбољих дела, међу њима и оних која су значајнија за развитак његових погледа на литературу него за његово данашње становиште, кад је, као што сам признаје у уводу, употпунио своје естетске и моралне критерије и са трећом, тј. социолошком димензијом.

Поред литерарних критика које се истичу оштром анализом форме и садржине, одлучном борбом против просечности и алкавости у стваралачком раду, као и истицањем високе естетске и моралне функције књижевности, Видмар је написао и бројне есеје, нарочито о руским појавама које је одлично познавао. Писао је и медитације о различитим проблемима уметничког живота. У време кад су се водиле жестоке идеолошке борбе између напредних и конзервативних сила у Словенији, он је стајао у првим редовима оних који су се не само из идејних него и из дубоких човечанских разлога, из разлога високе људске свести, борили за слободу мишљења и стварања, за неовисност од опскурног и застарелог догматизма. У књизи Медитације изашли су сада и ови Видмарови записи и есеји, штампани у разним публикацијама од 1930 г. даље. Као и Литерарне критике, значајне су и Медитације не само за личност Јосипа Видмара, за његове погледе на проблематику књижевности и уметности, за његову борбу против квантитативног и утилитарног схватања културе, него и за историју идеје и моралних принципа код Словенаца. Иако је Видмар у овим борбама стајао на фронту напретка као појединац, као личност, желећи да буде неовисан од друштвених група и њихових мишљења, он је ипак својом критиком и својим начелима, изазивајући сукобе и полемике, утицао на постанак оних инклинација код највећег дела словеначких интелектуалаца који су за време народноослободилачке борбе неминовно, у овом или оном облику, слабили фронт реакције у Словенији и давала потстрека активистичком покрету у националној и социјалној револуцији.

У Медитацијама налазимо поред Видмарових успомена на извесне сусрете с литературом и с општим питањима живота размишљања о архитектури, о балету, о модерној личности, о уметничким погледима ван Гога, о Францу Левстику и познатом глумцу Ивану Левору, о проблемима у новој драматици, о перспективама у будућности и слично. Ова су размишљања настала као плод више или мање случајних потстицаја, али су занимљиви и својом формулацијом и својим ставом према новим појавама; она највећим делом нису ни данас изгубила своје значење. У другом делу књиге бави се Видмар својим великим књижевним симпатијама: Шекспиром, Гетеом и Достојевским. Његови погледи одликују се не само дубоким познавањем њихових дела него и с некојим оригиналним тезама које писац износи с великом интелигенцијом и духовитим примедбама. У трећем делу књиге штампане су Видмарове полемике са католичким доктринарима — чланци о погледима на свет и уметност, о култури и слободи, о слободи у књижевности, о идејама и критеријама. У овим написима има много сасвим личних акцената који су, уосталом, оправдани у приликама, које су биле повод за његове полемичне сукобе, али у њима налазимо и многе мисли које су више него само лична исповест или одраз времена и његових посебних појава; то су разговори једног видовитог мислиоца о питањима која поред свих друштвених промена остају интересантна и у извесном смислу актуелна, барем као предмет за дискусију и путоказ за тражење нових путева.

Есеј о Прешерну је необично интересантна новост у литератури о овом претставнику словеначке поезије. Интересантност Видмарове студије је у томе да је уметничко значење Прешернових песама општирније испитао и приказао баш савремени литерарни критичар коме не може да се пребацује било какав историзам. Поред тога Видмар се, као што је познато, у првом реду руководи естетским критеријима, а баш ова страна најмање је обрађена у досадашњој литератури о Прешерну. Први се бавио значајем Прешерна као песника — уметника Јосип Стритар који је уствари Словенцима открио праву величину овог песника. Са финим осећајем за песничке квалитете Прешерна писао је Иван Пријатељ. Највећи прешернолог, покојни професор Кидрич није улазио дубље у саму срж Прешернових песама, бавећи се више њиховим формалним питањима, њиховом хронологијом и биографским испитивањем као и проучавањем његовог доба. Прешерну се више приближио својим доприносима др. Антон Слодњак, док је Борис Зихерл у врло занимљивој студији приказао Прешерна и његово време углавном са становишта данашњих друштвених наука.

Јосип Видмар је још једном прошао кроз резултате досадашњих проучавања Прешерновог дела и на основи хронологије појединих песама размотрио не само развитак тематике и мотивике у Прешерновој поезији, него и унутрашњу драму песникове личности. Видмар је дао у своме есеју то што смо већ дуго очекивали и што нам његови претходници у проучавању Прешерна нису дали, барем не у мери која би нас могла што потпуније задовољити: наиме критичну естетску и моралну оцену Прешернових песама. Не задржавајући се сувише на анализи песама, он је имао пред собом јасан циљ: дати и утемељити синтетичком методом суд о надвременској вредности Прешернове лирике и етике. Видмар је изнео у овој студији све аргументе који доказују логику песникових осећаја, унутарњу сажетост и јединство његове поезије, артистичку страст, с којом је Прешерн уводио у словеначку поезију нове, за њу тако необичне форме у којима је тада још мало разрађени језик показивао запањујући способност изражавања најнежнијих емоција и најдубљих мисли. Видмар је поред тога свео на правилну меру и утицај Матије Чопа на Прешернову поезију и још једном утврдио како далеко беше Прешерн од сваког мистицизма и колико је, са друге стране, својим познатим ставом према илиризму учврстио културне и моралне позиције свог народа.

Укратко, Видмару је успело да са критеријима савременог критичара потврди оно што је први истакнуо Стритар готово деведесет година уназад: да је Прешерн заиста велики песник. Али поред свих испитивања остало је у лику Прешерна што-шта, о чему можемо рећи и данас да је нејасно и да се не може ухватити нашим критеријима. Ово је, као у Гетеа, „ineomensurabel". И Видмар с правом закључује: „И можда је баш то најјачи знак његове заиста јединствене уметничке величине. Само велика уметност не може да се протумачи и до крајности промисли".

БОЖИДАР БОРКО

ВИЛИ БАУМАЈСТЕР: КОМПОЗИЦИЈА (1934/35)

УМЕТНОСТ И ВРЕМЕ

Књижевни живот Холандије и Фландрије

КУЛТУРНЕ међе Холандије не подударају се с државним границама те земље; оне засецају дубоко у Белгију, захватајући читав њен северни део, где се говори фламански, језик који је, ако се изузме известан број идиома, у суштини идентичан с холандским. Промет литерарних идеја и књига између белгиске Фландрије и Холандије сваким даном је све живљи.

Публика која чита на холандском језику, бар потенцијално није безначајна. Политички осамостаљена, Индонезија као тржиште још увек апсорбује холандску књигу. Холандски издавачи верују да ће образовани слојеви Индонежана, којих је сада све више, задржати холандски као свој други језик. Сем тога, знатно интересовање за холандску штампану реч постоји у Јужноафричкој Унији, на Холандским Антилима (Западна Индија) и на Суринаму (јужноамерички континент).

Ово не тако уско читалачко подручје снабдева се књижевном продукцијом на којој би Холандији могле завидети и велике културне нације. Само претпрошле године у Холандији је из пера домаћих аутора објављено 6.728 разних нових дела, што чини безмало три четвртине од укупног броја књига издатих у истом времену у САД (притом треба имати у виду да су САД по броју становништва отприлике шеснаест пута веће од Холандије). Истина, тиражи тих књига су често више него скромни, и бестселером се сматра већ свако оно издање од кога је продато око 5.000 примерака.

Ако је и претерано рећи да у Холандији и Фландрији има исто толико издавача и књижара, колико и писаца, тај утисак се несумњиво намеће. Чињеница да у Холандији данас постоји 1.460 књижара отсликава завидан читалачки апетит просечног Холанђанина. Чак и у најмањим варошицама могу се наћи по две или три добро снабдевене књижаре. О бризи издавача и књижара да духовни продукт дотуре и учине приступачним и онима који се за њ нису нарочито паштили, сликовито сведочи „Недеља књиге": седам дана у години специјални одбор води кампању за „преобраћање литерарних пагана"; холандским рекама, каналима и језерима крстари брод са репрезентативном изложбом књига, обилазећи и најзабаченије луке у потрази за последњим „паганима", и ма где брод пристао, на обале Зојдерског Језера или у каквом речном пристаништу, свуда га дочекују гомиле радозналог света.

„Вредна пчела" и опасност од књижевног импорта

За једну од најпредузимљивијих издавачких кућа у Холандији важи „Вредна пчела", кућа која заслужује да буде поменута и из једног другог разлога. Она, наиме, ради (што је свакако реткост у издавачкој пракси те земље) на задружној основи; писци — чланови задруге примају поред уобичајених хонорара за објављене радове и свој део годишње зараде. Откако постоји, а основана је уствари у време Другог светског рата, „Вредна пчела" није ниједне године претрпела дефицит у пословању. Њени садашњи руководиоци — Луберхојзен и Скоутен, који су дочекали немачку окупацију као студенти, радили су на организовању бекства холандских Јевреја, а да би дошли до потребних средстава, објављивали су илегално књиге са стиховима песника из Покрета отпора. Можда се тиме даде објаснити чињеница што се данас око „Вредне пчеле" окупљају многи млади и прогресивни књижевници.

ПИТЕР БРОЈГЕЛ: МИЗАНТРОП

Нажалост, књижевни и пословни успех „Вредне пчеле" није појава на основу које би се могла чинити уопштавања. Безброј других предузећа једва да животари, а холандска литература у целини, иако обимна по продукцији, иако ојачана завидно разгранатом књижарском мрежом, у економском погледу почива на стакленим ногама. Криза у коју је запала, озбиљно се заоштрила кад је дошло до општег поскупљења хартије и штампарских услуга.

Поред ове објективне тешкоће са којом се суочавају холандски и фламански писци, постоје и друге. Књижевни уредник водећег холандског листа „Nieuwe Rotterdamse Courant" романсијер и приповедач Адријан ван дер Вен жалио се ту скоро на опасност од поплаве иностране литературе на домаћем тржишту. Године 1952, каже он, преко половине објављених романа и новела отпадало је на преводе, при чему су три од сваке четири књиге сачињавали преводи из енглеске и америчке литературе; највећи удео имала је америчка књига. Исто то важи и за Фландрију.

Али неке не сасвим безазлене сметње у развоју и афирмацији домаће књижевности, сматра ван дер Вен, потичу и из субјективних разлога. Такав хендикеп је, например, један посебан облик снобизма који се готово епидемично раширио међу холандским интелектуалцима. Многи од њих се размећу тиме што нису прочитали ниједну једину књигу својих земљака, а сматрају за срамоту ако су неким случајем пропустили да се обавесте о последњем делу којег проминентног британског или америчког књижевника.

„Недељни писци" или идеали спуштени на земљу

Допадало им се то или не, холандски и фламански писци, каже Адријан ван дер Вен, не могу опстати без сталног запослења. Желећи да су што ближе стваралаштву, они се у већини опредељују за новинарски хлеб. Али у редакцији листова постепено се утапају у дневну рутину, те трошећи, против своје воље, и снагу и дар, постају ипак само „недељни писци"; недеља је једини дан кад су у стању да се без остатка посвете књижевности, а то је обично и дан кад се њихова књижевна остварења појављују... као литерарни прилози у дневној и периодичној штампи. Ова врста недељне сарадње претвара се коначно у искључиви облик њиховог књижевног изражавања. Сви се они, истина, потајно надају да ће се једног дана потпуно ослободити, али то полази за руком само смешно малом броју.

Док је трајао рат, било је другачије. У том чудном времену, које је један француски писац назвао „les grandes vacances" дошла је на свет нова књижевна генерација. Мада стравичне, године окупације су одржавале код уметника у будности осећање органске везе са народом. Писци, који су до избијања рата били осамљени, решили су се осаме самим тим што је више мање целокупно холандско друштво доживело насилну изолацију. Дуго занемаривана поезија, нашавши у том времену своју праву функцију као потврда слободног духа, штампала се навелико и додавала од руке до руке. Чак су и у материјалном погледу тешкоће изгледале мање. Новац тада није богзна шта значио, јер су га, (захваљујући томе што су илегална издања добро плаћана) многи имали у довољним количинама, а и јер је избор онога што се њиме могло купити био сасвим бедан. Издавачи су рачунали на ружичасте перспективе по завршетку рата, те нису ускраћивали новчане авансе за примљене рукописе.

Још неко време непосредно после рата писци су се налазили у релативно повољном положају. Издавачи су се и тада отимали око рукописа, и ниједан примерак новог романа или књиге стихова није се дуго задржавао у књижарском рафу. Владини функционери одговорни за питања културе увелико су ковали лепе планове о унапређењу свих уметности. Међутим, само неколико година касније ствари су се окренуле против аутора. И тада се, констатује ван дер Вен, ново поколење писаца, које није хтело да верује да неће моћи да живи од свог књижевног рада, горко разочарало.

Упадљив утицај ликовног

Присуство елемената својствених ликовним уметностима свакако је једно од најзначајнијих обележја како холандске, тако и фламанске литературе. Узајамно утицање сликара и књижевника није нова појава у културној историји тих земаља. Док су оскудевале у мајсторима заплета и фабула, те литературе су одувек обиловале великим талентима за стварање атмосфере и евоцирање најопипљивијих призора. Тај ликовни утицај можда нигде није тако јасно изражен као у зрелијим остварењима великог епског писца Артура ван Скендела (1874—1946), где сценски, а нарочито морални свет толико потсећа на Рембрантова платна.

Сликарско-књижевна интерпенетрација у Холандији толико је природна да је готово нико и не запажа. Па ипак, није тешко приметити да је доајен фламанске књижевности Херман Теирлинк за свој последњи роман Борба с анђелом нашао надахнуће у раскошним бојама Рубенсовог ремекдела, или да се млади фламански писац Хуберт Лампо за своје Обећање Рахели инспирисао фламанским пејзажима са Бројгелових платна. Један од најзначајнијих холандских живих песника Адријан Ролан Холст у суштини је сликар узбурканог мора и пешчаних дуна, док стихови даровитог Мартинуса Нијхофа, који је умро прошлог лета, делују као да је у њима ухваћена кристалноопрозрачна јутарња светлост Вермеровог холандског ентеријера.

(Наставак на седмој страни)

Књижевни живот

(Наставак са шесте стране)

Можда је стога помало чудно што је ликовни утицај ирелевантан у делима највећег холандског писца — Симона Вестдијка: ликовни утицај код њега је замењен Фројдовим. Симон Вестдијк, који данас има педесет и једну годину, почео је да се бави књижевношћу релативно касно. Лекар по професији, а исто тако песник, романсијер, приповедач и есејист, он је до своје педесете године написао преко педесет књига од озбиљне вредности. Необично танкоћутан психолог, Вестдијк је, попут Томаса Мана, умео да се вешто служи Фројдовим антрополошким теоријама и Џојсовим пројекцијама процеса свести. Уствари, један од његових првих романа Господин Висер силази у пакао у целини је заснован на унутрашњем монологу Џојсовог Улиса.

Проблем пласмана у иностранству

Пет-шест савремених холандских писаца не могу се пожалити на глас који уживају у иностранству. У једној немачкој библиографији, која је недавно објављена, читава страница посвећена је романима Јоа ван Амерс-Килера. Исто тако ван граница своје земље добро је познат и Јан де Хартог, аутор чувене Постеље с балдахином. Необично плодна списатељка Вили Корсари има велики број читалаца у Скандинавији. Роман Барче, који је написала списатељка Ане де Вриес, доживео је огроман успех у свету: преведен је на двадесет и два језика, између осталог и на јапански и кинески.

Па ипак, главнина добре холандске литературе остала је непозната иностраном читаоцу. Можда то делом треба приписати холандском језику, који на Западу мало ко учи, а у коже као да су засужњене читаве две литературе, настале на стециште романског и германског културног подручја.

У колико мери овај проблем мучи холандску интелигенцију, може се наслутити и из следеће трагикомичне анегдоте коју холандски књижевници с горчином препричавају:

Некако пред сам рат у Паризу је одржан међународни конгрес писаца. Том састанку присуствовао је и еминентни холандски есејиста Мено тер Брак. Пре њега су говорили многи истакнути писци, тако да је у часу кад се он јавио за реч публика била већ веома заморена. Нико није ни слутио ко је он. Ожеднела у дугим дискусијама, публика је почела нагло да напушта дворану, силазећи у бар који се налазио у истој згради ,тако да су најзад поред говорника тер Брака остали у дворани још једино Хајнрих Ман и председник конгреса. Онда је Хајнрих Ман шапатом запитао „Ко је, побогу, овај човек?", на шта је председник, такође шапатом одвратио: „Појма немам".

ВОЈА ЧОЛАНОВИЋ

САВРЕМЕНА ПРОЗА

Квартет

КАДА СУ се отворила врата, стајао је и гледао ме. Низ браду му се слевао танак млаз млека, који је допирао између зуба и слабо схватљивог мумлања, док је обема рукама држао шерпу и гледао ме и онако огроман и раскорачен као да ми брани приступ унутра, гледао а извесне слабо одмерене речи ударале о унутрашњост његових уста, пуних млека, које није пио него жвакао и као пакосно дробио, сваку кап са подједнаким огорчењем а ја још нејасно опредељен у једном новом дану, док је тек почињало да бива јасно да је отишла и да је то објављено сиренама а млаз се зауздавао на јабучици и ту оклевајући за тренутак, окупљао се у капљице које су се надимале и откидале а на патосу причињавале мали шум, пре но што су биле помешане са прашином. То време откидања, поуздано мерено интервалима једног опаког завијања губило је своју дужину и трајање у та два погледа тек пробуђених људи, онога са млеком и онога без, нас двојице са само једним млазом и шерпом у његовим рукама, на почетку једног претсобља где је светлост постепено и стидљиво улазила извлачећи се из углова а гледао, можда бесно а можда само упитно и са сувише добрим очима, гледао а ја и несвесно покушавао да отворим уста а ништа говорно осим гледао и он гледао, све то преко једне шерпе и у светлу два ритма, оног спољ, синусоидног и узнемиреног и оног унутра, смиреног и капље и према патосу.

— Ипак креч, рекао је прекорно и са извесним презрењем, рекао сам да је то креч.

— Није, то је млеко, рекао сам.

— Креч, рекао је и био још увек раскречен и неумољив, подметнули сте ми креч.

— Ко вам је то рекао. Какав креч. То је само млеко.

— Сада идите, рекао је.

— Да, сада сви, рекао сам и ту почео да се враћам у време тог претсобља, време са завијањем и већ трком по степеништу (куда је отишла?), сада сви, рекао сам и покушао да га ухватим негде око лакта али он се опирао, онако заузетих шака и прстију упетљаних несмотрено у дршке са изразом сада већ устаљено бесним и почело је то отимање на прагу претсобља и његове собе а он је викао, бесно и победнички викао.

— Тако ти и треба, прљава кукавице, нека изгори та твоја смрдљива кожа, креч, јесам ли ти одмах рекао, проклети доушниче,

а она лупала и цимала нервозно за кваку и викала промуклим, високим гласом

— тако ти и треба и ђаволима се пресели са својим прљавим причама о млеку

а млеко му лило преко очију и лица и мало га гушило, пљуштећи преко уста, док је она викала и време опет показивало своје зубе.

— Лудаци, викала је, силазите већ једном, ударило у куполу,

и ударала бесомучно а врата се уздужно увијала на средини, претећи да ће се отворити без питања а он застао и онда је за тренутак престало и креч и тако ти и треба а ја отварао, док он и даље стајао са већ готово празном шерпом у огромним и смешним рукама.

— У куполу, рекла је хаузмајсторка и застала а он је гледао а она мислила још једним последњим мирнодопским остатком мисли о недељи и да нема млека јер је недеља и да је у суботу, да је јуче за два дана а он просуо и значи данас гладан.

— Шта купола, рекао је, креч, то сам и њему рекао, а сада напоље, прљави лажови, напоље. прљави лажови, напоље

још увек са прстима упетљаним у дршке и прилично беспомоћан, док му је остајао само глас одважан и мутан, а она

— Није, није, кад ти кажем

и сада већ без недеље, но као у једном специјалном дану, једном осмом дану предвиђеном за неке веће лопове и бомбе које су почеле да падају по теменима купола и без икакве бриге за просутим млеком са само

— Није, није, кад ти кажем,

кроз те оглодане и неприродно зашиљене зубе

— Није, мили, хајде брзо, падају

а он

— Напоље ти и твоји плаћеници и који нека изгоре и тако им и треба

а ја прилазио и опет покушавао (јер више није имало шта да се проспе) и она с друге стране, са тог места, из тог прага, као да чупамо бор а он висок и непобедан само са шерпом у рукама и бесом у очима а бос, напоље, напоље из храма, прљави лажови, напоље!

И био је бесан што више нема, а дно било тек мало плавичасто и једва мокро и онда желе да га ископају, а он прав и са једином могућношћу да ту цвета и расте даље и нигде, јер нека падају, нека, лажови и напоље, све је креч и тако вам и треба али без веће снаге и постепено препуштајући се том изненадном ветру као једино могућој доброти и кроз чудно осећану течност на патосу, вукући ноге а она се осмехивала са извесном надом и ја већ могао да мислим рат и где је и када је отишла а осећајући непобитно своје руке и мислећи како је завршено једно време и како још само треба извести Човека у пиџами и наћи ју. Онда јој је успело да му ослободи руке и шерпа остала на отоману, тамо и сан, али само то, јер све друго на прозору

где сада фијуче и одакле допире слаб мирис дима и нагорелих крпа

— Дошли су, рекао сам вам да ће доћи, дерао се по степеништву

а она га гледала као да га не примећује

и ја њу са хиљаду питања у очима и она са извесним сажаљењем а он и даље викао и све трештало уоколо од експлозива и гласова и лавежа паса који нису могли да се отргну са својих ланаца, остављени пустим двориштима ораним шрапнелима а викао и одједанпут је приметио, као тргавши се из сна, као упавши у непознату собу:

— Ви то стално пеглате ђаволу кошуље, а људи остају без осветљења и сипају креч

и покушао да се истргне од нас како би је зграбио за гушу а она потпуно мирно и као да јој тепа са очима пуним мрака и не препознајући никога као тек устали болесник, док су јој очи лутале по мени тражећи нешто познато, нешто као ивицу о коју би могла да се опре, неко тежиште или спас или луку.

— Погинуо, рекла је хаузмајсторка а он спремно и робусно

— Сви ћемо тако, и то због оних са кречом а она га умиривала и тепала, мили немој, говорила, а она ћутала још ништа не примећујући док сам ја прикупљао снагу да схватим и повежем оно купола купола лудаци и ово погинуо и било ми је јасно, осим када је отишла и како и зашто су је пустили да то види, све то добијајући неке сталније оквире једног недељног дана кога смо имали да почнемо, са веома малим изгледима а стакло се трунило свуда уоколо.

— Исекло га стакло, рекла је хаузмајсторка а она још увек великим напором чувајући крхку опну плача а ја га остављао њој самој и њеном тепању, још увек не успевши да кажем било шта.

— То је та што пегла ђаволу кошуље, викао је и

— Ћути, ћути, молила га

— Ђаволу кошуље,

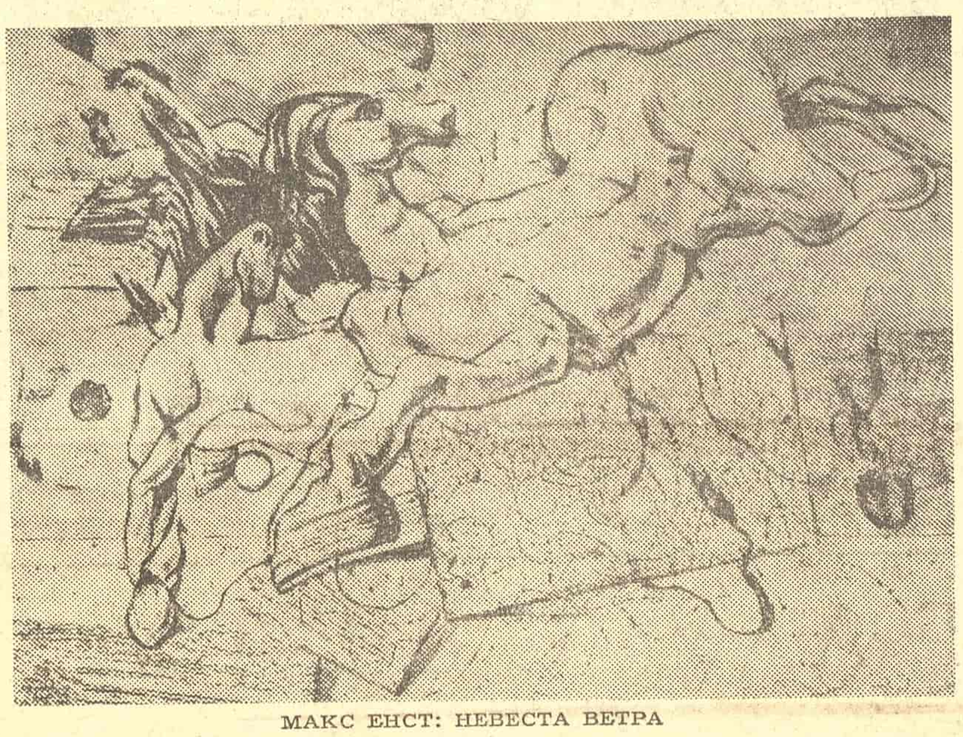
а она и ја стајали и ја осећао мокра леђа на промаји по степеништу.

— Убили су ђавола, рекла је Песма.

(Одломак из романа)

БОРА ЋОСИЋ

МАКС БЕКМАН: ИСКУШЕЊЕ



МАКС ЕНСТ: НЕВЕСТА ВЕТРА

Заблуде / О РЕПЕРТОАРИМА ПОЗОРИШТА У УНУТРАШЊОСТИ

НАРОДНО позориште у Титовом Ужицу прикалало је у прошлој сезони 14 нових дела домаће и стране драмске литературе! („Људи без вида" од Ј. Кулунџића, „Хајдук Станко" Ј. Веселиновића, „У среду се региструјем" Ж. Конфина, „Клупко" П. Будака, „Станоје Главаш" Ђ. Јакшића, „Барба Барова трабакула" М. Кваје, „У агонији" М. Крлеже, „Заједнички стан" Д. Добричанина, „Сплетка и љубав" Шилера, Бомаршеов „Севиљски берберин", „Стаклена менажерија" В. Тенесија, „Писмо" С. Моама, „Ујка Вања" од Чехова и Пристлијеву „Опасну окуку".) Пошто једна сезона стварно не траје више од десет месеци, то значи да је ово позориште, за сваку од тих 14 премијера, могло да утроши максимално 18 дана, односно 20 до 25 проба. (Поред рада на новом делу, позориште има и четири претставе недељно, а кад има претставу, тога дана може да одржи само једну пробу).

Тај податак, који, уосталом, није свој ствен само стилу рада Ужичког позоришта, убедљиво говори да се репертоарска политика наших позоришних установа у унутрашњости руководи веома сумњивим уметничким мерилима. Јер, немогућно је да један ансамбл, који не броји више од 20 чланова, припреми толики број премијера у једној сезони а да се, при томе, не изложи опасном сценском ризику. Претстава која се припрема у тако малом временском року — чак и под претпоставком најквалитетнијег глумачког, редитељског и осталог уметничког особља — мора изазвати сумњу и најширокогрудијег позоришног гледаоца.

То је једна од многих заблуда које карактеришу репертоарску политику позоришта у унутрашњости Србије. Сва она, више- мање располажу с веома малим бројем претстављачког особља, имају редитељски кадар у чије се искуство махом не може увек имати пуно поверења, готово и немају стручно технички персонал, а да не говоримо о фрапантно сиромашним фундусима реквизитарског материјала и двoранама које не одговарају условима за сценско стваралаштво. Те околности упозоравају да се у репертоарској оријентацији позоришта морају руководити реалним могућностима свог ансамбла и техничких услова и да, сразмерно постојећим снагама, одређују свој репертоарски план. Четрнаест премијера Ужичког позоришта у прошлој сезони значило је уистину 14 сумњивих уметничких послова.

Услед чега, заправо, управа овог позоришта форсира број премијерских претстава? Дати прецизан одговор на то питање, значило би упустити се у анализу општег стања наших позоришта у унутрашњости и упозорити на објективне тешкоће у којима раде сви позоришни олективи.

Поред, свакако, и личних несналажења управа, њихових препотентности, недостатка критерија да оцене реалну вредност властитих снага, многа позоришта у унутрашњости форсирају толики број премијера, поред осталог, стога што у томе виде једину могућност да остваре сталнији контакт с публиком. Значи, овакве и сличне заблуде, уствари, у великој мери условљава и постојећи позоришни систем који није заснован на једном реалистичком оцењивању стварних могућности.

Ако погледамо репертоар овог позоришта, видећемо да је оно извело и Шилера, и Крлежу, и Бомаршеа, и Моама, па чак и Чехова. Објективно, позориште у Титовом Ужицу нема ансамбл који је у стању да на солидној уметничкој висини прикаже та драмска дела. Ваљевско позориште приказало је, например, и драму Островског „Без кривице криви". Пиротско — „Дундa Мароја" и „Мирандолину"; позориште у Зрењанину — Голдонијеве „Рибарске свађе" и „Слугу двају господара"; Смедеревско — Молијеровог „Тартифа"; итд. итд.

Сва та позоришта, чији је ансамбл, и квалитетно и бројем веома проблематичан, страховито се варају ако сматрају да су им претставе тих дела постигле жељени уметнички ефект. Претстава „Ујка Вање", например, уметнички је била спорна чак и на сцени Југословенског драмског позоришта. Како је ансамбл Пиротског позоришта, пре свега, могао језички да савлада Држића.

Борећи се за што већи број посетилаца, позоришта у провинцији приморана су да се репертоарски опредељују за дела лоших литерарних и идејних квалитета, да усвајају оне комаде који носе елементе атрактивног, па чак и фриволног. Отуда на репертоару тих позоришта „Скамполо", „Девојачка клетва", „Жена-сотона", „Дукат на главу" и слична безвредна литература. На такав репертоар позоришта су упућена и због тога што немају глумаца, редитеља, сценографа и осталог уметничког и техничког ансамбла, који би био спо собан да реализује дела осведочених естетских вредности. Недавно смо читали у часопису „Комунист" препоруку позориштима у унутрашњости да на репертоар стављају дела наше домаће класике. Ко ће заправо у позориштима у унутрашњости да на пристојној уметничкој висини прикаже једног Џанкара, Држића, Стерију или Крлежу. Та препорука је илузорна, јер позоришта немају глумаца и редитеља који ће такав репертоар с успехом да изађу. Најзад, где им је новац да опреме претставе тих дела. Значи разлози лоше репертоарске политике провинциских позоришта су дубље природе; они уствари леже у општем материјалном уметничком хаосу позоришних установа у унутрашњости, који се може решити само темељном реорганизацијом позоришне мреже. Свако другачије решење је илузорно, јер криза наше позоришне уметности у унутрашњости је последица наше погрешне позоришне политике уопште.

Р. Ј.

ЖЕНРИ МУР: САН

Лефевров „Прилог естетици“ (HENRI LEFEBVRE: CONTRUBUTION A L'ESTHETIQUE, PARIS, 1953)

ЛЕФЕВР мисли да је марксистичка теорија уметности по смислу у целини садржана у текстовима — фрагментима Маркса и Енгелса, док нове реалности налажу нове проблеме са којима треба да се разрачунавамо полазећи од принципа на којима се заснивају ти исти текстови — фрагменти. Лефевр наговештава дело у коме ће у потпуности изложити марксистичку теорију уметности: његов „Прилог“... има за циљ да постави проблеме, „да начне рефлексију о социјалистичком реализму узетом као чињеница“. Овај његов спис опремљен је тако, да као мото на првој страни има једну изјаву Жданова, а на последњој страни у фусноти изјаву Маљенкова (са неког конгреса о проблему типичног), док између тих двеју изјава име Стаљина озбиљно означава мислиоца који је ваљда помогао ствар естетике.

☆

Естетика је трпела неуспехе кад је била сва у рукама филозофа. Ови су у њу уносили грешке система и идеолошке заблуде, а улазећи споља у уметност филозофи нису располагали ни правом осетљивошћу, ни разумевањем за њен интимни живот. Тако од Платона. Али филозофи су и видели и јасно формулисали велике проблеме у тој области (тако од Платона) па и ако су филозофски системи у естетици претрпели неуспехе, то не значи да је филозофија изгубила сваки интерес за естетичара.

Дидро се може сматрати творцем модерне естетике утолико што је поставио праве проблеме њене, које међутим никако није могао сам да реши.

Кант је творац естетике формализма, а то значи естетике буржоазије, будући да је „формализам тенденција инхерентна структури буржоаског друштва“.

Хегелов посао и овде је најзначајнији „до новог реда ствари“ који су поставили Маркс и Енгелс. То је први покушај у естетици да се објасни конкретно јединство и целина уметничког дела: изгубио се у спекулативном мистицизму.

Научну, дакле, теорију уметности не садржи Хегелов систем — сем у генијалним интуицијама, — али је та теорија по смислу потпуно дата у несистематским ставовима и одломцима Маркса и Енгелса. Треба открити тај смисао, треба наћи праву нит. Лефевр верује да је има.

Стваралачки рад у уметности само је један посебан рад, а уметничко дело — производ рада. Мада је уметност суперструктура мора се увек имати у виду да су њени корени у раду, практичном животу, у нивоу продуктивних сила. Из тога проистичу значајне последице.

Суштина људске егзистенције састоји се у активности којом човек присваја, очовечује природу и објективира себе. Деловањем на природу човек се и сам мења и тако се у току историје развијају нове моћи човекове. Естетска активност је једна од ових моћи.

Битна разлика уметности као рада према другим радним активностима састоји се у томе, што човек у свакој другој врсти активности има нужне границе у подели рада, док у уметности он настоји да поново захвати тоталну садржај живота. Тоталитет овог садржаја је историски променљив — ради се о сукцесивном тоталитету — и одређен односом природе и човека у датој епохи. Са становишта материјалистичког хуманизма, тоталност садржаја људског живота открива објективне моћи људског бића у једном времену „људско биће природе и природно биће човека“ (Маркс).

У уметности се у историском развоју, који је дијалектички прогресиван, откривају нове реалности, управо онако као што се сазнањем уопште непрекидно шири област познатог бића. „Изгледа, каже Лефевр, да у историји уметности има уводилаца реалности чијим делом нова или дотада непримећена реалност продире у уметност“. Свест о новим реалностима захтева критичку ревизију вредности не само мисаоних већ и чулних. Лефевр тако долази до идеје о прогресу у уметности или о надмоћи нових и напредних социјалних и економских реалности — и уметничких облика који изражавају те реалности — у односу на све раније. „Једно друштво економски надмоћно, пише Лефевр, биће надмоћно и у уметничким облицима које пронађе и који га изражавају.“

На овом месту Лефевр уводи мисао о социјалистичком реализму као једином могућем уметничком изразу социјалистичке стварности. — У складу са идејом о прогресу у уметности он тврди да свака манифестација социјалистичког реализма, чак ако се сматра несавршеном, означава корак напред. Консеквентно томе, даље, по Лефевру, у јединству садржаја и форме уметничког дела, треба видети примат садржаја итд.

Међутим, цели овај Лефевров став, који је фундаменталан за његово схватање естетике, остаје недовољно образложен. Ако у основи овог схватања нема онтолошких метафизичких и мистичких претпоставки, онда се мора објаснити, на који начин свест о новим реалностима поставља захтев за ревизијом чулности (на којој је заснована свака уметност)? На који начин несавршена дела социјалистичко-реалистичке тенденције значе напредак у односу на савршена, која су без те тенденције? На који начин једна реалност као таква доноси или повећава уметничку вредност једног дела које ју изражава?

Лефевр замишља процес прогресивног обогаћења људске чулности у вези са ширењем човекове моћи над природом. На томе путу се уопште уметност и родила и развила. Јер „уметност се не дефинише само борбом класа... која по себи није стваралачка: то може бити само тражење потпуног, истинитог израза свих социјалних односа на одређеној основи“. Тако ће уметничка дела која изражавају социјалистичку реалност, ако су аутентична, ако теже за потпуним, истинитим изразом свих односа у социјалистичкој стварности, неминовно носити богатији садржај и веће и нове вредности него дела која су им савремена али не теже за оном потпуношћу и истинитошћу, исто као ни она која им претходе и која их дакле ни у ком случају неће моћи да надмаше.

Из овога, као и из претходних ставова, проистиче заснивање уметности у реализму. Ако је уметнички рад присвајање природе (чак најдубље природе) од стране човека — онда је већ ту изречена мисао о нужности заснивања уметности у реализму. „Уметничко дело као и људско биће, утолико је оригиналније и индивидуалније уколико дубље учествује у животу, природном и социјалном... Уметникова свест и осетљивост не би могле да пробију границе нестваралачке активности ако се не би дале најдубљим токовима живота и реалности“. Реализам је дакле израз суштинског, за разлику од натурализма који изражава оно што је непосредно реално, и од формализма који изражава апстрактне односе међу стварима. За Лефевра је реализам уствари исто што и аутентична уметност. Он каже да се, по извесној хипотетичкој аналогији уметности и сазнања, могу да разликују у прошлости уметности две основне тенденције: „с једне стране идеализам и формализам, апстракција, маниризам, извештаченост, одбацивање реалног; са друге, напор ка достизању реалног, ка достизању дубоких тенденција стварности“. Према томе разлика између реализма и не-реализма овде се своди на разлику уметности и не-уметности.

У посебним поглављима Лефевр третира проблеме садржаја и форме уметничког дела, као и проблем слободе у уметничком стварању.

Лефевр разликује и одређује биолошки садржај уметности, затим емотивни или афективни, даље практични и најзад идеолошки садржај (уметност има идеолошки садржај али није идеологија). Лефевр мисли да методичку анализу садржаја уметничког дела још нико није извео у потпуности. Плеханов је дошао до прага проблема.

Сваки садржај у стању је да понесе безгранично богатство људског смисла и значења. По Лефевру, „уметност се заснива на чулности, спонтаној емоцији и пракси и она достиже више или мање дубоко, тотално биће човека“. Лефевр инсистира на непосредности деловања уметности, на њеној директној комуникабилности без посредства појмова. Уметност се обраћа, каже он, једној функцији различитој од сазнања или разума: чулности. Тако долазимо до проблема посредног и непосредног у уметности.

Уметниково виђење природе (у најширем смислу речи) мора да учествује у практичном садржају дела. Нема естетских ствари по себи. У томе смислу је и „природа политичка чињеница“. Оно што је природно, непосредно и чулно у уметности постаје не-природно, тј. посредовано социјалним и идеолошким садржајима. Али посредовање не сме никад да се јави као такво у уметничком делу. „Уметничко дело мора бити потпуно непосредно... Идеологије, симболи, тумачења се резорбују у дубинама дела. Она су присутна и делују само ако ишчезну као таква“.

Због тога се естетска форма дефинише као поново нађена непосредност, а сама уметност као привидно природно, као поново освојено природно.

Форма показује једну својеврсну дијалектику у уметничком делу. Лефевр развија на томе месту једну занимљиву анализу коју супротставља оној коју су извела феноменолози. У уметничком делу (егземплярно је сликарско дело) треба разликовати претстављен објект од присутног објекта. У посматрању уметничког дела зачиње се унутрашње кретање које иде од присутног ка претстављеном објекту, опажај непрекидно скаче са једног на други. Ако се зауставимо само на једном од та два објекта смести смо у власти погрешних схватања: формализма (ако је за нас једина реалност присутан објект, на пример боје, тонови, речи), односно натурализма (ако је за нас једина реалност претстављен објект као такав).

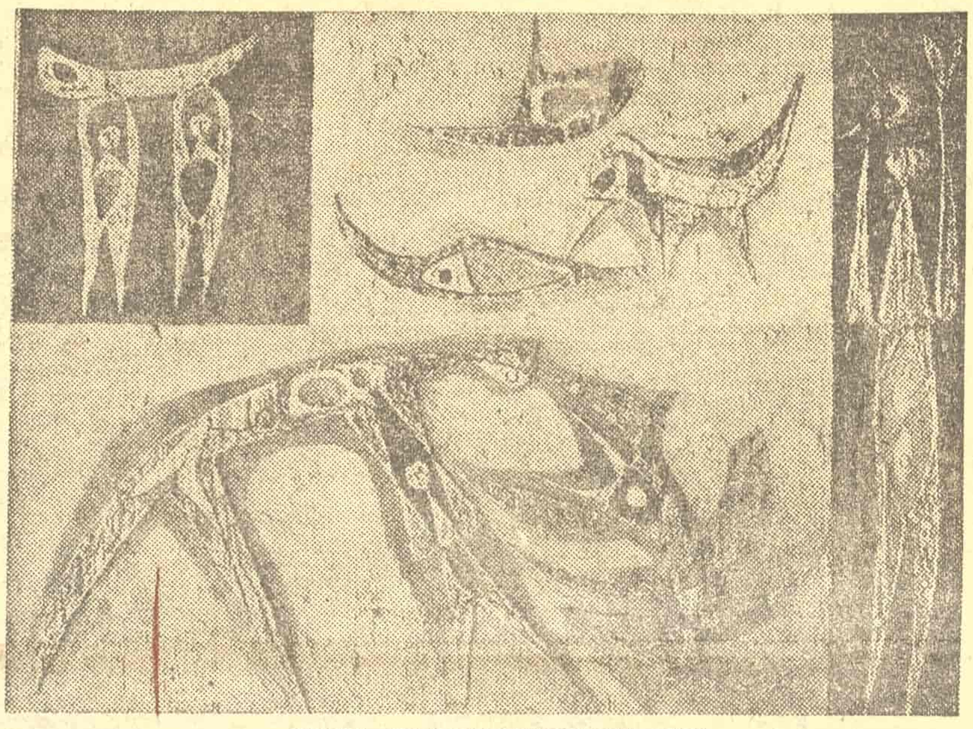
Област слободе у уметничком стварању одређује се најпре тако што уметничка активност не зна за границе социјалне поделе рада; смисао уметникове слободе дефинише се даље слободом његова избора у бесконачном богатству одредби и смислова у материјалној људској природи; и најзад свешћу, одређеном историски и друштвено.

У финалним ставовима Лефевр се поново враћа на своју мисао о нужном карактеру непосредности уметничког дела. Данас се смисао слободе уметникове састоји у његову обраћању природи онаквој каква је. Нема више митова, идеолошких апстракција, „свршено је са временом индиректног израза кроз симболе, алегорија и фикције!“ Више нема посредовања већ само средстава: дијалектички материјализам и револуционарна акција пролетаријата која преображава свет. Само теорија ове револуционарне акције може дати уметнику истину о његовом положају, само му она помаже у тражењу израза. Задатак је Партије да сједини сазнање и спонтаност, задатак је уметника да оствари јединство политичке ефикасности са естетском емоцијом.

Као што се види, Лефевр завршава у мистицизму. Голи постулати о сједињењу политичке ефикасности са естетском емоцијом могу се износити до бесвести, али проблем њиховог могућег јединства остаје отворен и нерешен. Такође остаје у тами Лефеврово тврђење о директном утицају Партије на процес стапања сазнања и спонтаности.

Међутим, овај „Прилог естетици“ садржи неколико интересантних индикација и може се очекивати са извесним нестрпљењем систематско дело овог најистакнутијег француског марксисте о истом предмету. Наговештавајући то своје дело Лефевр нарочито истиче извесне проблеме које у „Прилогу“ уопште није дотицао. Проблем типичног он нарочито издваја међу тим проблемима.

МИЛАН ДАМЊАНОВИЋ



ХАНС ЈЕНИШ: СКОРПИОН (1951)

КЊИГА У СВЕТУ

МЛАДА ЈУГОСЛОВЕНСКА ПОЕЗИЈА

ФРАНЦУСКИ часопис Mond nouveau-Paru објавио је у мајском броју чланак Зорана Мишића о младој југословенској поезији. То је први пут да се у Француској помиње наш савремени поетски израз и генерација млађих песника. Теза Зорана Мишића је да се наша поезија није потчинила утицају такозваног социјалистичког реализма, захваљујући „плодном и богатом наслеђу нашег деветнаестог века и брильантној предратној поезији већ дубоко прожетој социјалним преокупацијама“. „Ослоњена на ове „традиције, пише Мишић, и повезана с друге стране са најзначајнијим поетским струјањима наше епохе (Елијар, Мишо, Елиот, Лорка, Мајаковски), југословенска поезија креће сада својим сопственим путем. Њена је амбиција да изрази сензибилност човека у крилу социјалистичког друштва које му даје достојанство“. Од наших савремених песника Мишић помиње И. Г. Ковачића, М. Дединца, О. Давича, Д. Матића, С. Куленовића, Ј. Каштелана, В. Парун, М. Бора, М. Павловића и В. Попу. Часопис је донео превод Матићеве песме „Море“.

☆

ГАБРИЈЕЛ ЖЕРМЕН: ГЕНЕЗА ОДИСЕЈЕ P. U. F. 1954

Французи могу да буду пример другим народима, па и нама, по свом живом интересовању за своје савремене књиге — редак је случај да се у Француској не појави књига о неком њиховом писцу још за његова живота. За разлику од Немаца који су се увек више бавили класиком и оним писцима који су одавно ушли у историје литературе, и стално испитују прошлост не би ли у богатој традицији човечанства пронашли нешто ново што ће, опет са педантном марљивошћу да тумаче, класификују, одреде што је могуће „тачније“ степен и домет једне стваралачке личности из прошлости, Французима је, међутим, изгледа више стало до онога што се ишчаурило из те традиције, до савремених токова и струјања које се свакако крећу по инерцији добијеној од старих снага људске мудрости и талента за уметничко обликовање. Па ипак, они никако не занемарују ни научни рад, те студирају прошлост, коментаришу је и гледају да поставе нове тезе. Не би се могло рећи да Габријел Жермен има претензија да прикаже нека своја и нова тумачења Одисеје, величанственог епоса преткласичне Грчке. Труди се да Одисеју не испитује као чисту литературу, већ као слику реалног живота и збивања. Француски критичар Мишел Каруж не придаје много значаја изучавању путева објективних утицаја код књижевног стварања антике, као што то ради Габријел Жермен, ништа не може спречити, по његовом мишљењу, два песника, приповедача или епичара, да створе сличне епизоде иако се међусобно не познају, полазећи само од аналогних социјалних дата и психолошких пратипова. Г. Жермен сматра да нема прекида у континуитету између „примитивног“ и класичног духа, између фолклора и велике класичне литературе.

ДВЕ КЊИГЕ О БОДЛЕРУ

Две енглеске студије о Бодлеровој поезији, једна је од Менсел Џонса који се и раније бавио изворима Бодлерових естетских теорија, друга је од Мартина Тарнела познатог по делу о француској новели. Обе су усретсређене на „Цвеће зла“ и обе се у првом реду баве Бодлером као песником. Али се разликују по дужини, тону и гледиштима. Прва студија је део нове серије коју објављује Јелски универзитет под насловом „Студије о модерној европској литератури и мисли“, са намером да изнесе критичка схватања о савременој мисли и поетском стварању. Џонсова теза је да је Бодлерова психологија нерешива на биографском плану и да Бодлер, иако је негирао много штошта у делу својих претходника није могао да устане против романтизма. Критика замера Џонсу што схвата Бодлера као тенденциозног песника чија душевна стања имају корена не у католичком естетицизму него у догми.

Тарнелова студија је далеко амбициознија и даје интерпретацију „Цвећа зла“ као континуиране и драматичне целине. Тарнел сматра да је утицај Поа на Бодлера безначајан и чак неповољан, и жали што је Бодлер страћио толико времена преводећи Поа. Стално омаловажава романтичне писце зато што су они по Тарнелу поседовали само виртуозну технику. Слабости Бодлерове поезије приписује одмах заосталим негативним траговима романтизма. Тек на крају књиге Тарнел слави Бодлеров смисао за ритам и метрику, наклоност за драматске форме, и изванредне спретове речи. Књига је изазвала оштре критичке коментаре.

☆

ПОЛ КЛОДЕЛ: ИМПРОВИЗОВАНИ МЕМОАРИ GALLIMARD, 1549

То је књига разговора радиофонски забележених, које су водили Пол Клодел и Жан Амруш 1951 године. Интересантна је што су у њој саопштена стара Клоделова схватања о себи, свом делу, уметности уопште и својим савременицима. Пристрасан је кад говори о Жиду, Џејмсу, Ривијеру, Ролану, Валерију и др. Критика истиче живост ових дијалога коју су сачували и у штампаном облику, у којима је најинтересантнији сам Клодел који на занимљив начин износи своја мишљења и испољава своје ћуди.

ГЕОРГ МАИСТЕРМАН: УВЕЋАЊЕ (1953)

КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

УРЕЂУЈЕ РЕДАКЦИСКИ КОЛЕГИЈУМ

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

☆

УРЕДНИШТВО
Француска 7, тел. 21-000

АДМИНИСТРАЦИЈА
Француска 7, пошт. фах 133

☆

Претплата за годину Дин. 900, појединни примерак Дин. 20. Број чековног рачуна 102—Т—206

☆

Лист излази сваког четвртка
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

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

УНИВЕРЗ. БИБЛИОТЕКА „СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ“ БЕОГРАД