

# КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

ГОДИНА I. БР. 39 \* БЕОГРАД, ЧЕТВРТАК 7 ОКТОБАР 1954

ЛИСТ ИЗЛАЗИ ЧЕТВРТОМ \* ЦЕНА 20 ДИН.

# ЖЕРАР ДЕ НЕРВАЛ

РОЂЕН 1808 У ПАИЗУ, ОБЕСИО СЕ 1855  
У КРАЊОЈ БЕДИ НАСТУПУ ЛУДИЛА



ЖЕРАР ДЕ НЕРВАЛ

У Француској, и у ду, постоји, у наше дане, низ фанатичних Нервалаца који би све дали за најмањи рукопис Нервал, за најмању Нервалову реликвију; који се омају за сваку цедуљичу испод његова пера. Поини притежаоци не могу да се растану од Нервалових бежака, и нерато их дају стручњацима на увид. Желе од Нерла још увек да праве мистерију: као да никад не може и сме да буде одгонетнут. Дела Нервала излазе са комерцима који расту у недоглед, који поражавају својим обиљем својом оштроумношћу. Последње Нервалово издање (191 у „Влашћима“ („Плејади“) плод је мукотрпног и баснословг напора два велика стручњака: Албера Бегена и Жана Реа; оно обухвата целокупну Нервалову преписку (са мн необјављеног градива); оно је ушло у траг чак и Нерваловим расутиим писанцима у којима тражи улазнице од позорних дирекција; оно је начичкано напоменама о свакој Нерваловој алузији; оно прати Нервала корак по корак и стопу јстопу кроз живот и смисе. Оно је изнело на видик: да Нерл није имао две пресудне живчане кризе, већ неколико, и к Па и то бенедиктинско издање извинује се, скрушено, притомом: што није донело коначни коментар о „Химерама“ (свега два-наест песама). Тај би ментар — веле издавачи — изнеоште од једног Плејадног тома (ско хиљаду страна ситног текста) Јар је Нервал тако нејасан? И, а је тако нејасан што ли га људиштају, а шта ли у њему дочитају?

Пре свега, једно: Нервал је по своме језику и слогу има јасан писац. Он избегава напнуте и усиле речи и обрте; пише француски лако и течно, и је сав биљурно прозрачан. Ал Нервал описује укрштаје и замке снова. Он се ломи око сукоба ести и подвисти. Он будно одмера игру чулних одсеја. Он износи видело дана

титраје људских расцепа. Он залажа, усред грозница којима букти лудило, и најмањи дрхат појмова и слика. Он описује сне, будног и небудног снивања. Ко је дорастао томе да та ткања дотка и растка, све конач по конач? Пролом наглих чувстава кадар је да нас збуни, и да помери сав вез сазнања. Жерар де Нервал, чак и у потпуном лудилу, у стању је да наслути правце и смерове, до најтананијих нити. Таквог писца није имао свет. Имао је већих, али те златне руке за сплет и расплет имао није. Нерваловци непојамно укњивају у сласти: да могу да прате у Нерваловим списима, како се све то сплиће и расплиће. Сваки потез у Нерваловим списима аутентичан је, а често је још и обасјан његовом свесном цензуром: да се што шта прикрије, а ипак спомене. Ништа ту није случајно.

Нико није писао тако чистим француским језиком као Нервал. На ње-

му се сви уче. Жерар де Нервал ве-

ли за себе: да се унео сав у роман

свога завичаја (Вало) где је провео

своје сањарско детињство, и где се

најчистије говори и машта, и где хи-

љаду година. Која су та врела? Нер-

вал носи нешто исконско у себи.

Француски слог и стих усавршавају

су се лагано. Али, једно је францу-

ски губио, кад више, кад мање: не-

што присно и неусиљено. И сувише

је вештачки, као и сви књижевни је-

зици, као и сви стихови света на за-

ранцима израза. Изгубио је преосет-

љиве пипке, који су у њему били

остатак старинског дослушања. Јез-

ик је, у свом развоју, прибегло о-

штрим разлазима, да би био што бр-

же и безнапорније схваћен. Францу-

ске трагедије, прочишћавајући је-

зичне ознаке, вршиале су од заноса

и бола: да истакну опреку између

сна и јаве. Глумцима су пушале гла-

сне жипе. Стари владица Босје де-

(Наставак на 2 страни)

ка поезије која обухвата дела 72 песника из 40 земаља. У току Бијенала радило је 7 комисија које су расправљале о односу штампе издавачких предузећа, преводилаца, радија, филма, школе и власти према поезији. Једна група француских, белгичких и југословенских песника прочитала је на Бијеналу кратку заједничку изјаву у којој је израдила свој став према дискусији о постаљеној теми „Поезија и језик“. Учесници Бијенала топло су поздравили ову изјаву.

Са Бијенала упућени су поздравни писаницима Пјеру Ревердију, Паблу Нервалу, Пјер-Алберу Бироу и Жану Коктоу. Међу разним књижевно-уметничким манифестацијама приређеним у оквиру Бијенала треба свакако поменути међународну изложбу поетских дела и публикација, књижевно, вече посвећено Артуру Рембоу, Дилени Томасу и Полу Елијару, као и изложбу великог француског сликара Раула Дифија.

Доносимо изјаву једне групе југословенских, белгичких и француских

## ЗАЈЕДНИЧКА ИЗЈАВА

Одрицати језику извесне изузетне моћи, када реч о поезији, то значи порицати саму поезију.

Ипак, језик не чини све у песми. Језик је оруђе, блик општења, средство, али не и циљ, не и целокупна садржина песме.

Вршећи једну човечанску улогу, поезија не може имати друге мисије до да открива човека у његовим најприснијим одзивима. Једна поезија ван људског видокруга, ван ритмичког човечанског, осуђена је да пресазне, јер поезија не може да јави ни да се развија ако није загревана стварношћу. Стварношћу којој човек са својим бригама насушним значи геометриско мфо.

У једном историском тренутку, када најљуће ретље притискују судбини света, поетско стваралаштво намећесниску одговорност коју не може и нема право да избегне.

Песнику је додељена једна друштвена улога значајнија него икада и он је дужан да, водећи бригу о очувању поезији својствене врлине, говори гласом крепким и јасним реченовека жедног правде и братства.

У тим условима, циљ међународних сусреталесника не би требало да се ограничи на расправљања чисто техничке природе, која би могла у крајњој линији да створе утисака поезија није ништа друго до чиста забава, већ би требало тај циљ проширити на размене гледишта, које би се заснивале на човечанској мисији песника.

Васко Попа, Јанез Менарт (Југославија), Ноел Рије (Белгија), Пјер Беарн, Јол Шоло, Робер Ганзо, Луј Гјом, Лек, Жан Русло (Француска).

песника, реч Васка Попа, у дискусији на Бијеналу и одломак из саопштења француског песника и есејисте Алена Боске, једног од најдаровитијих и најоригиналнијих представника постлератне књижевне генерације у Француској.



М. ДАЦЕВИЋ, Е. ГРБИЋ И М. АЛАЗ У ФИЛМУ „АНИКИНА ВРЕМЕНА“

## Други међународни бијенале поезије

На иницијативу белгичког књижевног часописа „Журнал де поет“ (Дневник песника) сазван је пре три године „Европски састанак поезије“ на коме је једнодушно решено да се оснују „Међународни бијенали поезије“ са циљем да се омогуће контакт, измена мишљења о поезији и зближавање песника из свих крајева света. Годину дана касније, септембра 1952, одржан је Први међународни бијенале поезије у белгичком купалишту Кнок-Ле Зуту, на коме је учествовало око двеста песника из 29 земаља. Тема тог првог Бијенала била је Пола века поезије. Објављена је књига у којој су штампани извештаји и дискусија са Конгреса, а такође је издата прва свеска светске антологије у којој се огласило са објављивањем песника прве половине нашега века. Ове године, од другог до шестог септембра, одржан је, опет у Кноку, Други међународни бијенале поезије.

На овом састанку учествовало је око триста песника, критичара поезије и есејиста. Између осталих Бијеналу су присуствовали: из Велике Британије Хелене Пиер-Луј Флуке, Ноел Рије, Артур Оло, Жео Норж; из Бразилије Мурило Медес; из Канаде Франсоа Ертел; из Данске Сигфрид Педерсен; из Египта Жорж Катож; из САД Џон Мелколм Брининг; из Француске Жан Касу, Пјер Албер-Биро, Роже Кајоа, Алан Боске, Жан Русло, Жорж Муден, Робер Ганзо, Пјер Шоло, Пјер Беарн, Луј Гјом, Лек; из Грчке Јон Куцошерас; са Хаитија Жерар-Октав Бонапарт; из Ирске Енид Стерки; из Италије Лијонело Фијуми; из Аустрије Рихард Петер; из Израела Елизезер Јапу; из Јапана Кики Јамата, Андо Иширо; из Либана Риад Малуф; из Мексика Селестино Херера Фримонт; из Холандије Виктор ван Фрисланд; из Немачке Мартин Кесел, Карл Кролов; из Сенегала Леополд-Седар Сангор; из Швајцарске Морис Зерматен; из Венецуеле Хуан Лискано; из Југославије Васко Попа и Јанез Менарт. Тема овога Бијенала била је Поезија и језик. Одбор Бијенала на челу са председником Жаном Касуом објавио је књигу посвећену овој теми, у којој је штампано око петнаест саопштења и есеја. Поменуемо неколико наслова: „О једној песничкој судбини“ Алена Боске, „Језик и црнако-афричка поезија“ Леополда Седера Сангора, „Облик стиха или облик духа“ Жана Руслоа, „Поезија и језик у Јапану“ Кики Јамате, „Криза поезије“ Жака Дирона. Нова саопштења у току радних састанака као и дискусија биће објављени у посебној књизи. Одбор Бијенала је, такође, издао друштвену свеску светске антологије „Пола ве-

## О ЈЕДНОЈ ПЕСНИЧКОЈ СУДБИНИ

АЛЕН БОСКЕ

ПОЕЗИЈА, враћена најзад својој космичкој функцији — требало би рећи многострукости — може бити само синтеза. Да би надживела наше столетје преиздашно у богатствима (бесмисленост поезије назване модерном је већ десет година далеко испод онога што вам пружа наука; чудовишта поезије само су јагањци поред чудовишта са Бикинија) поезија је дужна да пружи ништа мање, но једну филозофију или метафизику. Она мора истовремено да пева, да расуђује, да булзани, да мудрује, да лудује: не нађем ли у њој афоризам достојан Лао-Цеа или ајнштајновску једначину, значи да је за мене без вредности. Мена крајња безразложност претпоставља, такође, и сталну ангажованост за човека, против човека, упркос човеку. Некорисна, али неодбацива, без последица али судбоносна, невидљива али неизбежна, поезија је лудост и знање.

Песма не мора бити плаћати данак форми као што се то од ње није престајало да захтева од Ренесансе наопамо. Тамо где Паскал сусстиже Рембоа, Монтенј Вијона и Босије Малармеа, Боалон немају права

на реч. У поезији, минимум почиње после максимума форме. Шта је онда песма, у односу на поезију? Постоји једино песма тоталне пустиловине: више но тема (али љубав, смрт, мржња, само тајанство које оправдава употребу језика с оне стране непосредне корисности, јесу ли то тачно говори теме?) једна поетска вештина: песма говори о себи, просуђује се у оној мери у којој се рађа, уништава се да би се поново родила из сопствене анализе; она је најзад песник: она изазива месо и живи од крви. Онај који пише, оно шта пише, оно чиме пише сачињавају једно тројство убудуће нераздрвојно. Песма остаје непотпуна ако није као сама плућа песника: ако не објављује своју патњу што треба да се одвоји од безобличне језичне масе коју мора да дефинише, реч по реч: ако истовремено не преображава реке, океане, планете. Песма, која не врши неку метаморфозу свемира, човека, поезије уопште — само је писање или преводње једне истине која јој је страна. Поезија означава засекогину, тренутни починак у непрекидној плми коју претставља осећана

(Наставак на 4 страни)

### О проблему адаптације литературе Иве Андрића

Од једног вибрантног текста, од једне прозне структуре која је многоструко важећа, онако исто као што је многоструко важећи кристал изложен сучаној светлости, требало је начинити дефинитивно фиксиран филм у коме је сваки елемент визуелно коначно постављен и формулисан. Као што видимо — једну вредност, која је створена и настала у одређеном медиуму уметности, требало је транспоновати у другу уметничку област која је по својој

(Наставак на 8 страни)



(Наставак с 1 стране)

кламовао је громогласно, о ништавилу људском, а сви француски писци морали да се заглашују његовим оргуљама. Тим је ето путем ударно звик. Можда је и морао. Али се тако отерало у крајност: забравили смо сасвим, да не смејемо живети у сталном распону између ствари. Језик је ишао на то: да нас научи на стално разликовање па и претеривање, на свакојаке трзаје, ради јасности. У старом француском подручју, стихови су били делујави. Једва да је по нека асонанса помагала нашем слуху да се снађе у сплету завршних односа. А каква драж у тим асонансама! Какви се ту мајушни предивни лепршају, без насиља! Језик је ишао ка мери и теговима, а нас претварао у мерице и апотекаре. Цео нам је дух постао: узнемирене терације односа.

Некада су цареви и краљеви морали уз своја писма да шаљу и скоротечу да писмо усмено растумачи. Писменост није била довољна: усменост је свакако морала да је допуни. Развојем писменог саопштавања и општења, избегнута је усменост, колико се год могло. Тако се писмени напад лишио великог броја осећајних акцената, који тумаче и све што се скрива. Тако смо добили скривену лиратуру, која никад више неће моћи да буде оно што је означавала стара присност. Жерар де Нервал умео је ту присност говорну да пренесе у писану прегледност. Семинари стила и језика биће потребни да растумаче то чудо: Жив и жуборан! Жерар жали за пољским цвећем старинских асонанси. Место њих, дошло је баштенско цвеће, неговано, па ипак, некако и сувише вештачко. Којом вештином да будемо невештачки? Бољујући због древних асонанси, које су га опчињавале, Жерар де Нервал ипак је остао веран уобичајеном слику и александрици. Тек данас усудили су се модерни француски песници да остваре лаки жубор у својим ритмовима; па чак и без асонансе. Избегнута је патетика. Па ипак жубор је на почетку културе, а не на заранима њеним. Шта да се чини? Стара су средства риме — насиље, то знамо. Ослободимо ли се пак од насиља, јесмо ли нашли неуспешност. Жерар је наслутио једну голему истину: да се божанства сна не смеју заплашавати. Она су и сувише зазорљива.

Мајка му је умрла кад је Жерару било тек две године. Тада је Жерар био само мали Лабрини, син Наполеоновог војног лекара који је ишао са Великом Армијом. Жена је пошла за мужем; пресвисла је од ратних гроза и сахрањена је у Шлезији (у Гросглогау). Од тада је Жерар (који се доцније прозвао де Нервал, по неком старом добру, а везао се и за прастаре родове француске и сновне) целога живота сањао о мајци. Њена је писма знао на изуст. Она су живела у њему и када су формално ишчезла. Немачка му је постала друга отаџбина, а на махове и прва: у њој је почивала Мајка — Светица. Све се женске фигуре Жерарове претварају у лик Мајке. Његова највећа љубав, глумица Жени Колон замерила се потомству: изгледа да није услишала Жерара (ма да се и то оповргава); њу је згрануло што јој Жерар прилази као икони. Жерар је од мајке наследио живчане грознице, о којима говори тако нежно: само зато што су мајчине. Од мајке је волео и лудило.

Путовао је много: (ма да му је вада најдивнији пут: у завичај, неколико миља од Париза). Везивао је у себи пределе, симболе, кабалистичке рачуне и сновна сазнања. Умео је све да везује. Прелазео је из сујеверја у сујеверје, из вере у веру, као да су то музичка подручја са безброј звучних мостова. Његова меланхолија смењивала се са беомским љупкостима; увек и у свему прелазни, увек је био у огромној васнони најопречнијих чустава; увек, и после не знам каквог робовања некоме правцу — нагли одлет у слободу!

У његовим прозним радовима сан заблесне изненада, као нешто сасвим природно: та Жерар је као нико умео из области у област; није био везан нашим логичким препрекама. Чак и у големом фељтонском роману „Маркиз де Фајол“ искрсавају чудеса стила и израза, усред најобичнијих разговора и навика.

Немачку је волео на махове до обожавања. Фауста Гетеовог подесно је у француски цврнут. Гете се запрепастио и видео: да се правоме песнику дешава чак и то да узговори на туђем језику, да би разоткрио нешто што је оригинал затајило. Гете је у Нерваловом преводу пронашао скривеног себе. И Хајнрих Хајне. У својој драми „Лео Буркарт“ Нервал се показао као пророк: прогностичко је у немачке политичке снове. Ко је год прочитао „Буркарта“ морао је да остане потресан од Жерарове јасновидости.

Не знам да ли се „Силвија“, „Пандора“ и „Аурора“ — та прозна ре-

# Жерар де НЕРВАЛ: ЗАНЕСЕНКЕ И БЕУТАНКЕ

Препевао: СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР

## ЕЛ ДЕСДІЧАДО

Кнез сам Аквитански, куле обурване,  
Неутешан, удов, у тескоби злој.  
Пресвисла ми звезда. Лире моје сине  
Црна Сунца блешти горки жалопој.

Ти, која ми галиш ноћне грне зране,  
Врати Позилипо, врати ведр рој,  
Море Италије, ЦВЕТ младти ране,  
Вињаге са ружом опчињен крој.

Лизијан ил Бирон? Амор, ил Феб, луком?  
Полубац Краљичин кључа ми средена,  
У пећини сневах где плива сирен

Два пут кроз Ахерон пједе ми биле:  
На лири Орфеја пребирајућ звуком  
Уздахе светице и поклме виле.

## ХОРУС

Задрхта Кнеф—Господ, и заљуља свет  
Тад мајка Изиди диже главу свесну,  
И с мржњом попрети Супругу, у срет.  
И око зелено као некад блесну!

„Вежите Кривоњу, удови нек тресну,  
Он је бог свих цича, бог вулканском гесну,  
Згасите му око, да је три пут клет!

Орле, би и прође! Новог духа кли  
Хаљине Кибеле Њему дочек зна:  
Херма, Озориса син је — милчић.“

Док јој златну шкољку вал у беству плаће  
И одражава нам њен божанствен лик:  
Појасом Ириде сва небеса зрач.

## ДЕЛФИКА

Знаш ли је, о Дафне: севдалинка сетна  
Што се све обнавља јецајућ затравно,  
Уздртала врба, ил маслина цветна  
Ловор бели, јавор, грле је љубазно.

Да ли препознајеш Храм, где киче славно  
Стубовље без краја? Лимун! (Горко сретна  
У њ зарони зубе!) Пећину, гд слетна  
Змаја поражена спава наком стравно?

Вратиће се божи које плачеш, неме  
Ред негдашњих дана о, вратиће врме,  
Земља се потресла кроз пророчки стид.

Међутим Сибиле, латинска и рена,  
Још спава под Луком Константина дрвна  
И портика строгог не мења се ид.

## АРТЕМИС

Триеста се враћа, ал прва у крви  
И увек једина! Ил трен само блази?  
Последњи Краљице Лик, ил Лик њен први?  
А ти? Јеси л Краљ њен, ил последњи драги?



ХЕЛЕНА ХОНИ, 11 ГОДИНА, ПАРИЗ: НА УЛИЦИ

(У идућем броју чланак Грге Гамулина: Међународна изложба дечјих цртежа у Загребу)

мек дела сна и јаве, могу превести. и као преводилац. Нервал стално прелази из слике у слику, из појма врве од алузија, непреводљивих: у вези са Жераровим понирањима у мит. На чему преводилци дуже и трајније да се задржи, икако у томе да пребива? Пут у тајну, бегство од тајне, спрега са тајнош, стрепње око тајне — изгледају ми код Нервала, много важнији, много трепетнији, но сам садржај те тајне, и било које тајне. Јер садржај је расплет у јавности, а тајна се и са расплетом игра и заиграва.

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР

Воли вољеника, од колевке бруја  
Гробна! Да: љубиш ме, у усхита власти  
Смрт си ти, ил мртва! О јада, о власти!  
У руци јој Ружа Трикратнога руја!

Светице Напуљска: прегити са блеском!  
Ружо Гудулина, љубичаста скрама!  
Нађе ли крст за се пустињом небеском?

Падајте сви бели ружа занесени,  
Врећате богове, небо вам од плама:  
Светица Амбиса светија је мени!

## ХРИСТОС НА ГОРИ МАСЛИНОВОЈ

Кад Господ подиже измршале руке  
Под дрвећем светим, ко што песник чини,  
У бола огрезну занемеле муке,  
Осећа се издан, у тмурној горчини.

Чекају га доле: кроз сна славолуке  
Беут сваког шчепо, у страсној дивљини,  
Сваки? Краљ ил пророк — уз победне звуке!  
Тад он врисну: „Нема бога на висини!“

Њих још беут држи: „Вест знате ли, друзи,  
Челом сам додирно вечити свод тражен  
Крвав сам и сломљен, згромљен сам, у тузи,

Олтар храма мога — празан! није прави!  
Браћо, варо сам вас: свуд понор прокажен  
Нема бога, нема „... Њих — још бует дави.“

### II

„Мртво све је“ — рече. „Свемиром, без страха,  
Сав свој лет застраних, путевима млечним  
Где год живот веје буј свог златног праха  
Уз валовље срме, пљуском неизречним.“

Где год тла пустињска вртложнога даха  
Океана мутних вапе вриском јечним.  
Скитња тих котура узрујно је плаха,  
Али нигде Духа, вај! безмерјем вечним!

Тражећ Око божје — амбис спазих, бездан,  
Прн и преогроман! Кроз сав бескрај звездан  
Зрачи васионом: да је, згуснут, зграле.

Тај бунар од мрака, окружава Дуга  
Праг Хаоса дрвна, Ништавилу друга,  
Спирала шта-гута светове и дане.

### III

„Непомична Судбо, чуваш немо свет  
Нуждо и Случају: све студеним гредом,  
Око тебе свуда језовити лет  
Прецикмих светова у зграчућу бледом.“

Да л још увек умиш да изводиш скрет,  
Од мртвог ка живом, непобитним редом,  
Да задахнеш оне којим није мрет,  
Да згаслих сунаца не пресвисну једом?

Ти — смрт да победиш, имаш ли још моћи?  
О ниси ли згромљен окршћеним љутим  
Када анатемњак и Анђео Ноћи  
Последњом се снагом устремио, слутим?

Сам плачем, сам патим. Не могу поднети.  
А умрем ли и ја — та све ће умрети!“

### IV

Нико чуо није вечне жртве јек,  
Што узаман срце свету сад излива,  
А Он, свет губећи, тетура се, снива,  
Те ће јединоме будном занавек:

„Јудо, ја вапијем, буди ми спас, лек,  
Продај ме што брже — давно то се скрива,  
Патим, пријатељу, мада немам жива  
Доврхуни злочин, јак си за њ, и прек!“

Ал Јуда замисљен оставља га, гре,  
Мала му је плата, кајање га тре,  
На свакоме зиду грех свој чита, гадам.

Најзад Пилат, Цара табожје да штити  
Смилова се, па ће: „О кукавац јадан,  
Водите ту луду, моји сателити!“

### V

То је Он, узвишен, плах безумља сном,  
Икар устремљени пут небеске жуди,  
Фаегон, ког сруши вишије србе гром,  
И Лепотан Атис, ког Кибела буди.

Авгур гледа жртви поражене груди,  
Земљу крв та пјани, тај драгоцен слом,  
Стожер Васионе тетура се, луди,  
Олимпија у понор да посрне Дом.

„Амоне, што ћутиш“, — Цезар вршиш, љут,  
Тај наметник ко је? Земљи богослут?  
А бог ако није — да л демона чини?“

Ал га пророчиште муком муклим мину:  
Одгонетку знаде само Он једини:  
Који ули душу иловаче сину.

## ГОСПОЋИ АГАДО

Вежен арабеском Стубе од сафира  
Изрони! Гривнаше ван гнезда лет слама.  
Од азурног вела, до стопе од Кама  
Сва си склад набора јудејског порфира.

Спазиш ли Бенарес, крај реке, тог храма,  
О, раскопчај луком злато од паницира  
Јер Јастреб сам, кружисм Светоградом Плама,  
Море преплавно рој белих лептира.

ЛАНАСА! Твој вео, пусти га, низ струје,  
Цвеће од порфира нек носе олује —  
Атлантском снежи Тибет — снежна хрид.

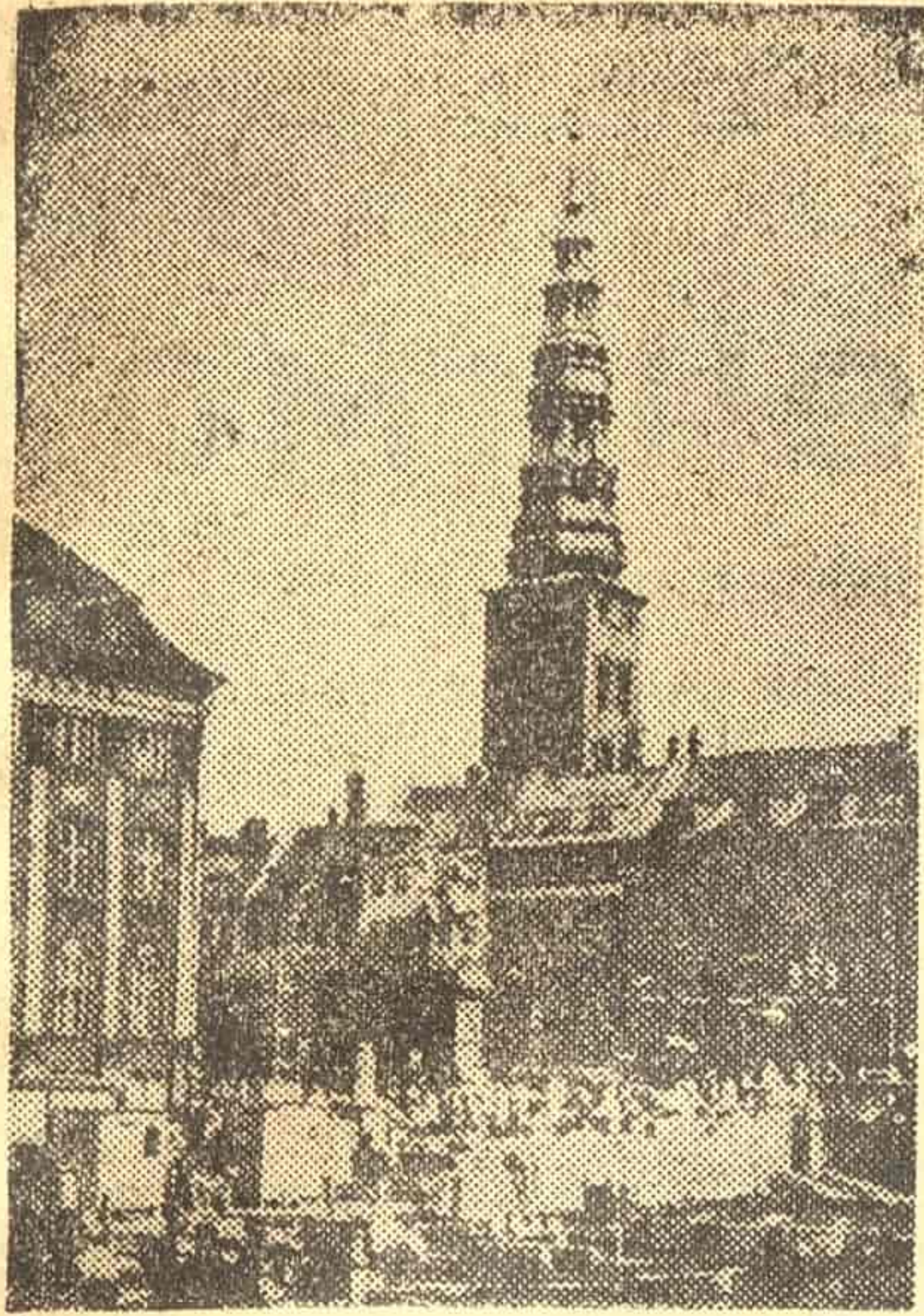
Алжрица са ликом што га зари руј  
Још спава под Сводом Сунчевим: о снуј!  
И портика строгог не мења се вид.

(У идућем броју доносимо осталих седам соната)



# Видици, традиција и савремене ситуације

(Разговор о данској литератури са криврем Емилом Фредериксеном)



КОПЕНХАГЕН

**Ч**УДНЕ су помало те улице — кроз неке можете ићи десетинама минута и нећете им сагледати краја; неке су, опет, прави лавиринти — кратке, мале, мрачне, уске, изукрштане међу собом, често најлик једна на другу, и жива згода да изгубите правац мислећи како сте ту већ једном били, да лутате и тражите излаз, да задутате! А онда! То није редак случај, кроз полумрак улица одједном блесне море, ту је обала, пенушање и шум таласа, и шумор дрвећа на шеталишту...

Одатле, из те осупчане и безбрижне идиле пред слободним видицима пучине на рубу великог града, треба се поново вратити у његова жарништа и оснивање, метеж саобраћаја, поворке бицикла, до достојанствене и простране Градске куће, до катедрале и црква чија су pročеља у облику равнокраког троугла, као неке огромне оргуље од сивог камена, до Националног музеја који има преко милион експоната из археологије, историје, етнографије — показујући данску стрпљивост и уметност у давању места малим и мање важним стварима, ситницама, које у склопу целине ипак добијају свој прави смисао, до свих оних малих и великих излога и продавница украсних предмета, успомена, бескорисних и љупких драгуља, до луксузних и раскошно уређених књижара које продају претежно папир, споменаре, шарену шунд-литературу с лакованим корицама, и до малих, приземних, сугеренских лавирината које заиста продају књиге, врло различите, на разним језицима, нове или антикварне, до позоришта, до биоскопа, до концертних дворана и других установа које има да покажу милионски град, и у њима (и кроз њих) развој и напредак ове пријатељске, трудољубиве, слободарске земље која је дала бесмртног Ханса Андерсена, Серена Киркенгарда, Нексеа и још неколико значајних личности — требало би се, могло би се вратити, али... један дан је искупило крајак, а ја морам да говорим о нечем другом.

## Критичар о себи

Највећи дневни лист у Копенхагену је „Берлинске тиденде“, који излази на двадесет до двадесет и осам страна, основан 1749 године. У њему ради и сарађује Емил Фредериксен као уредник и књижевни критичар. Он је баш тих дана написао хиљади и чланак за свој лист; писац је двеју књига о новијој данској књижевности: „Модерна данска литература“ и „Млада данска литература“; есејист, биограф, уредник месечног часописа за књижевност и политику „Дет данске магасин“ и главни сарадник немачке енциклопедије „Европа данас“ за скандинавску литературу, предавач у унутрашњости земље и у иностранству. Заиста плодна делатност! Фредериксен је један од ауторитативних савремених данских критичара; тај углед стекао је издвајањем из књижевних група, групација, ситних глужења и свађа, својим потпуно независним ставом.

Као што је био сасвим природан, приступачан и непосредан у првом сусрету, Фредериксен је исто тако био искрен, отворен и недвосмислен у изношењу својих схватања о политици и уметности. Он је конзервативан и традиционалист у данском значењу и смислу тих речи, он уочава разлике између комунизма и совјетског експанзионизма, он је хуманистички и слободарски настројен; за време рата налазио се у немачком концентрационом логору. Његови погледи на литературу су, и поред неких традиционалних и конзервативних обележја, савремени, динамични.

„Мој циљ је да спојим традицију и савременост“, каже Фредериксен. „У литератури је најбитније — уметност. Узмите социјалистички реали-

зам; за мене је он само други начин да се говори о политици, пропаганди. У књижевном делу ја прво тражим уметност и хуманистичке концепције, и питам писца: какво је твоје мишљење о човеку, и како остварујеш уметност — да из твоје маште буде жива и присутна у нашем личном животу“.

## Писци, дела и проблеми

Данашњу данску књижевност чине три генерације — стара, млађа и најмлађа, које сарађују међусобно без крупних трзавица; миран развјатак — то је једно од њених главних обележја. У последње време пажњу је привукла полемика о „праву на оптимизам“, коју неки писци воде са неколицином књижевника „социјалистичких реалиста“, међу којима се истиче романсијер Ханс Кирк. „Он је био добар уметник, вели Фредериксен, али откако је своје стварање подредио руским формулама и патентима, постао је сив и безличан. Међутим, полемике долазе и одлазе... Треба гледати на оно што остаје, што траје.“

„Поезија има значајну улогу у животу данског народа, каже Фредериксен, и она се чита, она траје. Најпознатији песник старе генерације (просечна старост шездесет година) јесте Ханс Хартвинг Седорф, сав у традицији данске родољубиве поезије. Том Кристенс је лиричар и путописац, романсијер и приповедач који своје теме узима из живота Далеког Истока, из топлих клима, егзотике; он је и критичар. Јакоб Палудан је, такође, признати и популарни романописац и есејист старе генерације.“

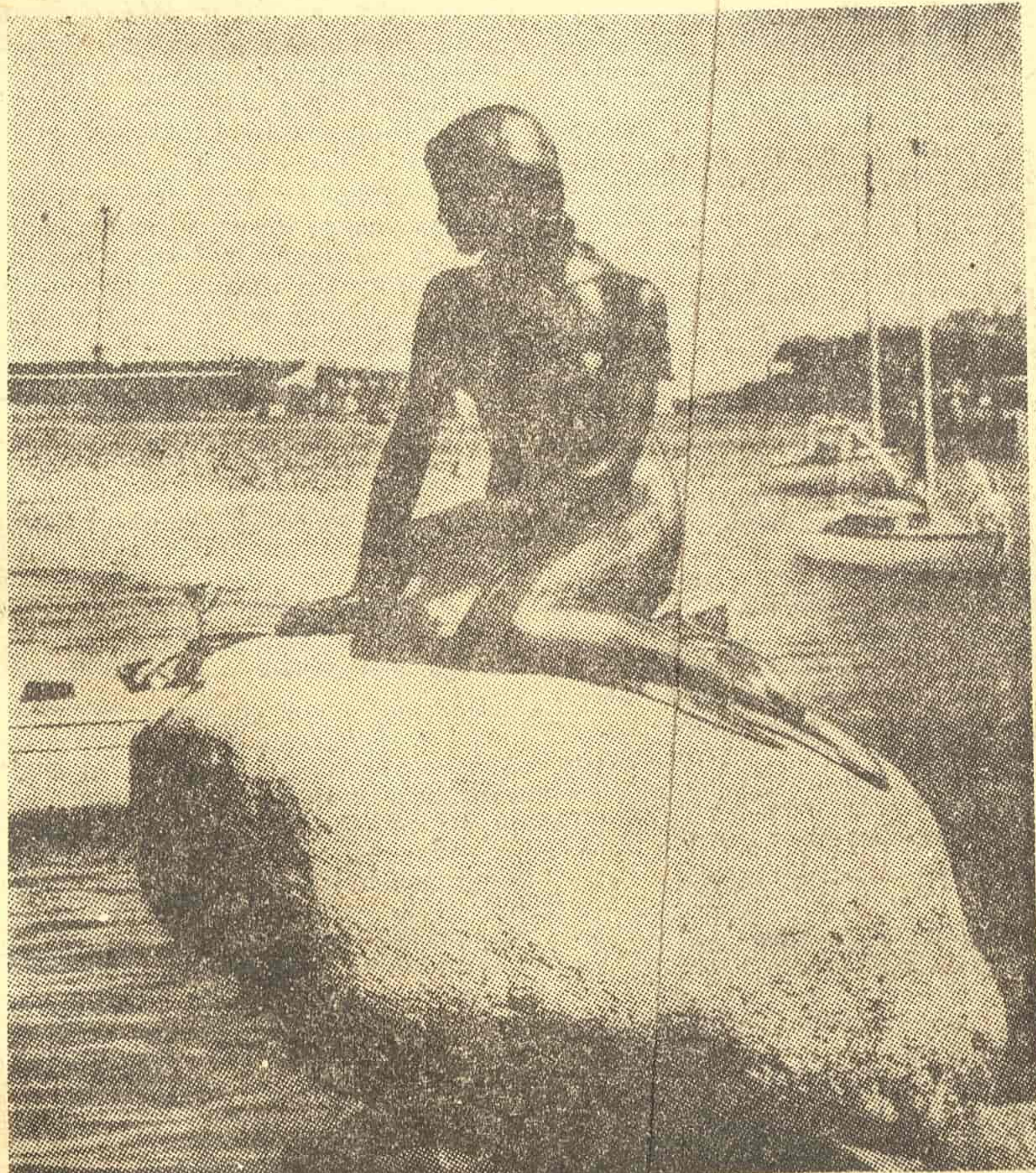
Али симпатичне Фредериксенове биле су очито на страни средње генерације, што је донекле и сасвим природно, јер и он њој припада. Одмах је споменуо Кај Мунка, учесника отпора за време рата, и плодног драмског писца (најбоља драма „Реч“) чији су комади познати у

и не може бити мали је и народ, а велики, борживот је предмет мисли и снашних писаца: једна врста нестварљиве патриотске че и носталгије. Ибансен као тити Нордијац и добар познавалац и психолог је данског на, анализира и приказује ту боризмеђу снова и стварности, он је реалност“. Овој групи писаца пида и Тове Дитлевсен, која је есејом из сиромашне градске олице, и која у својим приповеда описује живот младих градских девојка, сиромашних, сањалачких, меланхоличних...

Док прозаници тоје да решавају и одговарају на питања која поставља живот, песа, и то најмлађа генерација, не у се похвалити да су тако „констривни. Има у њиховом стварању оријентације, лутанја, песимизма, оправданог и неоправданог. Невисци сматрају су да је то напас напад на њих, и организовани дискусију о „мрачној лирици“ — а је предупредити и сузбити! „Но ди и даље експериментисти, те и налазе своје путеве, неки врло чудне, и то је њихово пр“ — каже Фредериксен. Један узора им је Јенс Аугуст Шаде, бар и цењен песник, лиричар оован у париским надреалистичким круговима, тако да се данас јори о „шализму“ у најмлађој пеској генерацији. Други узор, так из средње генерације, јесте Ј Лакур, врло истанчан и суптин лиричар који у својим стиховима открива и слави свет невидљивих вари.

## О прењу и сарадњи

Разговор јотом скренуо на превођење стрх књига. „Многи писци кажу да је импорт претеран“,



„МАЛА СИГЕНА“ НА УЛАЗУ У КОПЕНХАГЕНСКУ ЛУКУ

целој Скандинавији и превођени у Немачкој и Енглеској. Ибанс Кристијан Бранер је тип европског писца, аутор неколико великих романа, од којих је најпознатији „Јахач“, чија је тематика борба против инстинката, против ниских нагона људске природе, против мрачних жеља. Сличне су и прекупације Мартина Ибансена, али их он не изражава директно; главни његов проблем (који расиравља у роману „Лажов“) јесте тежња да се људска, лична истина човекова одвоји од заноса, од фантазије, од мистике. „У томе је — наставља Фредериксен — извесна карактеристика данске књижевности, а и људи. Наша је земља мача,

наглашва Фредериксен. „Ја бих волео други правац у превођењу, али публици подржава овај. Преводи се свашта Енглески и амерички (чак и најпросечнији) писци су врло вешти; они умеју да направе атрактиван роман, напет, забаван, као на пример Чарлс Морган и неки други аутори „лаке“ литературе. То је само вајтина и ништа друго. Међутим, наши млађи писци не уче технику писања, боје се да ће, тобоже, инспирација ишчезнути! И што је, такође, жалосно, велика имена не привлаче много публику. Један ро-



ЕМИЛ ФРЕДЕРИКСЕН

Доиста свет не изгледа тако велик када постоје пријатељи и добри људи. Сусрет са Емилом Фредериксеном ме је у то уверио. Знао сам зашто је то било могуће. На једној књижари у Копенхагену, у низу малих застава, пронашао сам и југословенску. У разговору, Фредериксен је, дотичући се политичких питања, често спомињао Тита. То име, и реч Југославија као магичним знаком отварају сва врата, руше све препреке, руше све невидљиве браве пред нашим људима у туђини. Та имена се поштују. Понос испуњава човека због тога; и то није фантазија, ни грандоманија, ни себиčnost, већ сасвим обична људска радост која зна одакле и зашто је потекла, и која је онда утолико већа, светлија и свечанија. И док се над Копенхагеном спушта плашт вечери, и с њим, после сунчаног али прохладног дана, нагло, прве капљице из мрких, набреклих облака, ја ћу морати поново да одем до једне заставице са звездом, да је видимо, да се тихо, нечујно поздравим с њом, и тек онда ћу, то већ сигурно знам, продужити даље дуж једног дугачког булевару, под слаповима књиге.

Милош И. БАНДИЋ

Био му је потребан само кратки предах, и одмах је наставио да говори о југословенско-данским односима, о томе како су Данци откривали нашу земљу у најновијим путописима песника Пола Лакура, „који је био заљубљен у Југославију“, јер међу тим двома земљама има сличности: нису велике и обе су морале да се боре за своју слободу у прошлом рату. Фредериксен је спремао превод једне збирке приповедака наших писаца, објављене прошле године, у којој су, поред осталих, заступљени Светозар Горови, Владимир Назор, Иво Андрић, и то је, нажалост, све што Данци имају и знају о нашој књижевности. И као облик сарадње предложио је размену предавача који би Данцима, уз документарне филмове, говорили о природи, друштвеном животу, култури и уметности наше земље. С тим речима о пријатељству и потреби интензивне сарадње наш разговор се приближио крају.

## ПСАЛМИ

Она је тај живот, тај корак, то ништа, она је то лудило што се догађа на сну стена, она је тај дивни кљун изнад разбојништа, она је та обична, најобичнија између жена.

Она је то мало чудо што небо носи на врху дојке, она је измишљеница од једне власи њене косе, она је тај облик што се мења на планине и на увојке, она је та икона коју просјаци и разбојници носе.

Она је све што знам, што не знам, што ми се чини, она је мој ход и мали шљунак на мојој стази, она је моје чело, тај усидрани камен у прашинама, она је моја лепа смрт која ме обилази.

Она је ова улица у којој куће од моје љубоморе се руше, она је овај град у коме дрвореди од моје милости цвату, она је ова земља коју моје шаке обрнуше, она је ома ваздуха о моме врату.

Она је ова тамница, толико пространа и тако тесна, коју затварају моја окрвављена ребра, она је даљина блиска и бистро неизвесна, од меса и од блата, од злата и од сребра.

Она је моје време у коме су слеђени сати, она је мој дан без светла и моја ноћ без мрака, она је ја што зове давног мене да се врати, она је ово нестајање што неће остати без знака.

Она је овај час у коме више нисам ја већ само она, она је који сам био да ме нема више, она је звонар тог огромног и чудноватог звона које се у мени полудело њише.

Она је све тешко и све лепо у том звуку који ме преноси преко гробља, али без моћи да ме спасе, она је ја који сам постао и нестајем у јауку, она је то што пада у мене ко стена у таласе.

Она је све то и све остало што не постоји око овога вука који је урликом оборио шуму и сада страхан и добар стоји и воли и умире и не разуме.

СЛАВКО ВУКОСАВЉЕВИЋ



# Проверење речима

Реч Васка Попе у дискусији на Бијеналу



МАРСЕЛО ГРАСМАН: КАРНЕВАЛ (БРАЗИЛИЈАНСКА ГРАФИКА)

## О једној песничкој судбини

(Наставак с 1 стране)

поезије. У једној дозвољеној спољној форми (сонету, слободном стиху, аутоматском тексту, прози) песма је строга префигурација једног још непостојећег света који она рађа и, уједно, левак за сву пилму која јој претходи и отскочна даска за сву пилму која се повлачи чим је њена последња реч написана.

С других страна долази песма. Она мења планету, мења мене, мења себе, чак и када остаје непроменљива. Она може бити само то: природна појава и закон.

Мења ли песма планету? Бодлер, свестан својих чини, опртрао је човека у његовом станишту, а ово у човеку, припитомљавајући један за навек тајанствени и блиски космос. Зе њега, „небо и земља имају леп празнични изглед“, око је „благо као месец“, „ледујави снови су пун колибрија“. Рембо уништава препреке и хијерархије у једној визији целога од смелости и апсурдности: „сурвава се рај олуја“. Очевечити свемир, рашичовечити човека и ујединити их у истом језичком узношењу, то је намера Шен-Джон Перса: „Свет је као пирага, која, вртећи се, вртећи, не зна више да ли се ветру смеје или плаче“. „Сви путеви света једу нам из руке“. У наше дане, један Жорж Шеаде ствара од реке притоку аорте, од баште једног равоочарано биће као избеглица коме је одбијен пасош: „Брдо из коме стада разговарају са студени.“

Мења ли се песма? Независно биће које припада трима царствима природе, она говори за саму себе, као да песник нема право живота и смрти над њом. Песма нам намеће ту слободу чудноватог, тако да нас тиме заглашује и привољева на пристанак, Рембо је допушно да му песма диктира ове чудне истине: „Цвеће од мзстила које пљује свој прах у запети“, „Све постане сенка и пламени акваријум“. У Шен-Джона Перса такође се песма понаша као свети четвороножац који влада човеком: „Пена на уснама песника као млеко корала“. „Где су књиге у сарају, где су књиге у њиховим нишама“?, пита песник који је постао луксузна животиња свога језика. Жорж Шеаде подлеже једној неразумљивој али убрзо топлој нелогичности: „Зора беше прва човечна жена“. У наше дане песник треба такође да буде прихватаив за песму.

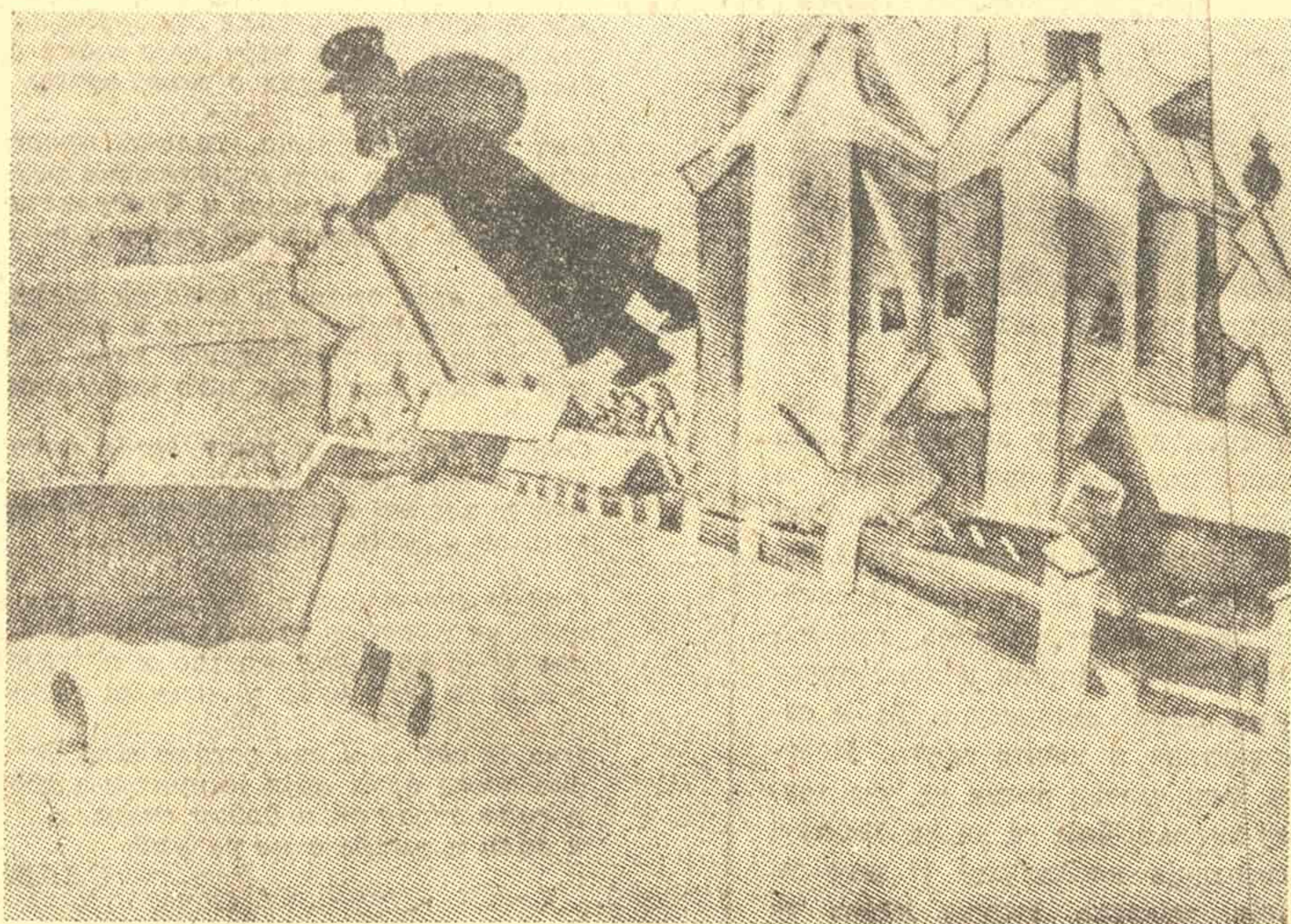
Мења ли ме песма? Бодлер с усхићењем очајава због тога: „Пустите, пустите ми срце да се једном лаж и опије“. Рембо зна боље него ико да ако је уметност подвала, човек је

још очитује подвала: „Кавгог ли живота! Прави живот је отсуган“. „Писах отсуности“, признаје он, и то је један јадан и узвишен компромис. Иста метаморфоза песника помоћу песме догађа се у Шен-Джон Персу чије „срце“ „походи један страни самогласник“ под „небом сличном гневу песника“. Самим тим што пише Пјер-Жан Жув зна да је преписан; уметност оправдава све и уништава све; изложен „дубоким непостојаностима Различитог“ и „лепоти као неком лудом складу“, он пише само „за празнину небеса“, јер „уметност једина илуструје ветар“. Анри Мишо је у сваком слогу свестан те неразмриве борбе: он себе драговољно сматра жртвом речи (те инфузорије, тог отровног инсекта, тог рептила, тог диплодокуса, тог мамута): „Ја не остављам ни једну реч у њеном смислу па чак ни у њеном облику“, „Ах! писати, писати а да се никад ништа не окачи“.

Бодлер, Рембо, Шен-Джон Перс, Жув, Мишо, Шеаде... Ко ће још сматрати да поезија не иде даље од онога што речи значе изнутра у њима самима и изван њих, тамо где оне, измакнувши нам, расту и уједно нас умножавају. Ангажовање у поезији (а не поезијом) води једној слободи човека која превазилази опипљиву човечност и зауставља се само на самим границама појимања. Богатство ове противречности може бити довољно да оправда наше постојање и да извини наше преживљење.

(Одломак)

АЛЕН БОСКЕ



М. ШАГАЛ: ВИТЕБСК

ПРЕ ВИ од сто година, у једно трагичном тренутку када требало дати смисао своме животу и животу народа, кнез — песника моје зрелости. — Његош испевао је стихове: „Нека буде што бити не може, нека буде борба не престана!“ Сам писао поезије, као неодољиве тежње, његова побуна, али, уједно, и његово стварање остају за мене на једанствен начин изражени у речима једног песника. Ту борбу која је, као то рекох, и побуна и стварање, једно оружје и уједно и једини материјал за грађење. Сурових ли услова за делање у којима је једина издана „борба не престана“. Ако, уједно, је подухват већи и чистији!

У светлости тог односа песника према језику чини се да се најбоље може одговори на нека питања која песник даје поставља себи и који други постављају песнику. Може ли се, на пример, речима борити ако се према њима осећа незадовољство, ако се у њих сумња, ако се чак помишља на њихово уништење? Може ли се речима градити, ако се не верује у њихову издржљивост, у њихове могућности? Не би ли у том случају боље било одустати од стварања поезије?! Није ли то незадовољство речима ствари, незадовољство собом увету и светом у себи, у једном зата претешком и судбоносном тренутку?!

Стварајући речи и дамара своје крви и дамара светларод им поклања своје поверење и полаже у њих велику наду. Уједно би више требало да песници имају поверења у речи, да их не му везујући их против њихове воље, да их не остављају голе и незбринуте да се саме муче. Него да их пушта да дишу пуним плућима, да се слободно размашу као кад се узносца усана народа. И тада, само та да ће језик поезије, мезимац а нечисти отпадник језика народног, њено саопштавати нову поруку песака. „Революције у литературима једном се мером остварају идеолошом и језичком“, забележила је једна Исидора Секулић, један од најбољих савремених познавалаца и ствараца мога матерњег језика.

Али, чује ли се данас нова порука песниковца саопштен полудатвореним устима, строго одереном висином гласа, онда је толики ми се, зато што бескрајна област поезије, није можда никад такоао у наше време била подељена на мале парцеле међу песницима. И сакри обрађује своју, и дубином захита жели да надокнади и дочара себи и другима изгубљену или свесно наштету величину целе области на оју, као и свако други, има легитимно право и која једина изражава неукупност човекову.

Откуда то долази, толи сам не могу себи довољно објаснити, сем ако се у овој појави неке врсте специјализације песника не огледа растући притисак нове естетике кој се гради на делима уклетих песника данас додуше већ посвећених, и оја, како изгледа, прописује да сваи песник треба да има своју пустошину. Оно што се, пак, може лакше установити, то је да овај пут води сузјавану, затварању у себе, сушењу песничког језика а, у крајој линији, његовом одвајању од језика поезије као средства општења. А што

се тиче пустошине: истинска пустоштина свију песника је непомирљиво упуштање у очајну борбу за освајање немогућег, борбу које се човек, уствари, никад потпуно не одриче а и не треба да се одрекне. „Нека буде што бити не може!“

Али у исто време, и ја то овде истичем са посебном радошћу, може се на свим странама света, где се пишу стихови учити стварање једног универзалног језика поезије. Овај догађај, тако редак у историји литературе, а у овим размерама поготову досад непознат, изгледа ми као неки свеопшти празник песника, као нека завера песника из целога света против свих зала и мрачних снага нашега времена. Сви људи, који су забринути над будућношћу човека, уједињени у истим зебњама и истој нади, нашли су, и све више налазе, исти језик, остајући одани језику свога завичаја.

Али како објаснити сав посао који песницима мога завичаја намеће језик: тај језик још младалачких и нестрпљивих извора; те дивне тврдоглаве речи које треба дисциплиновати а не озледити; та луда кола реченица која ваља усмерити у правцу своје мисли а не смањити им полет. Да, питања која, од земље до земље, језик намеће песницима, делом су заједничка, а делом различита. Тек када би се сагледала свеукупност тих сличности и разлика, могли би се донети неки закључци корисни за све. Уверно сам се да ће овај састанак песника томе допринети. Јер песници данашњице, са својим коренима дубоко усађеним у земљу и погледом који прстиже време, нису ни загонетни мазни ни промукли телали сличника овога света. Они су оно што јесу: господари и заточеници речи, тог чудесног блага човечанства.

## П Р И К А З И К Њ И Г А

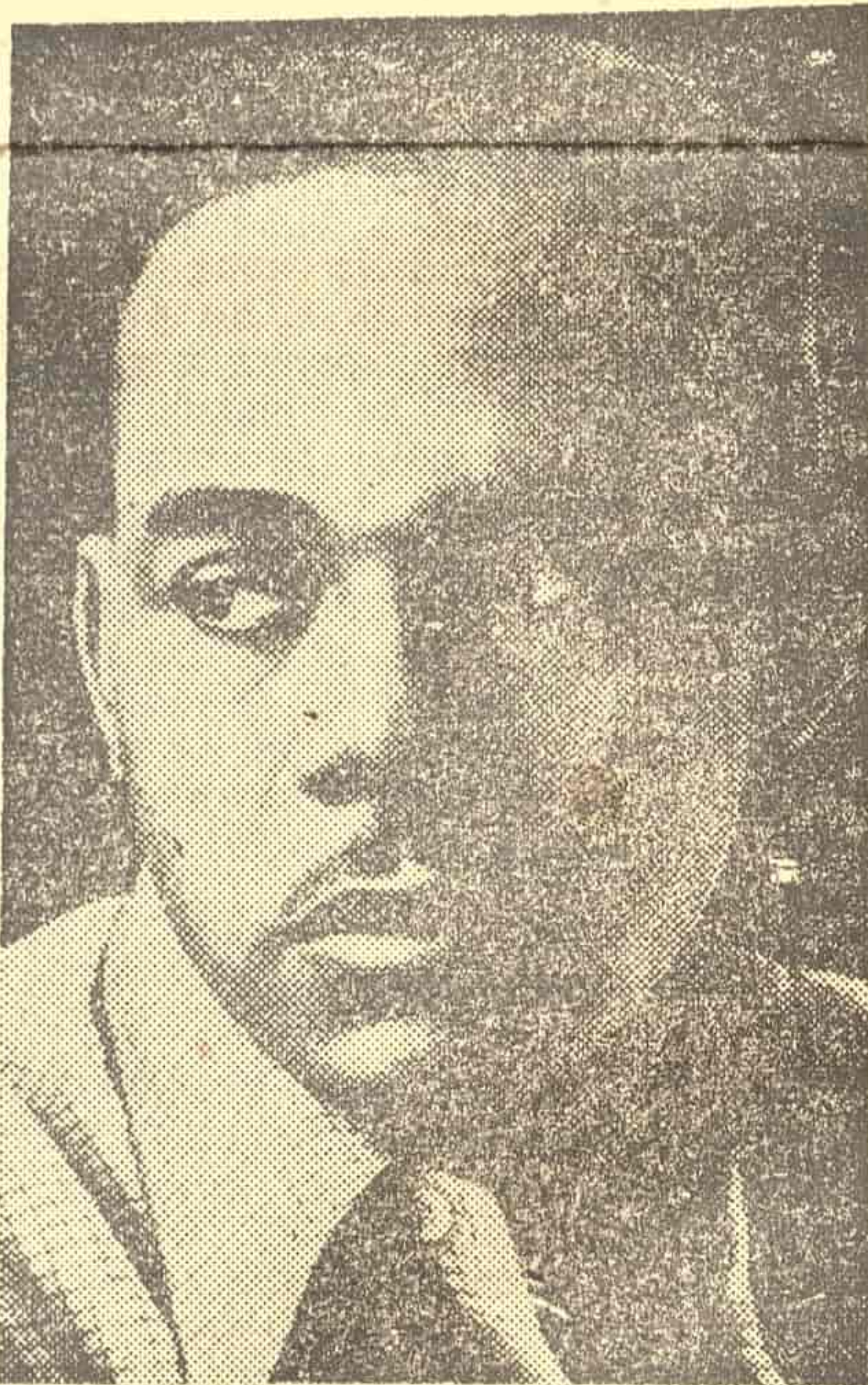
### Невидљивост као излаз

(Ралф Елисон: Невидљиви човек, Загреб, 1954)

У извесном смислу Томас Вулф био би карактеристичан за америчку литературу, или бар оно на шта помислимо када се каже „америчка литература“: необуздан и спонтан лиричар, сентименталан, неукротљив и неукротљив и сасвим неинтелектуалан. Професор Пери Милер имао је право када је рекао да су интелектуалистичке преокупације Европе стране Новоме Свету и да Американци „праве литературу а не воде неразумљиве и нејасне дискусије о њој“. Јер Американци имају један дечачки нерв за непосредно доживљавање ствари који је остао готово нетакнут од Витмана до Вулфа и Хемингвеја у прози и Сандберга и Камингса у поезији. Та непосредност значи потпуност живота предмета који остаје недеформисан закључцима једне метафизике — самога писца, и који (предмет) на тај начин господари њиме. Код Ралфа Елисона има доста од тога и нема ништа од тога. Јер његове су претензије више интелектуалне но лирске, он је миран и обуздан и од стварности бира само оно што му је потребно да би доказао своју тезу.

Овај роман грађен је на једној интелектуалној тези о невидљивости („ја сам невидљив јер људи неће да ме виде“) и значи, на извештан начин, прекид са традицијом америчке литературе којом је господарно елементарни човек и дивља снага „длакавог мајмуна“. (Изузеци као што је Торнтон Вајдлер изузимају се овога пута). Треба одмах напоменути да је овај роман песимистички, али не у смислу у коме је то рецимо „Продавац леда долази“ О’Нила или „Звук и бес“ Вилеама Фокнера. Њему недостаје једна битна одлика тих дела: њихова висока температура.

Постоји једна оштра, намерно оштра црта која га дели на два дела. Могли би их чак назвати и: Lehtjahren и Wanderjahren. После једне несреће у фабрици јунак излази из болнице и слика света се пред њим мења: он улази у пакао. Тај пакао је механички а не животињски и у стању је да нас одведе до Кафке. Све личи на моћан и немилосрдно тачан механизам којим господаре невидљиве и незане силе. Ми их само наслућујемо. Једним наговештајем дознајемо да извесне ствари могу да добију невероватне сразмере — то је последица тајанствених односа у које нам се не допушта да продremo. Ако су Фокнерови романи снажна слика пакла, „Невидљиви човек“ није ништа слабија, нао је рађена са мање вештине. и једном местимичном поетичком извештаченошћу. Овде се све догађа у неком механички изванредно прецизно кошмару где ствари безвремено пролазе у херметичком простору који лежи изван наших моћи опажања. У тој наметнутости ствари човеку састоји се и оно што је у овој књизи битно: људи су престали да постоје и остали су само односи у које су они принуђени да ступају, јер их затичу готове. Принуђени да ступају, али Елисонов јунак носи у себи и једну жељу за повратак у свет где ти односи нису законаметљиви. У првом делу романа још увек се све гледа кроз нестварну измаглицу школскога живота и мира.



РАЛФ ЕЛИСОН

извештачен. Али је сада он принуђен да занова ствара свет, односно своје односе према њему. И нешто више од тога; он мора да ствара себе. Јер све што је досада било „он“ створили су други, док је он био само пасивни пријемник. Овде настаје расцеп који Елисонов јунак не може да преброди; он мора да ствара своју личност у једном свету потпуно дисперсонализације. Зато он остаје невидљив, и излаза нема, или се тек нешто налик на излаз наговештава: усамљивање. То је једна врста мира и спокојства, какво је за њега било и становање код Мери, али у исто време и пут мањег отпора, враћање ономе што је претстављало само једну фикцију или кулу од слонове кости. Међутим, у свету рашичовеченог усамљивање не значи ништа осим налуштања битке. Ова књига је дакле затворени круг мада нам се она претставља као један вид излаза и акције — „невидљивом човеку остаје само дух“ — каже Ралф Елисон. У таквом случају имали би ускоро хиљаде књига људи који се мање или више осећају као његов јунак, што свакако не би ништа допринело томе да се свет невидљивих људи претвори у свет видљивих. Јер литература се данас сасвим довољно дискредитовала да би једна књига могла да покрене једну велику акцију као што је то некад учинила књига господице Би-чер Стоу.

ЈОВАН ХРИСТИЋ



# Писац без својих јунака

ЈЕДНОГ ОПОДНЕВА У ШЕТЊИ СА И. САМОКОВЛИЈОМ

**К**РЕНОВО је уском и стом улицом која избија на Бјелаве. Ишао је тамо и сећао се Давока. Једном је Давока ушао у њив стан. Била је ноћ а Давока чуо таман. Давока — савест, повео је са у махалски део Сарајева и се зове Бјелаве.

Корачао је корацима човека који носи потешку брестову годину. Моје погнута глава. На Бјелавима чека смрт. Тамо никога неће заћи. Потонуо је у таму сиротињин јеврејски свет. Потонуо је у таму смрти. Нема Рафаела Мачора. Нема мале Стреје. Умро је провадила Кучо. Стеруча не обилази удови. У Лимарској улици не куцка чеп лимара Санта.

А Давока је неумољив и истинит. Давока је наметљив. Када је ноћ и бели одмор завеје у соби, излази тај тамни посетилац. И с њим се прага почиње:

— Докторе, ви сте заборавају Бенциона. Ради истине долазим вас опоменем. У вашој причи откри сам неке ствари...

— Чудан сват тај Давока! Њему ништа не може да промакне. И он увек присутан. Стоји невидљив у соби. И нечујно диктира писцу у про предноне речи.

А једном дуго није долазио. Доктор је штампао „Причу о радости“, тужну причу о малом човеку Рафаелу Мачору. Била је зимска ноћ. Доктор се завалио у наслоњачу да се одмори. Али неко је закуцао на врата. „То је он!“ — помисли доктор. Он је њега одавно нишчекивао. И, заиста, на вратима се појавио Давока.

„Још у тренутку кад је улази у собу и кад су нам се погледали средом, опазно сам да ме је гледао чудним погледом, погледом у којем је било, како ми се чинило, и немир и неке забринутости.“

— Бојим се да ћете се данас наљутити на мене.

— Ја? — упитао сам изненађено његовим речима. — Зашто да се љутим? Не вјерујем, драги Давока. Не претпостављам да бисте икад хтели да ми учините нешто нажао. Ви сте добар човек.

— Ви сте написали причу која носи назив „Симха“, а поднаслов „Прича о радости“.

— Тако је, одговорио сам мало збуњено и брзо додао: — Сигурно вам се та прича не свиђа?

— Видите, господине докторе, има већ више од три године како сте објавили ту причу, а све до данас нисте објавили њен наставак, њен други део, њен завршетак...

— Па ова прича нема наставак... — Има, — рекао је одлучно и поновно још једном, — има!..

— Синојер Давока, моја је прича измишљена. Рафаел Мачоро није заправо ни постојао. Ја сам га великим делом измислио...

— Ни једно, ни друго није истина, господине докторе. Рафаел Мачоро је живио. То је истина као што је истина да смо живјели и ја и ви прије двадесет година када је и он још живио. И све је истина што сте о њему написали. Ја сам га познавао, познавао сам га добро како ћете касније видјети. Звао се Јахијел Данити. То му је било право име.

А сада да нешто кажем о ономе што се односи на недостатак „дубље“ смисла и на „понављање“ како сте рекли. Ни то није истина. Наставак

приче, тај њен други део, има и смисла и неће бити никакво понављање. Вама нису били познати врло важни догађаји који су се одиграли даље у његовом животу и зато вам је све изгледало тако. Ето, није вам било познато постојање Раби-Хајимове легенде, а тај је податак био врло важан у животу Рафаела Мачора, односно, у животу Јахијела Данитија. Јест, Јахијел, Јахијел се звао тај обућар из Лимарске улице, Јахијел Данити.

И тако је настала „Давокова прича о Јахијеловој побуну.“ Јер Давока — савест никада не оставља писца.

Доктор се насмејао: — Давока је причао и причу је лепо извео до краја.

— Па као да је Давока истинита, жива личност?

— Он је диктирао а ја сам послушно писао.

„Почећу тамо где сте ви прекинули своју причу — говорио је Давока, гледајући једнако у ковитлац снјежних пахуља. — А и важно је да се ту почне. Дакле, слушајте!...“

... Већ смо били стигли код прве чесме на Бјелавима. То је она чесма из приче „Рафина авлија“ из које је Рафо последњи пут пио воду. Стара Хануча донела му ибрик.

„И кад Рафо, идући поред ње, настави тешко и силвиво дихати, учини се старој служавци да ваља нешто рећи том старом и преврљеном Јеврејину, па, мислећи да све то долази од сиромашне хране, каза: — Не бојте се, тито-Рафо, није то ништа, није. Одморите се мало овдје крај врата и причекајте ме; сад ћу ја...“

Врати се жена брзо и даде му нешто умотано у папир...

— Ево, да вечерате мало, а то, — руком показавши на његово тешко дисање, — то ће проћи, не бојте се.“

Али Рафо је умро. Две ноћи се борио са смрћу. Остала је пуста Рафина авлија.

Доктор је застао да се одмори. И он је тешко дисао. Као некада Рафо. Превално је доктор осећат пету годину. Баш као некад Рафо, и он је сада застао да се одмори крај врата старог дворишта. Умрла је стара Хануча. Нико није изнео ибрик. Ни нануле нису зазвониле поплочаним двориштем.

... Подне је над Бјелавима. Сокаци су пусти и тихи. Такав мир волео је часовничар Бенцион. Купио је кућицу на Бјелавима. Кућицу са двориштем. Побожно је ослушкивао биља. Молио се и захваљујући богу који је створио мирисе.

Доктор је тражио тај кућерак на Бјелавима. Нема кућера. Као што нема Бенциона ни његове тихе жене.

„Мора да је ту негде била кућа часовничара Бенциона!“

Туга је загрцала у његовом потмулом гласу.

„Ма ту негде! Добро се сећам улице!“

Али нема куће. Кућерка на Бјелавима! Још скромно живи само у његовој причу. У оном црном ретцима. Једна тужна прича. И једно тужно лице човека који се борио само за „маличак среће“. Као и носач Самуел. Као и сви сиротани: Бехара, Саруча, Рафо, Симха, Лијачо, Хајмачо, син обућара Елијезера Папе, који се утопи у бунару. Никога нема!

Писац је кренуо најтишим сокацима. Он је несрећан. Врло несрећан. И сам. Неутешно сам.

„Није могућно да баш никога нема!“

...Било је некада савним друкчије. На Бјелавима су живјели сиромашни Јевреји. Живјели су са својим малим радостима и бригама. Скоро читаво насеље било је њихово. Једанаест хиљада Јевреја живјело је пре рата у Сарајеву. Није то мало — једанаест хиљада. А сада? Нема Јевреја. Прогутале су их гасне коморе. Пепео из крематоријума развејао је ветар. Сви ти хамали, лимари, обућари, ситничари, слуге и служавке! Сви ти људи што су се борили само за маличак среће! Пусте су Бјелаве.

А некад. Пролете. „Дође у налету. Као преко ноћи просу се по махали, по авлијама, по

башчама и по крововима. Ненадно су пробехариле воћке, зазеленила се трава. Дјевојке су отвориле пенцере, одјекнула је pjesма; заврштала су дјеца.

И још се ово двоје опазидо на бехару: као да се заруменило од узавреле pjesме дјевојачке и као да се зрео почео да руни од силног пискута и дјечјег вриска.

Дјеца су била помамна. Завитладо их прољеће, па се гоњају сокацима, прескачу плотове, тарабе, пењу се на кровове и никако да говоре тихо и паметно него све вриште и лудују. Кад се отисну низ сокаке стоји их њиска и чини се као да су ждрепад провадила из авлија па љустеком промичу иза ћошкова.

Горе на врху сокака муслиманска дјеца пиште на врбове пиштаљке, а доље пред Садином чесмом хрпа јеврејске дјеце слићу се у клупку и расплићу сва у живом покрету, вриште у стотину гласова.“

А сада: празне су некадашње јеврејске куће. Што је било трошно, пропало је. Што се још држало, насељено је другима. Ни једно јеврејско дете не потрчи улицом. Сама писац корача пустим сокацима. Писац тражи своје јунаке. Писац се сећа оне окупациске таме када су Немци одводили Јевреје. Од бремена црних успомена све су погуренија његова леђа. Он иде сам. Сам са својим тугама.

„Овде је негде становао Хајмачо!“ Заћути, па дозива слабачак глас мале Стреје:

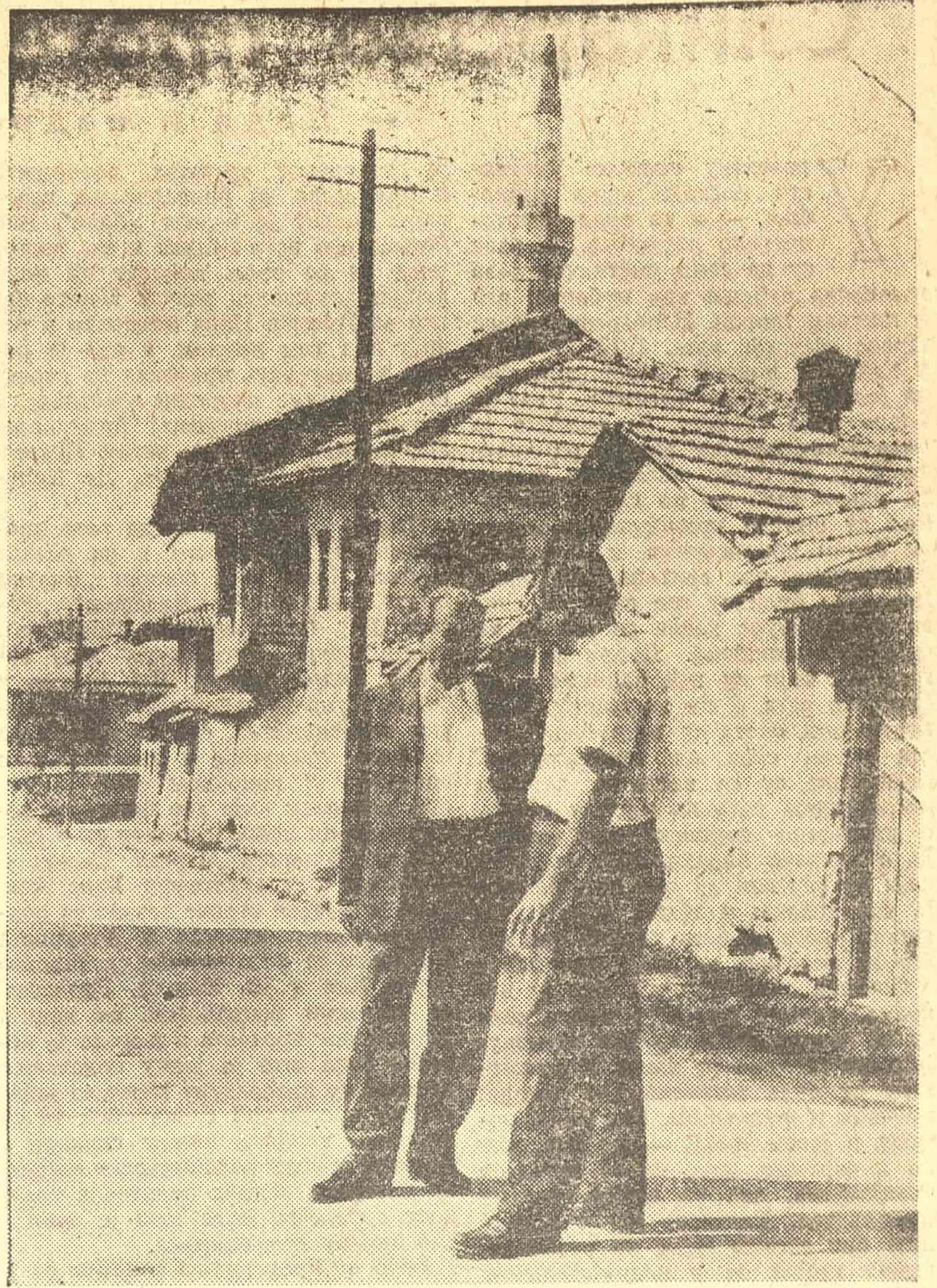
— Шта је, падре, да те није ко увредило?

То мала Стреја говори своме оцу Рафаелу.

И глас Рафаелов, који почиње молитву господину над војскама:

„Саври маранан верабанан верабодат!“

Од свега тога остале су само његове књиге. И да није њих не би много прошло времена а у потпуни заборав би падали Јевреји и Бјелаве.



М. САМОКОВЛИЈА И Б. В. РАДИЧЕВИЋ НА БЈЕЛАВАМА У САРАЈЕВУ

Као да никада ту нису живјели. Волео. Мучили се. И молили Јехови.

Тужан и уморан враћао се писац. Писац који је своју књигу „Носач Самуел“ овако посветио својој мајци:

„Ову књигу посвећује аутор сјени своје мајке Рифке.“

Сјећање на њену смрт испуњава га радошћу.

Умрла је 1939 — двије године прије него што је у вашој отаџбини почело страховито и свирепо фашистичко дивљање.“

... Сада он чека свог Давока. Долази Давока са својим питањима и опоменама. Долази да га испита: Шта си писао, колико си и како си писао, да ли је то довољно... Треба још... још... Толико смрти а тако мало књига. Ти си једини. И само ти можеш. Ако ти не пишеш, време ће све уништити. Отми нас од заборава, докторе. Мртви моле. Твоји мртви сиротани. Бенционовци, Самуиловци, Рафаеловци, Сантини потомци.

— Отми нас од заборава!

Б. В. РАДИЧЕВИЋ

## \* КЊИГА У СВЕТУ \*

### „Легенда“, најновији Фокнеров роман

**И**ДЕЈУ за свој последњи роман Виљем Фокнер је дуго носио у себи. Према мишљењу једних Фокнер је још 1918 године био фасциниран епизодама из ратних доживљаја песника Роберта Хилајера, док други, опет, сматрају да је представљени писац „Светлости у августу“ био импресиониста „Стазама славе“ од Хемфрија Коба, романа објављеног 1935 године, у коме се није говорило само о покрету за одбављање борбе на фронту у редовима француске војске крајем Првог светског рата, већ се износила и запањујућа историјска библиографија о стрељању војника осуђених на прекин ратним судовима.

Није толико важно када и како је Фокнер био инспирисан основном идејом за свој роман „Легенда“, али је сасвим извесно да је он овим делом још једном изненадио своје америчке и европске читаоце. Фокнер је већ неколико пута доводио публику у забуну необичном структуром својих романа. Овог пута он изненађује због две ствари: једанпут, наравно, опет формом у којој је изнео своју основну замисао а други пут самом садржином романа. Фокнер, незаборавна и неумољива савест североамеричког Југа, у чијим су романима и причама ликови црних и белних становника Мисисипија сачувани трајније, хуманије и истинитије него у било каквом историско-документационом материјалу, уперо је сада своје очи на другу страну Атлантског Океана, на источне покрајине Француске!

Приближује се крај једном бесмисленом рату. Неки каплар и његових дванаест војника покушавају да на једном сектору Западног фронта заједнички, са својим непријатељем, организују покрет за мир и братство. Као резултат тога, једног понедељника француски пук одбија да пође у напад који је унапред осуђен на пропаст. Савезничка врховна команда сазнаје да се војници на обема странама саосећају са побуњеницима и она зато наређује да се ухапси пук, па чак и преговара са непријатељском врховном командом како

да се натерају војници да се поново међу собом боре. Француски командант на овом сектору фронта нуди каплару (за кога зна да му је незаконит син) опроштај ако престане са ширењем пацифистичког расположења међу војницима. Али, каплар, упоран и доследан својој идеји, бира пут мученика.

То је укратко садржина последњег Фокнеровог романа, садржина која је већ сама по себи, довољна, а нарочито још када њом оперише Фокнер, да побуди велики интерес. Али, читалац бива импресиониста не само тим. Каплар, који се са својих дванаест војника диже против братоубилачке борбе, буди у нама неодољиво сећање на један тако добар познат лик. Нећемо морати дуго разабјити главу да бисмо најзад открили да је древна легенда о Исусу Христу и његових дванаест апостола пренета за две хиљаде година унапред. Уместо Галилеје и Голготе, терени и ровови декорисани бодљикавим жицама. Међу дванаест војника налази се чак и Јуда Искариотски!

„Легенда“ није ништа друго него парабол. То изненађује, јер је скоро у свим досадашњим Фокнеровим делима симболизам, и свако преносно значење, било туђе. Из Фокнерових јунака увек је избијала животна непосредност. Ако су и понекад Фокнерови јунаци постојали симболима, дубоки и потресни (као у „Светлости у августу“) онда су то бивали снагом истине и живота који су они носили у себи. Међутим, сада, уместо да се суочимо с Фокнеровским животним бујицама, често опорим и бруталним, ми се одједном налазимо окружени фантазима. Требао би да присуствујемо једном од најкрвавијих ратова у историји човечанства. Али, уствари, шта видимо? Топови не грме оним својим злокобним тутњем, људске патње не узбуђују нас до суза. Читав свет је обавијен неком нестварном атмосфером; јасан симптом да живот и садржина нису пронашли свој адекватан израз, своју апсолутну форму.

„Легенда“ је ближа Кафки и Камину него Фокнеру из „Апсаломе“. „Апсаломе“ или „Светлишта“. Али, „Легенда“ заостаје још увек далеко ка „Процесом“ и „Замком“. Симболизам Кафке имао је своју сопствену оправдану логичку; преко симболизма у Каминевој „Куги“ дошли смо до једног потресног, животног сазнања. Међутим, Фокнер је промашио да индиректним путем каже нешто што је захтевало, можда, непосредан израз.

Амерички часописи ближи цркви, нису мишљења да „Легенда“ претставља велики Фокнеров фијаско. Чињеница да је Фокнер говорио алегоријично о Христу, за њих је довољна сама по себи да откупи све његове литерарне недостатке. Међутим, Чарлс Роло, критичар часописа „Ентелентик Мангли“ каже да је овај роман за њега нерелевант, и да ништа друго не значи него „херојско-амбициозни неуспех“.

Тешко је одлучити да ли је „Легенда“ филозофски, пацифистички или теолошки роман. Амбивалентност, па чак и поливалентност Кафкиних романа није нимало ишла на уштрб њихове литерарне и филозофске вредности; напротив, својим скривеним, недореченим смислом они стварају један нов садржајан, истинит миг о човеку. Ако је Фокнер у „Легенди“ хтео да буде пацифиста онда нејасноћу у изразу (Чарлс Роло каже да је Фокнер у овом делу нападано ишао за тим да избегне сваку непосредност и јасноћу) није дозволила да се то у пуној мери оствари. Као филозофски роман, „Легенда“ би била сувише наивна а као теолошки, за данашње доба апсурдна.

КАРЛО ОСТОЈИЋ



М. САМОКОВЛИЈА



# Сликаство протеста и потсвести

— Дада и надреализам —

У развиту модерне уметности постоји једно раздобље, — и то врло симптоматично раздобље, — када су не само уметничка дела изазивала чуђење код публике, већ и њихови творци. Непосредно после Првог светског рата, 1920, била је у Келну, у пивари Винтер, приређена једна необична изложба. Улаз је водио кроз тоалет, на вратима је била једна људска фигура од дрвета коју је сваки посетилац морао да удари секиром по глави, двораном су шетали приређивачи, огрунати белим покривачима, и рецитовали неразумљиве стихове. Изложени предмети били су све само не слике и скулптуре какве се виђају на осталим изложбама. Добри келнски грађани, који су већ навикли и на страхоте рата, и на окупацију, и на гладовање, овога су пута били заиста изван себе од прецеражења. Проносиле су се вести о тешким последицама рата на људску психу, о распадању европске цивилизације, о сумраку Запада. Било је људи који су слутили да оно најстрашније тек долази: и збиља, после „дадаиста“ који су били творци ове изложбе, долазили су „надреалисти“.

Почетак ових догађаја био је неколико година раније, у време када су се сви спремали на рат изјављујући да га нико не жели. У сликарству су била актуелна два правца: кубизам и футуризам. Био је на помолу и један трећи, — не плашљиво и скромно, како се то пристоји новацијама, већ уз велику галаму и скандале. Карактер овога правца није био сасвим јасан ни посматрачима: стајао је у непријатељским односима и са кубизмом и са футуризмом, али се практично није супротстављао ни једном од њих. Вођа овога правца био је Марсел Диншан, и то један од оних вођа модерног сликарства који није завршио ни као добар песник ни као рђав трговац: Диншан је постао шаховски мајстор.

По својој укусности, овај будући шахиста био је близак кубизму, али је имао неку врсту интелектуалне предилекције према оном другом ујасу грађана, према футуризму. Смањујући сликарство Северинија и Карла Каре пре свега као сликарство симултане акције, — јер не треба заборавити да је то било доба када се рађао кинематограф, — Диншан је насликао 1912 свој „Акт који симболизује степенце“, на коме је приказано разне фазе прикретности људског тела. Ово платно, изложено 1913 на „Интернационалној изложби модерне уметности“ у Њујорку, изазвало је запрепашћење и скандал. Овде се није радило ни о проблему чисте форме ни о проблему рашчлањавања планова већ о психолошкој дефиницији једне емоције која се бележи на платну у исто време кад и у свести посматрача. Није то било одрицање усталених пластичних квалитета, већ, — напротив, — пречишћавање чулних опажања, или нека врста оптичке катарсе која (по мишљењу аутора) мора бити изведена у једном што приснијем додиру са уметничким делом. За искусне уметнике, међутим, ова слика није показивала ништа друго већ симултан покрет у декомпозицији.

Ова су се Диншанова настојања још увек кретала у оквирима ликовне проблематике, али су далеко занимљивији његови подвизи после 1914, када су страхоте рата већ изазивале јавне протесте. Он прилази групи њујоршког фотографа Штиглица, ватреног пропагатора модерне уметности у Сједињеним Државама, и његова дела између 1915 и 1917, „Мона Лиза“ која има бркове, један мали W. C. под називом „Фонтана“ и бизарне, мало разумљиве композиције изведене у металу и стаклу, већ носе на себи печат ликовне анархије, срачунале да изазове нетрпељивост малограђана. Његове две ревије: „Слепи човек“ и „Вронг-Вронг“ појачале су ту нетрпељивост још више, а поготову кад су у њима почели да сарађују чувени амерички фотограф Мен Реј и франциски Пикабија, који је прешао у Сједињене Државе 1917.

У исто време када су Диншан и Пикабија збуњивали добре грађане Њујорка, који су давали свој новац за ратни зајам а своје синове за европски фронт, једна група пацифиста из разних земаља, скупљених у Цириху, отпочела је да збуњује грађане Швајцарске. Ови пацифисти, међу којима су се истицали румунски песник Тристан Цара, немачки литерате Хуго Бал и Рихард Хилзенбах, и алзашки уметник Ханс Арп, основали су 1916 „Кабарет Волтер“, неку врсту комбинаци-

је литерарног друштва, позоришта и предузећа за приређивање изложби. Покрет је назван „Дада“, име бесмислено исто колико и сва настојања да се овом покрету да неки дубљи друштвени значај. Нешто затим је Тристан Цара покренуо и ревију под тим именом, а ова је ревија у току рата привукла на сарадњу скоро све напредне уметнике и литерате тога времена: Аполлинера, Маринетија, Арагона, затим Пикаса, Кандинског, Модилијанија, Де Кирика и Макс Ернста.

Покрет „Дада“ се после рата проширио из Швајцарске и на остале земље. Читав низ ревија: „Билтен Дада“, „Канибал“, „Дадафон“, „Ревија 391“ (коју покрене Пикабија), затим ревија „Литература“ коју покрене Андре Бретон, Луј Арагон и Филип Супо за изразитим дадаистичким тенденцијама, све то говори да је било дискусије и литерарисања напретек. У ликовном свету, међутим, дадаизам није дао ништа ни занимљиво ни ново. Оно што су у сликарству учинили Марсел Диншан и Пикабија а у скулптури Ханс Арп, било је е једне стране везано за конструктивизам кубиста и футуриста а с друге за фантастично сликарство Паула Кле и Де Кирика. Дадаизам се углавном исцрпљивао на линији друштвеног протеста и његова је несрећа била што је једну полемички настројену литературу везао за једно лирски настројено сликарство, те су литерате хладиле манту сликара а сликари тутили полемичарску оштрицу литерате. Једина позитивна вредност дадаизма јесте што је омогућило појаву надреализма.

Био би произвољно тврдити да је надреализам, — бар што се сликарства тиче, — произишао из дадаизма: Диншан и Пикабија стајали су у размаку од Жоан Мироа и Макс Ернста као Микеланђело према Родену. Надреализам је од дадаизма примио само слободу изражавања и револт против конзервативизма сваке врсте, без кога револта не би био прихватљив кад већ није разумљив. Од 1924, када је Андре Бретон објавио свој Манифест надреализма, па до 1930 када су Бретон и Пол Елијар основали ревију „Надреализам у служби револуције“, овај покрет није био само покрет у моди, већ и један покрет дуобоко креативан, чија ће се права вредност сазнати, као и обично, тек у доба кад нестану његови најватренији поборници. Надреализам је, као и сви покрети који изазивају нетрпељивост, и сам био нетрпељив, али кад су се временом духовни мало стишавали и страсти омогућиле подношљиву критику, сви они који су у њему гледали будућност сликарства или непроцењив материјал за литературу, сложили су се да је он основан на последњим тековинама психологије, и да је тој науци дао толико грађе колико јој је одузео идеја.

Надреализам је као правац имао једину храброст да изјави да није креативан већ само продуктиван. Он

црпе своју грађу из аутоматских текстова, потсвести и снова. Фројд је својим теоријама о моралној цензури и комплексима открио сликарима и вајарима један сасвим нов свет, сличан свету у дубинама мора, и указао на емоције чија је снага кобна за равнотежу духа, али чија се природа обнавља у областима неупоредиве лирике и сјајних интелектуалних визија. Те су емоције биле потискиване у потсвест и тамо остале под будном стражом друштвеног или индивидуалног морала. Будући да је у питању морал, — а морал је ипак релативна ствар, — да ли ми имамо право да тај огромни креативни материјал оставимо по страни, само зато што друштвени односи захтевају нешто што нема много везе с интелектуалном продуктивношћу човека. Вођа надреалиста, Андре Бретон, устао је у своме Манифесту против друштвених предрасуда сматрајући, — и то са далеко више права него дадаисти, — да устаје против слободе стварања, против ограничења израза, против свођења уметности на једно узано и сасвим исцрпено поље људског духа.

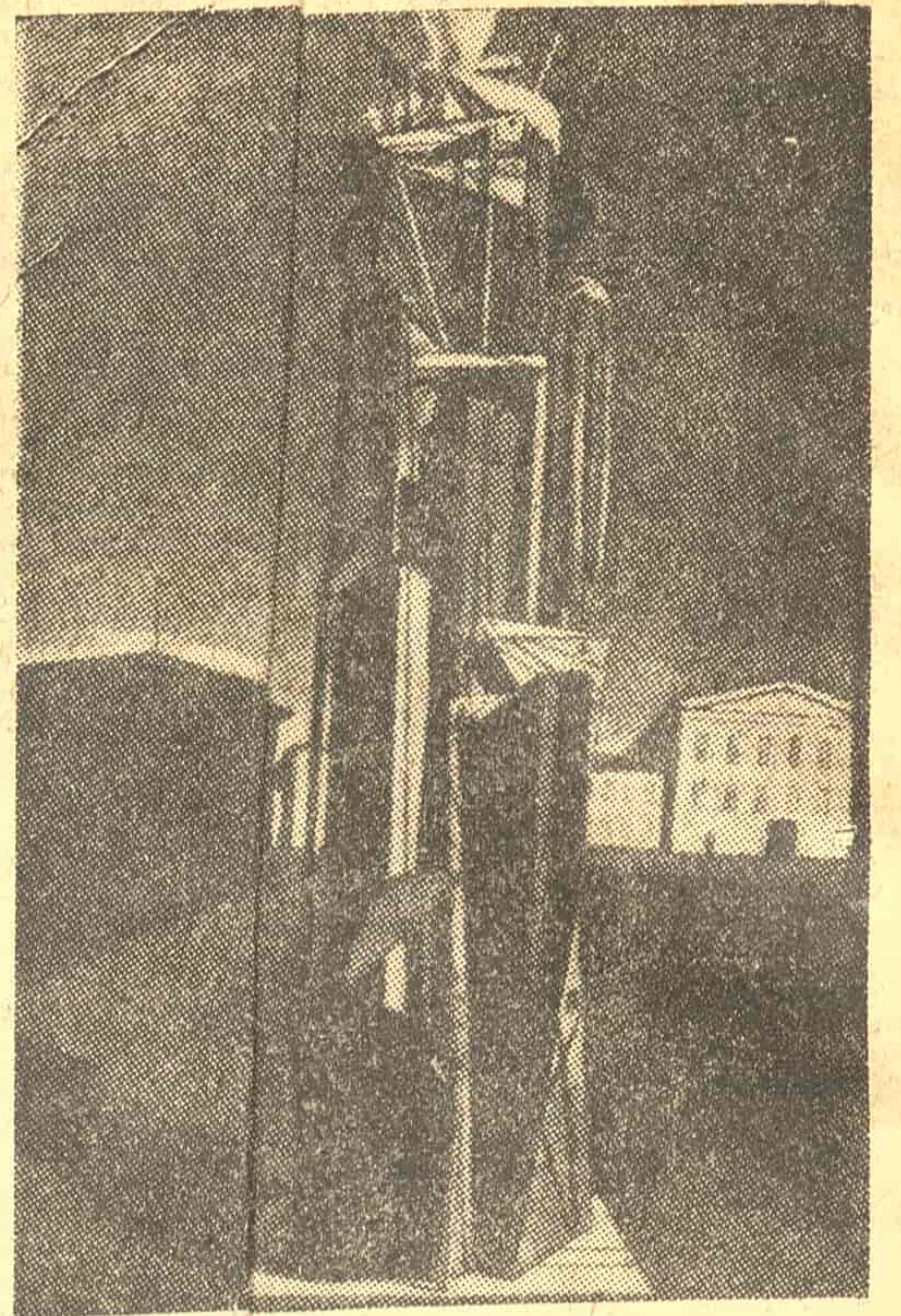
Оно што су Бретон и Елијар постигли у поезији помоћу аутоматских текстова, постигао је Макс Ернст у сликарству помоћу својих „фротажка“. Већ су кубисти тражили нове сликарске изразе у обојеној хартији или тканини, док су дадаисти ишли до употребе стакла или метала. Ернст се вратио традицијма цртежа и боје, уносио је новост само у изворима надахнућа: он сједињује различите предмете да би се трљањем оловком добиле чудне визије од којих уметник компоује свој нов и необичан свет, као што се из пукотина једнога зида или површине пешчаних наноса могу извући фигуралне композиције или необични пејзажи.

Ово је сликарство, — у принципима сасвим ново, — било у суштини декомпозиција стварног да би се компоновало нешто изван граница стварности. То је био свет маште, али свет у коме је конструкција била оно што је битно. Са таквим је назорима пришао 1928 надреализму Салвадор Дали. Изврстан занатлија, он је правно кратке и сасвим неискрене изјаве у потсвест и фантазмагорије, стварајући слике у којима су вештина компоновања, сјајан цртеж и скоро класична палета превластито натегнуту литерарну вредност симбола или кошмара. Андре Матон, много реалнији надреалиста од Салвадора Дали, и много искренији уметник, раздвојио је у својим сликама свет маште од света конфузија и пришао сасвим близу непосредном извору ликовних сензација. Он је помирио конструкцију са бојом, као што су то некада учинили кубисти из групе „златног пресека“.

Жоан Миро је био такође колориста. Не много сналажљив, он се непрестано кретао на граници композиције и декомпоновања, на оној

граница која у класичном сликарству води стилизацији а у надреалистичком декоративности. Он је најзад и отишао у декорацију, а то ће рећи да је покушао да помири композицију са бојом, заменивши колористичку поетичност неким врстом неубедљиве нанности са дечјих слика. Најзад, — у тај свет чудне и нестварне форме, али ипак форме, унео је поетичност и чар ослобођене маште Ив Танги. Тиме је сликарство дошло до своје највеће слободе које је икад имало.

Надреализам се данас радо посматра, — у линији свог историског развика, — као једна социјална појава, као протест против једне труле цивилизације (грађанске цивилизације). То је можда зато што је надреализам први покрет који је успео да помири литературу и сликарство, и то не по извесним теоретским разглабањима, већ у области изражајних средстава. Он је открио неискрпну ризницу емоција и визија, вадећи штедро из оног резервоара креативности, одакле су стари мајстори узимали само у часовима свога најдубљег надахнућа. Ако су кубизам и апстрактно сликарство обогатили уметности изражајним средствима, — а то сигурно јесу, — на-



ТОРЂЕ ДЕ КРИКО: ВЕЛИКИ МЕТАФИЗИЧАР

дреализам ју је обдарио неисцрпним могућностима. Кад се уметност буд једном коначно ослободила људски емоје или навика друштва, кад се бде слободно изражавала својим спственим језиком, њен ће речник бити речник Жоан Мироа или Макс Биста исто колико Леонарда, Гоје или Сезана.

МИОДРАГ КОЛАРИЋ

## Шекспиров фестивал у Стратфорду

**Х**АМЛЕТ назива Хорација човеком којег носи „у срцу свог срца“, а родни град Шекспиров, Стратфорд на Ејвону, проглашен је срцем срца Енглеске. Грофовија Ворвик, зелена и блага, пуна пашњака, шума и старинских катедрала и дворана била би срце, а Стратфорд срце тог срца, јер је у њему рођен највреднији свјетски познати имена. У том малом градићу, који сличи његовом насаду у расцвјетаном природном парку — кудгод се крене, штогод се погледа, све потсећа на великог драматичара, све одише његовим духом, и путник се не би зачудно да угледа Шекспира како пролази улицом и улази у котеж своје драге Ане Хетевеј.

Саграђено на обали Ејвона, окружено цвјетњацима и тихом рјечницом по којој плове лабудови, својим црвеним зидовима од цигала иако архитектонски неинтересантно, чак и нелијепо, а ипак складно повезано с јаблинима и брјестовима и уклопљено у опћи туторовски карактер тог градића који изгледа као да га је нацртао Волт Дизни — Шекспирово спомен-позориште већ осам деценија мами људе с цијелог глобуса да ходочасте у тај град и да у том театру присуствују изведбама Шекспирових драма. То је чудо снаге једног Дјела, а и организације: у градић од 20.000 становника долази годишње око 350.000 посетилаца и кроз осам мјесеци дворана са 1.400 мјеста је свакога дана пуна (три дана у седмици и двапут дневно), а икад се не догоди да би у град дошло више посетилаца него што их гледалиците кроз неколико дана може примити.

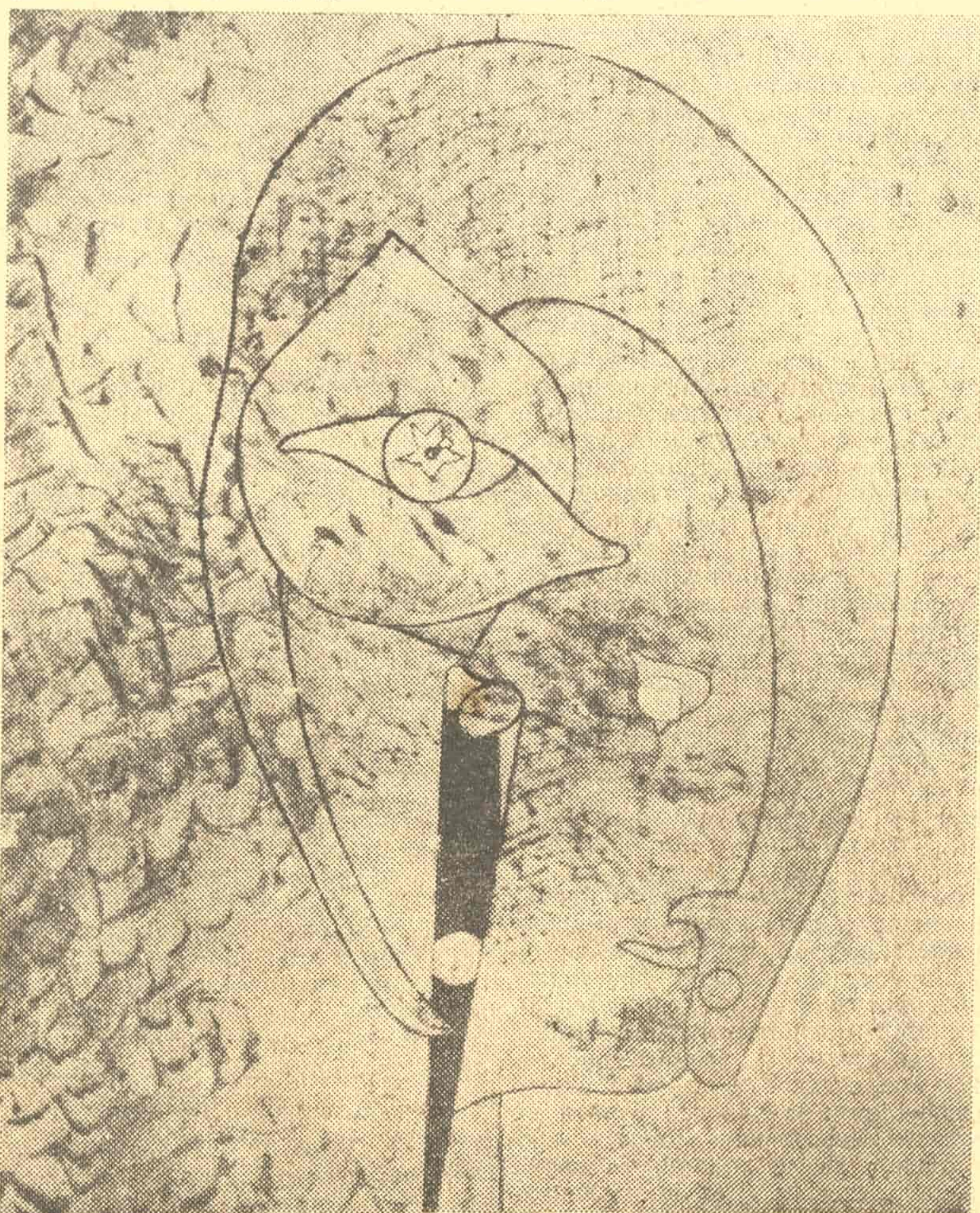
Интересантан је историјат тих шекспировских представа: кад је Шекспир 1616 умро, у Стратфорду је приказивање представа било забрањено! Највећи драматичар свијета почео је бивати слављен у свом родном граду тек 150 година послје смрти, али још не извођењем његових дјела, јер кад је Давид Герик 1769 организовао прославу Шекспирове његовине, било је плесова, банкета а ватромета, али не и представа. 1874 одлучио је стратфордски начелник Чарлс Едвард Флауер да Стратфорд постане свјетско жариште Шекспирове култа и да се сагради монументално позориште. На Шекспиров рођендан, 23 априла 1879, почео је Први стратфордски фестивал. 1926 изгорјела је позоришна зграда, али је већ 1932 отворена нова, данашња, с технички најмодернијом позорницом у Енглеској. То спомен-позориште стоји под покровитељством краљине, а управља њиме Олбор од 73 члана, који поставља дирекцију. Од 1948 директори су Глин Бајем Шо, режисер, и глумац Ентони Квејл.

У традицији је стратфордског фестивала да изводи Шекспирове дје-

у интерпретацији најбољих енглеских глумаца. Сва велика имена британске сцене прошла су кроз Стратфорд, судјеловање у стратфордској сезони сматра се нарочитом почашћу и одликовањем. Ове сезоне, деведестипете по реду, први пут је прекинуту е том традицију и осам Ентони Квејл на мјести вођодинишњих старова није било ниједног свјетски познатог имена. У руци су били махом млади, талентовани али још непознати глумци, који су приказали пет представа: „Отело“, „Ромео и Јулија“, „Свети Петро и Павле“, „Укроћена горност“, „Троило и Кресида“. У режијама није било експеримента те врсте, јер су сва дјела поставила искусни познати режисери Шо, Квејл и Јорџ Девин.

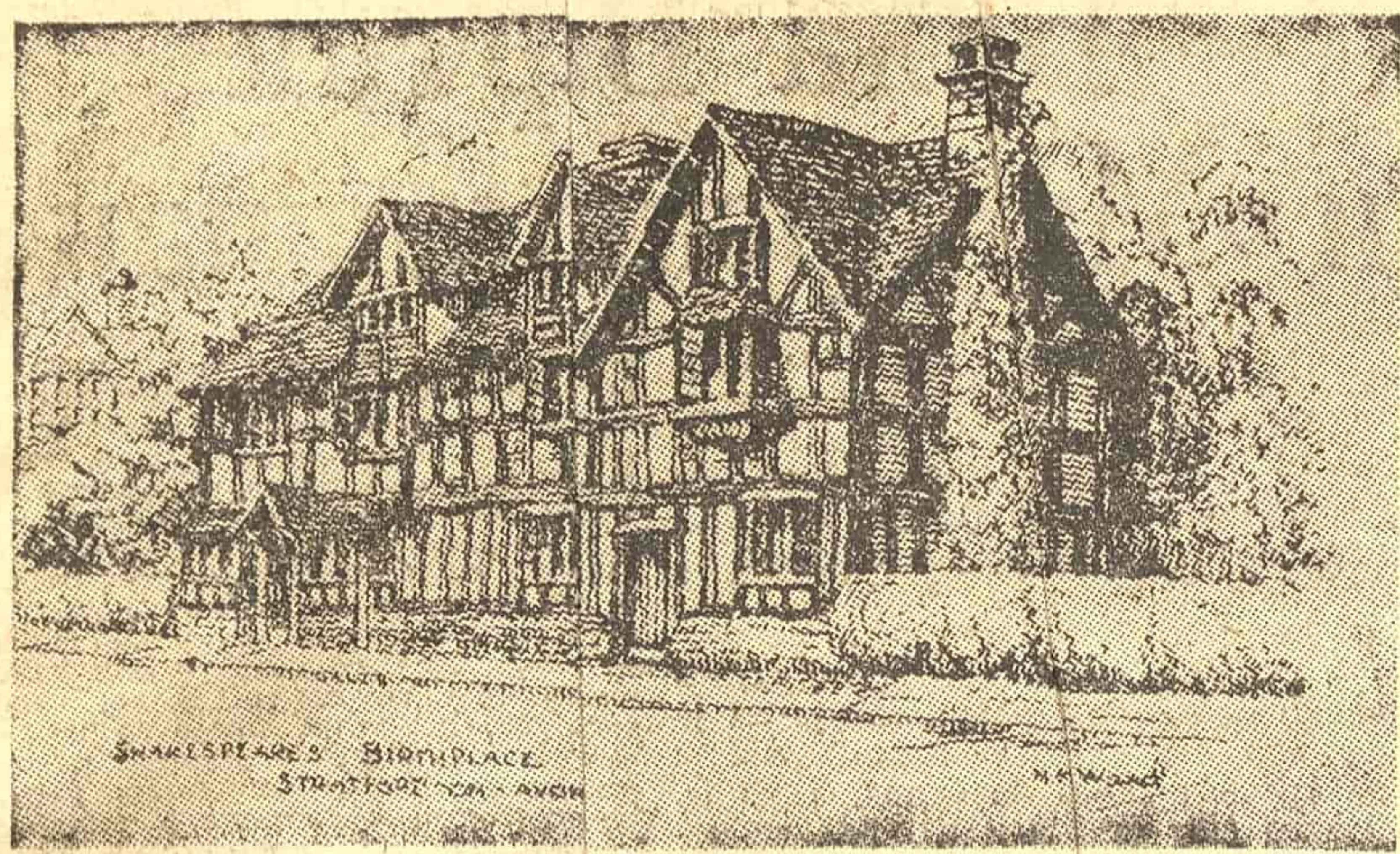
Видио сам три претставе, од којих бих на прво мјесто ставио „Ромео и Јулију“, признато најбоље одвијарење ове сезоне. Највише код те представе импресионира режисерска остава, нарочито у смислу сценографског рјешења. На бази јединственог декора — то је у Стратфорду неписан закон — створен је архитектонски и ликовно врло интересантан сценски оквир, савршено функционалан, који је допуштао да се у њему без прекида одвијају сви призори ове трагедије љубави и мржње. Позорницом је доминирала конструкција стенишита (слично као и код изведбе Југословенског драмског позоришта), али није било никакве јелотребне вртње ни спуштања завјеса, него је то централно степениште било изграђено удубљено пре рампом, као љуштура неке школе, унутар које су се на два спрата одвијале поједине сцене, означене само битним елементима локације. Тако су омогућене ванредне ситуације за балкон-сцену, ложницу и завјаву, а нарочито за финале: приземно гробница, а на степеништу изнад ње импозантно измирење живих. Једини у сцени Мантове спустила се завјеса, приказујући фасаде кућа: на сваком прозору стајао је по један љубавни пар, милујући се уз тихе звукове гитара — трагедија Ромео, који је тужно проматрао те парове, била је јасна без иједне ријечи текста. Много се служећи музиком режисер Шо остварио је незаборавне прелазе између појединих сцена и неки готово мелодиозан развој читаве радње, до последње градиције и завршног „Аускланга“ који је у гледаоачевом сјећању остао заиста као дојам једне симфоније. За такав дојам заслужна је и енглеска интерпретација шекспировских стихова — крелка, страствена, јака али не сурова, реалистична али не лишена поетичности. Глумци су били млади — у фестивалском проспеку с поносом је истакнуто да Јулија има 23 године, а Ромео 26 — и нису као

(Наставак на 7 страни)



МАКС ЕРНСТ: ВРЕМЕ





ШЕКСПИРОВА ДНА КУЋА У СТРАТФОРДУ

креатори могли оставити дубоку импресију, осим изврсне Дојке и оригиналног Лауренција. Је Мак Керн играо га је као одрпан бољачког фратора — ми бисмо можда рећи и: народног попа — с вкним срцем и душом пуном разумијања љубави.

Сличну импресију — изврсна постава, слабије глумачке креације — оставио је и „Отело“. Опет у инстинктивном декору (сцена и крими Тање Мојсјевић), то је за окоила једна од најбољих изведби „Отела“ што сам их икад видео, не надмашивим масовкама на Кију и фантастичним приказом Дездемине смрти. Но главни интерпретациони су готово промашени, и то стонатавали безмало сви критичари. Квејд, уједно и редитељ, био јвизуелно красан Отело, но његова љубомора није била бол рањене пемениности, него бијес једног плајеног дивљака. (Један белгиски режисер рекао ми је послније предње, да таква интерпретација може бити кака пропаганда против Ју-Мау покрета). Дездемона је била као нека анемична мондена дам а Јаго је додуше пакленски урл и стајло се пропињао на прсте расечених ногу, но заиста се није могао вјеровати да је то један од најинтелигентнијих и најпрофесионалних шекспирових злочинаца. Један критичар написао је за Јага Рејмса Вестела, да је био „забаван моћ, потпуно неспособан за овако безјалну интригу“.

Највише ме занимала изведба „Отела“ у „Отево“. По управо за ту представу су се и највише ломила кола око концепције и реализације овог дела у овогодишњој стратфордској извојни. Истакнути британски театар, Мр. Кенет Реи, рекао ми је да је ово скандалозна представа: љубавница су криминална, Тезеј и Хиполита сјешни, Пук личи на Канибала, а Срон и Титанија да би могли замијенити вјештице у „Макбету“. Како су мени врло свидјели занатлије, зашто сам га за његово мишљење о њим. „Никад нисам видео боље“, био је његов говор. Сличне дивергентне судове кристали су и критичари. Једина свидјело једно, другима друго, нов читавом представом није био задовољан нитко. А што је било на ствар Ова вилинска бајка, интерпретирана бично као аркадијска идила, с напушеним елементима Антике и грчке гајева — у овој стратфордској интерпретацији била је претворена у неумрачну нордиску сагу о ноћним подземним свјетовима, у којој су Оверс и виле дјеловали као злодуж и његов чаробњаци, Пук је слично Алберих из Вагнерова „Рајског злата“, а читава се радња одвијала као у зачараној атмосфери олујне ноћи, с нимало не

де у сунчану зору. Несумњиво да је било нових открића и интересантних решења и третмана, али је цјелина дјеловала тешко, без оне свијетле, радосне поезије љубави и Природе, које доминирају текстом ове комедије — бајке. Изузетак је била завршна изведба „Пирама и Тибе“, у којој су мајстори били заиста мајстори, одигравши читаву сцену виртуозно, у дивном бригу.

Посјетио сам режисера Џорџа Девиана. Он је страствено бранио своју концепцију, поносан што је изазвала толику реакцију. „Жотите сам одустао од традиционалног приказивања овог дјела — рекао је — јер сматрам да оно пружа материјал и за држчије интерпретације, а не да се узвик изводи као балетна феерија из теодоромантичног 19 вијека. Због тога нисам узео ни Менделсонову музику, него сам дао композирати нову, функционалну и уклапају у радњу. Избјегао сам и стереотипан балет, а све улоге подијелио међу младе глумце, који су ме могли и хтјели слиједити у тој новој концепцији“. Тако је говорио Џорџ Девиан — но чињеница је да су највише успјеле и заиста најбоље дјеловале управо сцене које нису так потпуно раскинуле с традицијом, можда би се овдје могло рећи: и са Шекспиром. Вит ће, дакле, да је истина, као обично, негде у средини. У сваком случају и на овој представи било је штошта да се доживи и научи. И не само на овој представи, него и на читавом фестивалу. Земља која свога највећег драматичара непрестано прочтава и стално га обнавља у новим сценским и глумачким интерпретацијама — може у томе и експериментирати, али ипак остаје, данас, најбогатија изложбена дворана Шекспирових драмских слика. Овогодишњи експерименти у режерији свакако су интересантни и научни. Глумачки, чини се по свему, нису успјели. А нису били ни досљедни. Избјегавала су се славна имена, а ипак су Ромео подијелили једном популарном младом филмском глумцу, који је за сцену још сасвим незрео. Споменути белгиски режисер, пледирао је да стратфордске представе морају бескомпромисно имати само најбоље већ прокушане интерпрете. Јер људе који на те представе долазе с читавом свијетом не занима унутрашња британска глумачка политика, већ желе и треба да виде највеће умјетнике и највећим изведбама највећег драматичара. Спојмо бих се с њим. Изгледа да су након хајке у штампи тако мишљење усвојили и стратфордски директори, јер су већ половином сезоне објавили да ће слиједене године главни старови бити сер Лоренс Оливије и Вивијен Ли.

МАРКО ФОТЕЗ

### Изгубљена пјесма

Он лежи као изгубљена пјесма која се није објавила никад, и вјетар — који долеги кадикад — од цијелог њега здино што може, може му косу крцнати у живот, ал он то не ће зпти ко ни вјетар ком је свеједно чо рукама дира.

Ни пуцања ниго: ко објава мира. Ал он је осто летати и даље: о ко зна шта је з и д и о у боју ил прије боја иди по свијету?

Премда је гледо — послом обузету — смрт једноставнија као руку своју — марио није. А ад мртав лежи, и ништа не зна, вјерово не би да чује, гдје му жжеи, да га нема. Откуд најједном? Зар да она — коју он броји — буде ош и конач свега, да због ње сада естане и њега, и од које, кад је кога, није, не, није хтио нида да бјежи?

А гледо ју је подом обузету — смрт једноставу као руку своју. О ко зна шта је вдио у боју ил прије боја иди по свијету?

ВЛАДИМИР ПОПОВИЋ

# Продаја капута

ТРУЦКА шестица, точкови клопарају. И то једнолично обртање точкова око себе и осовина чини ми се да се слива у непојмљиво

тужан и тих напев како никада нећу продати капут. Трамвај јури, понекад се приколица занесе као корито на води. Трамвај клизи кроз маглу, кроз мрежицу кише што си-пи. Тутње камиони, на њима чуче некакви људи, више привиђења него живи створи у мантилима од укрупнене робе и држе између колена грабуље и пале и више привидења него жубрета: ћуте ти људи на гомилама шушкора и отпадака а очи су им непојмљиве и добре. Био је то капут са закрпама, деповима и крагном умашћеном и похабаном. Давно је то било и ко да се не сећа тренутка кад сам га обукао: тек се беше свршио рат, пришла је тетка и поклонила ми га, ни тада није био нов; а енглески је, ратни и ко зна колко их је у њему погинуло... Идем поред шини. Магле се вуку изнад кровова, затупастих и мртвих заврзују се за репине јаблианова. Виде се врале што гаучу. Не знам где сам, да ли пред колоном или испред ње или на репу јој, али осећам да ме неко гура и удара у слабинне. Чујем цењкања, оштрице добацивања и зачикавања. Сад сам на пијаци, пролазим поред буреди, поред гомила промрзлог поврћа на тезгама.

Пролазим између сељачких кола пуних сламе и сена или хаљина за покривање. Вири секирче испод цака и арара. То се неки сељак из далека осигурао од ноћних птица док броди по мраку поред свог вина и своје зараде. Сељака нема те је коњ сам. Можда му је газда онај под шеширом и опанцима заврнутих носина. А коњче је најезено и мирно крај вина и има белу њушку као Марков шарац. Приђе ми неки човек средњих година:

— Колико пениш тај капут?

— Хиљаду динара, рекох а човекови образи се још више смрскаше. Он стаде да ми се смеје.

— А да ли би хтео да ти дам две хиљаде? рече и заперка се.

— Тражим само хиљаду, рекох и заобиђох бабу са судовима у наручју. Затим се изгубих у гомили. Није то био свет већ руло. Безброј помодрелих лица вртело се по том пољачету, безброј дроњака прескакало је темеље неке зграде. Држао сам капут на рукама а тај промрзли свет није осећао колико сам невесео. Људи, обични и необични, мали и високи, мршави и крошњави, људине и човечуљчићи, деца и старци. Жене и жентураче, бакнице и девојчице, препродавачице и лажни купци. Шинтари с белим капима са секирицама за појасом, чакширама свезаним чак испод пупка, промрзли и неповерљиви према свету што збори туђим језиком. Њих овде има највише, они се највише цењкају.

— Продајем капут, почех тихо и отегнуто.

— Колико га пениш? пита неко а ја се окрећем око себе и не могу да погодим где сам. Све је некако чудно овога јутра: и чађави облаци што се од ветра не могу да умире, и болесно мокри кровови предграђа Београда са фабричким торњевима. — Ево поклон за младеце, вице неко иза мене пола шаљиво а пола

озбиљно. Окренух се и видех: човек, неки средовечни и ћосави дугајиља држи пред собом мушке гаће већ дотрајале и празне. Кад примети да га гледамо он поче да се смеје... и људи су овога јутра необични. Човек би рекао да им је мишло што су се састали, што се лажу, препиру, краду и цењкају. — Продајем капут, људи...

Ово није Београд већ касаса. Ово није периферија ведеграда већ чаршија. Овде само недостају минарета и хоца, сокак и ћепенак. И мала „кахва“. Има више шиптарских ћулачића него шешира. Пролазе жене у димњима, девојке са ћинђувама на врховима плетеница. Приђе ми Шинтар:

— Колико динар?

— Хиљаду динара.

Он проба, још једном проба, проба и трећи пут. Онда пробају петорица што стоје иза њега. Мере га, облаче, пипкају, вуку за конце и мрмљају.

— Може петсто динар? — рече Шинтар.

— Куд ћеш мање од хиљаду динара? рекох.

— Може четиристо динар? рече други Шинтар.

— Ја не знам да се цењкам.

— Може тристо динар? — рече трећи Шинтар.

Пролазим поред тезги с драгулијама и ситницама. Овде се све може наћи од тестије до казана и корита, од бритвице до ножине, од берете до најлон чарапе, од крпиче до доламе. Од чиоде до катанца, од кључа да сабље и будилника.

— Продајем капут.

Човек пиша ципеле. Жена по хиљадити пут проба шешир. Шинтар пињи у опанке од гуме. Старац држи огрлице и јевтино прстење наизано на котур од жице. Девојка нуди око себе испеглао одело са закрпама. Циганин пијано хвали свој контрабас. Однекуд долете неки ветропир:

— Шта, продајеш капут?

— Продајем.

— И не дајеш га ниже од хиљадарке?

— Он вреди и више.

— Па што не тражиш? рече ветропир, и одјури.

— То је неки лудак, чух иза себе. Целог дана проба а никад ништа не купује. То му је уживање.

Човек што ми је то говорио био је просед, погурен и невесео. Др-

жао је преко руке женску спаваћину.

Над гунгулом лебди човек. Попо се на столицу и жали се свирали. Људи се окупили око његових ногу и слушају. А он се толико задубио у своју свирку да и не чује оземле гласове који желе другу песму а не његову. Образи су му упали и жути, очи утекле у лобању. Око врата има белу мараму и крагину од кауча. Шта ли овога јутра, док ја продајем свој капут, поверава свирали тај бивши господин без длачице на лобањи? Човек свира, прсти му вешто скачу по рупама свирале, понекад га неко повуче за ногавицу. Онда се из те лепе и невеседе свирке отме трагичан тон. Он свира и повија се у такту, те ми се чини да би радо заиграо да није на столицу. Питају га колико цени оно прслуче и оно ордење солунско. Не осврће се.

— Пошто су ти медаље, чича? Споменица је зарђала, каже неки човек а солунски ратник свира.

— Однеће му неко те медаље.

— Музикалан старчић.

Велико огледало. За педаљ или два дуже од мене. Стоји мирно и видим у њему своје лице с пола носа, опуштено руку, закрпе на скуту капута, ногавицу. — Продајем капут, кажем свом лику у огледалу.

Спазих жену празних очних дупљи. Стојала је мирно, камено, сти-снутих усница. Ветар јој је по лицу просипао прамене седих чуперака. Држала је у рукама кошуљу старомодног кроја. Гледам је читав тренутак у студеном огледалу с оквиром неке слике на њеној глави. Запамтих је.

— Пошто капут? рече нека жена.

— Пет стотина рекох.

— Може стотинар? рече Шинтар.

— Може две паре? рече други Шинтар.

Човек са свирком лебди над гомилом. Ветропир јури као нечастиви. Неко удара у бубањ крај писка кларинета. Слепа жена стоји у огледалу с оквиром слике око главе. Видео сам се, жући од капута.

— Продајем капут за три стотине динара.

Свирка умукну, галама заглобуша. Прескочих јарак, разминух ћосавог дугајиљу с поклоном за младеце. Разминух се још једном са ветропиром. Он ми се искези. Наћох се крај сељачких кола са сламом.

— Може без паре? рече Шинтар.

МИОДРАГ БУЛАТОВИЋ

## Душан Милачић:

# Виктор Иго

(Српска књижевна задруга, књига 325)

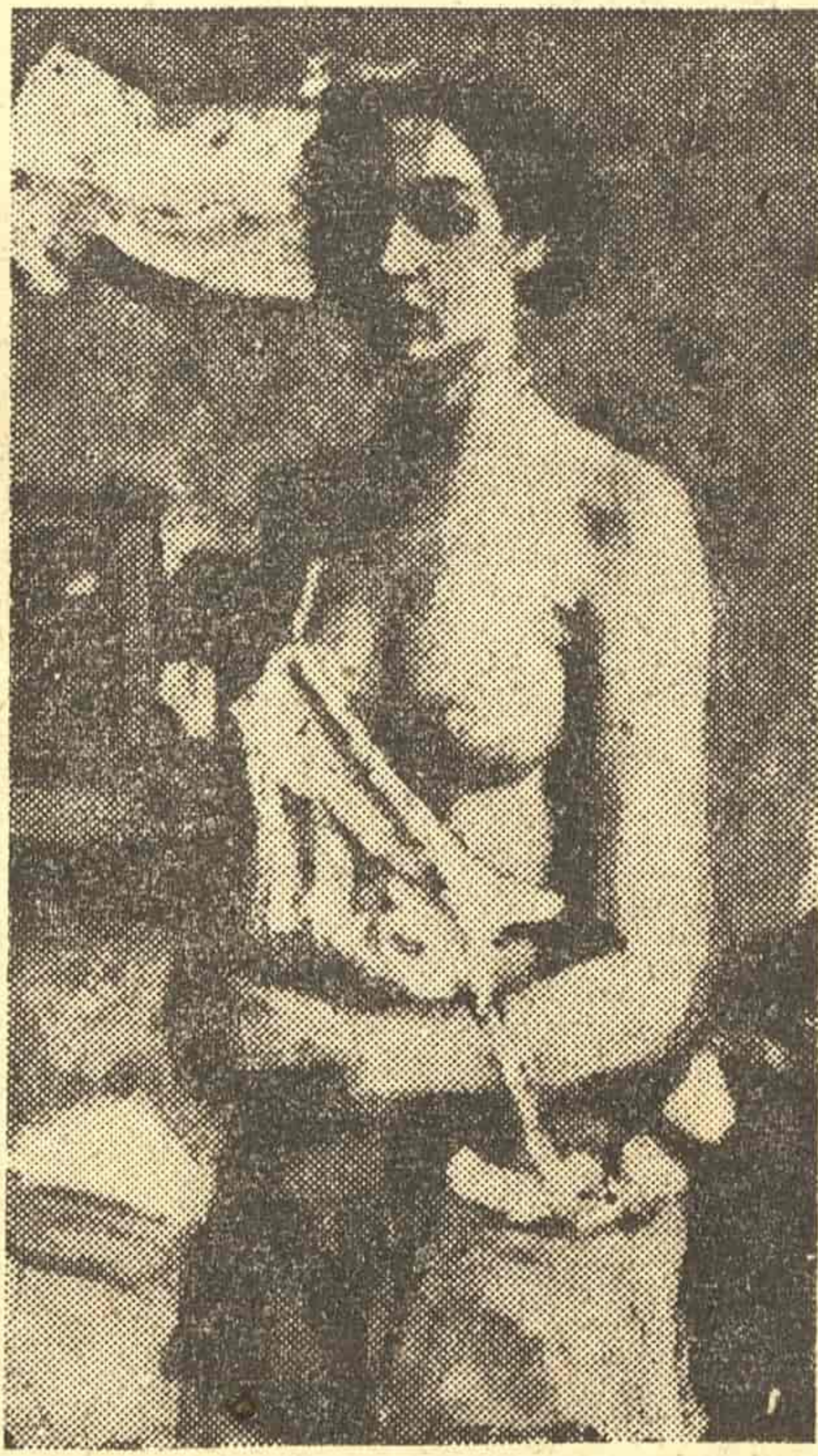
Андре Антоан, оснивалац Слободног позоришта, за чије је име везана обнова модерне драмске уметности у Француској, писао је о др Душану Милачићу 1930 године да је „бранио на Књижевном факултету Париског универзитета две тезе: Позориште Оноре де Балзак и Необјављено позориште Оноре де Балзак. Интерес овога рада је огроман, јер је ово први пут да је један професор потпуно и тачно испитао позоришни део Ловежулове рукописне збирке у Шантију (замку недалеко од Париза). Он је тамо открио и изучио четрдесет позоришних пројеката горостасног творца, одломке петнаест започетих драма и три потпуно завршена дела“.

Тако је Милачић ушао у ред најпознатијих балзаколога. И много доцније, после двадесет година даљег напорног студирања, објавио у нашој земљи монографију о Балзаку. Чинило се да ће његов рад на упознавању наше средине са француском класичном литературом истрајати у коментарисању Балзак. Међутим, Милачић је објавио у међувремену низ есеја из француске књижевности, као и низ чланака, које је наша издавачка кућа Просвета мисли да сабере у једну књигу. Међу тим есејима нарочито се истиче онај о Золи, објављен у часопису Књижевност, који је дао повода да се помисли да ће Милачић да изда монографију о Золи. Међутим, он је недавно објавио монографију о Виктору Игоу, књигу чију појаву треба поздравити већ као ново дело у нашој оскудној монографској литератури.

Да би се написала књига о Виктору Игоу било је потребно прочитати преко четрдесет великих томова у којима је обухваћено Игово дело и бројне студије. То је Милачић

наVELO да замисли две књиге од којих би једна обухватала живот, а друга дело највећег француског романтичара. Али за наше потребе и прилике ова монографија је срећнији избор. Тако је Милачић са одушевљењем писао своју књигу да би је наметнуо читаоцима живим, романтичарским стилем који се скоро уопште не разликује од наведених текстова из деветнаестог века. То одушевљење преноси се лако на читаоца и зато се ова монографија чита као роман а не као студија. Но она је и студија једне, за нашу средину неопходно потребне врсте, саопштено је све што је најзначајније у јавном и интимном животу Виктора Игоа, укратко и занимљиво су причинани садржаји његових дела, зачињени естетском анализом, али се избегао неки нов аспект на писца и његово дело, јер је то већ учињено у многим студијама у Француској и историјама светске књижевности, тако да ако се ма каква мишљења о Виктору Игоу понове или нова појаве, његово дело остаје присто читаоцима и трајно у историји књижевности. Зато је др Душан Милачић постигао редак успех: успео је да обимну научну грађу о великом романтичару претопи у једну занимљиву и живо писану студију коју и широка читалачка публика може са задовољством пратити. Тиме је постигнута двострука корист: читаоци упознају живот Игоа и добију преглед његових дела, докуче један интиман свет писца и сазнају много штошта о ондашњим књижевним приликама и друштвеном животу Француске деветнаестог века који је био бремени најразличитијим противуречностима од Малдорора до симболиста и значно одлучан преокрет у њеној историји.

М. МАКСИМОВИЋ



МАРКО ЧЕЛЕБОНОВИЋ: ДЕВОЉКА



# Бела Барток и »Мађарскитулипан«

АНИКИНА ВРЕМЕНА



(Наставак с 1 стране)

М. МИЛОШЕВИЋ И С. ВЈЕЛИЋ У ФИЛМУ „АНИКИНА ВРЕМЕНА“

менталној структури према овом садржају не нарочито пријатељски расположена. Јер није то само проста фраза када се каже да је садржај недељив од форме (проклет био онај коме је први пут пало напамет да ова два вида једне те исте ствари тако отсечно категориса!). Уметничка дела (она велика и страсна — каква је сигурно Андрићева литература) нису деџа игра матадор, која се по вољи може растурати и слагати, нити се њихова вредност може сажети у једну или две реченице; јер да је тако било би довољно само открити идеју и смисао, рецимо, Андрићеве приповетке, па је, затим, на нови, за филм лакши, начин сценаристички изрећи. То су живи организми којима се не могу сести удови (ако их те нове форме не могу у себе примити), а да се живот у њима не угаси!

И зато је та Андрићева лепота речи, та његова демиуршка способност да у судуру две речи: два света, открије трећи истински раскошнији, — израста пред ауторима сценарија као планина чије се висине не могу сагледати! Требао је интегрално сачувати тај крвоток — једну просторну литерарну естетичку пројектовати на визуелно фиксирану плоху филмске драме. Јер, ако игде онда код Андрића има онога што се може назвати простор у уметности.

Погачић и Распор су свој сценарио конципирали не у форми једне оштре и живе драме. Они су таквом концепцијом сценарија дали основе Погачићу режисеру за реализацију једног филма — новеле. Истријерисали су, онолико колико се морало, све екскурзионо литерарне аранжмане (а колико је богатство при томе још остало у оних седамдесет страна Андрићеве приповетке!) и формирали сценарио који је сачувао смисао Андрићеве приповетке, али већ унапред спутао сваки покушај ка креацији једног јединственог, драмски акционог филма.

### О режиси

Кажу да је Донатело дванаест година радио „Олтар св. Антоана Падованског“, то дело чудне тачности и генијалног напора које још и данас запрепаштује својом пластичном раскоши; али — и нас данас, као и његове савременике некада, — оставља хладним.

Парцијално посматран овај филм има изванредних партија (можда најлепших и сигурно најчистије сензуалних од свих које су до сада забележене на тој километарској врпци филмова које је наша продукција произвела; бројка равна годишњој продукцији једне филмски средње развијене земље, или трећини броја филмова које апсорбује наш годишњи репертоар!). Поменућемо само неке од њих: љубавна сцена Јакша — Аника у којој је дискретним истицањем Аникине чедности непометљиво и сугестивно подвучена подвојеност њеног карактера. Јер ко би смео да тврди да газда Филиповић својом филозофијом о женама исцрпљује Андрићеву концепцију лика Анике; неколико глумачки луцидних, иначе ризикантних, али режиски с мером вођених, сцена са Љубинком Бобић; цео пасаж сусрета у цркви и неоствареног састанка код водопада између Анике и Михаила поетски је рафиновано постављен; оломци теферича (не и подавања које ни драматички није јасно извучено, а режиски је нарочито завршено); интелегентно и одлично пласирана идеја са пуцањем у тикве на почетку и пуцањем у празну воду на крају филма; пун атмосфере финале, који је непотребно и целокупном досадашњем Погачићевом раду на филму страна, загађан неумесним троструким „Збогом“ (несхватљиво је да је Погачић са свом филмском образовањешу могао да допусти овај потпуно нефилмски испад); затим сцена Аника — Кајмекам, сцена

Аника — Турчин онедија у Аникином дворцишту и још низ других за које нам простор не дозвољава да их наводимо. Шта је онда проузроковало тај утисак хладноће и неконтактности коме се и поред свега човек не може отети?

### Опет о сценарију

Већ смо говорили о томе да је филм „Аникина времена“ конципиран као новела а не као драма, боље речено, неколико филмско-приповедачких варијација повезаних око исте теме — Анике. Најповршнији осврт на драматуршку структуру сценарија довољно поткрепљује овај закључак. Тако је у филму група од четири главне личности, која формира и носи драму Анике, уствари оштро поставила границе два драматуршка комплекса овога филма. Јер, ако су са једне стране Јакша и Кајмекам, а са друге Михаило и Лале, још успоставили какав-такав међусобан драмски каузалитет, онда су везе Јакша и Михаило, Кајмекам и Лале, Лале и Јакша и Кајмекам и Михаило, најзад, скоро потпуно заностављене, јер су ти ликови успоставили, у оквиру ових веза, међусобан контакт само ранама које њихове судбине, остављају на лику Аники! У начелу се једном оваквом поступку не може и не сме ништа приговорити. Као што у литератури постоје једна поред друге новела и драма, тако се исто и у филму мора допустити подвајање у жанру. (Међутим, морамо да констатујемо, да је у филму, баш због популарности на коју је осуђена филмска уметност, далеко захвалније и лакше правити филмове драме од филмова новела.)

Андрић је коренитим и непреправљивим особеностима свог литерарног поступка, (у случају када се његове вредности желе сачувати немодифициране), предодредно и тај филмско-поведачки драматуршки поступак аутора сценарија „Аникина времена“ — Погачића и Распора. (О томе је, оусталом, било говора и на почетку овога приказа.)

### О односу сценарио — режиси

Трудили се да до краја остане јасан и упечатљив, режисер је доспео у једну парадоксалну ситуацију да, заобишавши, свесно и исправно, испртавање једног јединственог драмског проблема, потенцира појединачне драмске одломке до значаја и важности аутономних драмских мисли. Драмски начин изражавања, дакле, примењен је на једну тему која је томе била ментално антиципирана! Пуштањем на вољу драмском темпераменту, који је све банализовао, ипак већ аутономне области „Аникиних времена“ савим су аутономизирани. Остајући доследан Андрићу у сценарију, аутор је у режиси заборавао на ту доследност. Један филм новела сценски је решаван драматично (у колизији с целином). Драматичним и драмском судуру усмереним захватом површено је једно танано, све у трансформацији и недефинисаности литерарно ткиво и разорена она, не драмска него поетска, асоцијативна, психолошка и филозофска нит која је најважније кохезивно средство Андрићеве литературе. (Андрић и у својим великим делима избегава, његовом темпераменту страну, фабулативну и драмску одређеност, а у „Аникиним временима“ он је тој својој симпатији до краја доследан). То је основни разлог те хладноће и нејединствености утиска! Створен је један драмски мозаик а не једна јединствена филмска новела! Да би се при таквом поступку заштитавала драмских момената сачувао део Андрићевих недрамских (бар буквално — не) карактерних анализа прибегло се веома дугачком и често депласираном опсерваторском тексту. Уз она три „Збогом“, у оквиру овога текста налази се друга најкрушнија грешка: зар је потребно да се текстом објашњава да Лале нешто бесмислено деље великим лекаремским ножем када се то лепо види и на слици? Овако је преко једне визуелно, с пуно атмосфере, реализоване сцене, пребачена сенка сувишне јасности. Зато су извесне сцене, које су фабулативно дословно преслижане из Андрићеве новеле, у Погачићевом филму стекле призвук бруталности. И код Андрића, на пример, Крстивица убија Крсту, али је у новели то убиство дато само као одраз самог добања у психи Михаиловој, а цео опис је изречен кроз Андрићеву поезију и

луцидно формулисану реченицу. У филму, међутим, све се догађа у садашњем времену (а чак ако је привидно и укључено у једну ка прошлости усмерену наративну реминесценцију), ради тога и публика својим очима гледа то убиство, ту, пред њом, на платну, без икаквог литерарног и поетског аранжмана. Осим ове сцене, и још две-три претерано драстична акцента, сав остали, тугом засићен садржај филма, инспириран је тугом садржаја Андрићеве новеле.

Да ли су све ове озбиљне недостатке? Са гледишта једног строгог критичког става — да, Али, узимајући у обзир све околности, ми Погачићу морамо одати дужан респект и признање за остале значајне резултате у овом изузетно тешком пионерском послу који је он отпочео. (Треба узгред рећи да, колико год један овакав режиски третман умањује позитиван суд код естетски и литерарно култивисаног гледача, он филм приближава обичној, просечној, биоскопској публици.)

### О глумцима, камери, сценографији и музици

Погачић је тумачење насловне улоге поверио младој и талентованој глумци Милени Данчевић. Иако карактерно (а донекле и физички, јер је у приповести Аника веома јасно и искључиво описана и, пошто је тај њен физички изглед у уској вези с њеним карактером) индипонирана за ову улогу, Милена Данчевић остварила је једну солидну и пажње вредну креацију. Морамо подвући да је она својим игром у „Аники“ открила свој широк глумачки дијапазон.

Други протагониста, Драгослав Грбић, који се до овога филма глумом уопште није бавио, по свом физичком изгледу савим одговара лику Михаила. Грбићева и Погачићева заслуга је што је овај експеримент (поверавање сложене улоге неглумцу) углавном успешно савладао. Местимично, међутим, у дијалогским сценама осећа се маркираним глумачке игре а не глума. Такав је случај, рецимо, са сценом Михаило — газда Филиповић, кога игра Виктор Старчић. Овај Старчићев газда Филиповић једна је глумачка минијатура чији скучени фабулативно садржајни оквир осваја и превазилази ингенеријом Старчићев талент (израз није мој), али је тачан и више него објективан. Треба већ једном рећи шта међу нашим глумачким вредностима значи глумачко дело великог и правог глумца Виктора Старчића.

Мирко Милосављевић је на својим плећима са успехом изнео тешку улогу Лалеа.

Љубинка Бобић је дала једну духовиту и живописну креацију. Кајмекам Мате Милошевића је, и поред шематичности, изразит и сутестив.

Северин Вијелић одиграо је улогу Јакше темпераментно, али с мером. Сниматељ Александар Секуловић, Николај Радановић, дао је пуну штићу, ненаметљиво, одличну сценографију. (Његова грешка, колико и редитељева, је што је допустио да се на два, три места осећају светлосни скокови.) Секуловићеве екстеријери више су него добри.

Крешimir Барановић, који је већ више пута са успехом компоновао музику за филмове за „Аникина времена“ дао је једну слабу и бледу музичку пратњу.

### АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ



НИКОЛАС ЕФТОНОПУЛОС: ПЕСНИК И МУЗА

У ОДБРАНУ духа Беле Бартока, у одбрану моралне интактности живота уметника, био сам тапсао чланака „Дали је Бела Барток био шовиниста?“, у коме сам се осврнуо на оптужбе Станислава Винавера. Винавер је поново одговорио.

У самом почетку свог одговора Винавер сасвим тачно констатује да ја не верујем ничијим напоменама и да тражим „дрно на бело“. Тако је. Желео сам да Винавер „дрно на бело“ докаже своје тврђење. А то је да је Барток у било ком раздобљу свог живота извршио уметнички фалсификат, односно да су, како то Винавер сликовито вели „...Барток и његове присталице... хтели пентатоником да утврде неки исконско прече право Мађара... Они су мислили таквим доказима (и то често фалсификованим) да обнове стару империјалистичку Мађарску“.

Нажалост, ни овај Винаверов одговор није ништа променио на ствари. Он не само да није доказао своју првобитну оптужбу, него је овог пута једноставно без речи прешао преко ње. Овог пута чак није ни тврдио да је Барток уносио пентатонику и тамо где ове није било, него се само ограничио на констатацију да је код Бартока „пентатоника имала да докаже мађарско обележје наспротив карактеристикама других народа“.

То звучи већ сасвим другачије и, што је најважније, значи нешто сасвим друго. Такав став претставља научно гледиште, исправно или погрешно, о коме се може дискутовати — и о коме се доста и дискутовало и у самом мађарском музичком свету. Цитирање односне литературе састрани сувишним. Винавер, ако га то интересује, може наћи односне податке и сажето изнете рекапитулације супротних мишљења и у мађарској музичкој литератури.

Дакле, реч је о једном гледишту, о једном становишту, а не о реакционарном шовинизму, а још мање о фалсификату. Међутим, није требало да Винавер то доказује него то где и у коме сјом прелевује је Барток закачио пентатонику која је првобитно недостајала уз то још са циљем да елементе мелова околних народа прикаже као мађарске. Даље, требало је да Винавер веродостојно докаже своју оптужбу изнегу с тим у вези, према којој је Барток — по његовом, Винаверовом чувењу — не само лично вршио фалсификате, већ да је и „захтевао од једног познатог скупљања мађарских попевки да овај унесе у своје мелодије пентатонику и где је није било“.

Винавер је, дакле, коначно остао дужан доказа што се тиче фалсификата, а ја сам у свом чланку протествовао баш против тог његовог тврђења. Приморан сам, стога, да у целини останем при свом ранијем протесту.

Пошто је тако једноставно прешао преко своје главне оптужбе, Винавер покушава да пружи доказе макар за своју споредну оптужбу против Бартока, оптужбу због шовинизма. Да би то постигао, он се служи низом цитата. Тради што веће целовитости осврнућу се и на то. Винавер ни овог пута није имао среће са изворима. „Покрет тулипана“, који је члан Барток, по Сергеју Мореу, „био у почетку свог музичког делања“, није била никаква „фашистичка секта“, из простог разлога што у доба цветања овог покрета није од фашизма било још ни трага ни гласа. Основан 1906 године, дакле почетком овог века, овај покрет је имао за циљ унапређење мађарске индустрије. (Детаљније види у Ревајевој Трубинској, финансијској и индустријској енциклопедији, изд. 1931 г. том I, стр. 269.) Чланови овог покрета нису бавезали су се да не за своје личне потребе куповати искључиво мађарске производе, па макар они били лошији од иностраних. „Покрет тулипана“ имао је у то доба више стотина хиљада чланова и његова политичка оштрица — ако се — тако нечему уопште може говорити — била је уперена против режима аустријске солдатеке, која је талашну мађарску, везану мушким нархију, узавизавала не само пребацавањем несоразмерно великог дела терета државног буџета, него је уз то путем аустро-мађарске царинске уније гушила још и мађарску индустрију. Био је то, дакле, покрет привредног бојкота, творевина оних мађарских политичких слојева (такозваних „независници“) који су уместо дуалистичке полусамосталности проповедали потпуно отцепљење од Аустрије. Могућно је да је француски аутор, говорећи о том покрету, мислио на „Пробуђене Мађаре“. Савез фронтловских бораца“, „Савез саборача“ или нешто слично, који су заиста били куле иредентизма у Мађарској двадесетих година. Колика се научна и документарна вредност може придавати једном делу у коме се могу пронаћи такви лансуеси, мислим да није спорно.

Али чак и према Винаверовом цитату Море помиње само Бартоков „патриотизам“. Не шовинизам, дакле. Не патриотизам, а то су две суштински различите ствари. Патриотизам није прех, за разлику од своје патолошке извитоперености шовинизма. Мореовим речима Винавер, дакле, доказује нешто што нико није оспорио и што услед тога није вредно ни доказивати. На уметничком плану, свесном културом проживљени патриотизам претставља голему стваралачку снагу и богат извор инспирације. У исто време он претставља путу неодвојиву од лика сваког правог уметника. Да Шо-

пен је био ватрени пољски патриота, и би био Шопен. У уметничком развоју Бартоковом од кључног је значаја био баш његов патриотизам. Шта и га иначе друго покренуло да културу народне музике начини општинском благом, и шта га је учинило способним да од ситних музичких дијалеката, који су били осуђени на пропаст, изгради светски музички језик? У ствари ни Кодаљеви редови у Revue musicale не тврде друго. Барток био родољуб, писао је мађарску музику. С друге стране, његова уметност се баш у топоници народне културе претопила у европску уметност. Но, он никоме није ништа оспоравао. Ако су, пак, поједини чланови југословенских претарних музичких генерација, како то Винавер врди, „због такве ствари“ у њему видели „великомађарског провагандисту“, то је грешка односних музичара а не Бартокова.

Зачењујући упорно патриотизам са овинизмом, Винавер је неизбежно морао доћи до криво резултата: Могућно је да је Барток погрешно кад је оспорио древност Жгцеових међумурских збирки, али огућно је и да није погрешно. Ниш музиколог, па као ни у свом први чланку тако ни овог пута нећу ја се упуштају у чисто музичкој диску страну ове теме. Дискутујемо моралном питању. Да ли је Барк био злонамеран, да ли је могао бити злонамеран и зашто? Зашто би он због свог шовинистичког нафојства оспорио музичко славенство Међумурју ако је у исто време прињавао музичко румунство Бихара Марамуреша? Бихар и Марамуреш су исто тако припадали некадашњој територији „светостефанске“ мајрске државе као и Међумурје. Овј претпоставци, дакле, недостаје локка вероватноће.

Идујем се, међутим, да се Винаверсад већ и сам окреће против свог додлашњег главног сведока и да посланакнадног размисљања увиђа да је Дохнањ ипак био фашиста. Али ниу не треба претеривати. Ја нисам тврдио да је Дохнањ лично изгнао Бартока. Ево мојих речи које сам у вези с тим написао: „И у крајњој линији дух, чији је он био претставник и отеловљење прогнао је Бартока у Америку“. Није, дакле, уметника Бартока из Мађарске прогнао Дхнањ, који је, ма колико био претентован и опортуниста, ипак био кинозитор и дирџент а не ловац на људе, него тешка духовна атмосера, чији су претставници били он и његова клика.

Што се, пак, Бартокове аутобиографије тиче, ту је узалудна свака дискусија. Одлучујуће о једној књизи јесте утисак сваког појединца. Узалуд бисмо бомбардовали и један дугог цитатима (чак и кад би било простора за то), о томе да се узгајно убедимо и тако не би могло бити ни речи. Мој утисак о Бартовој књизи је укратко овај: књига јазује на уметников патриотизам, америторно она поставља чисту мађарску народну музику у центар народне културе.

Слажем се са Винавером у томе да је „наша судност према великим удима да их видимо онакве какви у били“. Но, опрашта се блудном ину, опрашта се и грешници који се окајао, али Бартоку није потребан проштај ове врсте.

На крају: У вези с Бартоковом њигом Винавер помиње и „фашизам“. Констатујем да је он први Барков коментатор на свету који је оред уметничког имена написао у реч.

ЖОЖЕФ ДЕБРЕЦЕНИ

## КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ

УРЕЂУЈЕ РЕДАКЦИСКИ КОЛЕГИЈУМ  
Ото Биџали Мерић, Александар Вучо, Слободан Галоговац, Радомир Константиновић, Душан Матић, Танасије Младеновић, Ђуза Радовић и Ристо Топшовић (одговорни уредник)

УРЕДНИШТВО  
Француска 7, тел. 21-000

АДМИНИСТРАЦИЈА  
Француска 7, пошт. факс 133

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

Лист излази сваког четвртка  
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЂАЈУ

