KNJIŽEVNE NOVINE

LIST ZA KNJIŽEVNOST, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

Godina VIII. Nova serija, br. 38 | BEOGRAD, 31 MART 1957 | Cena 30 din.

UMETNOST I NJENE METROPOLE

Konzervativci brane jednu lažnu stvarnost jer negiraju svaku koncepciju nove mladosti

Umetničke pojave, škole, pravci od uvek su imale mesto i vreme gde su nastale, iako su nastajali jedni iz drugih.

Da ne idemo daleko. Zadržimo se kod Rima. Baštinik helenske umetnosti postao je kroz vekove metropola umetnosti u kamenu, a jedan dobar deo sveta bio je samo njegova provincija koji mu se jedva mogao približiti.

Mladi, zaostaliji narodi primali su uvek od onih koji su bili na višem stupnju kulturnog i umetničkog stvaranja. Rim nije nikada dostigao svoje uzore, ali je u kamen utisnuo svoje specifičnosti, osobine svoga duha i mentaliteta. Njegove provincije radile su isto to, samo, možda sa još manje sreće.

Ili govorimo o našem tlu, gde su naša vlastela, nasledujući vizantiske majstore freske, uspeli da toj fresci utisnu osobite vrednosti i draž domaćeg daha, istovremeno stvarajući i svoje majstore.

Kolika je snaga bila tog balkanskog carstva vidi se i po tome što se u jednom malom manastiru u Kurbinovu već začinje slikarska misao Djota, što je ta umetnost vezana za zadužbine već pokazivala sokove renesanse pre nego što su oni stigli na drugoj strani da se izraze.

Ali istorijski događaji prekinuli su sve to. I naša narodna umetnost, narodna poezija sa svima svojim specifičnim lepotama koje su svakako u ranim epohama nastale iz raznih uticaja, u devetnaestom veku počinje da se gasi. Srednjovekovne tradicije se napuštaju, a mlado građansko društvo traži nove izraze.

Zaboravilo se davno na slavu da se u velikoj pariskoj katedrali držalo molepstvije pred bitku na Kosovu. Zaboravilo se na priče da je za carsko vreme srpski jezik bio diplomatski jezik na vizantijskom dvoru, na slavni Dušanov zakonik, na Miroslavljevo Jevanđelje. Mlade građanke žurile su da fes i libade zamene bečkom modom, furunče i mangale, »Šporhetom«.

Mlado društvo kome su tradicije ropstvom već bile dosta presečene, nije imalo ni volje ni mogućnosti, i pored toga što se zanosilo romantizmom koji je vladao u svetu i time prirodno svojom nacionalnom istorijom, da se obrati prošlosti za svoje trenutne životne potrebe. I ako se pevalo o Kosovu, davala raznim savremenim društvima ime »Dušan«, ipak se požurilo da se poruči klavir iz Beča ili Pešte, pošto su se tamo napravili dobri trgovački poslovi. Ono što se propustilo od prirodnog razvoja svoje kulture i umetnosti takođe je imalo da se nadoknadi ne time što će se početi od epa i freske već time što će se učiti slikarstvo u Minhenskoj školi, a poezija kod nekog mađarskog ruskog ili francuskog pesnika.

Tako je sa pešťanskim krinjalicama, pariskim korsetima i žiponima, kod nas počela da prodire i evropska kultura i umetnost. Preko vožda i kneza stigli smo i do kraljeva i ušli u međunarodnu politiku, kad i u menično pravo i berzu.

Vuk i Dositej putuju. Radičević umire u Beču gde je uglavnom i pisac misleći na Karlovce.

Vuk vuče Radičevića u tradicije, ali pesnik samo oslobođen od njih može da peva onako kako valja: «Tuga i opomena«.

Sve više primamo novo od Austrije, Francuza, Engleza a naročito do Rusa. Razumljivo da naši ljudi, učeći se ekonomici, vladanju, politici, kulturi i umetnosti od drugih, unose u to svoj duh, svoje specifičnosti, svoje teme. Rešavaju svoje potrebe.

Već kroz neko vreme mladi naši ekonomisti, političari, umetnici, pored stranih velikih uzora imali su i svoje. Bolje se čuje melodija ako je neko tvoj otpeva. Tako su se dobile i prve sopstvene tradicije modernog doba kod nas Srba. Prilično drukčije su se odigravale stvari kod drugih Južnih Slovena, ali zakonitosti i principi uticaja kulture na kulturu bili su isti.

Sa izložbe poljske umetnosti — Marian Sulc: Predeo iz Sarenog sna

Danas, kad je prošlo nešto vremena od nastanka našeg modernog društva, mi imamo dosta naših tradicija na svima planovima ljudske delatnosti. Ali kako mi Jugosloveni danas i pored najmodernijih tekovina, naprimer, na planu politike gde prestavljamo jedan od najsavremenijih izraza naprednog čovečanstva, na planu umetnosti i pored značajnih imena i dostignuća, ne možemo da prednjačimo u smislu modernog, to smo mi i danas upućeni da svoje uzore potražimo i na strani.

Mi se ne stidimo što se služimo televizijskim aparatima, pa ni zato što su nam uzori u arhitekturi daleko od Gračanice ili slovenačkog baroka, ali nas neobično boli što naši umetnici nisu svi i potpuno bez uticaja stranih umetnika.

Ma koliko se ovaj bol mogao da razume, jer čoveku je najviše stalo do toga da mu je duh originalan, pa zar nas govori o razlikama one u narodnoj priči kad su se glave otkotrljale niz breg, nije svako potrčao za svojom, ipak mi sebi ne možemo da damo za pravo da tom bolu treba da odolimo što bi se rešili na to da budemo »samoniklice«.

Taj će bol sam da umine i tim pre ukoliko prihvatimo ono moderno u svetu i pokušamo, na osnovu njegovog poznavanja i ulaženja u njega, da stvorimo svoje. U prihvatanju tuđeg, savremenog mi ne treba da oklevamo i da se plašimo kosmopolitizma, jer reč »kosmopolitizam« nema »prizvuk vrlo opasne jeresi«. I kad bi se negirala univerzalnost ljudske kulture to bi zaista bilo potpuno suprotno marksističkom shvatanju.

Evropske kulture i u prohujalim vremenima imale su zajedničke izvore. Ratovi, okupacije, migracije takođe su učinile svoje. Ako se danas govori o razlikama one su male u biti, a veće su u smislu toga što je neki kraj zaostaliji dok je drugi u mnogome otišao napred.

Zatim, u ovom našem dobu, kad su veze između naroda toliko razvijene, sa nekim izuzecima koji se već tope, nemoguće je govoriti o nekim posebnim kulturama, već samo o više ili manje razvijenim.

Razumljivo je da će manje i nerazvijenije kulture uvek tražiti pozajmicu i impuls od razvijenijih. Nimalo nije čudno da mnoge zemlje nalaze inspiraciju i uzor u nama u pogledu političke ekonomije. I to nije ono zbog čega one treba da žale što nisu same do toga došle, već svakako srećne da za njihove potrebe već negde postoje ako ne potpuna rešenja, ono barem ključ stvari. Na ovom planu mi smo avangarda u modernom koncipiranju istorije, iz čega se već počinju da formiraju i najmoderniji pogledi i na druge grane ljudske delatnosti, pa i na koncepcije umetnosti.

U ovom trenutku drugi u pogledu političke ekonomije primaju od nas, jer mi smo se našli u razvoju svetskih događaja, u toku istorije, našli smo se odjednom u centru pod znakom: »biti ili ne biti«. Mi smo imali već tradicije slobode iskovane bitkama, dugogodišnja borenja robija, tradicije marksizma i postavljeni pred ovom zagonetkom istorije, jugoslovenskim narodima je bila data već i snaga da ovo pitanje razreši. Jedno istinitije bilo sveta mi smo već osećali da nam kuca pod prstima. Ostalo nam je samo da kažemo. Pitanje postavljeno nama, postavljeno je svima, celom svetu, postavljeno je suštini istoriskog zbivanja.

I Jugoslavija je rekla. To je za mene moderno i u tome ga ja vidim. I to je ono što vidi ceo svet i iz čega se uči.

Razumljivo je da ovi događaji, i sve što je iz toga proisteklo kao pojava, kao misao, ne mogu a da ne utiču i na druge domene ljudske delatnosti kod nas i u svetu, pa smatram da između ovakvih pojava i umetničke proizvodnje ne može da ostane neprimećena nesrazmera. Što ga i mislim da mi tim pre možemo mirno da primamo ono što nama treba i od drugih kultura i umetnosti.

Jer smešno bi bilo da svako prkosno ponovo traži, ako već za to ne oseća potrebu; naprimer, za svoju modernu arhitekturu tražiti inspiraciju i uzor u tvrđavi, manastiru, katedrali, pagodi, kad je već ta nova arhitektura dobijajući laka i prozračna krila od armiranog betona ispoljila duh modernog čoveka koji vlada brzinama, i koji

(Nastavak na osmoj strani)

VREME I UMETNOST

PRIMITIVNO I MODERNO

DISKUSIJA U FRANCUSKOJ

Stara i primitivna umetnost je u modi. Ekspedicije, arheološka otkrića, izučavanja i raznovrsne izložbe izneli su na svetlost dana stara dela nekadašnjih umetnika.

Slikari svih pravaca u slikarstvu veoma su zainteresovani za ovu pojavu. Da li to proizilazi možda iz nedovoljno objašnjene činjenice da njihova dela ponešto sadrže od te davno rođene umetnosti?

U Francuskoj je nedavno, preko mnogobrojnih listova vođena široka diskusija o ovim pitanjima, u njoj su učestvovali i slikari i kritičari.

Bila su uglavnom postavlje na četiri glavna pitanja:

— Nije li podudarnost aktuelnih traženja u slikarstvu i primitivne umetnosti puka slučajnost ili je ona određena nedavnim naučnim otkrićima?

— Da li uticaj arhaične umetnosti obeležava prekid s tradicijom?

— Nije li čovečanstvo na pragu nove civilizacije?

I, poslednje, četvrto pitanje: da li je odnos publike prema savremenim delima u neku ruku izmenjen?

Kritičari i umetnici imaju reč. Evo znalački vođene diskusije između istaknutih slikara; Andre Masona, Sulažea, Atlana i Brunera s trojicom poznatih francuskih kritičara: Mišelom Dalejeom, Alenom Žufroom i Marselom Zaharom.

Mišel Daleje: — Raznovrsni uticaji pojedinih slikarskih škola u Evropi i u svetu uopšte, ne osećaju se tek u novije doba. Doprinosi inostranih slikara u Francuskoj su oduvek bili mnogobrojni. Sasvim blizu nas, na domaku naših granica, japanska grafika uticala je na Lotreka, Gogena, Manea i Van Goga. Grupa »Nabi« takođe se oduševljavala japanskim grafičarima. Francuski fovisti i kubisti doživeli su uticaj crnačke umetnosti. Doista, veoma je interesantno pokušati da se odrede najnoviji izvori koji inspirišu savremenu umetnost...

Mason: — Čini mi se da savremene izvore inspiracije, pre svega, karakteriše odbacivanje nasleđa Renesanse. To veliko poglavlje umetnosti, po mom dubokom uverenju, skrivalo je ipak na izvesne načine najudaljeniju umetnost u vremenu i prostoru.

Marsel Zahar: — S tim se ne slažem. Renesansa je bila jedan veliki trenutak izraza čovečanstva, i ako joj se pojedinci ne obraćaju u ovim danima u kojima živimo, i ako oni pribegavaju drugim izvorima, verujem da to čine zato što je ne poznaju. Istraživanja još nisu dovoljno prenela čoveka u daleke prostore drevne umetnosti koja danas negde počiva pod zemljom, negde se odmara u kolibama crnaca, negde blista na suncu utkana u vidu gravura na slonovoj kosti, ili zadivljuje svojim šarama na kineskim vazama.

Sulaž: — Što se mene tiče, »izvori inspiracija« nisu pravi izraz. Ne mislim da se inspiracija može poručivati. Ne može se sesti pa se odlučiti za izbor ove ili one umetnosti kao »izvora inspiracije«. To je, ustvari, podudaranje u stvaranju, bez želje i znanja.

Marsel Zahar dopunjuje svoju prethodnu misao: — Sasvim tačno. To je podudarnost. Ali, od onog momenta kad do toga dođe, podudarnost se pretvara u poseban izvor.

Sulaž: — Ne. Mislim, kad je reč o podudarnosti, onda je, pre svega, po sredi unutrašnja potreba. Postoji naime, trenutak kada se dve civilizacije podudaraju. Na taj način se savremena umetnost donekle poistovećuje sa umetnošću koju nazivamo primitivnom. Tako je, recimo, Lotrek osetio istu unutrašnju potrebu koju su u svoje vreme osetili japanski umetnici radeći svoje gravure. Saznati, dakle, zašto smo se danas ponovo podudarili s primitivnom umetnošću važnija je stvar nego načiniti čitav spisak analogija između primitivne i savremene umetnosti.

Mason: Ideja o apsolutnoj umetnosti nije prihvatljiva:

— Sasvim tačno. I Japanci su platili danak Kinezima. Mi se gotovo uvek zadržavamo na japanskim gravurama, a zaboravljamo čuda kineske škole iz 15 veka. Japanci su ustvari učenici kineskih umetnika, ali su ipak stvorili »japansku grafiku«. Budući da žive na ostrvima, Japanci su bili prinuđeni, da bi obogatili svoja izražajna sredstva, da se napajaju stranim izvorima: Kinom i Indijom.

Ta pojava je univerzalnog karaktera. Stoga verujem da nikad nije bilo umetnosti koja na neki način nije imala dodira sa drugom umetnošću u vremenu i prostoru. Moje je mišljenje da ideja o jednoj apsolutnoj umetnosti nije prihvatljiva.

Mogućno je napajati se s različitih izvora, pa ipak stvoriti umetnost postojanu kao čelik, svoju. Mogućno je, s druge strane, uopšte se ne dotaći egzotične umetnosti, pa opet ne stvoriti sopstvenu, autentičnu umetnost.

Mišel Daleje: — Koji su izvori novih inspiracija nadrealista?

Bruner: — Ne znam da li su nadrealisti u svemu složni, ali je tačno da su oni uspeli da obogate, da razbuđte svoje inspiracije, da se dotaknu mnogih stvari. Činjena su poređenja između nadrealista i slikara-fantastičara, zatim između ukalupljenih, nedokučivih saznanja i nadrealističkih traženja. Ali, meni se čini da još ništa nije dokrajčeno... Uvek je postojala težnja da se pronađe trenutak uzbuđenja, da bi se nešto izrazilo, a što je sadržavalo korene svih pravaca.

Mason: — Mislim da Bruner ima pravo. U poreklu nadrealizma ima i hibridnog ukusa i »grešnih veza«. Samo, nemojmo se i mi ogrešiti! Sve to unapred nije bilo predviđeno i niko ne želi reći da nadrealistički umetnici nisu nastojali da se vremenom izdvoje, da postanu svoji.

Zatim se povela reč o tome koliko je Renesansa, za mnoge jedan od najsvetlijih trenutaka u razvoju umetnosti, uticala da se zapostave unutrašnji nemiri, to večno nespokojstvo umetnika, koje ga neprestano vuče napred, goni da traži, stvara.

Atlan: — Ljudi zamišljaju da su jednog lepog dana otkrili peruvijansku ili crnačku umetnost, i da su umetnici smesta prihvatili tu umetnost kao svršenu stvar. Pitam se nije li se to obrnuto dogodilo. Umetnost, još od impresionizma, bez prestanka beleži nove pobede, i baš su one te koje su iznele na svetlost dana...

Sulaž: — To je popudarnost, »susret« o čemu smo maločas govorili.

Atlan: — Izvesne stvari su privukle našu pažnju prema činjenici da je peruvijanska umetnost prava umetnost i da su crnački crteži velika dela. Pa i ono što je nekad smatrano za obične ili primitivne pokušaje može se kasnije proglasiti za klasična remek-dela. Kad su ljudi prviput ugledali Dogonovu skulpturu imali su utisak

(Nastavak na osmoj strani)

MALI ESEJ

SKIDANJE „SKELE"

Termin „skidanje skele" primenjuje se obično za građevinu. Odjednom će ono što je bilo komponovano u maloj srazmeri, na hartiji, oživeti u prirodnoj veličini; proporcije se obelodanjuju, detalji će dati svoj pečat celini. Moderne fasade na kojima nema onoga na šta je gledalac navikao — jer većina će tražiti i danas spoljnje rešenje (kube na uglu, uokvirene prozore, dekoracije) i neće lako prihvatiti detalje koji su uslov klime, zakon moderne konstrukcije, koji su funkcionalni. Isto tako gledalac i čitalac traži u likovnoj umetnosti i u literaturi ono što je već poznato, na šta je navikao: boje, kakve on vidi, mišiće kakve on poseduje, događaje i opise koji su mu bliski. Kako da se odjednom preorijentiše? Da prihvati jednu staklenu ploču umesto lustera, kostur stolice umesto rezbarene, jednobojne sagove umesto šarenih, kretone umesto brokata. (Mada se ovi primeri iz praktičnog života lakše menjaju). Negde u potsvesti ostalo je nasleđeno, davno viđeno, ili nešto što se nekad želelo, što je načinilo veliki utisak u mladosti. Uzmimo naprimer, bližu prošlost: renesansni ili barokni nameštaj, Ticijanove slike, Geteove balade, Versajski dvorac, Majolove skulpture — ono što je bilo zaista savršeno u prošlosti. To je ostalo, jer je upečatljivo, i to je mnogima ostavilo i meru i definitivnu ideju o lepoti, o monumentalnosti, o umetnosti uopšte. Čitalac i gledalac koji nije pratio razvoj umetnosti ne može odjednom da obogati svoju maštu da se prenese u sadašnjicu ako mu nedostaju elementi koji povezuju ono što je bilo sa onim što je sada: ako nije postepeno prelazio iz jedne faze u drugu, on ne može da obuhvati novo, ne može da oseti nagoveštenja, ne može jednostavno iz romantike da skoči u apstrakciju.

Možda je najteža preorijentacija (ne samo za publiku već i za mnoge ljude od struke pošto su baš oni navikli na izvesne oblike i kanone) iz klasične drame, ili iz drame prošloga stoleća, u modernu. Rukopis je samo jedan deo čitavog dela (slično kao u arhitekturi ali složenije: od linija i tačkica treba zamisliti skulpturu građevine — masu, dimenzije, oblike, proporcije).

Pored teksta treba zamisliti pokret, zvuk, prostor, uskladivanje glumaca, (i proporcije jednog prema drugom) u ostale elemente scene. Mora se otrgnuti od zvuka klasika, od dopadljivosti klasicizma, od patetike, od poznatih i naviknutih efekata. Gledalac je većinom navikao na jače akcente, na akciju, na velike junake, a moderna drama je psihološka, ona obuhvata sve slojeve, sve osobine ljudi i žena. (Ustvari veliki deo publike već zna da heroj nije samo velikan bez mane i slabosti, da je idol nerealan, da ima neočekivane nervne reakcije, da niko ne može isključivo i neprekidno da se kreće jednom linijom i da ne može samo da raste). Gledalac već zna šta je idealizirano u dobru i u zlu. (Čini mi se da je omladina najbliža toj eliminaciji pleonastičkog i drevnog). Ako se držimo termina skidanja skele to je onda taj šturi tekst rukopisa koji oživljen na sceni odjednom pokazuje disproporcije, i nedostatke.

Kritika domaće drame može da dođe i od strane publike jer ona poznaje svoje junake, svakom je bliska naša stvarnost, svaki će u svom krugu naći nekoga na kojeg će primeniti piščevu ideju, svaki će naći neki reper za naše likove i osetiće koliko su oni preterani, izveštačeni ili verni. Ali možemo li skidati skelu sa inostrane drame? Da li su ti ljudi i žene koje vidimo neprekidno već 12 godina zaista takvi kakvi su nama pretstavljeni, da li su autentični? Mi ne znamo ni njihove navike, ne poznajemo njihove običaje, njihova stanja, njihove reakcije. Da li su to zaista Soovi, Anujevi, Salakruovi, Milerovi, Tenesijevi likovi? Mi ne možemo da ocenimo šta je promašeno, šta je ostvareno. Mi ne možemo skinuti skelu sa onoga što nismo sagradili, što nije na našem tlu niklo. A sem toga inostrani tekstovi, (ma koliko da su zanimljivi) vrlo često tretiraju nepoznate ili za nas neaktuelne i sekundarne probleme. Nesumnjivo da je neophodno i korisno ako se upoznamo sa problemima Amerike, Engleske, Francuske, mada su to samo isečci, ali nikako ne zanemarujmo potpuno naše probleme!

Mi možemo da dobijemo domaću dramu samo ako je prikazujemo. Naši kritičari i naša publika doneće pravi sud o našim ostvarenjima. Naši ljudi će tada, kad drama ne ostane samo na hartiji, skinuti skelu sa njih, oni će je prihvatiti ili odbaciti. A ujedno će oni u njoj, samo u njoj naći autentičnost, kroz našu dramu će se pomeriti sa mrtve tačke (klasicizma, misticizma, itd), preko nje će ponirati u naše današnje ljude i žene i preko nje će razumeti njihove probleme. (Importirane drame ostaju većinom samo impresije;. Mi imamo svakako naše Majke hrabrost, naše Kolombe, naše Kandide. I naše drveće raste uspravno i naše obožavane glumice postoje. A koliko ima naših Noći Gneva? naših Fuenteovehuma, naših Ribarskih svada! Praznina koja je nastala za ovih 12 godina teško će popuniti iduće generacije jer one neće biti u toku današnjih problema ili će pisati o njihovim aktuelnim problemima.

Rukopisi stoje u očekivanju reditelja, glumaca, i pozorišta! Neka ih pozorište iznese na scenu, neka skinu skelu sa naše domaće drame. Publika će doći jer čovek pre svega želi da vidi i da nađe sebe.

Julija Najman

15 dana

DRAMA

U Beogradu gostovalo bugarsko narodno pozorište „Krsto Sarafov", koje je na beogradskim scenama izvelo pet komada sa svog repertoara.

Istovremeno je u Beogradu gostovao i kolektiv Zagrebačkog dramskog kazališta sa nekim stvarima iz svog repertoara. U Zagrebu premijera „Nevidljive kapije" Bihalji Merina.

U Puli premijera „Dovitljive devojke" Lope de Vega. Beogradsko dramsko gostovalo u Pančevu. Ljubljansko gledališče gostuje u aprilu u Beogradu, Zagrebu i Skoplju. U Novom Sadu premijera domaće drame „Nebeski odred".

IZLOŽBE

U Beogradu otvorili izložbu vajar M. Sarić, slikar Đ. Ilić, Sava Rajković i dr. zatim su izlagali mladi vajari, učenici I. Kolarevića. Nedelju dana kasnije zajedničku izložbu su otvorila dva veterana Kolarević i Kratina. Istovremeno u galeriji na Kalemegdanu otvorena je i velika izložba savremene poljske likovne umetnosti.

U Sarajevu otvorena 25 izložba ULUBIHA

Zagrebački slikar M. Berbuš izlagao u Beogradu

U Koventriju otvorena izložba savremenog jugoslovenskog slikarstva

KONCERTI

U Beogradu gostovao zagrebački dirigent M. Bašić koji je dirigovao simfonijskim orkestrom Doma JNA.

Održan koncert zagrebačkog pijaniste Darka Lukića

U Beogradu s uspehom izvedena „Misa Solemnis", dirigovao Baranović

OPERA I BALET

Beogradska opera izvela u Parizu „Don Kihota„ i time otvorila ovogodišnju reviju „Pozorišta nacija".

Zlata Čipiko pevala Aidu u novosadskoj operi.

Melanija Bugarinović gostuje u „Hovanščini" koja se izvodi u Anversu.

Prvakinja pešťanske opere Paula Takač gostovala u Zagrebu i na Rijeci. Pevala je u „Trubaduru".

RAZNO

U Lođu veliki uspeh „Gospođe ministarke" u režiji B. Krefta, a u Pragu uspeh „Dunda Maroja" u režiji B. Stupice.

Održana godišnja skupština Udruženja likovnih umetnika Srbije

Novela V. Desnice „Pravda" objavljena u Češkoj.

Kompozitor M. Vukdragović otputovao u Moskvu na Kongres sovjetskih kompozitora

Emil Kutijaro gostuje u beogradskom Narodnom pozorištu.

Postignut sporazum o saradnji jugoslovenskih i poljskih, i jugoslovenskih i čeških izdavača.

U Beogradu i Zagrebu održane diskusije o odlukama Komisije za izradu zajedničkog pravopisa.

U pismu preduzeću „Bratstvo Jedinstvo" Mihail Šolohov najavio svoju posetu Jugoslaviji.

U Puli otvoreno pionirsko kazalište

Crnogorski likovni umetnici održali godišnju skupštinu Beograda

PANORAMA

Susret u Havani

U toku svog puta oko sveta Martin Karol posetila je Hemingveja. Njegovo boravište na Kubi retko ko posećuje. Okolo je vrt — džungla u kojoj Hemingvej lovi: Na slici ga vidimo pored Martin Karol, sa vinčesterkom u ruci.

Džojsov uticaj danas

Džems Džojs je napustio Irsku 1904 godine a ostatak života je proveo u Parizu, Trstu i Cirihu. Kada je umro, januara 1941 godine, bio je već pisac svetskog glasa. Još za života Džems Džojs je izvršio snažan uticaj na niz pisaca. To se naročito zapaža kod nekih pretstavnika savremene američke literature (Džon Dos Pasos, Vilijam Fokner), kojima je Džojsov „Ulis" po mnogo čemu služio kao uzor.

Italijan Italo Zvevo, inače lični Džojsov poznanik, bio je pod snažnim uticajem ovog irskog pisca. Najbolje ogledalo toga uticaja je Zvevov roman „Zenova savest", koji je napisan 1923 godine. I neki austriski i nemački pisci iz prednacističkog perioda nisu ostali imuni prema Džojsovom uticaju. To se najviše odnosi na „Peruđu" od Hans Henj Jana, „Berlin Aleksander-plac" Alfreda Deblina i „čoveka bez osobina" Roberta Mzila.

Džojsov uticaj na francuske pisce, međutim, bio je daleko slabiji. Verovatno i zbog toga što metodi koje je Džojs primenjivao u svojim delima njima nisu bili strani. Džojs je, štaviše, upravo od njih i primio metod „unutrašnjeg monologa".

Zanimljivo je, također, da je u Engleskoj gotovo neprimetan uticaj ovog velikog irskog pisca. I dela Virdžinije Vulf i dela Doroti Ričardson, iako pisana tehnikom „unutrašnjeg monologa" nemaju mnogo zajedničkog sa delima ovog svog savremenika.

Dok su kritičari u Engleskoj i danas uzdržljivi prema Džojsovom stvaralaštvu u SAD, naprotiv, postoji pravi kult Džemsa Džojsa. U programu filadelfiskih srednjih škola nalazi se njegovo delo „Portret mladog umetnika".

□

Muzej ruske arhitekture

U centru Moskve otvoren je nedavno Državni muzej ruske arhitekture imena A. V. Šuseva.

U jedanaest sala muzeja sakupljeno je više hiljada objekata, koji prikazuju sve etape u razvitku ruske arhitekture počev od XI veka do danas.

Veliki prostor je takođe posvećen i maketama koje pretstavljaju sovjetsku arhitekturu. Preko niza projekata maketa, fotografija i grafičkog materijala posetilac može detaljno da se upozna sa svim stilovima koji su vekovima primenjivani na terito riji današnjeg SSSR-a.

Jedna od sala muzeja posvećena je i stvaralaštvu poznatog sovjetskog arhitekte, akademika A. Šuseva.

□

Nagrade za najbolju glumu na televiziji

Američka Akademija za širenje umetnosti i nauke preko televizije dodeljuje svake godine, nagradu „Emi" za najbolju glumu na televiziji. Dobitnici nagrade „Emi" za proteklu godinu su Džek Palans i Kler Travor.

Glumica Kler Travor, koja je već dobila jednog »Oskara« za glumu u filmu „Kej Largo", primila je sada i nagradu na televiziji za ulogu gospođe Dodsvort u „Dodsvortu", a Džek Palans je dobio nagradu „Emi" za interpretaciju glavne muške uloge u televizijskoj drami „Opelo za jednog boksera teške kategorije". Nagradu „Emi" kao najbolji komičar na američkoj televiziji dobio je Sid Sizar, a kao najboljem kompozitoru muzike za televiziju ista nagrada je dodeljena Leonardu Bernštajnu.

□

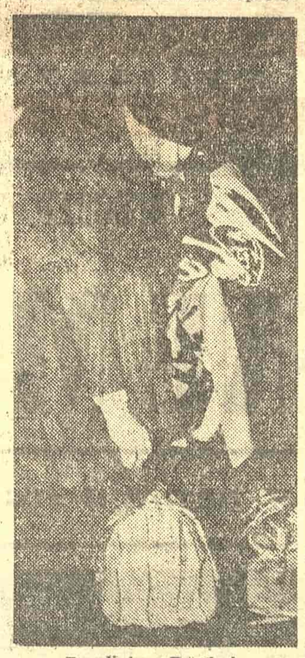
»Kvadrum«

Jedan italijanski i jedan nemački izdavač sporveli su u delu jednu veoma smelu zamisao i izdali već dva broja revije „Kvadrum". Reč je o jednoj internacionalnoj reviji u čijoj se redakciji nalaze najistaknutiji naučnici i umetnički kritičari iz Evrope i SAD. Revija ima informativni, diskutativni i studiozni karakter i tretira naročito probleme savremene umetnosti u svetu. Očigledno, ovaj poduhvat nije bio lak naročito kada se imaju u vidu sva razmimoilaženja u shvatanjima i netrpeljivost koja danas vlada među umetnicima i kritičarima umetnosti. Pa ipak može se reći da su i izdavači i redakcija, poneti višim ciljevima međunarodne saradnje na polju kulture gotovo sasvim uspeli. Već prvi brojevi „Kvadruma" postali su mesto susretanja i upoznavanja najvećih pobornika i negovaoca savremenih umetnosti i pokazali da je revija našla pravi put između objektivne informacije i kritičarske tendencioznosti. Načeti su najaktuelniji problemi, najznačajnije ličnosti iz skore prošlosti su podvrgnute ispitivanju, pretstavljeni su novi umetnici i dat je širi pregled zapaženijih publikacija u svetu. Na taj način „Kvadrum" je postao dobar instrument međunarodne saradnje. Prve kritike koje su se pojavile u literarnim časopisima povoljno su ocenile „Kvadrum", pozdravljajući njegovu inicijativu na zbližavanju i međusobnom upoznavanju, istoričara umetnosti, kritičara i umetnika raznih zemalja Evrope i SAD.

Roselinijev film o Indiji

Pre mesec dana italijanski režiser Roselini stigao je u pratnji svoga snimatelja Alda Tantija u Bombaj i počeo je da snima film o Indiji.

Ovaj film — prema Roselinijevoj koncepciji — biće sastavljen od jedanaest filmovanih reportaža, koje skupa treba da prikažu današnji život Indije. Film će se snimati u Bombaju, Kašmiru, Asamu, Bengalu, Madrasu i drugim mestima, a glumci će biti obični prolaznici u gradovima i seljaci sa polja. Zasad je poznato ime samo jednog glumca, ali ni on nije profesionalac. U pitanju je Vinoba Baven, vođa budističkog pokreta za poklanjanje zemlje. Baven ide pešice po Indiji savetujući posednike zemlje da jednu šestinu poklone onima koji je nemaju. Ali Roselini još nije dobio odgovor od Bavena.



Roselini u Bombaju

Jezik filma neće biti jedinstven. Dijalozi će se voditi na sedam indiskih jezika.

□

Opere po delima Molijera, Gogolja i Garsija Lorke

U toku ove godine više pozorišnih kuća u Nemačkoj, Austriji i Švajcarskoj najavilo je nekoliko veoma interesantnih operskih premijera. To će pretežno biti opere kojima su za libreto poslužila klasična i savremena dela svetske dramske literature.

U toku ovogodišnjeg Salcburškog festivala prvi put će biti izvedena opera „škola za žene" od kompozitora Rolfa Libermana, koja je rađena po istoimenoj Molijerovoj komediji.

Opera u Štutgartu daće maja meseca ove godine premijeru „Revizora", komičan komad u pet činova od Vernera Eka, koja je ustvari muzička adaptacija dela poznatog ruskog klasika.

Nova opera u Kelnu biće uskoro otvorena operom „Krvave svadbe" kompozitora Volfanga Fortnera, koji je za libreto uzeo istoimeno Lorkino delo. Na Festivalu opere XX veka u Dulsburgu izvešće se i opera „Razbojnici" rađena po šilerovoj drami.

□

Pozorište nacija — stalan festival scenskih umetnosti

Još ovog proleća u pozorištu „Sare Bernar" u Parizu će se svečano otvoriti Pozorište nacija. Odluka o osnivanju ove internacionalne scene, doneta je prilikom poslednjeg zasedanja kongresa Međunarodnog instituta za pozorište u Beogradu. Na ovom stalnom festivalu dramske, operske i baletske umetnosti ugostiće skoro svih zemalja sveta i dava će pretstave na svojim maternjim jezicima.

Prvu pretstavu u Pozorištu nacija, koje će ovo biti ujedno i prva sezona, izvešće umetnici Beogradske opere. Naši umetnici će se pretstaviti publici Masneovom operom „Don Kihot" u kojoj će naslovnu ulogu tumači ti Miroslav Čangalović. Balet beogradske opere prikazaće takođe, u okviru baletskih pretstava, Bartokovog „čudesnog mandarina", koji naročito privlači pažnju zbog skorog autorovog jubileja.

Od drugih pretstava najveće interesovanje pobuđuje „Mala mudra lisica", opera od češkog kompozitora Janačeka u izvođenju Berlinske komične opere. U Pozorištu nacija će se pretstaviti i nemačko pozorište „Šauspilhaus" iz Bohuma „Prosjačkom operom" od kompozitora Kurta Vajla.

Francuski umetnici će izvesti dve savremene opere, a baletska trupa iz Vupertala nastupiće sa još jednim delom kompozitora Bele Bartoka „Muzika za gudače, udaraljke". Zasad se još sasvim pouzdano ne zna, ali postoji velika verovatnoća da će u Pariz doputovati i jedna baletska trupa iz Indije.

Najveća draž ove nove institucije, kao što se vidi, biće repertoar sastavljen pretežno od dela savremenih autora.

Glava pronađena u Gvatemali, iz doba starih Indijanaca

IZLOG CASOPISA

»Izraz« broj 3

Na uvodnom mestu je objavljen članak nedavno preminulog publiciste Voje Rehara „Quo vadis, ars poetica?" U tom svom članku Rehar je izneo tvrdnju da je „poezija danas ne samo najnepopularniji od svih književnih rodova, već i jedan od društveno najbeznačajnijih vidova čovekove delatnosti". Sem toga iznosi svoje mišljenje da bi jedna anketa o modernoj poeziji dala porazne rezultate zbog toga što „sadržina i tematika te poezije najčešće zaista stoji izvan životnih tokova našeg običnog čoveka". Šime Vučetić je u svom napisu „Krležine balade Petrice Kerempuha" panegirički analizirao te stihove. On na jednom mestu kaže: „Ljepota ovih balada upravo je u stilskom obilju, u stilskom virtuozitetu, s kojim je propjevala tako gusto istina o narodu, što je kroz stoljeća, na našoj vjetrometnoj tački, bio pritiješnjen kao s mlinskim kamenovima, izvana, tuđinom kao malo koji evropski narod, i iznutra, feudalnim oklopom, u panonskom blatu". Joja Ricov ima članak „Talijanska poezija XX stoljeća", u kome je prikazao razne pravce novije italijanske poezije, govoreći o pojedinim istaknutijim pesnicima. Preveden je zanimljiv esej italijanskog kritičara Giuseppa Petronia „Glas za modernu kritiku". Midhat Begić u svom članku „Među knjigama kritike 1956" zadržao se na kritikama Vučetićevim, Milačićevim i Pavletićevim. U zaključku Begić konstatuje da „cijj kritike ne može biti da se stvaraju samo anestetski sudovi: velik, snažan, značajan... Nije bitno reći za djelo da je dobro, lijepo i veliko, nego možda zelenkasto, srebrnog olujno, romboidno, uvijek ljudski i umjetnički izuzetno. A kao što pojava umjetnika nam se čini stvar hirovitog ljudskog i istoriskog izmenađenja, tako i svako uspjelo djelo je svečani trenutak njegova opstanka. Sav zadatak je u kritičkom obasjanju toga trenutka".

U ovom broju je sprovedena anketa pod nazivom „šta je moderno i gdje ga vidite?" U anketi učestvuju Pavle Stefanović, Jakov Gotovac, Dragan M. Jeremić, Šime Vučetić, Jovan Hristić, Fadil Hadžić, Čedo Prica, Milivoje Slaviček i Vlatko Pavletić. U rubrici „Sa djelima i autorima" dat je prikaz Voje Rehara na knjigu američkog pisca Natanijela Hotorna „Kuća sa sedam zabata". Rehar ukazuje na sledeće: „Umesto da u biću ostvaruje svoju egzistenciju, Hotorn je u njemu pronalazio poricanje sebe samoga i svoje želje za životom". Risto Trifković je prikazao knjigu Vukašina Mićunovića „Stvari". Pod naslovom „Obrambena kiša" Miodrag Ašanin prikazuje zbirku stihova Stanislava Šimića i tvrdi da „ova poezija ima svojih stvarnih draži, suptilnih evokacija, a čitavi postupak ima svoju neizvjesnu svrhu i razloge". Luka Pavlović govori o zbirci stihova Velimira Lukića „Leto" kao cerebralnoj poeziji. Krsto Špoljar je dao nekoliko refleksija uz Kombolovu „Antologiju novije hrvatske lirike". U prikazu koji je nazvao „Izvor vode pilo" Husein Tahmiščić piše pohvalno o zbirci pesama Grigora Viteza „Prepelica". Još su prikazane pesme čede Price „Zavičaj krvi", proza Blagoja Ivanova „Sedam umiranja i stihovi Laze Lazića „Intime". Povodom izložbe održane u Beogradu Laze Trifunović raspravlja o savremenoj srpskoj skulpturi. Na kraju su prikazani neki italijanski časopisi i nemački časopis „Neue Deutsche Literatur".

* * *

»Mogućnosti« broj 1

Nikola Disopra objavio je oveću prozu „Poljupci", dok su pesmama zastupljeni Vesna Parun, Aco Šopov i Nada Knopp-Iveljić. Pripovetku „U magli" ima Desanka Popović-Dorofejeva. U rubrici „Ogledi" Antun Šoljan piše o Williamu Sarovanu povodom prevoda „Rock Wagrama". Šoljan naglašava da „Caroyanov književni rad nije ništa drugo, nego rad na izgradnji vlastitoga svijeta i određivanju svojeg mjesta u njemu. Ono, što Saroyanovim djelima daje posebnu draž i vrijednost, ne smijemo tražiti u usko literarnoj strani njegova stvaranja, već u originalnosti njegove ličnosti i naročitosti svijeta, onakvog, kakvim ga vidi i shvaća ta ličnost". O obradi ranosrednjevekovnih spomenika Zadra pišu Ivo Petricioli i Tomislav Marasović. Julije Grabovac ima članak „Split u narodnom pokretu protiv Kuena 1903". Na kraju je objavljen napis Čire Čulića „Requiem književnim krađama Krune Quiena". Kao likovni prilozi dati su detalji **Preromaničkog pluteja** iz Zadra i **Preromaničkog sarkofaga** u crkvi sv. Donata u Zadru i crtež rekonstrukcije sv. Pelegrina na Dugom Otoku.

* * *

»Savremenik« broj 2

Prozu „Pomen" sa tematikom iz rata objavio je Beno Zupančić. Desimir Blagojević je štampao stihove iz svoje četvrte kantate „Glasovi bezumnih i mudrih". Pesme imaju još i Slavko Vukosavljević, Slobodan Marković, Zarko Đurović, Vladimir Živančević i Pavle Popović. Branko Uzelac je dao pripovetku „Sezdesetčetiri polja — crna i bela". U svome članku „O istini umetničkog dela" Ivan Lerik raspravlja o kriteriju umetnosti.

O Leonidu Leonovu piše Milivoje Jovanović, opširno analizirajući pojedina Leonovljeva dela. „Savremeno mnogoliko šću problema i usavršenošću stilskog i jezičkog izraza, dubokom humanošću teza kojima odražava stvarnost socijalizma, Leonovljeno delo je nov domet u istoriji ruske književnosti. Izmirujući i povezujući psihološki realizam Dostojevskog sa moralnim podtekstom Tolstoja a oba sa vrelom ljubavlju i verom u čoveka, uvek se prožimajući duhom naroda, ono je sinteza najboljeg u njemu i njegovoj kulturi."

U rubrici „Književni pregled" Miloš Bjelić je u napisu „U slepim oknima besmisla" kritikovao roman Radomira Konstantinovića „Mišolovka". Bjelić je zaključujući ukazao da „u „Mišolovci" od jezgrovitih odblesaka poezije i dosta snažnih scena krize ličnosti na koje se moglo naići u „Daj nam danas" nije ostalo gotovo ništa, izuzev jedne groznićave fantazije koja bojama propasti i užasa slika jednu ličnu koncepciju sudbine čoveka na zemlji". Radojica Tautović piše o zbirci stihova Stanislava Šimića „Gnjev i pjev" i kaže da „ona nije uzor, već samo jedan inicijatorski pokušaj da se nađe — i potsticaj da se traži — nov, intelektualniji poetski izraz za permanentni ljudski revolt". Slavko Leovac je prikazao pesme Marka Ristića „Nox microcosmica". On tvrdi da Ristić nema „suptilnosti da kultiviše skromno i pesnički superiorno svoje ja u životu i prema njemu. Niti ima takve stvaralačke patnje i zanosa da se približi i integralno oseti ljudske jasnoće ili nejasnoće, smelosti, muke i lepote. Za njega, koji je to više pokazao u svojim esejima, oblasti poezije ostale su samo saznate, ali ne i doživljene, a još manje je naslućivao i ostvario njihove nove lepote". Leovac je prikazao i zbirku stihova Vaska Pope „Nepočin-polje". Leovac ističe da Popine pesme „nisu takve da ih možemo osetiti kao snažnu sugestivnu i prefinjena dela, da premoštenu literaturu koja je samo iznikla iz ambicija, iz znanja, iz vrline koja se naziva ukus, iz talenta za pesničku retoriku, iz shvatanja da je duh apsolutan u onome suviše superiornom smislu „spiritus flat ubi vult". Leovac zaključuje da Popa svome poetskom svetu nije mogao dati istinskog patničkog života čoveka, pesnika, prirode, nego samo odjeke intelektualističkih igara na relacijama pojmova koji nas i bez posredovanja pesnikovog, samim svojim značenjem, užasavaju". U „Pozorišnom pregledu" Stanislav Bajić govori o pretstavi šekspirovog komada „Maget"

IZ STARIH DANA

Pismo iz 1930-te

Danas samo još starci, literarni istoričari, zatim oni koji vole da po privatnim i javnim bibliotekama prevrću srpske časopise iz poslednjih godina XIX i prvih godina XX veka, a možda i radoznaliji studenti naše književnosti znaju za nekada vrlo zapaženu književnu delatnost sremsko-karlovačkog profesora Milana Nedeljkovića.

Milan Nedeljković rodio se 5-XI-1865 u Sremskoj kamenici. Posle završenih filozofskih studija u Gracu, postavljen je 1885 za suplenta na sremsko-karlovačkoj gimnaziji, gde je ostao sve do 1926 kad je postao direktor novosadske Trgovačke akademije (penzionisan 1929, umro 24-X-1935).

Milan Nedeljković bavio se u mladosti beletristikom i dugo godina kritikom kao saradnik „Brankovog kola" i „Letopisa Matice srpske". Godine 1898 objavio je „Niz pripovedaka" u dve knjige, a 1899 roman „Prelom".

Jovanu Skerliću se nije dopao „Prelom", ali je ranije pozitivno ocenio „Niz pripovedaka". U „Nizu pripovedaka", od kojih je polovina humorističkih, ima nekoliko zaista vešto obrađenih i neobično čistim jezikom, tečno, gotovo nušićevski ispričanih: Bura u čaši vode, Istorija jednog špicla, Evina krv, Takav ti je svet, Tempora mutantur, Kako se moj prijan oženio. Nekad se mnogo dopala i njegova humoreska „Moja druga matura", objavljena u novosadskoj „Zastavi". Ističu se zrelom kompozicijom i neke Nedeljkovićeve novele na motive ljudskih sudbina koje su u svoje vreme svraćale na sebe pažnju ozbiljnih čitalaca.

Nedeljković je pisao i istoriske rasprave, i oglede iz kulturne problematike: Islam i kultura, Arsenije Čarnojević, Naša novija beletristika, Karlovački mir, Đurad Branković, Smederevac, vojvoda Stevan Šupljikac itd. Stampao je i udžbenik „Opšta geografija za gornje razrede". Uza sav taj veliki posao, on se vrlo aktivno bavio politikom koja je konačno i prevagnula nad njegovim ranijim književnim ambicijama.

Za vreme Prvog svetskog rata Nedeljković je bio u zatvorima zbog svog otvorenog antiaustriskog stava (Petrovaradin, Arad, Lepoglava) i u internaciji do 1918, zatim član Narodnog vijeća u Zagrebu kao pretsednik sremsko-karlovačkog Narodnog veća, i od 1919 do 1925 narodni poslanik, posle čega se povukao iz političkog života. Skoro dva decenija bio je pretsednik Srpske pravoslavne crkvene opštine u Sremskim Karlovcima, vršeći još nekoliko odborničkih funkcija, vezanih za karlovačku mitropoliju i patrijaršiju i za srpsko autonomno školstvo.

Nedeljković je imao mnogo prijatelja u Beogradu. Prijateljevao je i sa Branislavom Nušićem još od đačkih dana, kad su zajedno studirali u Gracu (Nušić pravo). Iako su se znali decenijama, Nušić je posle rata, izgleda, sasvim zaboravio da je Nedeljković u mladim danima pisao humoreske. I godine 1930 desilo se ovo:

Nušić je, kao redaktor „Humorističke biblioteke" (izdanja „Nedelje", štamparija Pavle Gregorić), uvrstio u jednu zbirku šaljivih priča humoresku „Evina krv", stavivši ime autora: Milan Andrić. On nije znao da je autor „Evine krvi" njegov prijatelj Milan Nedeljković. Ta se zabuna, verovatno, odigrala ovako: Nušić je negde našao „Evinu krv" sa potpisom Milan. Kao pripovedač, Nedeljković se uvek potpisivao samo sa: Milan. Nušić se nije setio da bi taj Milan mogao biti njegov stari drug Nedeljković. Dopala mu se uspela humoreska, koja je 1899 bila prevedena i na nemački i slovački jezik. Ostaje pak nepoznato, šta je Nušića opredelilo da tu priču pripiše baš Milanu Andriću? Možda to, što je i Milan Andrić nekada bio novosadski književnik, saradnik „Letopisa".

Nedeljković se naljutio i odmah jednim pismom Nušiću protestovao protiv ovakve neobične povrede autorskog prava i protiv, „prekrštavanja". Na to srdito pismo Nušić je prijatelju odgovorio duhovito i šeretski, jer ozbiljno nije ni mogao da se brani. Nušićev odgovor glasi:

Dragi Milane,

primio sam tvoje pismo od 30-VI-1930 iz Karlovaca. Odgovaram ti:

1. Nisam ti poslao po sinu deset hiljada dinara. To ti javljam zato, da ne bi ono dobro i simpatično dete obedio da je primio i popio.

2. Ja ostajem pri tome, da si ti Milan Andrić, jer najzad, brate, šest i toliko godina nosiš ime Milan Nedeljković, pa kakve si fajde video od toga? Kamo sreće da sam ja tebe još mnogo ranije prekrstio, ali ja mislim da nikad nije dockan da čovek ispočetka počne svoju sreću kovati. Mogu ti čak u poverenju reći da se i ja sam nosim mišlju, da svoje ime promenim i da se nazovem možda Najdorfer, Hartmut, Faber ili ma kako bilo.

3. Moram ti ovom prilikom ispovediti, šta je to što me je odvelo u zabludu, te sam učinio pogrešku, misleći da je ono Andrićeva, a ne tvoja priča. Priča je lepa i duhovita i, prema tome, nikad mi ne bi ni na kraj pameti moglo pasti da je tvoja. Eto, sad ćeš i sam razumeti, kako je do pogreške došlo.

4. Ja potpuno shvatam tvoju srdžbu i stojim i sam na stanovištu da bi mi mladi književnici trebalo i među sobom da se podržavamo i štitimo. Ja ti čak dajem reč, da ću se starati da dobiješ onu sumu kao oštetu, kako bi dovršio tvoju trospratnu kuću koju si od književnih honorara nazidao. I ja sam svoju dovršio (samo nešto malo prokisava), pa je pravo da i ti svoju dovršiš.

5. Ovom prilikom mogao bih ti čak učiniti jedan konkretan predlog. Šta misliš: kako bi bilo da mi, mladi književnici sazovemo jedan Kongres da se sporazumemo o redu umiranja, kako bi mogli jedan o drugima napisati nekrologe, jer, kako je danas vreme, ako mi sami tu brigu ne zbrinemo, ovi što će ostati iza nas, neće stići ni našu smrt da zabeleže.

Srdačno te i bratski pozdravlja uvek tvoj

B. Nušić

Beograd, 3-VII-1930.

Inače, Nedeljković nije u ono doba zidao „trospratnu" kuću, još manje od dobijenih honorara. A „mladost" ove dvojice književnika izgledala je onda ovako: Nušiću je bilo 66 a Nedeljkoviću 65 godina!

Sam Nušić je posle jednom beleškom lojalno ispravio svoju grešku.

Ante Kovač

* * *

Vuk o Julincu

Za istoriju naše književnosti od dvostrukog je interesa svaki sud koji je Vuk Karadžić izrekao o nekom piscu ili delu. Prvo, jer su Vukovi sudovi najčešće veoma tačni, i drugo, jer nas Vukovo mišljenje interesuje samo po sebi bez obzira da li je tačno ili ne. Ovde hoćemo da ukažemo na jedan takav sud, koji je i tačan i karakterističan za Vuka, a koji dosada nije pao u oči. Radi se o Vukovoj oceni jednog od najvažnijih dela Pavla Julinca.

Vuk se, kako izgleda, nije posebno interesovao za Julinca. U njegovoj prepisci, naprimer, ne spominju se ni Julinac ni njegova dela, a ni materijal koji Ljubomir Stojanović koristi u svojoj monografiji o Vuku ništa ne beleži o ovom našem književnom radniku.

Pa ipak, Vuk je jednom prilikom na veoma vidnom mestu izrekao o Julincu vrlo laskav i tačan sud. To je bio sud o jednom delu lepe književnosti i Vuk ga je izneo u jedinoj svojoj književnoj kritici, u prvoj kritici ove vrste kod nas.

Objavljujući 1817 godine u Davidovićevim Novinama Srbskim svoju recenziju na Vidakovićevog Ljubomira u Jelisijumu, Vuk se upustio u jedan posao kojim se ranije nije bavio. Pisao je kritiku na jedan roman i pisao ju je kao književnu, ne kao jezičku kritiku. On je u njoj bio, ili bar se trudio da bude u vodama i na nivou lepe književnosti. Roman je i inače privlačio Vukovu pažnju. Do tog vremena on je pored Vidakovićevih romana upoznao Fenelonovog TELEMAHA u prevodu Stevana Živkovića, kao i Julinčeve knjige. Vuk se i kasnije interesovao za ovaj književni rod dajući u DANICI GRAĐU ZA LEP SRPSKI ROMAN, i tražeći srpskog Lafontena ili Valtera Skota da je obradi. Vuk je tu, naravno, mislio na nemačkog romansijera Avgusta Lafontena (1758—1851), sa kojim je (kao i sa Valterom Skotom) svojevremeno poređen naš Vidaković. I ovde, u recenziji na LJUBOMIRA U JELISIJUMU, gde je tome naročito bilo mesto, Vuk je progovorio nekoliko reči o romanu. Koristeći se manje više Kopitarovim znanjem, Vuk tu spominje Fildinga, Sterna, TOMA DŽONSA i TRISTRAMA ŠENDIJA ON Vidakoviću savetuje da čita ove i slične romane i da se uči od ovih stranih romansijera, pa se osvrće i na jedan naš roman, na prvo delo tog roda u našoj literaturi. „Već ima oko 40 godina kako smo počeli Srbski pisati"... kaže Vuk na jednom mestu u samom početku svoje recenzije. Na koji je to datum Vuk mislio. On je ovde pisao kritiku na roman, pa se najpre valjalo pozvati na početak lepe književnosti na našem jeziku. I zbilja, kada se od 1817 godine, kada je Vuk pisao recenziju, odbije četrdeset godina, dobija se 1776 ili 1777 godina, a tih je godina izišlo na našem jeziku prvo izdanje poznatog Marmontelovog romana VELIZAR u prevodu Pavla Julinca.

Za Vuka je, dakle, Julinac bio rodonačelnik srpske umetničke književnosti, prvi književnik koji se na srpskom jeziku lepom književnošću počeo baviti, a datum izlaska VELIZARA za Vuka je datum početka srpske umetničke literature.

Ali, nije li možda ovo mesto aluzija na nekog drugog našeg pisca iz tog vremena? Možda je Vuk četrdeset godina shvatao u širem smislu? Moglo bi se pomisliti na dve ličnosti: na Orfelina i Dositeja[1]) Prvoga treba odmah odbaciti. Njegov rad se vremenski ne podudara sa datutom na koji Vuk ukazuje u recenziji. Od prvog Orfelinovog štampanog dela PLAČA SERBIJE (1761) i SLAVENOSERBSKOG MAGAZINA (1768), gde su iznete Orfelinove ideje o jeziku, Vuka je delilo preko pola veka. On se dakle, nije mogao prevariti za čitavih deset i više godina. Ostaje još da rešimo pitanje nije li Vuk u recenziji mislio na neku od prvih Dositejevih knjiga? Nije, i to sigurno nije. Vuk je u ovoj polemici sa Vidakovićem o Dositeju zasebno govorio. On je, — odmah ćemo videti — i ovde, kao i na drugim takvim mestima gde određuje početke naše književnosti, vrlo precizan. On se sprema da napiše svoju recenziju na Vidakovićevog Ljubomira u toku rada na RJEČNIKU. Kada je 1818 godine RJEČNIK izišao, polemika sa Vidakovićem bližila se kraju i Vuk je u predgovoru RJEČNIKA dao završnu reč te polemike. Vuk tu više nije pisao književnu kritiku; on je tu rešavao pitanje narodnog ili slavenosrpskog jezika, i kao prvog pisca koji je praktično ukazao na potrebu da se piše narodnim jezikom nedvosmisleno je istakao Dositeja i ono što je Dositej o tome pisao u prvom delu svoga ŽIVOTA I PRIKLJUČENJA. „Tek 1783 godine — kaže Vuk u predgovoru RJEČNIKA — prvi je Dositej Obradović kazao da treba pisati Srpskim jezikom kao što narod govori, i sam je počeo koliko je znao tako pisati. Za njim su pošli mnogi učeni Srbiji i za ovo 35 godina napisali različne knjige".

Vuk je, dakle, potpuno precizan. Kad se radi o ideji uvođenja narodnog jezika u književnost, on ističe Dositeja, a kada se radi o početcima lepe književnosti na srpskom jeziku, o prvom romanu kod nas, onda on misli na Julinca. I tačno računa datume. Ideja o narodnom jeziku stara je 35 godina: od pojave Dositejevog ŽIVOTA (1783) do 1818, kada piše predgovor RJEČNIKU. S druge strane, lepa književnost na srpskom jeziku živi već 40 godina, od 1776 godine, kada se pojavilo prvo beletrističko delo naše literature, Julinčev prevod Marmontelovog romana VELIZAR.

Oba ova Vukova suda tačna su i održala su se do danas. Prvi, o Dositeju davno je poznat. Drugi, indirektni sud o Pavlu Julincu i VELIZARU dosada nije bio zapažen.

Milorad Pavić

---

[1]) Sam Vuk u jednom pismu pretsedniku Društva Srpske Slovesnosti piše 1845: Prvi srpski spidrago...!" bio on Dositeje, ili Orfelin ili drugi koji mu

KRITIKA

Stevan Jakovljević:

»Likovi u senci«

Izdanje »Prosvete«, Beograd, 1956

Novo delo Stevana Jakovljevića ima sva obeležja jedne hronike: mirno i precizno pripovedanje koje se oslanja na fakta, jedan određeni red iznošenja pojava i događaja pun kontinuiteta. Pisac nikad ne interveniše nekim svojim subjektivnim, kreativnim doživljavanjima i tako sve ostaje u domenu istinskog zbivanja. Glavna piščeva intencija je bila da opiše izvestan vremenski period, i ako se delo posmatra sa gledišta deskriptivnosti, pokazuje se kao tvorevina autora koji teži da sačuva neka zanimljiva i važna stanja iz života, onda je ono potpuno uspelo — oseća se dah, strujanje i atmosfera zarobljenič kih logora čije su bodljikave žice stalni i nametljivi dekor.

Stevan Jakovljević je duboko osetio tragiku zarobljeničke patnje, uzrujane čežnje poniženih ljudi, njihovu dinamičnost u svakodnevnom bitisanju strogo kontrolisanom i skučenom, koja je dokaz otpora. On je pažljivo i oštro posmatrao i pamtio i zato je ova hronika puna detalja, zapažanja, događaja reljefno naslikanih. To je autentično svedočanstvo o jednom nečovečnom vremenu. Hroničarska impersonalnost je potpuna: pisac, svedok i saučesnik, nigde se ne pokazuje direktno, mada se naslućuje i zna da je slika izvorna. On prikazuje nepristrasno sa svom širinom potrebnom u ovim slučajevima; ne prekida radnju, ne uskomešava je svojim komentarima i kontemplacijama. Stvari se odvijaju prirodno i pravilno, potpuno adekvatno stvarnom dešavanju. I zato ova knjiga ima kolorita i čvrstine — faktografska istinitost je njena glavna vrlina. Ko ne bi sa interesovanjem i gotovo sa uzbuđenjem čitao ove stranice posvećene slikanju najstrašnijih patnji, mrcvarenjima ljudskih bića koja nisu htela da pokleknu? Autor je svedok agonije i pobede u okolnostima užasa, i zato mi rado prihvatamo i sa paž njom čitamo ovaj vredni dokumenat.

Od prve do poslednje stranice proteže se dugačka putanja patnje. Kronika počinje opisom logora u Albaniji, a završava se opisom robovanja u Nemačkoj. Između njih se nalazi bezbroj muka i stradanja po različitim krajevima, u raznim podnebljima. Kao u nekom kaleidoskopu smenjuju se planinske vrleti i sunčani topli horizonti, opustošena zemlja i bogata polja. Sreće se mnoštvo narodnosti, ukrštaju se suprotni interesi. Sve se komeša, previre i kreće u bujicama, ali ipak sve spaja solidarnost u nesreći. Zarobljenički logori su jedini ambijent. Glasovi stražara koji puškama i psima ostvaruju jednu ideologiju superiornosti, roptanja i buntovni krici žrtava koje umiru od gladi, od bolesti i umora, avioni na nebu i tenkovi po zemlji kao simboli akcije za uništenjem svake humanitarnosti, to je sadržina života koji opisuje Stevan Jakovljević. Usred opšte pometenosti, gužve i navale koje nadiru sa svake strane i ustremljuju se u svim pravcima, nalazi se kao u centru grupa jugoslovenskih oficira koje je okupator zarobio u početku rata. Njihov život je neodređen, mučan, ispretrzan; on je odjek opštih pomeranja i sve peripetije kroz koje oni prolaze izraz su istoriskih potresa. Oni su niz ljudskih egzistencija kojima je odricana svaka ljudskost, građa za masakr koji izvodi pomahnitala histerija nacionalne i rasne »veličine«. Bacani tamo-amo, mučeni, uništavani i vređani, oni prolaze neumorno i prkosno čuvaju svoje dostojanstvo.

Na stranicama knjige živi intenzivno sukob tiranije i ponosa, iz njih zrači pobeda nepokorne vitalnosti čoveka koji se nije dao uniziti. Kako je samo očajno to putovanje kroz patnju čija je mora pritisla sve vidike! I nikakvog osećanja osim tuge i jada i nikakvog jačeg glasa osim urlika stražara. Glad, zima i bolesti su verni pratioci na ovim tumaranjima. Ti mučeni i iscrpljeni putnici idu iz jednog logora u drugi, kroz beskraj stradanja kojima je teror posejao zemlju u želji da osnuje svoje etatističko carstvo. I ova knjiga nije samo svedočanstvo patnje nego i borbe. Zarobljeni oficiri se nisu izgubili na bespućima. Oni su sačuvali čvrstinu, moral čovečnosti, nesalomljivu želju za otporom koji izgleda prosto neverovatan među gustim bodljikavim žicama nasilja. Gladno telo izloženo mrazevima i mitraljeskim zrnima, nasuprot oružju i moći: sukob toliko neravnopravan da može dovesti do očajanja, ako se ne ispolji unutrašnji, suštinski moralni princip čoveka.

Koncentracioni logori kroz koje stalno protiču ljudske reke daleko su od zavičaja i od žarišta zbivanja. Bespomoćnost je stalna pretnja i iskušenje. Ali ljudi su znali da se organizuju, da ne izgube prisebnost. Uzbudljive su njihove nezasitne radoznalosti za sve ono što se odigrava u zemlji i svetu. Svesni da se njihove sudbine rešavaju na drugom mestu, oni sa svom budnošću prate političke zaplete. Ne predaju se rezignaciji i sami se okupljaju da bi stavili do znanja neprijatelju da nisu pobeđeni.

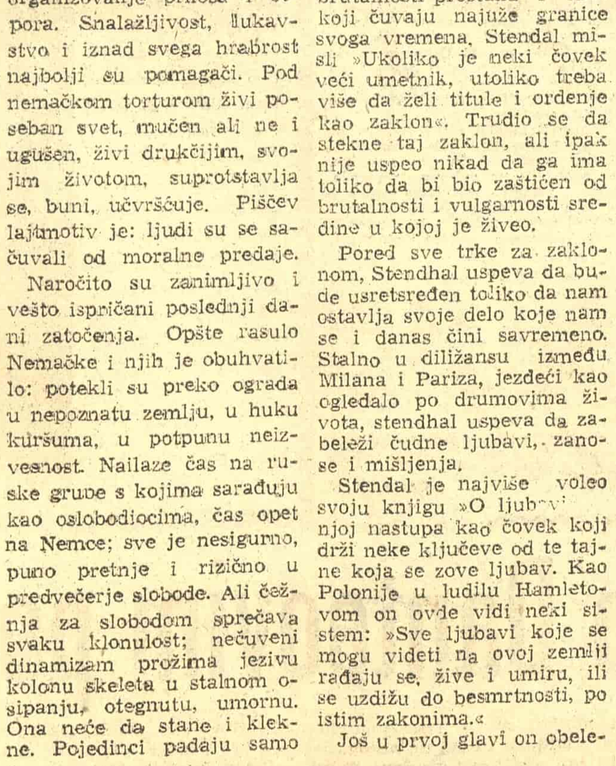
Svi događaji u zemlji, koji prodiru hiljadama kanala u ograđene i udaljene prostore, imaju svoje dejstvo na međusobne odnose zarobljenika. Od prvog dana podelili su se na pristalice monarhije i Narodnooslobodilačkog pokreta. Većinu ljudi muči neisceljiva sramota desetodnevnog poraza i ta ogorčenost daje im još više snage za borbu. Oni između stražarskih kupola stvaraju ilegalnu organizaciju, drže predavanja, agituju, pripremaju begstva. Stevan Jakovljević iznosi mnoge detalje koji pokazuju organizovanje prkosa i otpora. Snalažljivost, lukavstvo i iznad svega hrabrost najbolji su pomagači. Pod nemačkom torturom živi poseban svet, mučen ali ne i ugušen, živi drukčijim, svojim životom, suprotstavlja se, buni, učvršćuje. Piščev lajtmotiv je: ljudi su se sačuvali od moralne predaje.

Naročito su zanimljivo i vešto ispričani poslednji dani zatočenja. Opšte rasulo Nemačke i njih je obuhvatilo: potekli su preko ograda u nepoznatu zemlju, u huku kuršuma, u potpunu neizvesnost. Nailaze čas na ruske grupe s kojima sarađuju kao oslobodiocima, čas opet na Nemce; sve je nesigurno, puno pretnje i rizično u predvečerje slobode. Ali čežnja za slobodom sprečava svaku klonulost; nečuveni dinamizam prožima jezivu kolonu skeleta u stalnom osipanju, otegnutu, umornu. Ona neće da stane i klekne. Pojedinci padaju samo usled iznurenosti ili olova, ali nikad zbog duševne posrnulosti, očajanja ili kukavičluka. Etički i psihološki kapaciteti čoveka su daleko veći od fizičke izdržljivosti. I ako se neko sruši u prašinu, na zemlju, dželat zna da ima posla sa lešinom, ne sa strahom.

Najveća vrednost ove knji ge leži u emanaciji moralnog okrepljenja. Postoji mnogo knjiga napisanih o ratu u kojima je dominantna pesimistička vizija sveta, jer ništa bolje i zgodnije ne može da posluži za ispovedanje načela negacije od ratnih prizora nevolje i jada. Ali postoje i takvi romani u kojima je borba protiv zla uvek prisutna u tim kućama smrti: Lalićev »Raskid« obrađuje moralnu problematiku sputanosti, neslobode, ropstva. Međutim, Lalić je sa isključivom umetničkom koncentracijom analizirao dubine i potsvesti čoveka, preobražavajući fakt u doživljaj, stvarnost u viziju. Stevan Jakovljević ide drugim putem i postiže druge rezultate. Život kao zbir podataka, kao neka nesumnjiva istinitost i postojanje koje traži svoj direktni i detaljni opis bez stvaralačkog subjektiviziranja, to je njegov cilj. I tako smo dobili jednu hroniku krcatu pojedinostima, reljefno i vešto napisanu, solidno komponovanu, životno upečatljivu. Dokumentarnost je njena osnova i njena sadr žina. Jakovljević je opisao jedno razdoblje po sećanju sa smislom za lokalno vremensko dimenzioniranje, za karakterističan detalj i raspored obilnog materijala. I što je naročito važno, dobili smo dokumenat ljudske veličine: patnja je samo okvir za bolnu dramu čovečnosti, u njoj se prekaljuje mehanizam snage, budi se nada, polet. Ljudska jedinka nošena vihorima po mnogim geografskim koordinatama, izložena neprekidnim mukama, čuva svoj ljudski lik, sve što joj je ostalo i što je u stanju da je spase. Duh bratstva u nesreći, ljudski ponos, mržnja prema izdaji: besmrtna fosforesciranja čovečanske duše.

Pavle Zorić

Stevan Jakovljević



Stefan Gjerovski: Kompozicija (Poljska)

Stendal: O ljubavi

»Nolit«, Beograd, 1957

Henri Beyle-Stendhal (1783 — 1842) čija su najglavnija dela »O ljubavi« »Parmski Kartuzijanski manastir«, »Crveno i crno«, spada u one pisce kojima njihovi savremenici nisu dali zasluženu hvalu, ali su im gorko podržali ponos da ne budu shvaćeni. Baš povodom ove knjige o ljubavi, Stendhal imajući četrnaest čitalaca od kojih jedva da poznaje dvojicu, kaže da je zadovoljan da ima stotinu čitalaca.

Bio je progonjen ne samo od Matildinih svireposti, žene koju nije nikad prestajao da voli, već i od društva. Da bi unekoliko bio pošteđen od brutalnosti prostaka i onih koji čuvaju najuže granice svoga vremena, Stendal misli »Ukoliko je neki čovek veći umetnik, utoliko treba više da želi titule i ordenje kao zaklon«. Trudio se da stekne taj zaklon, ali ipak nije uspeo nikad da ga ima toliko da bi bio zaštićen od brutalnosti i vulgarnosti sredine u kojoj je živeo.

Pored sve trke za zaklonom, Stendhal uspeva da bude usretsređen toliko da nam ostavlja svoje delo koje nam se i danas čini savremeno. Stalno u diližansu između Milana i Pariza, jezdeći kao ogledalo po drumovima života, stendhal uspeva da zabeleži čudne ljubavi, zanose i mišljenja.

Stendal je najviše voleo svoju knjigu »O ljubavi« njoj nastupa kao čovek koji drži neke ključeve od te tajne koja se zove ljubav. Kao Polonije u ludilu Hamletovom on ovde vidi neki sistem: »Sve ljubavi koje se mogu videti na ovoj zemlji rađaju se, žive i umiru, ili se uzdižu do besmrtnosti, po istim zakonima.«

Još u prvoj glavi on obeležava svoj sistem (Ljubav strast, ljubav ukus, fizička ljubav, ljubav iz sujete) koji će u prvoj knjizi vrlo utančano razraditi. U drugoj glavi govori o rađanju ljubavi (divljenje, nada, ljubav se rodila, počinje prva kristalizacija, rađa se sumnja, druga kristalizacija).

U više mahova pisac objašnjava reč »kristalizacija« koju je on uveo u ovom smislu u jezik, ali tek pri kraju knjige, u dodatku, on nam priča i istoriju »Salcburška grana« u kojoj se ta reč rodila. Jednom prilikom spustio se u rudnik soli, u Halajnu, sa gospođom Gerardi. Tom prilikom se u nju zagledao, zaljubio, jedan mlad Nemac. On objašnjava ljupkoj italijanki Gerardi šta se dešava sa njom u očima mladog Nemca. Ona je kao suva grančica koju rudari spuštaju u rudnik da bi se na njoj uhvatili čarobni kristali, spuštena u srce mladićevo koje je takođe ukrašava kristalima ljubavi i čini je za njega čarobnom.

I tako nam postaju razumljive piščeve reči koje nam upućuje u poglavlju o nadi: »Kod duše potpuno ravnodušne — mlada devojka koja živi u usamljenom dvoru na kraju polja — najmanje čuđenje može da dovede do malog divljenja i, ako se pojavi i najslabija nada, ona ra đa ljubav, kristalizaciju«. Ovu misao, koju postavlja na početku knjige, ilustruje u »Dodatku« novelom »Ernestina ili rađanje ljubavi«.

Ali i ako piše Ernestinu svim žarom svoje vere, on zadržava uvek mali podsmeh prema svemu da bi bio bliži istini života: »Ja priznajem kao dokaz velikih strasti samo one njihove posledice koje su smešne...«

Stendal se nigde ne odaje praznoj galanteriji da bi bio na strani žena, jer po njegovom mišljenju one nisu nikakvi maloletnici i maloumnici, već bića ravna čoveku i u mnogom pogledu sposobnija od muškarca. Žene, »one, zahvaljujući našim glupim običajima« dolaze do toga da im um »nije nikad od koristi...« »Naprotiv, on je za njih uvek škodljiv, jer se pojavljuje da bi ih korio što su juče uživale, ili da bi im naredio da sutra to više ne čine.« »Dajte vašoj ženi da sredi vaše poslove... i ja se kladim da će knjige biti bolje vođene nego kad ste to vi radili... Čim žene počnu da se bave opštim stvarima, one neprimetno unose u to ljubav.«

Na drugom mestu Stendal kaže: »Ako red slobodnog čoveka vredi dva do tri puta više od rada istog čoveka sve denog na ropstvo, zašto ne bi bilo isto sa mislima tog čoveka?« Sigurno da je ova misao na strani slobodne žene.

Neki glupavko iz Pariza koji se nekada šetao versajskim vrtovima, zaključio je po svemu što je video da drveće niče okresano«. Tašav isti glupavko misli da se žene rađaju ugnjetane od muškaraca. On opravdava revol tirane žene« »Ali to malo vaspitanja koje, na nesreću, negde ugrabe, one okreću protivu nas«. Jer, naoružajte jednog čoveka, a zatim nasta vite da ga ugnjetavate, i videćete da će on biti dovoljno promućuran da svoje oružje, ako to mogne, okrene protivu vas«. I najzad: »Vernost žena u braku, kad ne postoji ljubav, verovatno je protivprirodna stvar.«

U glavi o kristalizaciji gde iznosi primere, on opisuje kako je jedna devojka zavolela nekoga za koga je mislila da je neki Eduard koji je trebalo da joj postane muž. Međutim, to nije bio Eduard, i onda kad je došao pravi Eduard, devojka je bila paralisana. Ali po Stendalu »To siromašni duhom nazivaju jednom od besmislica ljubavi.« Te smešne, apsurdne stvari, i čine veličinu i tajnu ljubavi. Zar nije Romeo pošao ranjenog srca za drugom, pa našao Zilietu.

Oko zaljubljenog se vara, ali u tome je velika draž istine ljubavi. »Ružnoća ne sme da bude prepreka. Ljubavnik uskoro nalazi da je njegova ljubavnica lepa onakva kakva je: ne misleći o pravoj lepoti, »A ipak... »ljubav prema lepome i ljubav rađaju uzajamno jedna drugu.« »Neobično lepe žene manje zapanjuju drugog dana... one u listu svojih ljubavnika svakako ubrajaju veći broj glupaka, prinčeva, milionara, itd.«

I uprkos te kristalizacije koja oblači voljeno biće u snove. Stendal opisuje i nerazumljivost raskida: »Žena plemenitog karaktera hiljadu puta će žrtvovati život za svog ljubavnika, a iz gordosti će zanavek raskinuti sa njim zbog svađe povodom nekih otvorenih ili zatvorenih vrata.« Ljubav je zemlja čuda. Zar je nije takvu i Lotreamon ugledao: »Ko će razumeti što se ljubavnici koji su se obožavali samo zbog jedne reči rđavo shvaćene, rastaju, jedno ka istoku, drugo ka zapadu...«

A ipak nešto ranije: »ljubavnik se raznežio više nego ona, skoro su pali na kolena jedno pred drugim, i nikada nisam video više suza... Suze su završni osmejak.«

Na drugom mestu evo stvari koje će docnije govoriti i Nerval: »Svaki bakrorez, svaki komad nameštaja, kore me zbog sreće o kojoj sam sanjao kraj njih, a koju sam zanavek izgubio.« ...»Padala je noć, a ja sam upirao oči pune suza u prozore njene sobe.« Jer ljubavnik će biti »savršeno prirodan samo u časovima kada bude voleo manje ludo.«

O ženskoj hrabrosti Stendal najpohvalnije misli: »Sećam se da sam u jednoj istoriji naišao na sledeću rečenicu: Svi su ljudi gubili glavu; to je momenat kad žene postaju neosporno nadmoćnije od njih — smatram da je čvrstina žene koja odoleva svojoj ljubavi prosto nešto najdostojnije divljenja na svetu«.

U glavi »Verter i Don Žuan«, pisac je na strani Vertera jer »pravi Don Žuani na kraju gledaju žene čak kao na neprijateljsku stranu i uživaju u svim vrstama njihovih nesreća.« »Don Žuan svodi ljubav na običan posao i nikada ne može da doživi onaj divan zanos koji daje ljubav: »sada mi je sve moguće.«

A za taj uzvik, za taj doživljaj po Stendhalu vredi živeti, mada je video u ljubavi i tu »sklonost da se izvlače više nesreće iz nesrećnih okolnosti, nego sreće iz srećnih«. A zar bi život i imao tu privlačnost bez snage te patnje koju daje ljubav, pita se pisac.

Pogovor ovoj knjizi napisao je Dušan Milačić. I kako u novoizašlim knjigama, makar kad one bile napisane, uvek ima nečeg od aktuelnosti što se vezuje za njih, mi možemo da pozdravimo ovo izdanje kao takvo, kome bi to osećanje savremenosti više nego u drugim slučajevima i bilo prikladno.

A. M.

O partizanskoj kulturi kod Slovenaca

To je sistematski prikaz kulturne delatnosti na oslobođenoj teritoriji koji je objavio poznati slovenački književni i javni radnik Filip Kalan (Alias Kumbatović) u knjizi »Veseli vetar« koju je u lepoj opremi izdala Cankareva založba u Ljubljani. To je, ustvari, zbirka ranijih piščevih članaka, povezanih i dopunjenih novim stvarima i podeljenih na tri glavna dela: prikaz književnog stvaralaštva za vreme NOB u Sloveniji, prikaz pozorišne delatnosti i, najzad, slika likovne partizanske umetnosti.

Filip Kalan, pripovedač, esejist, pozorišni stručnjak i večiti putnik na relaciji Pariz — Peking, bio je u partizanima jedan od one velike kulturne ekipe koja je u Sloveniji zadržavala i veliki broj naših istaknutih političkih i kulturnih rukovodilaca, među kojima su bili pok. Kidrič, Kardelj, Ziherl, Josip Vidmar, France Bevk i drugi. Vrhovni štab Slovenije zadužio ga je pitanjem pozorišta, što se pokazalo vecma uspešno, naročito kad su iz okupirane Ljubljane otišli u partizane mnogi istaknuti slovenački pozorišni radnici. Zato je centralni deo svoje knjige posvetio pozorišnoj delatnosti, ali kao kritičar i književnik nije prenebregnuo ni ostalu kulturnu produkciju.

Prikaz književnog stvaralaštva slovenačke NOB Kalan počinje iznošenjem pesničkog rada i razvoja »dvorskog pesnika revolucije« Matej Bora. Na veoma uspeo i zanimljiv kozerski način, pisac nam iznosi istorijat nastanka izvesnih značajnijih Borovih pesama i drama s motivima iz partizanskog života. Od njega doznajemo kako je Bor smišljao, pisao, popravljao i doterivao svoje partizanske umotvore, šta je uticalo na njegovo momentano raspoloženje i drugo. Te Kumbatovićeve konstatacije su dragocene za istorisko i psihološko poznavanje Mateja Bora kao partizana i kao pesnika uopšte. Sa čitavim prikazom Borovog partizanskog stvaralaštva, svakako se slaže piščev zaključak: »Borova poezija je prvi snažni, po ispovednoj težnji i upornoj životnoj sili značajni pesnički dokumenat velikog doživljaja oslobodilačke borbe, prvi pesnički životopis slovenačkog partizana, prva dostojna ispovest o novom vremenu, nezaboravno svedočanstvo narodnog buđenja. Taj rad nalaže veliku odgovornost pesnika pred budućnošću«.

Odmah posle Borove poezije, pisac prikazuje pok. Otona Župančiča u partizanskoj kulturi (Majstor među mladima). Tu je, uglavnom, prikazano dejstvo Župančičeve pesme »Znaš li, pesniče, svoj dug?« i pesničke zbirke »Zimzelen« pod snegom«. »Desilo se nešto, što u slovenačkoj poeziji nismo poznavali: dva pokolenja, koja je po kalendaru razdvajalo pola stoleća, rukovala su se u doživljaju oružanog ustanka. Poslednji živi pesnik od velike četvorice slovenačke Moderne, vrsnik Cankara, Murna i Ketea, sa svojih sedamdeset godina stoji usred mladih partizanskih pesnika. Oslobodilačka borba je rešila i pitanje dugog Župančičevog pesničkog ćutanja. Ono što nisu nikad mogle razmrsiti književne prepirke, što nije mogla odgonetnuti predratna kritika, što nije moglo postići ni najprilježnije lično traženje, to je oslobodio narodni ustanak: združio je poeziju sa zajedničkim doživljajem i tim doživljajem oslobodio i Otona Župančiča«, iznosi Kumbatović u eseju o Župančičevoj partizanskoj poeziji.

Pregled partizanske književnosti zaključuje kratkim osvrtom na poeziju dvojice mladih pesnika: Karla Destovnika-Kajuha i Petra Lev ca.

Istorijat partizanskog pozorišta zauzima najveći deo Kalanove knjige. Pisac izlaže kako je došlo do priređivanja pozorišnih pretstava na oslobođenoj teritoriji u Beloj Krajini, zatim razne zgode i nezgode koje su pratile pozorišnu delatnost. Često se dešavalo da borci odmah s pretstave zgrabe puške i odjure na položaj čak su se »umetnici i pozorište« morali seljakati pred navalom neprijatelja. Uspeh partizanskog pozorišta dovodi u vezu s prisustvom Josipa Vidmara »pobeđenog nepobedivog« stručnjaka za pozorišna i opštekulturna pitanja. Vidmarovi saveti i snalažljivost mnogo su doprineli savladivanju svih teškoća i osposobijavanju partizanskih pozorišnih kadrova. I ne samo to. Po njegovim sugestijama partizansko pozorište je čuvalo nivo kulturne institucije koliko se najviše moglo u datim prilikama. Zato je pored izrazito partizanskih skečeva i propagandnih borbenih komada, prikazivalo i mnogo kvalitetnija dela, kao što su Čehovljeva, Molijerova, Cankareva itd. Išlo se za tim da prelaz iz partizanskog perioda u period slobodnog kulturnog izražavanja i shvatanja ne bude suviše težak i štetan za istinsku kulturu i ukus. Pisac je pored toga dao statistički pregled pozorišnog rada u partizanima i time sačuvao dragocene podatke za budućeg istoričara partizanske borbe.

Knjigu zaključuje prikaz slovenačke partizanske grafike koja je nastala po tamnicama i logorima, kao i u partizanskoj sredini. Taj prikaz počinje kratkim opisom rada Doreta Klemenčiča, Slavka Pengova, Marija Pregelja i Ivana Miklaveca, da bi zatim prešao na rad streljanih likovnih umetnika Franja Goloba i Hinka Smrekara i zaustavio se na opširniji prikaz grafike Franca Miheliča, Vita Globočnika i, naročito Nikolaja Pirnata. Mada je i ovaj prikaz pisan istom toplinom kao i prethodni, ipak se oseća da pisac tu nije ona ko siguran kao u izlaganju književne i pozorišne delatnosti. Opet je i ovaj odeljak dragocen kao prvi sistematski ocrt i kritička ocena partizanske grafike koja je pretstavljala jedan od značajnijih priloga borbi protiv okupatora.

Kalanovu knjigu odlikuje vedar, tečan i prijatan stil koji nimalo ne umanjuje ozbiljnost i kritičku ocenu izloženog materijala. Pisac naprosto časka sa čitaocem i ne pušta ga da ostavi knjigu dok je ne pročita do kraja. Zahvaljujući tome partizanska kultura u Sloveniji uskrsnula je u svoj svojoj specifičnosti, zanimljivosti i vrednosti. Želeti bi bilo da i druge naše pokrajine na sličan način obrade svoje kulturne zasluge tokom NOB.

M. Rakočević

Knjiga o Mikelandjelu

»Nolit«, Beograd, 1956

Đorđo Vasari (1511—1574) značajan umetnik svoga doba i pretstavnik umetničke orijentacije manirizma; danas je manje cenjen po svojim slikama, nego „po biografijama italijanskih umetnika koje je objavio 1550 godine". Mikelanđelo Buonaroti (1474—1564), slikar skulptor, arhitekt i pesnik rođen u Kaprosu u Toskani, slavan sa svoje kupole Sv. Petra u Rimu, Groba Julija II, Hristovog raspeća, slika u Sikstinskoj kapeli i Strašnog suda, statue Mojsija, našao je u svome prijatelju i učeniku Vasariu sjajnog biografa.

Vasari nam jasnim načinom i prostim jezikom punim daha epohe u kojoj govori, opisuje život Mikalanđelov od detinjstva. Lodoviko sin Leonarda, sina Buonarotovog, predaje 1488 godine svoga sina Mikelanđela, koga nije mogao da spreči od crtanja, Domeniku i Davidu sinovima Tomaza da ga nauče da slika.

Domeniko se čudio i divio svome učeniku, a naročito kad je ovaj po prirodi naertao skelu sa radnicima, uzviknuo je: „Ovaj zna više nego ja". Uskoro mladi Mikelanđelo stiže u raskošni vrt pun skulptura Manjifika Lorenca de Mediči gde se nastavlja njegovo razvijanje pod zaštitom ljubitelja umetnosti. Posle proterivanja Medičija iz Firence Mikelanđelo odlazi u Bolonju, zatim u Veneciju, a posle natrag u Bolonju gde ga uzima pod svoju zaštitu Aldovrando. Tu nam biograf priča jednu istoriju sa Kupidonom, da je Mikelanđelo doterao taj kip stvarno da je izgledao antički, a onda da je bio zakopan negde kod Rima, i posle da se napravila istraga oko toga. Zatim nam priča o Pijeti, a onda o skulpturi Davida iz bloka kamena koji je bio namenjen Leonardu da Vidčiju, ali koji je pokvario neki Simone iz Fijezole. Buonaroti se prihvata posla koji ne bi prihvatio ni jedan skulptor i završava figuru. Pijer Soderini, gonfalonijer pravi primedbu da je nos malo veliki. Buonaroti tobože popravlja nos, i gonfalonijer ne vidi prevaru i zadovoljan je. Mikelanđelo je imao čast da zajedno sa Leonardom da Vinči radi u velikoj dvorani Saveta. Papa Julije II pozvao je Mikelanđela u Rim da pristupi novogradnji crkve Svetog Petra gde je nameravao da postavi i svoj manzolej. Tu nam Vasari iznosi mnogo detalja iz života toga vremena, puno događaja između umetnika i papa, u kome se vidi koliko se u to vreme držalo do umetnika i umetnosti.

Radna sposobnost Mikelanđela je bila nečuvena. Slikajući freske držao je glavu satima na gore, što bi retko koji slikar uspeo i pola od toga da izdrži, i od toga mu je oslabio vid. Zanesen radom često se nije ni svlačio, a čizme od pseće kože koje je nosio, ponekad tako dugo nije skidao, da svlačeći ih svlačio je i jedan deo kože sa nogu.

Jednom prilikom u sukobu između jednog od papa i Buonarotija, neki biskup uvredi umetnika, papa na to udari biskupa štapom. „Prostak si ti koji ga grdiš tu rečima kakve mu mi nismo rekli".

Interesovanje naroda u to vreme bilo je veliko, opšte: „čim je kapela bila otvorena, nagrnu ceo Rim da je vidi, a prvi sam papa..." Ta Sikstinska kapela u to vreme privlačila je sve građane, kao u današnje vreme najpopularnija priredba, neka utakmica. Tolika je snaga umetnosti bila u toj epohi.

A kad su pape besnele: „Dobro, a kad ćeš mi ti završiti ovu kapelu?" Umetnici su mirno odgovarali: „Kad budem mogao, sveti oče".

Tada kad su se po ulicama Firence, Rima, valjali teški, slonovski blokovi mramora, Vasari nam opisuje i događaje sukoba između Seravecca i Kararе, velikih nalazišta kamena.

Prisustvujemo i opsadi Firence iz 1529 godine, na čijim utvrđenjima radi i Mikelanđelo ,ali „dok su teškoće odbrane stalno rasle, Mikelanđelo ne osećajući se tu na svome mestu, a i zabrinut za sopstvenu bezbednost, reši se da napusti Firencu..." iako su njegova najbolja dela već stojala u njoj.

Otišao je u Veneciju, ali nije mogao dugo da izdrži stranstvovanje, i čim su se prilike malo smirile vraća se svojoj dragoj Firenci da dovrši „tu konačno biblioteku i sakristiju crkve svetog Lorenca.

Nije prezao veliki Florentinac da izvrgne ruglu glupake svega vremena. Tako je šefa ceremonijala Bijeđa da Čezena, koji se bunio što u kapeli ima toliko slika golih figura na tako svetom mestu, naslikao u prirodnoj veličini u istoj toj kapeli kao Minosa u paklu, sa zmijurinom obavljenom oko nogu, gde i danas stoji.

Nekom kardinalu koji je tražio neka objašnjenja u smislu umetničkog posla odgovara Mikelanđela: ...Vaša je stvar da pribavljate novac i da ga sačuvate od lopova, a brigu o građevinskim nacrtima ostavite vi samo meni".

Svoju misao o umetnosti možda je najače izrazio u sonetima: „Vrli umetnik nema nijedne zamisli — koju i sam mramor ne skriva već u sebi".

Za vreme života Buonaroti se potsmevao taštini, i gluposti, koja želi da se silom nametne kao pamet, ali nikada nije potcenjivao skromne ljudske sposobnosti, što je pokazao i odnoseći se lepo prema svome slugi Urbinu. Najzad i u Vasariu nije cenio njegov slikarski dar, već njegovu skromnost i ljudsku odanost i ljubav.

Na kraju knjige Vasari kao o velikoj svetkovini govori o Mikelanđelovoj smrti, jer kao što kaže i sam umetnik „veseliti se priliči zaista samo pri smrti nekoga ko je pravedno živeo.

Urednik „Male knjige" u kojoj je izašla ova knjiga je Slobodan Galogaža, prevodilac je Pavle Vasić, koji je napisao i pogovor.

LJ. I.

TRIBINA

KOJIM PUTEM „KRUGOVI"?

Prvim brojem za 1957 godinu zagrebački časopis »Krugovi« ušao je u šestu godinu izlaženja. Tim pre što se u toku šest proteklih godina prisustvo ovog časopisa osećalo u našoj svakidašnjici, kulturnoj i društvenoj, nešto od onoga što možemo pročitati u prvom ovogodišnjem broju, takođe sa zakašnjenjem objavljenom, povod je postavljanju pitanja: kome je, danas, potrebna intonacija zle volje u napisima koji se objavljuju, kome su potrebne šovinističke aluzije koje je već zabeležila »Borba« od 26.III. 1957, kome je potreban besmisao jednog bitno uvredljivog obračunavanja?

Nova redakcija »Krugova« na čelu sa Josipom Pupačićem obraća se svojim čitaocima: »Krugovi« ovim broje mijenjanju karakter i izgled«. To je tačno, ali u lošem smislu te reči što se može dokazati svim onim, ne samo nekritičkim i apsolutnim negiranjem poezije Vaska Pope ili konfuznim uzdizanjem knjige pesama Dragutina Tadijanovića, već i onim što u rubrici »Tajget« (o kako zlosrećno nosi ime spartanskog brda rugobe!) pretstavlja jedno nekulturno i pubertetskom malicioznošću intonirano razračunavanje. Naprimer, esej Midhata Begića o našoj novijoj kritici koji je objavljivan u sarajevskom časopisu »Izraz«, »Krugovi« označavaju kao »nesređen osvrt« samo zato što Begić nije istakao da je Mihovil Kombol bio istoričar stare hrvatske literature uopšte a ne samo dubrovačko-dalmatinske književnosti.

U jednoj belešci »Krugovi« polemišu protiv Dragomira Kastratovića počinjući svoj napad ovim rečima: »U broju 12/1956 cetinjskih »Susreta« sreli smo Dragomira Kastratovića koji neko vrijeme, zahvaljujući upornom obilaženju redakcija objavljuje i u Zagrebu«. Na kraju beleške Kastratović se imputira uverenje da je napad najbolji način plasmana kod publike. Za čitaoca koji želi da procenjuje etičku stranu književne borbe, biće jasno da se ovaj manir »Krugova« može da svede na želju da se ličnostima protiv kojih se polemiše nanesu i lične uvrede. To je bar jasno.

I dalje, pod naslovom »Poučna anegdota« »Krugovi« na osnovu jednog »kaže se...« pišu: »Kaže se da je mladi pisac Mlodrag Bulatović (»Đavoli dolaze«), u jednom društvu zagrebačkih i sarajevskih književnika, u nekoj kavani, izjavio i ovo: »Odakle vi samo izvlačite ova imena? Eto neki dan, neko spomenu onog vašeg Bizjaka, nekog pesnika«. Nakon dulje, vrlo poučne diskusije ispostavilo se da se tu radi o Ljubi Wiesneru. Očito je da je mladi Bulatović mnogo bolje prostudirao limenu kutiju u kojoj su se u njegovom djetinjstvu nalazili keksi nego knjige i antologije koje spadaju u lektiru svakog srednjoškolca«. Ovo je samo još jedna ilustracija za »rekla-kazala« ton koji srećemo u prvom broju »Krugova«.

Međutim, nerazumevanje onoga što je toliko evidentno u našoj kulturnoj svakidašnjici — a to je potreba da se permanentno stvaraju i obogaćuju oblici socijalističke diskusije — »Krugovi« kombinuju sa nerazumevanjem još jedne naše društvene istine koja se vrlo jednostavno može izraziti: u našem društvenom životu nema mesta šovinizmu pa makar on bio prikriven i opštim literarnim formulacijama. »Krugovi« se sa pravom bune što povodom 75-godišnjice smrti A. Šenoe »njegov se bijeli Zagreb nije setio da mu oda priznanje« ali u istom tekstu slovenačkog dramskog pisca Linharta čiju je 200-godišnjicu rođenja zabeležio »Vjesnik« (28. 1.1957) označavaju kao diletanta, da bi, bez stvarnih povoda, u istoj belešci, pisali o Kočiću: »Neka se piše o proslavi Kočića i svih pisaca koji to zaslužuju«. Hvala na blagonaklonom dopuštenju! »Borba« je ovu belešku, čini mi se, propratila umesnim komentarom: »Zašto onda naši beli »Krugovi« nisu dali oduške svome gnevu time što će u istom broju svoga časopisa objaviti esej o Šenoi, već su, umesto toga, izabrali put nekulturnih i sumnjivih aluzija na proslave onih naših pisaca koji nisu Hrvati?«

I najzad, za ilustraciju stvarnih pobuda »Krugova« karakteristična je beleška kojom se napada, bez mere i ukusa, zagrebačka radiostanica zbog upotrebe naziva za mesece kao što su januar, februar, mart, umesto hrvatskih narodnih naziva: sječanj, veljača, ožujak. Podvlačeći da nemaju ništa protiv toga da se »takova odluka sprovede u djelo **ukoliko se pokaže da naša kulturna i pretplatnička javnost odobrava takvu jezičku intervenciju**« (Podvučeno od »Krugova«), — redakcija »Krugova« zaboravlja, svakako, da se zagrebačka radio-stanica služi i jednim i drugim nazivima, zaboravlja da, u ovom slučaju, jezička podvajanja ne postoje i da je nebitno koji se nazivi za mesece upotrebljavaju. Naši su i jedni i drugi! Zato je izlišan, očitim šovinizmom inspirisan, jedek glas »Krugova«: »Javnost bi se s pravom morala pitati koji su ti ljudi koji uzimaju na sebe odgovornost da mijenjaju jezik i da o njemu donose neke odluke?« Ali, meni se čini da će se naša javnost sa znatno više prava zainteresovati za one koji šovinizam proturaju pod etiketom načelne, literarne i jezikoslovne diskusije!

Pa ako čak i apstrahujem, za momenat, mnoge nekolegijalne, vređajuće i neodgovorne stavove ili pak znake nerazumevanja tokova i rasta naše poetske reči, danas, dosta je teže prenebregnuti sasvim jalova menjanja fizionomije časopisa »Krugovi« u smislu zle volje i podvajanja srpske i hrvatske literature i jezika. Na pitanje u kome pravcu »Krugovi« menjanju karakter — »Borba« je odgovorila: »Šovinističkom, izgleda«.

Kao raniji saradnik časopisa »Krugovi« u kome sam pisao o SRPSKIM PESNICIMA: Matiću Dušanu, Vasku Popi, Miri Alečkoviću, Slobodanu Markoviću i pripovedaču Mihailu Laliću, uzimam pravo da se ovde, u Beogradu, upitam: Kojim putem, »Krugovi«, od prvog ovogodišnjeg broja?

Drugog pitanja nema. Ono je umesno naročito za one kojima su jasne tendencije zle volje čak i u pianissimu rečene i kojima su evidentna neodgovorna obračunavanja sa kojima se srećemo u »Krugovima« izmenjenog karaktera. Kojim putem, kojim, »Krugovi«?

Putem šovenske spletke ili infantilizma? Putem neshvatanja potrebe za odgovornom kritičarskom interpretacijom poezije ili putem sve snog odbijanja kolegijalnog prosuđivanja književnih vrednosti, danas? Putem vređanja i uopštavanja ili putem, najzad, afirmisanja humanističkih akcenata naše društvene stvarnosti i umetnosti?

Branko Peić

IZLOG KNJIGA

„Mamurluci i pobešnjela krava"

(Likos, Zagreb, 1956 g.)

Pesme sakupljene u ovoj zbirci, objavljivane u razno vreme i u različitim časopisima, pokazuju nam Ujevića onakvog kakvog ga već znamo, heterogenog, raznovrsnog, uvek drukčijeg. Stalna težnja Tinova ka intelektualizaciji i izvesnom objektiviranju ličnih doživljaja, ovde je najizrazitija. Stih je produbljen, razgranat. Filozofski osmišljen i prečišćen u najvećoj meri. Uporedo sa sve složenijom fakturom ide i pojačana čista reflektivnost. Nekadašnji Tin iz svojih zbirki „Lelek sebra" i „Kolajna", kojima su čistota i bogatstvo emocije davali tako ispovednički ton ekstaze, razvio se u meditativnog pesnika koji teži da u stihovima, cerebralno izgrađenim, da svoj pogled na svet, svoju ideju o njemu, svoje kosmičko osećanje. I u većini pesama ove zbirke prvobitna osećajnost je prisutna, samo je ona sada lišena gotovo svake personalne note, objektivirana je, spojena sa saznanjem, sa razumom koji sa njom čini Tinovu metafiziku.

Opijenost i zanesenost koja toliko uzbuđuje u njegovim sonetima iz prvog perioda stvaranja, u njegovim poznim „Kozmogonijama" daje osnovno obeležje Tinovoj vasionskoj vrtoglavici. Mir i ironija, neka vrsta duševne vedrine sve više su dolazili do izražaja u kasnom Tinu. Grč nemir i stradanja našli su utočište smirenja u stoicizmu, nekom uzvišenom pomirenju sa sudbinom, sa univerzumom koji treba naučno i filozofski izmeriti. Njegov stih pun reminiscencija, naučnih, beletrističkih, mitoloških, prebogat je direktnim i metaforičnim značenjima. Strofe zasićene znanjem stečenim ogromnom lektirom i intuitivnim otkrivanjem, izvanredan su primer eruditne poezije.

P. Z.

◆

Andre Moroa:

„Bajron"

(Izd. „Kultura", Zagreb, 1957)

Francuski pisac Andre Moroa svoju popularnost stekao je biografijama čitavog niza velikana iz kulturne i političke prošlosti. Jedna od najobimnijih i na Zapadu najviše čitanih jeste biografija Bajrona, tog titana poezije romantizma. U obilju literature o Bajronu, ova se biografija izdvaja svojim posebnim vrednostima: posmatrana sa stanovišta verodostojnosti iznetih činjenica o Bajronovom životu i delu, — njoj je teško staviti ozbiljnije zamerke, s druge strane pak, to je bitno umetnička povest o Bajronu, roman njegovog više nego nemirnog i romantizmom vremena ozarenog života, njegovog intenzivnog života u svima vidovima. Dakle, s jedne strane studija o Bajronu poseduje oblike neučnog rada o pesniku a s druge strane umetnička transpozicija njegovog života i vidova njegovog strastvenog angažovanja za ideale koje je ispovedao svojom demonski kipućom poezijom i svojim prisustvom u vremenu. Međutim, mi ćemo pogrešiti ako pomislimo da je ova biografija i romantična, proliterarisana slika Bajrona, njegovog dela i života (neke biografije Andre Moroa nisu lišene uvek i sladunjavih mesta, sentimentalnosti i patetike). Ilustrujući zbivanja Bajronovog života Bajronovim stihovima, Moroa je postigao prikaz saglasnosti između pesnikovog života i dela. Naravno, da autor biografije koja je znalački, u svakom pogledu majstorski pisana, nije izostavio svedočanstva savremenika o Bajronu, — mogli bi da kažemo da je ova biografija potpunija slika ne samo pesnikovog života i njegovog delovanja već i osobenosti vremena u kome je živeo i stvarao. S originalnog francuskog izdanja koje je prvi put objavljeno 1930 godine biografiju je uspelo prevela Iva Adum. Dobro bi bilo da su Bajronovi stihovi koje citira Moroa bili prevedeni sa engleskog originala. No u celini, ova knjiga dobrodošla je i onima koji su upoznati već sa Bajronovim životom i delom a još više onima koji će to tek učiniti.

B. P.

◆

H. DŽ. Vels:

„Tono-bangi"

(Izd. RAD, 1956)

„Tono-Bangi" spada u red najboljih Velsovih romana. To je, u isti mah, i Velsova autobiografija protkana naučnom fantastikom i društvena kritika Engleske na početku ovog veka. Engleske koja se jedva, postepeno, oslobađa la feudalizma prelazeći na kapitalistički način proizvodnje, u isti mah je to panorama engleske ekonomike. Ovaj roman je zanimljiva, puna sukoba i strasti, upečatljiva slika težnje za uspehom i materijalnim dobitkom. A tome uspehu, često se, kazuje nam Vels, mnogo što-šta mora žrtvovati u vremenima u kojima milosti nema i u kojima se sve meri kriterijumom godišnjeg dohotka. Stoga, ovaj roman iako protkan fantastikom, realan je, gotovo surovim bojama kolorisa na slika ne samo pisčevog mučnog detinjstva već i društvenih odnosa u Engleskoj s početka ovog veka (roman je napisan 1909 god.) Zato ovo Velsovo delo treba shvatiti kao njegov društveni roman i kao njegovu zamašnu sliku pregnuća poslovnog čoveka u kapitalizmu da ostvari ne samo finansisko-materijalnu bezbednost već i moć, sigurnost i mogućnost velikih zarada. Ali, Vels nam je pokazao ovim romenom i gorčinu tugu i jalovost poraza i krah u kapitalizmu ,psihologiju „od bačenog" koja je prisutna u ovom romanu i koja mu daje naročitu draž. Roman je preveo sa engleskog Aleksandar Petković koji je dao i pregledan uvodni esej o Velsu i romanu „Tono-Bangi".

B. P.

◆

O. Miletić-Ševčik i N. Jovanović:

„Dve hronike"

(„Prosveta", Beograd, 1957)

Česti su susreti sa hronikama. Samo prošle godine objavljena je cela desetina spisa, pretežno iz naše Revolucije. To su knjige pristupačne širokoj čitalačkoj publici, radničkoj, studentskoj seoskoj, đačkoj. Zapaženo je da nema nijedne od njih (Mićunović, Marković, Miljojković Čolaković), koja se ne čita i zbog izvesnog, nekad vrlo naglašenog umetničkog tretmana. Hronika koju prikazujemo nije od te vrste. Pa ipak ona je u najvećoj meri ono što hronika mora da bude: strogo, lokalizovano obaveštavanje o toku okupacije i partizanskog otpora u dva izrazito partizanska mesta Srbije. Jedno je selo Banja, kod Aranđelovca, drugo Konjarnik, kod Niša. Nema smisla prepričavati mnogobrojne detalje ove dve hronike, dovoljno je ako kažemo da su fotografski veran prikaz mnogih, tolikih događaja i zbivanja. Stroga topografska karta, svedočenja očevidaca, pomoć arhivskog materijala, oslanjanje na memoriju,. Isti na je tu dolsta hroničarska, upravo onakva kakvu traži novopokrenuta biblioteka „Svedočanstva", na kakvu upućuje predgovor, kao i mnoga pisma Glavnog odbora Saveza boraca NOR-a po tom pitanju .Zato ovu pravupravcatu hroniku ne možemo preporučiti na čitanje široj čitalačkoj publici. Ona ima svoje mesto u Biblioteci-muzeja naše Revolucije, u mesnim bibliotekama Banje i Konjarnika. I dobra je kao primer, kao obrazac, kako se pišu one prave, nekićene i neknjiževne hronike.

M. D.

◆

Stjepan JAKŠEVAC:

„Glasim se nespokojem"

(Izd. „Matica hrvatska", Zagreb, 1957)

Zbirka pesama „Glasim se nespokojem" svedoči o potpunoj neaktuelnosti lirike Stjepana Jakševca. Naravno, pesniku ne zameram na pesimističkom tonu koji je lako osetiti u ovoj lirici standardnih metafora i ovešталih štimunga, glavnih mana ove knjige. A tamo gde ne nailazimo na tugu i očaj koji su bitno nemotivisani na umetnički način, — tu srećemo verbalistiku, „plijes riječi" — kako bi Matoš rekao. Reminiscencije na detinjstvo, na ljubavi, na nestanke dragih ornamenata: tuga, seta, bol, osećanje promašenosti, sve konvencionalna lirska osećanja, bez misli, bez dubljeg poetsko-refleksivnog poniranja u motive života savremenih pesničkih štimunga i samog života, bez stremljenja ka savremenom tretmanu umetničkog izražavanja.

Jakševac je u svojoj zbirci lirike objavio i one stihove u kojima srećemo, ne retko, spregove reči ove „originalnosti": „O travanjska stada, cvijetne grane...", „zli, ranjeni vjetar...", „o blijeda draga...", „sunce je u sumoru. Na umoru", „A sebi kravatu bih najvolio. Nju samo gospoda nose" (Jakševac tako peva u „pesmi" „Još o pisaru i o porezu"). Izgleda da ovde ne treba očekivati pravu poetsku reč ili ma i jedan akcenat potresnog, poetskog, istinskog književnog govora. Dosta je začuđavajuća činjenica da se „Matica hrvatska" edicijom „Savremeni pjesnici" (urednik Gustav Krklec) javlja kao izdavač zbirki pesama koje su ispod i najpopustljivijih kritičkih merila kao što su, naprimer, zbirka Ivana Slamniga „Aleja poslije svečanosti" i evo, sada, Jakševčeva zbirka „Glasim se nespokojem". Nema tu nespokoja već samo ustajalosti jedne stvarne promašenosti u poeziji, jalove, tužne.

B. PEIĆ

◆

O odnosima među savremenim ljudima

(Dr. Leon Žlebnik: „Ljudje med seboj", Ljubljana 1956)

Oslobađajući se svih naslaga prošlosti, socijalistički čovek u stvaranju socijalističkog morala mora da stvara svoja pravila međusobnog odnošenja i zato mu nisu dovoljni šturi „bontoni", tj. ona pravila ponašanja koja se, opravdano ili ne, tvrdoglavo provlače i u našu stvarnost kroz javne publikacije ovog ili onog preduzeća koje ih izdaje većinom iz komercionalnih razloga. Socijalistički bonton mora imati dublji, naučni, psihološko-pedagoški koren da bi sebi privukao omladinu koja željno traži takve priručnike. Kod nas je, izgleda, to najbolje postigao dr. Leon Žlebnik svojom knjigom „Ljudje med seboj", čija su dva dela (160 + 222 strane) objavljene kao prve edicije Saveza prijatelja omladine Slovenije i u kratkom vremenu prosto razgrabljene.

Dr. Leon Žlebnik spada među najaktivnije slovenačke pedagoge. Njegova „Istorija pedagogije" je već prevedena na srpskohrvatski, a tu skoro je objavio i željno očekivane „Odabrane tekstove pedagoških klasika". Odličan poznavalac pedagoške teorije i svih pedagoških pravaca od Jana Amosa Komenskog do Makarenka, Žlebnik je pokušao da u „Ljudima među sobom" iznese sve ono što savremeni socijalistički omladinac treba da zna o međusobnim ljudskim odnosima. Veliki broj tih članaka objavio je u emisijama Radio Ljubljana čime je ne samo kod omladine, nego i kod odraslih, izazvao živo interesovanje. To je uslovilo i odličan prijem njegove knjige čim je izašla iz štampe.

Autor ne nastupa kao duboko učen filozof i apodiktička sveznalica, već u prijatnom razgovoru, skoro čavrljanju, veštim analitičkim metodom dovodi čitaoca do ubeđenja da su takvi odnosi zaista i najpravilniji. Pisac je tu samo iskusniji savetnik koji svoje savete ne nameće kao jedino ispravne, U obzir uzima samo realne. svakidašnje ljude, njihove mane i slabosti, njihova međusobna ogovaranja i intrige, kao i njihove vrline, humanost i veru u čoveka i njegov razum. Zajedno sa čitaocem pretresa pitanje vladanja novog čoveka u savremenom društvu, pitanje kulture, kavalirstva, drugarske uljudnosti, promašene uljudnosti, ogovaranja, kritike, sovjstva kritičara i motiva kritikovanja, zatim pitanje pogleda na svet i život, pesimizma, optimizma, samouverenja, naduvenosti, kompleksa inferiornosti, iskrenosti, podmuklosti, zavisti, ogorčenosti, kriminala, pijanstva, bračnog nevernstva, uobraženosti, lažne i preterane skromnosti, opravdanog ponosa itd.

M. R.

◆

Husein TAHMIŠĆIĆ:

„Budna vrteška"

(Izd.: „Narodna prosvjeta", Šarajevo, 1957)

Husein Tahmišćić od svih mladih pesnika bosanske književnosti danas, najbliži je savremenom poetskom govoru, najbliži je gradskom osećanju ritma savremenog života. Ako je njegova prva knjiga stihova (objavljena 1954 godine) „Putnik života" tek nagoveštavala njegove poetske mogućnosti, onda se s pravom može reći da knjiga „Budna vrteška" pokazuje sve mogućnosti Tahmišćićeve. Njegova poezija obiluje svežim i upečatljivim metaforama i u mnogome je izraz pesnikovog udaljenja od sentimentalnih, banalnih, sladkusačkih poetskih štimunga; to je poezija pesnika koji ima „smelosti za šetnju dnom sunca" i koji ume da kaže: „Ostajem bez reči za molitvu veka ruku".

Tahmišćićeva poezija raznovrsna po motivima i ubedljiva po svojoj emocionalnoj potki, dokazuje njegovo sučavanje sa ponorima i „poludelim drumovima" da bi u humanom optimizmu nadanja pesnik ostvario finale svojih poetskih sumnji: „Sa verovanjem i blagošću u očima imaćemo snage da jednoj noći priznamo..." Izgleda da Tahmišćićevu poeziju, kojoj je adekvatan naslov jedne njegove pesme („Sa margina jedne istorije bolesti"), možemo da objasnimo i rečima: „U postojanosti naše pobune idem i klecam ranjen u najlepšu pesmu". Nesumnjivo, istinski liričar naše savremenosti, Husein Tahmišćić u svom doživljavanju istina našeg vremena i poetskog smisla — dokazuje i svoj poetski dar, svoju mogućnost ornamentisanog, moderno-retorskog, ubedljivog i robusnog poetskog govora. Njegova poezija ubeđuje nas u mogućnosti njegovog pesničkog analizirana života i razlaganja njegovih činjenica na istine koje pesnik naše savremenosti m o r a da kaže. I upravo zato, što se imperativ poetskog kazivanja iz Tahmišćićevih stihova oseća — ovu zbirku smatramo uspelom.

E. P.

◆

Kiril PEJČINOVIĆ:

„Slovo o praznicima"

Redakcija i predgovor Blaže Koneski. Izdanje „Kultura", Skopje 1956

140 godina nas dele od prvog izdanja Pejčinovićevog „Ogledala", objavljenog 1816 u Budimu. „Slovo o praznicima" je ustvari ponovljeno prvo izdanje, jer „Slovo" obuhvata približno dve trećine Kirilovog „Ogledala"; od 148 strana, koliko ukupno iznosi, 87 otpadaju na „Slovo o praznicima", ili kao što glasi njegov originalni naslov: „Poučenie svakomu Hristianu kako podobaet praznovati praznici Gospodskih i svjatih i kako podobaet pričastitisja svjatim pričašćeniem". Tako, ovo izdanje Blaža Koneskog ujedno i obeležava jednu retku godišnjicu ovih prvih nastojanja kod nas na kulturnom planu početkom 19 veka.

„Slovo o praznicima" je originalna propoved na narodnom jeziku. Ona pretstavlja jedan od najdragocenijih tekstova u malobrojnom književnom nasleđstvu Kirila Pejčinovića. Kao što ističe Blaže Koneski u svom predgovoru, „Slovo o praznicima" najizrazitije pokazuje suštinu Kirilovih shvatanja, njegov pogled na svet. Ujedno ono nam otkriva stvaralačke znake Kirilovog pera, koji su dosada ostali u senci usled prilično jednostrane interpretacije književne ostavštine Tearečkog kaluđera.

Savladivanje te jednostranosti u dosadašnjem proučavanju Pejčinovićevog dela nesumnjivo je najdragocenije rezultat postignut u ovoj najnovijoj studiji o autoru „Ogledala". Sad je definitivno otrgnuto iz prahi i sivine dveju oveštalih korica strujanje stvaralačkog kod Pejčinovića. Iza one spoljašnje slike krajne amorfnosti, neodređenosti i otsutstva svake umetničke izražajnosti, koja se na prvi pogled dobija u dodiru sa našom, makedonskom literarnom materijom iz 19 veka, a koja se odnosi i na Pejčinovića, ovde, u studiji i izboru Blaža Koneskog uočeno je i ubedljivo pokazano postojanje stvaralačkog nespokojstva, stvaralačke radosti i pobeda u delu Kirila Pejčinovića, makar one bile skromne. Pretstavljeno je živo, interesno i uverljivo, u mnogim odnosima zanimljivo i značajno za našu kulturu delovanje.

U nevešto uklesanim slovima na neravnoj granitnoj površini Pejčinovićeve nadgrobne ploče verno je sagledana i uočena strasna čežnja Tearečkog kaluđera da se otme iz mraka anonimnosti i da se potvrdi na još jedan svojevidan način, kao i kroz druge njegove tekstove, stvaralački nemir kod jednog poluprimitivca u krajno zaostaloj sredini. U onim Kirilovim redovima iz „Slova", upućenih protiv „svih gradskih popova i njihovog kmeta Hadži Stojčeta" i protiv kmetskih Jakovčeta iz Varvare, koji su bili jednodušni u svojim težnjama da se ne podigne i obnovi manastir u Lešoku, govoreći: „Bolje da je pusto, a ne obnovljeno". — vidi se tragična uloga ličnosti-izbranika u sredini u kojoj se duboko ukopao neumitni zakon nivelacije. Iza busije crkvenoslovenizma čujeno je krotko žuborenje Kirilovih rečenica, tajne i iznenađe njihovih melodija i ritmike.

Izdanje Blaža Koneskog snabdeveno je i prosleđeno sa svim potrebnim komentarima i beleškama, koje dopunjuju sliku o piscu i njegovom delu. U dodatku je dat pregled i prevod crkvenoslovenskih citata i izraza, pregled bio — bibliografskih podataka o Kirilu Pejčinoviću i literature o njemu, objašnjeni su principi izdanja i na kraju je priložen rečnik nepoznatih ili manje poznatih reči. Isto tako, za ovo izdanje izvršena je transkripcija teksta, podela na pasuse, postavljena je savremena interpunkcija, ispravljene su štamparske greške iz prvog izdanja.

Aleksandar SPASOV

◆

Čarls DIKENS:

»Priča o dva grada«

(„Bratstvo-Jedinstvo", Novi Sad, 1956)

U romanu „Priča o dva grada" upoznajemo čarlsa Dikensa kao pisca koji svoju romansijersku pažnju usretsređuje na slikanje velikih društvenih pokreta Francuske revolucije. To je donekle jedan novi Dikens, ako se uzmu u obzir pisčeve preokupacije u njegovim najpoznatijim romanima: tihi građanski život engleskog srednjeg staleža, njegova monotonija ustaljenosti, salonski enterijeri, čak i Dikensova ljubav prema odbačenima i potlačenima prema nižoj društvenoj klasi dakle, dobijala je određeno mesto u njegovoj slici. Bez da je prikazivana individualno i izolovano i sa bolećivo-čovečnim prizvukom utehe za sve patnje. U romanu „Priča o dva grada", Dikens je uporedo sa staloženim životom engleskog građanina prikazao i socijalne erupcije u Evropi. Junaci romana su i Englezi i Francuzi, i kroz vrlo zapletenu i bogatu fabulu u kojoj se ukrštа mnogo zanimljivih linija. Dikens je paralelno prikazao previranja u dvema zemljama. Ličnosti su uglavnom ljudski definisane u toku same ustalasane radnje koja stalno rađa nove zaplete i nastavke. U bogatoj invenciji engleskog romansijera njegova sklonost ka fabuliranju srećno se ujedinila sa tačnom i širokom društvenom opservacijom. I doktor Manet, žrtva francuske monarhističke tiranije, i njegov zet Darni antiplemićki raspoložen plemić koji zamalo nije izgubio glavu u trenutku kad su se aristokrate totalno istrebljivali, i njegov poznanik advokat Karton, bezgranično požrtvovan i odan Darniju i njegovoj ženi Lusi Manet koju uostalom i voli, i na kraju sama ta Lusi, smerno i svetačko stvorenje kakvih ima dosta kod Dikensa — svi ovi ljudi su bačani i nošeni na valovima revolucije koja je uskomešala sav život i izukrštala sve životne puteve.

Samu Francusku revoluciju Dikens je naslikao kao pokret ugnjetavanog naroda, kao neizbežnu reakciju na vekovno tlačenje. Ima u romanu nekoliko scena u kojima se opisuje beda pariških četvrti i francuskih sela, uporedo sa opisivanjem raskoši i okrutnosti plemstva. Dikens je fiksirao svu ustreptlost, živost i emocionalno bogatstvo pokreta masa (juriš ja na Bastilju, doba jakobinske vladavine, suđenja i smrtne kazne). Oseća se Karlajlov uticaj: simpatično interesovanje za to burno doba istovremeno sa netrpeljivošću prema svim ovim obračunima i sili koju je doneo društveni preokret.

Roman je izišao u prevodu Alek sandra Vidakovića, koji je redigovao Borivoje Nedić.

Pavle Zorić

Iz naših albuma

STARE fotografije

*

Donosimo tri fotografije iz jedne privatne kolekcije starih fotografija.

Na prvoj fotografiji (gore) drugi s desna je Đura Jakšić. Na drugoj fotografiji (u sredini) stoji Laza Lazarević, a na trećoj (dole) Laza Lazarević stoji.

*

*

Ko su ostali ljudi na ovim fotografijama zasad je nepoznato.

Molimo čitaoce da nas obaveste ako znaju ostale ličnosti na fotografijama.

Nepoznate stare fotografije nalaze se u albumima ili kolekcijama, možda zabačene, ili nasleđene pa ne znane.

*

*

U mnogim kućama naše bi se takve fotografije koje su od značaja i vrednosti bilo kao dokumentacioni bilo kao muzejski materijal.

Kako bi to skriveno i nepoznato blago izašlo na svetlo dana do da se sve stare fotografije ponovo pregledaju, sređe i pruže pogledi znalca koji će ih razjasniti.

*

Eliot o Danteovim poukama

Prva je (Danteova pouka) da u veoma malom broju pesnika iste vrednosti nema nijednog, čak ni Virgila, koji bi bio pažljiviji student pesničke UMETNOSTI, ili savesniji, brižljiviji i SVESNIJI praktičar Veštine. Sigurno je da se nijedan engleski pesnik ne može uporediti s njime u tom pogledu, jer su svesniji veštaci — prvenstveno mislim na Miltona — bili mnogo ograničeniji pesnici, pa, prema tome, ograničeniji u svojoj veštini. Shvatati sve više i više šta to znači, iz godine u godinu života, po sebi je moralna pouka; ali iz toga izvodim jednu drugu pouku koja je takođe moralna. Sve Danteovo istraživanje i način rada čini mi se da uče kako pesnik treba da bude pre sluga svog jezika nego njegov gospodar. Ovo osećanje odgovornosti jedno je od obeležja KLASIČNOG pesnika, »klasičnog« u onom smislu koji sam pokušao da odredim na drugom mestu, govoreći o Virgilu. Za neke velike pesnike, a naročito za neke velike engleske pesnike, može se reći da su, zahvaljujući svome geniju, imali privilegiju da ZLOUPOTREBE engleski jezik, da razviju jedan idiom tako poseban i čak ekscentričan, da on nije mogao biti ni od kakve koristi kasnijim pesnicima. Čini mi se da Dante zauzima ono mesto u italijanskoj literaturi, koje, u tom pogledu, samo Šekspir ima u našoj; odnosno, oni daju telo duhu jezika, prilagođavajući se, jedan svesnije, a drugi nesvesnije, onome što su slutili da su njegove mogućnosti. I sam Šekspir uzima slobodu koju samo njegov genije opravdava; slobodu koju Dante, s jednakim genijem, ne uzima. Predati potomstvu sopstveni jezik, mnogo razvijeniji, prečišćeniji i precizniji nego što je bio kad je pesnik počeo da piše, to je najveće mogućno dostignuće pesnika kao takvg. Naravno, pravi veliki pesnik takođe čini poeziju težom za svoje naslednike, ali sama činjenica njegove veličine, i cena koju literatura mora platiti zato što ima jednog Dantea ili Šekspira, jeste da može imati samo JEDNOG. Kasniji pesnici moraju naći nešto drugo da rade i moraju biti zadovoljni ako su stvari, koje su ostale da se urade, sporednije stvari. Ali ja ne govorim o tome šta veliki pesnik, jedan iz onog malog broja pesnika bez kojih današnji govor naroda koji ima veliki jezik ne bi bio ono što je, čini za kasnije pesnike, niti o tome šta ih sprečava da čine, već o tome šta on čini za svakog posle sebe koji govori tim jezikom, čiji je to maternji jezik, bio on pesnik, filozof, državnik ili stanični nosač.

To je jedna pouka: da veliki gospodar jezika treba da bude njegov veliki sluga. Druga Danteova pouka —a to je pouka koju nijedan drugi pesnik, na bilo kom jeziku za koji znam, ne može dati — jeste pouka koja se odnosi na ŠIRINU EMOCIONALNOG NIZA. Možda bi se taj niz mogao najbolje pretstaviti slikom spektra ili skale. Koristeći se tom slikom, mogu reći da veliki pesnik ne treba samo da oseća i razlikuje jasnije od ostalih ljudi boje i zvuke u nizu običnog viđenja ili čuvenja; on treba da oseti treperenje van tog niza i da je u stanju da omogući ljudima da vide i čuju više na svakom kraju niza nego što bi ikad mogli videti ili čuti bez njegove pomoći. Imamo, naprimer, velike religiozne pesnike u engleskoj literaturi, ali oni su, upoređeni s Danteom, SPECIJALISTI. To je sve što mogu da učine. A Dante je, zato što je mogao učiniti i sve drugo, najveći »religiozni« pesnik, mada bi nazvati ga »religioznim pesnikom« značilo umanjiti njegovu univerzalnost. BOŽANSTVENA KOMEDIJA izražava sve ono što se nalazi na putu emocije, od očajanja grešnosti do blažene vizije, sve što je čovek u stanju da iskusi. Ona, prema tome, stalno opominje pesnika na dužnost da istražuje, da otkrije reči za ono što je nerazgovetno, da uhvati ona osećanja koja ljudi jedva čak i mogu da osete, jer nemaju van granica obične svesti jedino biti u stanju da se vrati i obavesti svoje sugrađane, ako se sve vreme čvrsto drži stvarnosti s kojom su oni već upoznati.

Ova dva Danteova dostignuća ne treba smatrati posebnim i razdeljivim. Pesnikov zadatak, da učini da ljudi shvate neshvatljivo, iziskuje ogromnu pomoć jezika; a razvijanjem jezika, obogaćivanjem značenja reči i pokazivanjem koliko one vrede, pesnik omogućava ljudima proširivanje niza emocija i percepcija, jer im daje govor kojim se može više izraziti.

(Preveo: A. Spasić)

ESEJISTIKA

Uz Platonovu Državu

Miloš N. Đurić

Kad se Platonovi spisi posmatraju u njihovoj organskoj povezanosti, u vezi sa životom samoga pisca i iz perspektive istoriske Atike, dolazi se do zaključka da je presudna crta Platonove stvaralačke ličnosti bila crta zakonodavca i državotvorca, i u tome pravcu Platon završava liniju na kojoj stoje dva najpresudnija zakonodavca i odrednika helenskoga istoriskog života — Likurg, osnivač spartanskoga, i Solon, osnivač atinskoga načina državnog života. Celom svojom prirodom on je više bio strastan teoretičar i prorok nove države nego li hladan sistematičar saznanja, i svi njegovi dijalozi kako oni pre DRŽAVE tako i oni posle nje nisu ustvari drugo nego delovi njegove političke filosofije. DRŽAVA je najsadržajniji i najvažniji izvor za poznavanje Platonove filosofije, jer se u njoj, pored teorisko-političkog, nalazi i njegovo gnoseološko, psihološko, etičko, estetičko i pedagoško učenje. Po shvatanju, po izvođenju, po obilju misli, ona je ne samo najveličanstvenije i najoriginalnije delo Platonovo, jer se u njemu, kao u žiži, sastaju svi zraci njegova genija, nego i jedan od najviših stvaralačkih uzleta u istoriji helenske filosofije uopšte.

Zemljište iz koga je poniklа Platonova filosofija države čine ovi elementi: gradska država kao oblast helenskog političkog života, ustanova ropstva kao glavni stub antičke kulture, aristokratska tradicija Platonove porodice, filosofemi o državi u njegovih prethodnika, tj. dosokratskih mislilaca, naročito Pitagorovaca, zatim sofistâ i Sokrata, slom atinske imperijalističke politike i, na posletku, izmetanje demokratskih poredaka koji nisu bili sposobni da pojedinca kao deo usklade sa državom kao celinom, drugim rečima: da princip jednakosti uskladе s pravom i sa slobodom. Dok se u demokratskom poretku s njegovim razobručenim individualizmom i s njegovom raspasanom slobodom pojedinac trudio da se državnom organizacijom služi za podmirivanje svojih privatnih potreba, Platon pojedinca ponovo potčinjava društvenoj stezi i sliva ga sa državnom organizacijom kao izvorom patriotskih dužnosti, ali u isto vreme i državnu organizaciju podređuje stalnim etičkim normama — ideji Dobra kao izvoru opštečovečanskih dužnosti.

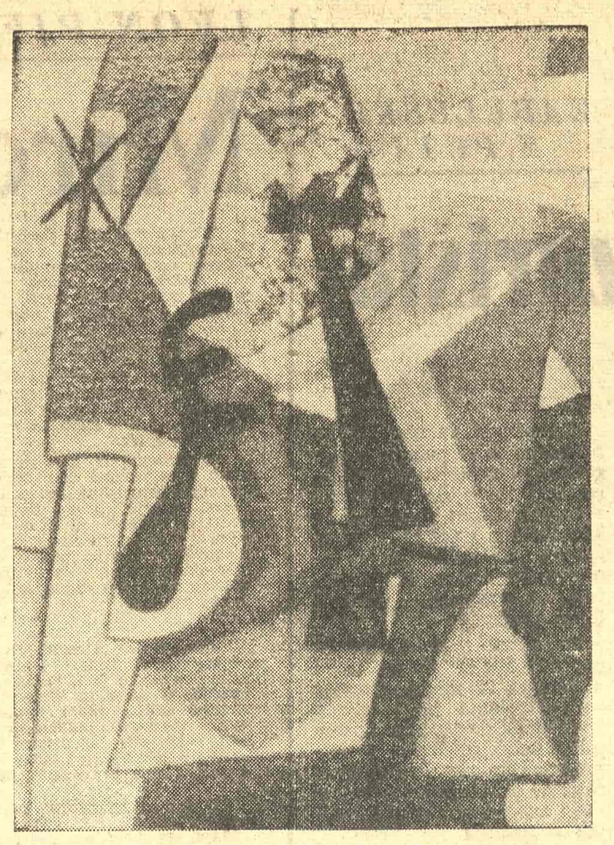
Za razliku od moderne države s njenim periodičnim promenama koje prekidaju neaktivnost, zastoj i učmalost u društvu, pojačavaju društvenu energiju i unapređuju društveni život, Platon stvara statički državni ideal koji stoji iznad svih promena života. Njegova država lebdi izvan istoriskog procesa, ona se nalazi u stanju večne društvene uravnoteženosti, zato što je njemu kao misliocu koji je zamađijan idejom večnosti misao o neprekidnom istoriskom razvitku i ekonomskom dinamizmu ostala tuđa, te u promenama kao neizbežnim posledicama istoriskog razvitka i u revolucijama kao socijalnim i političkim obnovama nije nazirao neodoljivi zakon društvenog razvitka. Onaj ko život shvata kao neprekidno kretanje i život i prirodu objašnjava prirodom, tj. prirodno-uzročnim činiocima kao jedinim merilom za ocenu onog što je u oblasti nauke i onog što je izvan nje, lako će uvideti da je Platonovo shvatanje državnog života kao nepromenljive društvene uravnoteženosti proizišlo otuda što je on, opčinjen idejom trajanja i trajnog reda, i samo istoriško dešavanje i sam istoriski razvitak podredio apsolutnim etičkim normama, koje svoju važnost dobivaju iz jedne više sfere — iz sveta postojanih zakona koji vaseljenu obezbeđuju njen red i sklad.

Pored svega što Platon omogućuje prelaženje iz jednog staleža u drugi, on je svojoj uzornoj državi ipak dao nešto aristokratsko: ona je sva zadahnuta idejom ljudske nejednakosti, i to u njegovoj državotvornosti pretstavlja starinsko-aristokratsku i konservativnu crtu, jer šta vredi što će tom državom upravljati najblagorodnije filosofske prirode ako široki narodni slojevi ostanu neoblagođeni? Crtajući soj filosofa kao vladara Platon je zaboravio jednu strast od koje su u podjednakoj meri patili i carevi i vrhovne crkvene starešine — strast vlastoljubljа. On je izgubio iz vida »onaj štetni uticaj koji sama vlast ima na svoje vršioce. Pojačavajući našu moć, vlast slabi osećanje dužnosti u nama; zajedno s obimom naše vlasti širi se i naše »ja«, i mi se nadimamo kao da je neki ludi bes ušao u nas. Iskustvom je utvrđeno da ljudima takvim kakvi su vlast valja davati u malim dozama, pod strogim nadzorom i s velikom od govornošću. Platon je svojim filosofima dao neograničenu vlast zato što su filosofi. Ko mu je jamčio da će oni, i pošto dobiju toliku vlast, ostati filosofi?« (Slob. Jovanović).

I pored svojih neosporn ih jednostranosti, Platon je socijalni etičar velikih perspektiva, koji, kao Solon, nagnan nužnošću istorisko-društvene situacije, hoće da pomiri staleške suprotnosti i uskladi ih s pomenutom idejom. Ako se i nije svugde odlikovao dobrim poznavanjem ljudske prirode, on se, ipak, i ponekim preteranim konstrukcijama pokazao teoretičar koji je široko razmahnuo krilima i ceo svoj državotvorni genije pustio u stvaralačku akciju. Da je on i kao visoko uzleteli državotvorac mnoge stvari dobro video, pokazuje to što se nekoji momenti njegova ideala, na primer vlast naučnog obrazovanja u državnom životu nalaze ostvareni u modernim državama. Kroz celu DRŽAVU prošao je dah kosmotvorne misli i sažegao sve što služi čivtinskom duhu razuzdane demokratije, a oživeo i ustanovio sve ono što služi ostvarenju ideje Dobra.

Prema različitim Platonovim izjavama u DRŽAVI treba smatrati da on svoju državu nije osnovao kao utopiju, kao državu snivenicu i žuđenicu, nego kao ideal koji ne samo treba nego se i može ostvariti. »Zar misliš — kaže on — da bi bio manje dobar slikar koji naslika uzoran lik, recimo najlepšega čoveka, i dade mu sve prikladne crte, a ne može pokazati da takav čovek može i postojati?« (472 D). Iz njegove ispovesti na završetku IX-e knjige samo pažljiv čitalac pročitaće da je on i spreman da uzornu državu odmah ostvaruje ako mu Atina dade vlast i da on već tada u Akademiji ne radi ništa drugo nego podešava svoj rad u smislu takve države.

DRŽAVA, u kojoj je zreli Platon kazao svoju etičko-političku misao celu i bez ustezanja, i ZAKONI, pisani u dubokoj starosti, na osnovu dugogodišnjeg posmatranja i proučavanja, jesu poslednji likovi helenske gradske države u trenutku kad su se snage, koje su istoriski konkretnu državu mogle vratiti njenu smislu, stale rasturati i na vidiku se pojavile sasvim druge istoriske likotvorne snage. Luč slobodne i samostalne helenske gradske države nisu više nosili njeni raniji nosioci, ali su njen trajni lik, pre nego što se ona utulila, na filosofskoj strani uhvatili Platon u DRŽAVI i ZAKONIMA i Aristotel u POLITIJAMA I POLITICI, a na političkoj Demosten u svojim državničkim besedama. Dok je Platon staru helensku gradsku državu hteo da obnovi na osnovu ideje, te je ispunio svojim državotvornim bićem, zadahnuo svojim filosofskim snovima i oblagorodio etičko-političkim željama, Aristotel će je modelisati prema istoriskoj stvarnosti. I kad

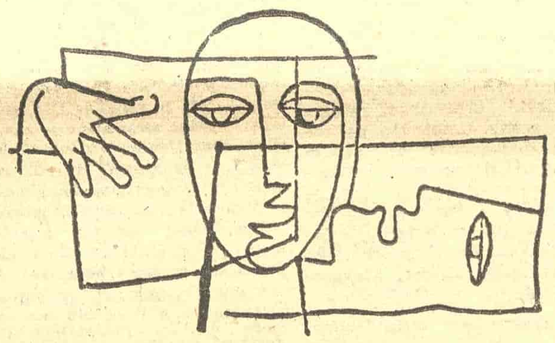


Janoš Stern: Kompozicija (Poljska)

ovaj poslednji, čiji je duh bio više naučan nego poetičan, u svojoj školi bude zasnovao puniju naučnu metodu, on će Platonovu filosofsku viziju pretvoriti u sistematsku nauku, i ljudska misao za svoj potonji hod imaće dva puta: put ideje i spekulacije, umetničkog zanosa i krilate mašte, kojim će ići idealisti, i put iskustva, činjenice i trezvene presude, kojim će ići realisti.

Onako kako je naslikana u spisu DRŽAVA, Platonova država niti je postojala niti postoji, ali će uvek postojati, i to ne kao trebnik za politiku, nego kao potsticaj za etičko-političko uzdizanje, kao što i sam Platon primećuje: »Bar na zemlji ona se ne nalazi nigde. Ali u nebu možda postoji kao uzor za onoga koji hoće da je gleda i da prema onom što je sagledao uobličava svoj vlastiti život« (592 B).

Ona je doista i bila i početak i norma, i obrazac i po reklo, docnijih utopija. Mnogi docniji utopisti snuju snove o boljoj državi pod uticajem Platonove DRŽAVE: Zenon, osnivač Stoičke škole u DRŽAVI, istoričar Teopomp u pričanju o Meropskoj zemlji (u VIII-oj knjizi ISTORIJE FILIPOVIH DELA), Hekatej iz Teja u spisu O HIPERBOREJANIMA, Euhemer iz Mesane u pričanju o ostrvu Panheji u SVRŠTENOJ HRONICI, a možda i arapski trgovac Ijambul u svom pričanju o Sunčanom ostrvu (Diod. III 55-60), zatim Toma Mur (1480—1535) u spisu O NAJBOLJEM DRŽAVNOM USTAVU ILI O NOVOM OSTRVU UTOPIJI (1516), Toma Kampanela (1568—1639) u SUNČANOJ DRŽAVI (1602), Fransis Bekon (1561—1626) u NOVOJ ATLANTIDI (1627), Džems Harington (1611—1677) u REPUBLICI OKEANA (Commonwealth of Oceana, 1656 kao i utopisti XVIII-og i XIX veka: opat Moreli, G. J. Fihte i E. Kabe, naročito ovaj poslednji u svom filosofskom i socijalnom romanu PUTOVANJE U IKARIJU (1842).



Povodom 120-godišnjice pesnikove smrti

U čemu je Puškin savremen

Kad stodvadeset godina legnu svojim sadržajima na jednoga pisca, kad bezmalo jedan i po vek prekrije svojim patinama njegovo delo, kad mnogobrojni kritičari, poznavaoci i ljubitelji nađu za potrebno da u njegove stihove unesu svoje misli, želje i stradanja, da nategnu njegove oblike na bitne preokupacije svojih generacija — desi se da se pod tom naslagom teško pronađe prava suština pisca i da se sve što se o njemu kaže i u njemu »pronađe« uslovi vremenom u kome se kazuje i pronalazi. Takvih stodvadest godina nataložile su na Puškinovu književnu baštinu i razmišljanja Bjeljinskog o poeziji i tragediji kao književnom rodu i o Puškinovoj Poeziji i tragediji napose, i varijacije Dostojevskoga na Puškinovu temu, i Gogoljevo divljenje velikom pesniku, i Ljermontovljevu tugu nad njegovim odrom, i Blokove marginalije o njegovom stvaralaštvu i bezbroj drugih, mišljenja, kritika, studija o »osnivaču ruske poezije«, o stihu i stihovima Puškinovim, čak i ovde kod nas.

Pa ipak reč ima naše vreme, jer Puškin i u njemu živi, iako pod naslagom svega što je o njegovu delu rečeno i u njemu pronađeno, živi i ovde među nama uprkos toga što njegovi zaokruženi ritmovi nisu u stanju da idu u korak sa tempom našega vremena, što njegove metafore nisu za nas ništa neočekivano ni novo, što nas njegove raskošno jednostavne slike ne plene širinom poteza, virtuoznošću izraza i klasičnim skladom boja, što se samo na magnovenje jedno hitne naše osećanje niz melodisku struju muzičkog reljefa njegova stiha i u nejednakim ritmovima zazvuči njegovim shvatanjem čitavog života — i kosmičkog i ličnog i društvenog — kao kretanja u vremenu.

To kretanje života u vremenu je Puškin gotovo materijalno osećao još od prvih trenutaka svoga literarnog postojanja. U tom izuzetno naglašenom osećanju promena koje nosi vreme zametnula se tuga što je prožela čak i one trenutke njegove poezije u kojima je radost došla da iskoristi svoje trenom ograničeno življenje. Pa i taj tren je kod Puškina uvek prevaziđen, toliko sićušan da ne izdrži put do svesti; čim ga postanemo svesni — on je već prošlost. Puškin je pesnik koji je svaki trenutak svoga života osećao u tako silovitom letu da nijedan za njega nije bio ni sadašnjost ni budućnost... Svaki njegov sadržaj je u kretanju i kretanje je njegov jedini sadržaj; to je život, to je jedino pozitivno etičko načelo koje on ostvaruje kao smenu trenutaka u vremenu. Život ispred njega beži »trkom preplašenom .tžg eniat kom preplašenog miša«. Dani munjevito smenjuju jedni druge i »svaki tren odnosi po delić bića našeg«. Među svim danima i godinama što ih je proživeo tražio je onu »s kojom mu dolazi smrt«. Mirovanje u životu je za njega još od najranijih dana njegovih samo trenutno prelazno usporavanje tempa; vreme samo »za trenutak zastaje za nas«; on se samo za trenutak »u slatkom uzbuđenju pritajivao«.

U Puškinovoj poeziji nema statičkog, nema »mrtve« materije, on u svemu oseća bar potencijalni ritam koji je svojevrsni oblik kretanja: u »Bronzanom konjaniku« se vitke gromade »tiskaju po uzburkanim obalama...« »Nevа se odenula u granit«, »mostovi su se nadneli nad vodama«, »tamnozelenim vrtovima prekrila su se ostrva«, »Moskva je sagla glavu«... Priroda je za njega zbir kretanja najrazličitijih smerova i — zbir sudara usled toga. Otud kod njega ono obilje epiteta koji kazuju dinamičke osobine predmeta, pejzaža, lica, pojmova — tu su i »spore godine«, i »brzonoga nadahnuća«, i »usputno viđenje«, i »lutajuća senka«, i »lakokrila radost«, i »pokretne slike«, i »gipki oblaci«, i »brzonogi život«, i »brzonogo veče», i »ustremljeni plamen rata«, i »beskrila želja«, i »uzavrela mladost« i »uzburkana glava« itd. itd. Taj život što je u trenutku svoga nastanka zakoračio ka smrti natkriljuje neveselo gledanje na svet što ga sa sobom nosi tragična krivica roda ljudskog osuđenog na nastajanje da bi nestao.

A. S. Puškin

Puškinova lirika, nikla na oporom skrivenom bolu, ističe svoje sokove i srž bez reči, golim ritmom. Taj ritam je magija Puškinove poezije koja pred nama nabacuje nejasnu vajarsku skicu likova, slika i pejzaža što kao fatamorgana nastaju i nestaju sa njim. Pa ipak te likovne fatamorgane sazdane od akustičkog reljefa Puškinova ritma ne deluju iskidano, svaka je njegova pesma lanac čije čvrsto spregnute karike afiliraju misli, slike, likove i njihove nagoveštaje oko jedne osnovne ideje. Ciklična konstrukcija ideje stihu bila iskazana cela mi razvija se iz strofe u strofu da bi sa poslednjom akordom sa poslednjom reči u sao, stav pesnika prema opevanom predmetu, koji on uvek vidi kao sliku, da bi se krug kojim su se kretale misli pesnikove do kraja argumentovano zatvorio u polaznoj tezi. Takva konstrukcija pesme je za Puškina gotovo pravilo koje se može proveriti na bilo kojoj njegovoj lirskoj pesmi, pa i na delovima poema, na lirskim celinama u njegovom stihovanom romanu, malim tradicijama i dramama.

Ideja fatuma koji se nadneo nad osnovna filozofska gledanja koja je Puškin odrazio u svojim lirskim fragmentima rasutim po čitavom njegovom stvaralaštvu (čak i proznom) leži u njegovom poetskom rečniku i mučnim cenzurama što zaustavljaju ravnomerni tok njegovih, uvek u drugom broju skladnih jambova i teškim prekidima s mukom zajažuju široku, mnogovodnu reku njegova klasičnog metra. Taj ritam nosi pažnju čitaočevu s predmeta na predmet, sa slike na sliku i nigde joj ne dozvoljava da zastane duže no što je potrebno da ne skrene s osnovne misli, zadržava je upravo samo onoliko koliko je nužno da se osnovna misao upotpuni. I opet taj ritam ograničava pesnika na nagoveštaje i kontura misli i slika koje čitalac sam dorađuje, definiše i precizira prema svojim sklonostima raspoloženju, intelektualnom kapacitetu i preokupacijama i — prema vremenu u kome živi; čitaočeva fantazija donosi njegovim obrisima uvek nove detalje, koje svako na svoj način modelira u smislu jednog individualnog, vremenom i mestom uslovljenog, doživljaja opšteljudskih tema. Njegov čitalac postaje na taj način njegov saradnik u stvaralačkom poslu. A kad je taj čitalac i sam stvaralac onda on u njemu nalazi bezbroj tema, bezbroj muzičkih motiva koji u daljoj konzekvenci modernijeg literarnog postupka postaju nove kompozicije. U tim muzičkim i ritmičkim varijacijama njegovim, koje u svakom čoveku u raznim trenucima stvaraju različita raspoloženja, našao je nadahnuće lep broj istaknutih ruskih književnih imena među kojima je i Gogolj, i Dostojevski i Ljermontov, pa i Blok, Baljmont, Jesenjin i dr.

Jer, iako je na njegovoj poeziji (naročito ranog perioda) očigledan uticaj prethodne ruske poezije, iako je i on morao platiti danak svojim prethodnicima Kapnistu, Denisu Davidovu, i naročito Deržavinu, u izvesnim retoričkim elementima svoje književne poze, Puškin je i kad danak plaća ostao svoj. Koliko god da »Uspomene na Carsko selo« po svojoj formi, po patetičnom stavu pesnika prema opevanom predmetu, potsećaju na Deržavinov »Vodopad«, ipak su one u svojoj osnovnoj tonalnosti, u međuredovima i međurečima done le nešto što nema ničeg zajedničkog sa Deržavinovom poezijom. I makoliko da njegovi orijentalni motivi potsećaju opisom i spoljnim efektima na Žukovskog, njihova opšta elegičnost i intenzitet umetničkog doživljaja ih bitno razlikuje od efemernog kazivanja ovog pesnika koga je Puškin inače vrlo cenio i neobično voleo.

Puškin je u poetske oblike svojih prethodnika uneo najpre svoje teme, a onda im dao i novu orkestraciju. On je svojim Onjeginom postavio u ruskoj literaturi problem suvišnih ljudi, koji je posle njega čitavo jedno stoleće rešavala gotovo sveuku-

(Nastavak na sedmoj strani)

LIRIKA U PREVODU

Veliki strah

Ova pesma naroda Maja otkrivena je tek krajem prošloga veka, ali se misli da je postala sredinom XV stoleća, nekoliko decenija pre španskog osvajanja.

Svi stvorovi sa crvenom krvi znaju za strah. Kad sunce ubije svetu travu pre nego što postane hrana ljudima, čovek se uplaši od gladi. Ali to nije ništa jer se pokloni zemlji i kopajući po njoj pronađe ponovo svetu travu (kukuruz).

Svi stvorovi znaju za strah. Kad kopno potone sasvim ispred očiju, kad nestanu ptice koje se spuštaju na glave talasa i ramena putnika, kad vrtlozi zaurlaju i razjape ždrela, čovek se uplaši od vode. Ali to nije ništa, jer se čovek pokloni moru i dospe do stene i zastavši pod drvetom ujutru se okrepi njegovim plodom.

Svi stvorovi znaju šta je strah. Čovek se boji velike ptice i ptica čoveka, čovek se boji velike zveri i zver čoveka, čovek se boji velike ribe i riba čoveka. Ali to nije ništa, jer se čovek može skloniti ispred životinje i životinja pobeći od čoveka.

Ali u svakom stvoru ima jedan strah koji uvek stoji u želucu usred srca. To je veliki strah ni od gladi ni od vode ni od zveri. To je veliki strah od bogova, to je veliki strah od sudbine, to je veliki strah još od nerođena dana, to je veliki strah od još nenastale noći u kojoj se ne raspoznaju likovi niti razbiraju glasovi iz tame.

Svi stvorovi koji imaju crvenu krv imaju i veliki strah. Jedino ono što raste iz zemlje ili ima telo kamenja nema straha od bogova budući da nema krvi. Jer svačija krv postoji zato da je na kraju popije neki ožedneo bog.

* * *

Stvorenja koja večno traju

Litaji — Pe (ili Li-Taj-Po), najveći kineski pesnik slavne epohe Cang i jedan od najvećih liričara sveta, duhovni je srodnik starih persiskih pesnika Omera Kajama i Hafisa, jer kao oni stalno je u antitezi radosti i življenja i brze prolaznosti života.

Smišljajući u sebi pesmu
Podigoh oči i spazih kroz prozor
Bambuse kako se nišu
Zaneti čuvom proleća.

Šum bambusa je sličan žuboru kladenca
I dok se nebesa plave
Ja pišem pesmu slovima
Sličnim ranim pupoljcima šljivinih cvetova
Rasutih po belini snega.

Dugo sam držao u rukama
Male jabuke iz Kijangnana
Ukrštene s nerandžama,
U kojima se meša slast i miris obe voćke,
Ali je miris iščezao
Jer sam ih obrao sa drveta
I dugo držao u rukama.
Isto tako i ružama
Potrebno je da ih hrane
Sunce i sokovi iz zemlje,
Kao što je ženskoj lepoti
Da je razvije i održi
Ljubav neophodna.

Ali stihovi kojima sad dajem večiti život,
Ne traže više ništa,
Njima je dovoljan ovaj šum bambusa
Zanetih čuvom proleća
I ništa više, —
Oni su večiti, večiti.

* * *

Ispovest pred nastavnikom

Egipatski žreci kao jedini intelektualci u starom Egiptu imali su mnoge ispite i stupnjeve posvećenja. Iako je veoma teško prevesti termine od pre četiri i više hiljada godina, jedan takav ispit imao je, naprimer, naziv koji bi se približno mogao prevesti kao „Razgovor pred hramom", drugi kao „Razmišljanje u predvorju", treći „Klanjanje na pragu", četvrti „Stojanje sklopljenih očiju u tišini". Dalji ispit zvao se otprilike „Ponovno rođenje" i tek posle njega nastajalo je ozbiljno učenje matematike, geodezije, astronomije, medicine, filosofije i ostalih nauka. Poslednji i najviši od tih ispita sadržavao je i ovu „Ispovest pred nastavnikom". Zanimljivo je kako ova kazivanja pokazuju vezu sa poznijom religijom — hrišćanstvom.

Neka ti je upućena najveća hvala, nastavniče i uputniče moj na putu iskustva! Zahvaljujem ti što si me ponovo rodio, ne crevima nego iz svog srca i glave.

Sad, kad sam rođen i odrastao, i kad si me okupao, srezao nokte i kosu, — tako čista od svega nepotrebnog, dovoljno sitog i napojenog, pogledaj me i preslišaj me još jednom, pre nego što mi dopustiš da sednem uz skut tvoj i desnicu tvoju.

Ne sećam se više da li sam sin seljaka, ni zanatlije, ni trgovca, ni pisara, ni službenika faraonovog, ni bilo kojega čoveka Egipćanina ili tuđinca, nego jedino znam da sam samo tvoj sin od danas pa sve dok me Oziris ne pozove.

Prizivam Ozirisa, ali sam dugo ležao krijući u strahu svoje lice od lice bogova, dok me ti nisi podigao i obavestio da bogovi ustvari nemaju imena ni lika ljudskoga niti lika ikakvog drugog stvora, i da su njihovi kipovi i slike u hramovima samo ukrasi (simvoli) kroz koje se onima kojima nije dato da se po drugi put rode (prosvetle) kazuju istine, zakoni i naredbe, da bi ih što vernije i sa strahom primili u srca svoja.

Ispovedam ti se i podnosim ti konačnu nauku kojoj si me naučio, da mi je potvrdiš i za uvek zapečatiš usred duše moje: Postoji samo jedna istina, a to je bog koji je ustvari sve, koji sadrži vasionu i u njoj majku Nil, koja je rodila ovu zemlju K'pt (Egipat) s nama koji smo u njoj, i taj bog, kome su samo ukrasi likovi Ozirisa Seta, Amona Ra (navode se bogovi svih egipatskih gradova), ali koji je jedan obuhvatajući nebo sa svima zvezdama, zemlju i mora do dna, i sve što se vidi i ne vidi; bog u kome je prošlost, ovaj trenutak i budućnost; bog života i sunca, smrti i meseca; bog večit i ravan samo sebi jer drugog bezmernog i potpunog kao što je on nema u kome bi se mogao ogledati, jer sve je ostalo samo deo Njegov, a deo ne može nikad biti jednak svemu niti sve dostupno delu.

I još ti se ispovedam pružajući ti mozak svoj na pladnju utrobe svoje (srca): Bog može biti bez nas, ali mi ne možemo bez njega, pa da bi ga bili dostojni ne izlazimo pred njega prljavi, neočišćeni, sa grehovima, sa mržnjom i zavišću, nego ljubimo bližnjega koliko i sebe, vraćajmo dugove roditeljima, nahranimo svakoga ko ogladni, a robove svoje ne odvajajmo od sinova i kćeri svojih, jer Njegovo nevidljivo ali svuda prisutno oko ne razlikuje bogate od siromaha ni moćne od slabih, Egipćana od tuđinaca.

Na kraju ti obećavam, nastavniče, i kunem ti se, dajući ti u jemstvo sva moja saznanja, da ću sačuvati ovu tajnu o Gospodu koji nema imena ni lika i koji se samo pred posvećenim može opominjati slovom koje označava beskonačnost svemira, sve dok ne dođe dan opštega prosvetljenja; o Gospodu kome nisu potrebne žrtve paljenice u krvi i plodovima, nego mu godi bezmirisna žrtva dobrih dela i misli; o Gospodu koji je u nama a ne u kipovima i ukrasima, o Gospodu koji nema početka ni kraja, — Amin.

(Prevodi sa francuskog Božidara Kovačevića)

POZNANSTVA

Savremenost nemačkih pozorišta

ZABELEŠKE S PUTA

Kada bi neko pošao na put u Njemačku s određenom namjerom da u gradovima istočne i zapadne zone ove — kao u duhu dječje igre »ja se srdim na te« — razdvojene zemlje otkrije neke isključivo modernističke teatarske senzacije, njegova se očekivanja ne bi ispunila. Modernističkih eksperimenata, kakvih je uostalom bilo i kod nas već i prije tri desetak godina, ima tamo i danas, možda samo neznatno modifikovanih, no tamo ih ne smatraju ni otkrovenjem ni posljednjom riječi. Ipak ima nešto mnogo impresivnije što se može otkriti u teatrima Njemačke. To su dobre predstave dobrih scenskih djela s još usavršenijom pozorničkom tehnikom no što je bila u doba između dva rata.

Rotacionih i pomičnih pozornica podijeljenih na segmente, s većim i manjim propadalištima, s mogućnošću izgradnje čitavih scenskih slika na stražnjoj ili bočnoj pozornici, ili ispod razine pozornice, sve te naprave postojale su već i prije. Ni hidraulička postrojenja za pokretanje čitavog tog pozorničkog aparata nisu nešto novo. Uostalom svakakvih pozorničkih čuda i čarolija bilo je već i u srednjem vijeku, u doba prikazivanja misterija i alegorija. Pogotovu je barokni teatar razigranom fantazijom razgranao čitavu pozorničku mašineriju. Svojom tajanstvenošću — za naše današnje pozorišne pojmove naivnom i primitivnom — postizavala je ta mašineriia u teatru sedamnaestog stoljeća vanredne iluzionističke efekte, koji su naturalističkom teatru potpuno nedostajali, a nedostaju mu i danas tamo gdje se naturalizam pritajio zakamufliran apokrifnim pojmovima o realizmu.

Bezuslovno novo u modernom teatru to su između ostaloga elektrotehničke instalacije kao izvor ne samo svjetlosnih već općih scenskih efekata: vizuelnih i akustičkih. Današnja tehnička aparatura pozornice nema svrhu da se pomoću nje postizava na sceni naturalistički iluzionizam. Ona bi u stvari trebala samo da kontrapunktanim skladom pojača ujetničko djelovanje žive riječi na sceni.

Ta savremena tehnika pozornice može da bude montirana samo u savremeno izgrađenu pozornicu na kojoj je arhitektonski predviđena ugradnja čitave te aparature

Berlinska državna opera (Unter den Linden) u istočnom sektoru grada, od temelja obnovljena, u stvari novo sagrađena, jedan je od mnogih dokaza kako se arhitekti njemačkih modernih teatara s potpunim razumijevanjem odnose prema savremenim umjetničkim potrebama scene. Taj operni teatar spada u red građevina s najluksuznijom unutarnjom arhitekturom prostorija namijenjenih publici, i s najsavremenijom tehničkom opremom pozornice.

Jedan veliki dramski teatar u istočnom sektoru Berlina (Volksbühne) i jedan u zapadnom (Schillertheater), u ratu razoreni, prednjače sada svojim tehnički najsavremenije opremljenim pozornicama i udobnom i elegantnom ljepotom svojih gledališta. Razlika između njih i Državne opere jest u tom, što je kod Opere sačuvan stari stil vanjske arhitekture iz doba njenog osnutka prije 200 godina, pa je prema njemu usklađen i stil gledališta, foajea i ostalih prostorija za publiku, dok su obe dramske kuće izgrađene u dosljednom skladu sa svojom modernom pozornicom.

Ipak se među tim pozorišnim zgradama modernog, ali, s obzirom na njihove uokvirene kutijaste pozornice, konvencionalnog stila ističe Državna opera u Hamburgu. U tehničkim prednostima njene pozornice nema nekih većih razlika od ostalih modernih teatara jednakog kapaciteta. Njena je atraktivnost u smionosti unutarnje arhitekture. Klinovi njenih balkona lebde u elegantnim linijama poput vazdušnih lađa iznad parketa. Oni sa strane dopiru do blizine same pozornice, izazivaju divljenje modernoj građevnoj tehnici, ali ujedno uliievaju respekt ne samo onima koji su sjeli u njihove udobne fotelje, već i onima koji sjede ispod njih.

U Kelnu se gradi nova Opera. Njena neobična vanjština, koja je već gotova, predmet je i šaljivih primjedbi: prozvali su je »grob neznanog upravnika«. Njena unutrašnjost, koja bi imala da bude gotova do maja, biće i u tehničkom pogledu besumnje najsavremenija.

Bert Brecht

Isti arhitekt, prof. Gerhard Veber, koji je sagradio novu hamburšku Operu, postavio je ove sezone novi rekord smionosti i inventivnosti izgradnjom novog Narodnog teatra u Manheimu, gradu gdje su drame Fridrika Šilera doživljavale svoje prve izvedbe. Svojom koncepcijom totalitarnosti gledališta i pozornice uspjelo je arhitektu da stvori uistinu najfantastičniju pozorišnu građevinu Njemačke. — Dvije pozornice i dva auditorija našla su se ovdje pod jednim krovom: Opera i Drama.

Duh antiiluzionizma i antikamuflaže, koji u izvedbama provode mnogi savremeni reditelji, a koji je — između ostalih — i Bertold Breht razradio teoretski i provodio u praksi, došao je ovdje do izražaja i u izgradnji same pozorišne zgrade. Ovdje se dakle u duhu tih ideja došlo do posljednjih konsekvencija. Staklo neobžbukani beton, šuplja cigla, gole sijalice u predvorju, a u gledalištu svijetla drvena oplata i diskretno crvenilo fotelja. U Operi balkoni od armiranog betona kao i u Hamburgu, a u Drami amfiteatralna uzvisina parketa.

U opernoj i u dramskoj dvorani, kao i u hamburškoj Državnoj operi — a i u mnogim drugim modernim teatrima — montiran je regulator za rasvjetu u pozadini gledališta. Sagrađene su dvije kabine, međusobno i od gledališta odvojene staklom. Jedna je od tih kabina reditelieva, a druga šefa rasvjete. Da bi se predstava mogla pratiti i akustički montirani su u njima zvučnici. Njihov zvuk, dakako, ne dopire u gledalište.

Međusobno su obe kabine povezane telefonom, a s pozornicom radiofonski. Tako redatelj može da razgovara s inspicijentom i sa svojim asistentima, a šef rasvjete sa svojim pomoćnicima porazmještenim kod različitih aparata na pozornici, iznad i ispod pozornice.

Pozornica manheimskog opernog teatra široka je 26 a duboka 23 metra. Rasvjet na postrojenja pretstavljaju posljednja dostignuća pozorničke elektrotehnike s najprobranijim rasvjetnim aparatima, sa zvučnim komorama i svestranim mogućnostima projekcija.

Kapacitet gledališta dramskog teatra je za polovicu manji od opernog. On ima samo 600 stalnih sjedala, ali se može — prema vrsti inscenacije — proširiti za još 200 sjedala.

U tome i jest prava atraktivnost ovog teatra, što mu je pozornica apsolutno mobilna. Time je ostvaren davni san reditelja kojima su oduvijek smetala ograničenja i okviri pozornice i ona rampa, koja nije samo simbolički već i stvarno unosila podijeljenost između pozornice i publike. Ovdje je arhitektu uspjelo da stvori jednoprostorni teatar, gdje gledalište i pozornica sačinjavaju nedjelivu cjelinu. Ovdje se glumci kreću između gledalaca, jer je stari princip simultane pozornice kao i antičke amfiteatralne pozornice, koji je u modernom teatru s uspjehom rekonstruisao Maks Rajnhard, oživljen dosljedno i sa savremenim tehničkim pomoćnim sredstvima. Ovo kretanje glumaca među publikom postavilo je adekvatne zahtjeve i na izgradnju gledališta. Da bi gledalac mogao da prati scensku akciju prema njenoj lokaciji, izgrađene su pomične stolice. Savršena akustika dvorane omogućuje scensko agiranje na svim njenim tačkama bez opasnosti da će se i jedna riječ izgubiti.

Ideja ovako konsekventno simultane, a ujedno i sinoptičke i sinakustične pozornice, nije nova nova je njena realizacija. Arhitekti Valter Gropius, L. Moholj-Nad, Far kaš-Molnar i drugi bavili su se tim problemima u godinama nakon Prvog svjetskog rata, u doba punog cvata kubizma i ekspresionizma. Tu je ideju razrađivao i arhitekt Sant'Elja, Futuristi su tvrdili, da je današnji tip pozornice, statične kao i rotacione, nalik na igračku za djecu, koji više odgovara marionetama nego živim ljudima. I u futurističkom teatru bile su između ostalih eksperimenata predviđene i pokretne stolice za publiku, koje su sada ostvarene u Manheimu. — U švedskom gradu Malme izgrađeno je prije nekoliko godina amfiteatralno gledalište, koje se čitavo može da okreće prema određenim tačkama pozornice. U Manhajmu pošli su dalje od toga: sve je gledalište i sve je pozornica.

Naročita karakteristika i tehnička mnogostranost ovog manhajmskog pozorišta jest u tom, što se u toj prostoriji pomoću mašinerije može, prema potrebi, konstruisati obična kutijasta pozornica, što se pomoću propadališta i pomicanja može stvoriti orhestar za normalni broj muzičara i što se na kraju čitava prostorija može smanjiti i suziti u salu za predavanja.

Za otvorenje ovog teatra bili su spremljeni Šilerovi »Razbojnici« u spomen 175 godišnjice njihove prve izvedbe u Manhajmu.

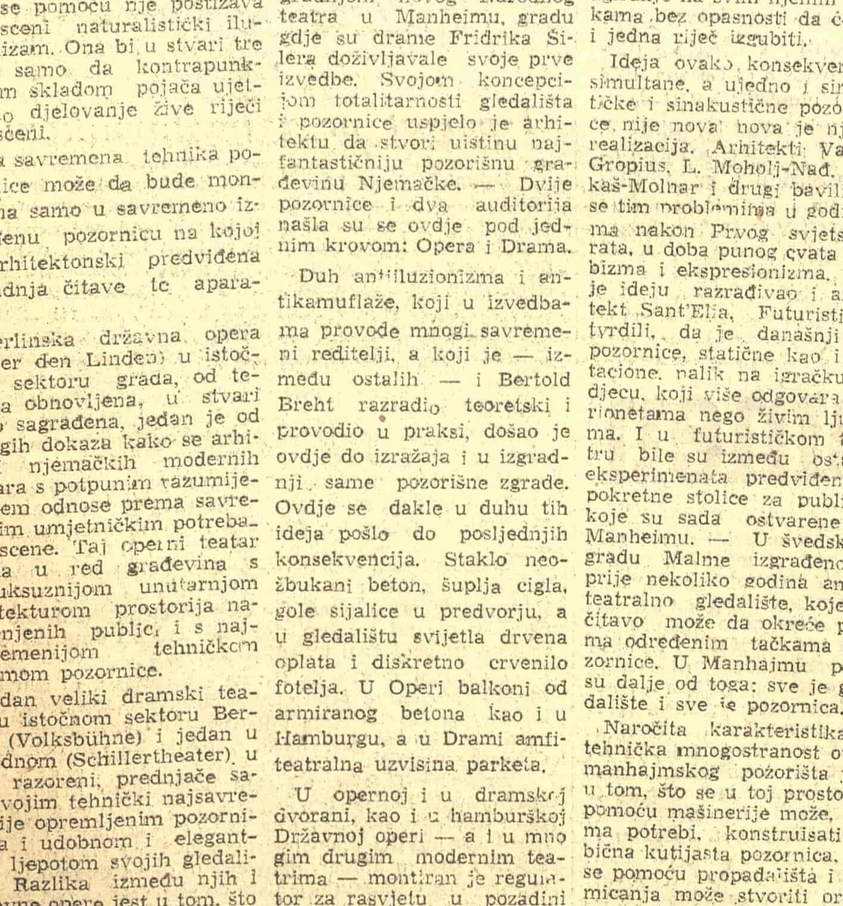
Reditelj Ervin Piskator, koji je do dolaska nacista na vlast vodio u Berlinu svoj čuveni Politički teatar, zatim emigrirao u Sovjetski Savez da bi kasnije otvorio reditelisko i glumački studio u Njujorku, postavio je kao gost manhaimskog teatra »Razbojnike«. — Piskator je već i prije režirao »Razbojnike«. Onda, godine 1926 bila je ta pretstava senzacija berlinske teatarske sezone. Klasika prerađena za savremena shvatanja, skraćene, dramaturški prerađene, retuširane scene, umetnute pantomime, obično odijelo savremene ulice sve je to izazvalo oduševljenje, ali i oštra odbijanja. Desničarska je štampa pisala: »Šilerovi »Razbojnici« kao komunistička propaganda«, »Smrt klasike« i slično.

Piskator je i sada modernist bogate invencije, ali se ne ponavlja. Arhitektura ovog pozorišnog prostora dala je druge pobude njegovoj fantaziji: lijevo i desno postavio je dva osnovna žarišta dramske radnje: dvorac i šumu. Ostale scene odigravaju se na dijagonalnoj liniji među samom publikom. Reflektori strogo centrirano osvjetljuju mjesto radnje. Na toj areni uspjelo je Piskatoru da u živoj, dinamičkoj izmjeni scena ostvari vrlo efektno dramatske suprotnosti karaktera i provale ljudskih strasti. — Ovakav način inscenacije osmjelio je Piskatora da odigra »Razbojnike« u originalnoj, neskraćenoj verziji.

U Manhajmu, tom bogato razvijenom industrijskom gradu na Nekaru i Rajni, postoji snažna i intimna pozorišna tradicija. U većini drugih teatara na industrijskim područjima treba istom da se stvori prisna povezanost između publike i teatra. Ovdje je Šiler magično ime, koje ih čini ponosnim i privrženim teatru. No uprkos toj tradiciji veoma je karakteristično, da najnapredniji i najkvalitetniji teatri Njemačke postoje upravo u velikim industrijskim centrima, a naročito na Rajnsko-vestfalskom industrijskom području kao i u velikim trgovačkim središtima kao što je na primjer Hamburg. Ti gradovi i ta područja imaju prije svega i najveće finansijske mogućnosti za izgradnju i održavanje kvalitetnih pozorišnih kuća.

Pored uistinu probranih dramskih djela i pored vanrednih izvedaba prava se savremenost njemačkih pozorišta očituje ipak u — savršenoj tehnici pozornice.

Kalman Mesarić



Nova opera u Kelnu

LEON PJER-KEN:

Miroslav Krleža

Poznati francuski esejista Leon Pjer-Ken (Leon Pierre-Quint), koji je u razdobiju između dva rata objavio niz veoma zapaženih dela o Marselu Prustu, Andre Židu, Lotreamonu i drugima, napisao je esej o Miroslavu Krleži i odlomke iz tog ogleda štampao u poslednjem broju časopisa »Les Lettres Nouvelles«. Taj esej biće objavljen u celini kao predgovor zbirci pripovedaka Miroslava Krleže, koja će se uskoro pojaviti u izdanju pariske izdavačke kuće »Editions de Minuit«. U istom broju časopisa »Les Lettres Nouvelles« publikovan je i početak Krležine novele »Bitka kod Bistrice Lesne«, čiji će kraj biti štampan u narednom broju pomenutog časopisa.

Nepoznavajući naš jezik i nedovoljno upućen kako u celokupno delo Miroslava Krleže, tako i u složenost istoriskih zbivanja u našoj zemlji, Leon Pjer-Ken nije, razume se, mogao u svom eseju da pruži ni iscrpne ni uvek tačne podatke o Krležinom životu i Krležinom stvaranju. Ipak zato neka njegova zapažanja, pisana svakako dobronamerno, biće interesantna i za našu čitalačku publiku. Donosimo na ovom mestu nekoliko većih fragmenata iz tog eseja.

***

»Ima li još u našoj Evropi, malom rtu Azije, nepoznatih civilizacija i pisaca? Jugoslovenska literatura svakako je u Francuskoj jedna od najnepoznatijih u svetu, a njen najznačajniji pretstavnik Krleža, velika figura buntovnika i revolucionara, u isto vreme i svedoka hrvatskog društva u toku pola veka, nije još prodro do naše javnosti: jedna zbirka pripovedaka i jedan roman biće uskoro prva Krležina dela prevedena na naš jezik.«

U daljem izlaganju Leon Pjer-Ken daje presek istorije naroda naše zemlje, sve do najnovijih događaja, do stvaranja Federativne Narodne Republike Jugoslavije, a zatim piše:

»Ovo zakašnjenje u osvajanju svoje istinske nezavisnosti pomaže da se shvati ličnost jednog pisca kao što je Krleža, čija je aktivnost, u čitavom toku njegovog života, bila tako tesno vezana za razvoj njegove zemlje.

On je rođen 1893. u Zagrebu, kao sin oca opštinskog činovnika i majke koja je pripadala malom plemstvu. Izgledalo je tada da mu ništa drugo nije ostalo da bira, kako bi obezbedio sebi život, do da bude sveštenik ili vojnik. Posle osnovne škole i na samom početku gimnaziskog školovanja, on stupa, skoro još dete, u kadetsku školu u Pečuju, zatim u Ludoviceum, vojnu akademiju u Budimpešti. Tako je on otkrio, još od svoje najranije mladosti dvojnu monarhiju austrougarsku u kojoj je Hrvatska uživala izvesnu autonomiju, a pre svega pravo na upotrebu svog jezika.

Armija s kojom se Krleža upoznao, pre 1914, bila je zastarela, sa uskim i krutim propisima. Oficiri — aristokrati sačinjavali su u njoj kastu oholu i zatvorenu, prožetu starim privilegijama i predrasudama, ruiniranu novčanom buržoazijom, novom i rastućom klasom. U ovom degenerisanom plemstvu samoubistva su bila česta pojava.

Nezasita glad za čitanjem i strast prema pozorištu, razdirali su Krležu dečaka, još pre njegovog dolaska u kadetsku školu. On je sam evocirao ove uspomene svoga ranog detinjstva u delu »Djetinjstvo u Agramu«, nemačko ime za Zagreb u 1902, simbol austriske dominacije nad zemljom. Uspomene »djevičanski pune svežine«, vezane »za neposredni život« kao suprotnost odnosima među odraslima u kojima jači odnose prevagu i »nad životom društva gdje vladaju pljačka, katastrofe, kult laži, mit ratnog zločina«. Shvatanje koje nije daleko od Rusoovljevih verovanja o ulozi civilizacija. Krležina staramajka živela je u atmsoferi sujeverja i okultizma, legendi istovremeno neznaložačkih i hrišćanskih; ona je gatala iz životinjskih iznutrica, što je stavilo religiozni pečat na prve autorove godine. »A ono što se događalo na Veliki petak u crkvi, pisao je on kasnije, bilo je velika drama«, naročito po dekorativnim elementima. On je rado poredio »ljudsko tijelo Kristovo koje leži krvavo i doista mrtvo, ukočeno na crnome suknu« s nekim helenskim motivom: s telom Hektorovim, uvijenim isto tako u krvavo platno, na dnu Ahilovog šatora. A to ga je potsećalo na najlepšu scenu Ilijade:

Miroslav Krleža

»Uniđe veliki Prijam, a oni ne opaze; — starac obujmi koljena divnog Ahileja, poljubi njemu Ruke ljudomorne, što mu sinova ubiše mnogo...«

U jedanaestoj godini Krleža igra ulogu Prijama, dok Tito Stroci[1]) tumači ulogu Ahila. »Ja sam na sceni, priča Krleža, molio markeza da mi vrati mrtva sina... Uspjeh je bio golem!« U ovim patetičnim senzacijama stradanja, Krleža nalazi prvi izvor onoga što će biti kasnije njegova dramska inspiracija.

U to isto doba svoga detinjstva mali Krleža počinje da čita naše pisce XVIII veka, materijaliste, racionaliste i antiklerikalce, koji ga pripremaju za uticaje sasvim druge prirode. Zahvaljujući prisnim vezama sa tom staramajkom, Krleža, kao mlad čovek, odlazi u Pariz. Alj Pariz nije mogao a da ga ne razočara. On je suviše dugo sanjao o »Marseljezi« i o Bonaparti. Ustvari, on sâm živi tamo životom siromašnog studenta; dolazi u dodir s prvim manifestacijama kubizma, s prvim izloženim platnima Van Goga, sa ekscesima bogatstva avangarde. On prisustvuje, u pozorištu, pretstavama hrome Sare Bernar; prisustvuje, prilikom dolaska s velikom pompom španskog kralja, bučnim demonstracijama Lige patriota i nazire iza spuštenih zavesa njihovih kuća prisustvo budućih »200 porodica«. Ima dvadeset godina: za njega je to period bunta i anarhije. »Nema Pariza, Pariz je u nama«. Šta je on sâm, izjavljuje njegov junak sâm u svoj prestonici i bez veza, nego skitnica i »balkanski parija, pretstavnik jedne zaostale Hrvatske? Biti Hrvat, šta to ovde znači? — Hajde! Pokažite mi svoju legitimaciju! Polovina njegovog srca krvarila je za Evropu, druga polovina za Istok«.

»Međutim, godine 1911, Srbija, Rumunija, Grčka i Bugarska uspele su da sklope savez da bi definitivno prognale Turke sa Balkanskog Poluostrva. Oslobodilački rat! Krleža ne može da odoli impulsivnosti koja ga goni da stupi u srpsku vojsku. On napušta naglo, u dvadesetoj godini, vojnu akademiju u Budimpešti i prelazi granicu. Ali jednom u Srbiji, on izgleda sumnjiv; smatraju ga špijunom i vraćaju na granicu. U Mađarskoj, on je uhapšen: srećom, sudija mu je Hrvat; posle nekoliko nedelja, izvukao se zbog nedostatka dokaza: bile su to njegove prve godine zatvora. Međutim, balkanski se ratovi nastavljaju. Turci koji su, na iznenađenje velikih sila, popustili duž čitavog fronta, sačuvali Carigrad zahvaljujući francusko-engleskoj intervenciji. Tada se savez pobednika raskida: naglo Bugarska skače zavrat Srbiji da bi joj otela Makedoniju. Krleža, izišavši iz zatvora, morao je da počne da uviđa preteranost nacionalizama ovih malih balkanskih zemalja i još više otsustvo ozbiljnosti kneževa i kraljeva koji su njima upravljali.

Krleža će nesumnjivo sačuvati svoju simpatiju prema Srbiji kada je Austrougarska htela da je definitivno uništi. Bosna beše anektirana od strane dvojne monarhije. Zvanični put u Sarajevo prestolonaslednika Ferdinanda srpski studenti smatrali su kao provokaciju. Oni su se razmestili, naoružani bombama i revolverima, duž cele povorke, na ulasku i izlasku s mosta, na ulazu i izlazu iz dvorca. Atentat je morao da uspe; Ferdinand nije mogao da izbegne smrt.

Međutim, kada je Krleža morao da se odazove, godine 1914, pozivu austrougarske vojske i kada je bio upućen na ruski front, shvatio je malo-pomalo svu mistifikaciju ubilačkih obaveza militarizma, ma kakav on bio. Godine 1917, potpisivanje Brestlitovskog mira odigralo je odlučujuću ulogu u evoluciji njegovih ideja...«

U daljem svom izlaganju Leon Pjer-Ken govori o časopisima koje je Krleža osnivao i uređivao:

[1]) Tito Stroci, sin markize Stroci, najveće hrvatske tragetkinje toga doba. (Prim. pisca).

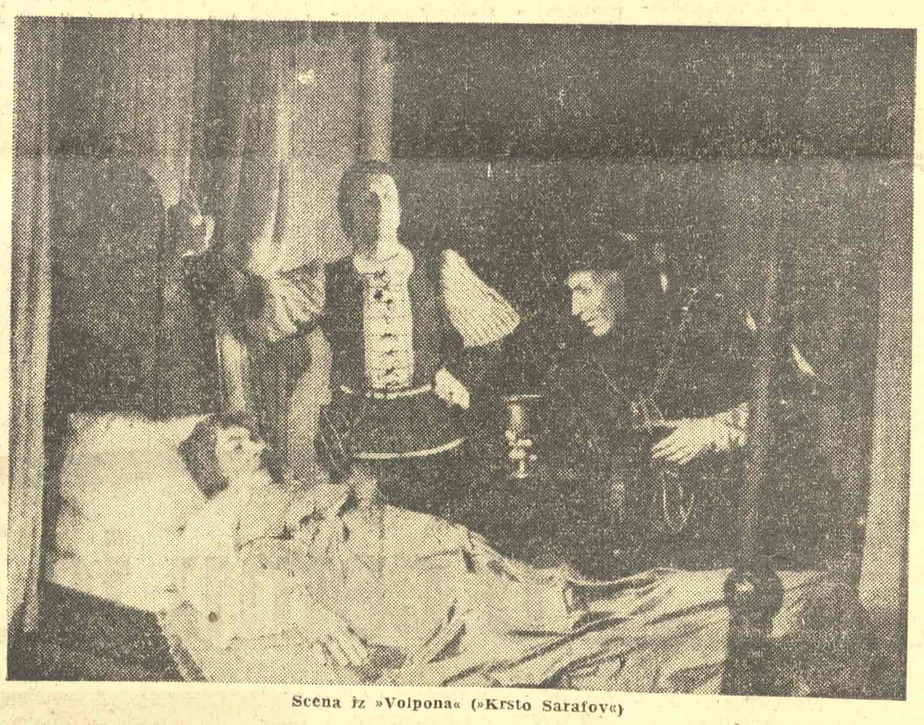
POZORIŠTE

GOSTOVANJE BUGARSKOG POZORIŠTA

KRSTO SARAFOV

Posle značajnih gostovanja ni za velikih evropskih pozorišta, koja su u proteklim sezonama posetila našu zemlju, beogradska publika je imala priliku da u toku protekle dve nedelje vidi Narodno pozorište „Krsta Sarafov" iz Sofije. Interes za ovo gostovanje bio je veliki iz više razloga: s jedne strane ono je značilo obnavljanje tradicionalnih veza i to na našem tlu ali je istovremeno pretstavljalo i naš prvi kontakt sa jednim pozorištem koje se rukovodi principima ruske škole ali koje ne dolazi sa ruskog područja.

Narodno pozorište iz Sofije prikazalo je u Beogradu pet komada: dva dela nacionalnog bugarskog repertoara, dve ruske drame i jednu klasičnu komediju. Pozorište je otpočelo gostovanje dramom bugarskog pisca A. Hadžihristova „Snaha" napisanom po motivima istoimenog romana G. Karaslavova. „Snaha' i nije drama u pravom smislu reči već je ustvari jedan od onih nesrećnih pokušaja stvorenih u nameri da se u jednom jedinom umetničkom delu obuhvate i iscrpu svi mogući problemi jedne generacije. Prepuna varističkih pojedinosti (često ubedljivih), sa primesom folklorizma i uske nacionalne ograničenosti, „Snaha" je komponovana u obliku dramske hronike koja ima za predmet odnose na bugarskom selu između 1923 i 1934 g. Kako u šest slabo povezanih slika ove hronike ne postoji kontinuirana nit dramskog zbivanja, a ni kreativan odnos prema životnim zbivanjima i pu tanjama njegovih nosilaca, reditelj dr Krsto Mirski zamislio je komad kao priču o životu jedne žene. Njen život je zatim — do sledno koncepciji — ilustrovan nizom realističkih detalja, a njoj je bio podređen i likovni deo pretstave počev od dekora pa do kostima. U glumi se naročito istakla Mila Padareva i samo njenom zaslugom u pretstavi se do nekle osećao kontinuitet dramske



Scena iz »Volpona« (»Krsto Sarafov«)

Vladimir STAMENKOVIC

akcije. Svi ostali učesnici disciplinovano su podneli deo tereta: nisu se ničim isticali jer bi pod vlačenje ma koje individualnosti značilo, po shvatanju režije, narušavanje prirodnog reda objektivnih saopštavanja.

Potpuno u stilu ove misaone i životne nemoći bio je i tekst sovjetskog pisca A. Afinogenova „Majka svoje dece".

Znatno iznad ovih naivnih komada bila je pretstava drame Maksima Gorkog „Na letovanju". Ovo delo u formi dramskih scena nastalo je u periodu Čehovljeva uticaja na Gorkog i u komadu se oseća njegova dramska tehnika zasnovana na kontrapunktu osećajno suprotnih situacija (tragične i komične, i na lirizmu. I same Gorkove preokupacije u ovoj drami imaju prizvuk čehovljevskih tema: to su one jalove sudbine ruskih intelektualaca čija je sva protivigra u povlačenju: to je atmosfera tužnih krahova, nedosegnute sreće i svetlih tragova iz detinjstva, a pre svega u delu postoji ona jesenje elegična čehovljevska dosada. U celini komad „Na letovanju" nema međutim sve one kvalitete lirske psihologije ličnosti koji omogućavaju da u svakom trenutku slutimo i svu prošlost junaka i delo nije, kao kod Čehova, složena unutrašnja psihološka simfonija bitnih ljudskih kvaliteta, koja čini da drama — uprkos neobične dramaturgije — deluje kontinuirano a poslednji zaključak motivisano i ubedljivo. Nasuprot ovome, opservacija Gorkog često je sardonična i zasnovana na satiričnim apsurdima.

Reditelj F. Filipov imao je oči gledno pred očima formulu koju je za ovakve komade pronašao svojevremeno Stanislavski: da se prizna slabost ove dramaturgije bez razvoja i da se od toga načini osnovno preimućstvo time što će se likovi interpretirati na način u kome je svaki trenutak postojanja iznutra osvetljen u totalnom značenju karaktera. Za takav postupak od bitnog značaja je simpatija za ličnost, duboka i bolna zainteresovanost za njihove sud bine čak i u trenucima kad se podvrgavaju nemilosrdnoj satiri. Ako se, kako je to učinio Filipov, prema tim ličnostima zauzme stav objektivističkog kriticizma, izneverava se njihova intimna istina i slabi snaga stvarne kritike. U pretstavi je tako postojao nesklad: spolja se osećao dah dirljive atmosfere (sugerirane više potsećanjem na neka iskustva iz ruske literature), ali same bića sti nisu živele pod njenim naponom i njihovo mučenje smo primali sa skepsom. Jedan niz ubedljivih glumačkih majstorija, nagomilanih tokom pola veka, bio je prisutan ali stvarni životni sadržaj nije postojao kao ni prava emocinalna boja suprotno nastrojenih atmosfera. To se pre svega osvetilo kontinuiranom dramskom kretanju i samoj poenti komada. Osim to ga pretstava je bila izgrađena na dva različita postupka: realističkom i satirično-karikaturalnom. Gledalac se, tako, prema raspoloženju, mogao da umosi bilo u realističku priču bilo u socijalnu satiru.

Treći komad koji su izveli bugarski gosti bilo je delo pesnika Peju Javorova „U podnožju Vitoše". Delo je dramska poema o nekim bitnim sadržajima, kao što su ljubav i smrt. Pri njegovoj oceni mora se imati u vidu da danas deluju naivno i mnoga dela značajnih francuskih simbolista, koji su u svoje vreme imali veliki uticaj na Javorova. U ovoj poetskoj tragediji prepliću se dve osnovne teme: jedna o ljubavi i smrti dvoje ljubavnika i druga o splet u socijalnih okolnosti koje čine ovu ljubav nesrećnom.

Reditelj S. Srdčadžijev poklonio je znatno više pažnje ovoj drugoj temi. To se pre svega ogledalo u spoljnoj karakterizaciji ličnosti i sredine, u podvlačenju ovih delova teksta koji govore o društvenoj pozadini konflikta, i u izbegavanju efekata koje je preporučio pisac. I sam dekor reditelj je podvrgao svojoj nameri. Crne draperije su doduše činile okvir zbivanja ali se sadržina sivela slična trajanju njenih malograđanskih stanovnika. Čak ni mračni i bolni poetski akcenti u trećem činu (na groblju) nisu naterali reditelja da se približi nekoj uzvišenoj atmosferi

Glumci su samo donekle sledili način reditelja i u njihovoj glumi je često dominirao poetski simbol, melahonična boja replike i suptilna, nežna igra u kojoj se povremeno otkrivala neka viša sudbinska opredeljenost života nesrećom. To su bila bitna otstupanja od MHAT-ovog postupka koji preovlađuje u ovom pozorištu.

Poslednja pretstava komedija „Volpone" najbolje je pokazala vrednost ovog pozorišta. Zanimljivo je da su nam komedije u oba slučaja (i prilikom gostovanja MHAT-a i sad) pružile dokaz da duge godine okamenjivanja postupaka nisu mogle da sasuše srž umetnosti .Teško je odgovoriti zbog čega je tako, alj je van sumnje da je više slobode u formalnim sredstvima dopustilo da umetnost ima univerzalniji smisao. Ben Džonsonova komedija „Volpone" obeležava porast realizma u sedamnaestom veku i svojom jednostavnom formom i zapletom bli skim životu znači suprotnost dekadentnoj skurzivnosti romantičarske škole. Reditelj Srdčadžijev realizovao je pretstavu u kojoj su pozornicom šetali ne živi ljudi već karikature budalaštine, pohlepe, razvrata i gluposti. Glumci nisu izazvali smeh samo spoljnom akcijom već su težili da igraju ljude do te mere obuzete nekim ekscesom da to gura njihovu celokupnu delatnost u jednom pravcu. Gluma je u svakom pogledu bila izvanredna: još su najslabiji bili V. Trandafilov kao Volpone i J. Jabandžijev kao Moska. Među četiri divne i neodoljivo smešne role najviše se istakao K. Kisimov, kao Korbačo. Njegova maska i hod, njegova dikcija i gest neprestano su uzimali nove oblike i on se neprekidno preobražavao i dopunjavao. I ostala trojica (I. Obretenov kao Načelnik straže, P. Karlukovski kao Leone i B. Sarafov kao sudija) izgradili su plastično smešne karikature i doprineli da se ostvari jedna široka emocionalna površina smešnog, dostojna da se uporedi i sa najvećom tragedijom.

Najveća vrednost bugarskog pozorišta je glumački ansambl. Veliki broj glumaca najšireg dijapazona koji do u tančine vladaju i glasovnim sretstvima i plastikom tela omogućava da i epizodne uloge budu prave male studije. Ako prihvatimo istinu da se nijedan glumac ne može preobraziti u nešto čega nema u njemu, onda nam kreacije bugarskih umetnika nedvosmisleno potvrđuju da se radi o plejadi neobično inteligentnih glumaca. Samo da li je to sve u umetnosti? Pri gledanju ove glume neodoljivo se nameće misao koliko je nužno da se čovek u umetnosti preda nekom sistemu da bi potom kreirao. Iza glume bugarskih glumaca nije se mogao naslutiti nikakav dublji kreativni smisao i zato je, i pored svog majstorstva, dolazilo do utiska da ispod ubedljivih spoljnih pokreta nema pravog psihološkog sadržaja. Tome je narav no doprinosilo i to što je ovo pozorište postavljeno u drukčijem sistemu vremena nego što je naš. Ritam njihovih pretsta va pogodan je za izražavanje doživljaja od pre nekoliko decenija, ali je sasvim nepodesan da se time izraze novi životni sadržaji. Takav ritam uslovljava i mizanscen, i dikciju, i ritam gesta, i asocijativne tokove. Između gledaoca i glumca uspostavlja se tako u najboljem slučaju kontakt na bazi melodrame (ili nečeg sličnog) ali pravog suštinskog dodira nema. Ali svakako najveći defekt ovog pozorišta jeste što je repertoarskom politikom prognana iz njega svaka aktuelnost i to danas kad je i apstraktni T. S. Eliot uvideo da bez nje nema univerzalne umetnosti

Plamen (1919), Književna Republika (1923—27), zatim Danas i Pečat.

»Ovi Krležini časopisi — piše Leon Pjer-Ken — bili su stalno cenzurisani, zabranjivani, konfiskovani, što je iziskivalo od njega znatne žrtve, materijalne i moralne.

Bila je to, između dva rata, njegova epoha puna vitalnosti. Sopstvenim časopisima on je davao stalnu saradnju, ispunjavajući često sâm po čitav jedan broj, što ga nije sprečavalo da daje članke i drugim časopisima, smatranim za avangardističke. Na taj način on je odigrao ulogu inicijatora, vaspitača i izvidnika kod mladih jugoslovenskih naraštaja.

Međutim, u pozorištu njegove su drame bile stalno na repertoaru. Kada se oženio, njegova je žena uskoro postala ugledna glumica, koja je igrala u mnogim njegovim komadima. U isto vreme on je objavljivao romane i pripovetke, eseje i putopise sa putovanja na koja je odlazio sam ili sa svojom ženom. Krleža nije uspostavio lični dodir s velikim piscima Zapada, iako je o njihovim delima imao produbljeno znanje.

Njegova koncepcija umetnosti bila je uvek veoma lična. Ona se ne podudara ni sa jednom religioznom istinom, ni sa jednom klasnom istinom, ni sa bilo kakvom istinom, tj. ni sa kakvom dogmatskom istinom koja bi bila samo delimično tumačenje stvarnosti. Prema Krleži, umetnost, ustvari, »angažovana« već vekovima i bori se protiv neangažovane umetnosti, (art gratuit) što daje dokaza o zaostalom stanju čovečanstva. U naše dane, umetnost mu se javlja kao potčinjena socijalističkoj politici. Ali on ne okleva da napiše: »... umetnici sposobni da savladaju socijalističke teme nisu se još pojavili...« U najrazličitijim domenima on je dao dokaza o svojoj nezavisnosti. Neobična podudarnost: dvadeset godina pre no što je njegova zemlja, sâma, mimo svih naredaba, potražila svoj sopstveni put u socijalizam, Krleža je ostao veran sam sebi i istovremeno Revoluciji, što je za njega jedno i isto.

Besumnje da ga u Rusiji često smatraju za »anarhodekadenta«. On je suviše rado slikao nekadašnje degenerisane klase. On se sam prepuštao katkad psihozama i neurozama. Samoubistvo se često pojavljuje u njegovim delima, praćeno negatorskim pesimizmom: — Čemu to? Čovek je suviše bedan, ostavljen sam na zemlji, bačen pravo prema smrti. On je mogao da govori o »teatralnoj beskorisnosti svega« ili da prihvati Šekspirovu reč: »Svet je delo jednog bezumnika«. Mogućno je, kao što su Dostojevski na granici epilepsije, Ničе ili Nerval na neodređenim granicama ludila, našli izvor svoje inspiracije, mogućno je isto tako da je i Krleža, iako po prirodi robustan, mogao naći, u izvesnim graničnim predelima opsesije, istinski stvaralački elan«.

Posle pretežno biografskih podataka, Leon Pjer-Ken prelazi dalje u svom eseju na današnji aktivitet Miroslava Krleže i na analizu njegovog dela, pa, između ostalog, kaže:

»U savremenoj Jugoslaviji Krležina aktivnost uzela je još jednu novu orijentaciju. Potpretsednik Akademije znanosti i umjetnosti sa sedištem u Zagrebu, on radi na čelu jednog Leksikografskog instituta i objavljuje Narodnu enciklopediju. On se, pre svega, posvećuje najstarijoj prošlosti svoje zemlje, vremenu između IX i XIV veka, trudeći se da osvetli jedno od najtajanstvenijih pitanja koje se odnosi na poreklo Južnih Slovena, koji su se borili istovremenog protiv Vizantije i Rima. Na taj način on je naišao na, stariju od reforme Jana Husa i Lutera, bogumilsku jeres, u srcu Bosne, koja se može dovesti u vezu sa jeresi Katarena i jeresi Albigenaca. Njemu se čini da kroz promene srednjevekovnog režima' bogumili nisu prestali da ustaju protiv rata i feudalnih zloupotreba, da brane nacionalnu crkvu na nacionalnom jeziku. A baš time oni bi se mogli da javljaju kao prva podrška jedinstvu zemlje.

Ono što dominira u bogumilskoj skulpturi, izjavljuje Krleža, to je njena personalnost, ljubav prema nezavisnosti pred vlasti, smisao za bunt protiv koga su gonjenja i inkvizicije ostajali nemoćni. Nazivali su ih varvarima; a oni su bili civilizovani, unoseći u bareljefe svojih sarkofaga motive pre svega paganske, motive koji kao da su poticali iz jedne drugačije civilizacije, danas nepoznate. Značajno je, izjavljuje Krleža, da se u njihovoj skulpturi nikad ne pojavljuje unižavajuća misao krajnje agonije: na kolenima pred crkvenim vlastima. Na njihovim nadgrobnim spomenicima, danas na hiljade otkrivenih, i koji bi mogli da potsećaju na Karnak, »među hiljadama ljudskih ruku, ruke se nikad ne sklapaju na molbu u sudnjem času«. Ovi spomenici pretstavljaju »ostrvce na kome je poštovana sloboda savesti i ubeđenja«.

Gledano u celini, Krležino delo sačinjava jednu impresionantnu masu od devedeset devet naslova. Na ovo stotinu dela više od tri četvrtine sastoji se iz zbirki članaka, eseja, putopisa. U svom publicističkom i pamfletskom delu Krleža, iako »angažovan«, pretstavlja pre svega slobodnu misao, intelektualno poštenje, koje je neprijatelj kompromisa i osrednjosti...

Krleža je dodirnuo sve teme svih pitanja aktuelnog života ili istorije. U isto vreme, on je vršio oštru kritiku kapitalističkog društva svoga vremena: u onoj nestabilnoj Jugoslaviji između dva rata, on se bunio protiv duha sitno i krupno-buržoaskog, protiv malog i velikog plemstva, protiv političara svoje zemlje, pretstavnika neznanja, zlonamernosti i skučenosti duha i zasipao ih ironijom i agresivnim sarkazmima. Da bi podupro svoju preobilnu aktivnost publiciste, on joj je stavljao u službu izuzetnu erudiciju; on je postajao isto tako borbeni erudit, erudit-borac.

Mogao je da govori o Lenjinu i o ruskoj revoluciji isto tako dobro kao o Goji, Prustu, Bernardu Šou ili Rilkeu; govorio je o Beču, gde su, nad strašnom bedom, vladali jedino, kao izraz kulture, Štrausovi valceri i »Lepi plavi Dunav«; govorio je o Anatolu Fransu, o Mikelanđelu ili o kubizmu. Izlagao je svoje poglede o Erazmu, vojnoj veštini ili medicini, vraćajući se stalno na sudbinu svoga naroda, hrvatskog naroda koji se pripojio Jugoslaviji i socijalizmu. On je mogao da kaže kao Žores, da ukoliko je više osećao da nacionalni duh vlada u ime pravde, utoliko se taj duh više približavao jednom osnovnom internacionalizmu u njemu.

Publicista, on je postao figura velikog formata. Njegova živa misao izvršila je zamašan uticaj na više naraštaja kako u njegovoj zemlji, tako i u Centralnoj Evropi i na Balkanu. On ih je naučio tome šta mogu lucidnost, hrabrost i smisao za solidarnost; on ih je učio, prema Židovoj reči, da su »nepokoreni so zemlje« i da grade za budućnost.

* * *

Krležino čisto literarno delo sadrži dvadeset ili dvadeset pet knjiga. Ono što je karakterističnо to je da se autor oprobao u svima žanrovima, uzimajući iznova istu temu čas u obliku lirskih ili epskih pesama[2]), čas u pozorišnom obliku, čas u formi romana ili pripovedaka. Čovek bi unapred mogao da se zapita da li je jedan određeni književnik sposoban da obrađuje isti sиže bez obzira na bilo kakvu formu, ili, nasuprot tome, ne postoji li neka vrsta prisnije veze između sižea i načina kako da se taj sиže izrazi. Kada Bodler, naprimer, ponovo uzima glavne teme iz »Cveća zla« za svoje »Poeme u prozi«, mi odmah osećamo pad, slabiji intenzitet, neprilagođavanje. Poznato je na kakve je teškoće nailazio Prust, na kakve muke (do te mere da je pomišljao da se odrekne pisanja svoga dela) pre no što je našao oblik koji mu je tačno odgovarao. Pronašavši žanr, prilagođavajući ga u izvesnom smislu svojoj ličnoj upotrebi, on je mogao da piše tečno. Postavlja se pitanje da li u Krležinim literarnim delima nema stalno neke vrste nepodudarnosti između zamisli i rezultata, — do koje dolazi baš zbog neizdiferenciranosti žanra koji je izabran.

Svakako, za našeg pisca, sam književni žanr ima manje značaja no za druge književnike, jer su Krležine ličnosti često simbolične; one izazivaju pred nama asocijacije slika o svetu, umetnosti, seksualnosti, one žive u jednom romansijerskom svemiru, punom prikaza i evokacija prošlosti, transponovanom na jedan sasvim osoben pisčev način. Pa ipak, Krleža trijumfuje onda kada je mesto koje mu je obezbeđeno ili koje je on sam sebi odredio ograničeno. U kratkim pripovetkama ma kakve one bile u opisima, pričama ili novelama, autor daje kompoziciji prevashodno mesto, sažima postupke, njegova misao zadobija snagu koja odgovara snazi samog čoveka; njegovi dijalozi, bilo da je reč o nesrećnim seljacima, o činovnicima, sitnim buržujima, svrgnutim aristokratima, izvanredno su prilagođeni prilikama i imaju izuzetnu snagu.

U toku jednog perioda mladosti, relativno kratkog, ali koji se nadovezuje na naredni period, Krleža se bacio u jednu romantičnu i vagnerovsku dramaturgiju, punu teatarskih iznenadnih obrta i grmljavine. To je epoha u kojoj on iznosi na scenu legende bibliske, feudalne ili simbolističke »Mikel-Anđelo«, 1924; »Saloma«; »Adam i Eva«...). Ali on će se brzo osloboditi ovih uticaja, udaljiće se od pomamnog i divljeg nemačkog ekspresionizma. Njegovo se pozorište svilo, u neku ruku, nad samim sobom, postalo intimnije, prodornije, prihvatajući izvesne konvencije buržoaske drame.[3])

U svojim povestima u prozi, pisanim u naturalističkom stilu koji potseća na Mopasana i Zolu, s brutalnim sirovostima, i u koje se uvlači, čim priča počinje da se širi, neka vrsta moralne filosofije (— Šta da se radi? pitaju se Krleža i njegovi junaci, skoro svi nemoćni. — »Ja tražim čoveka«, pisao je Valeri u skraćenom obliku), dve teme dominiraju, kao i u njegovom pozorištu: to je pre svega degeneracija nekadašnje hrvatske aristokratije pod austrougarskom vladavinom i poslovna buržoazija bogatih kvartova Zagreba; i druga tema: ratna opsesija na koju je autor nailazio tokom čitavog svog života, uvek druga i uvek slična samoj sebi, tema koja čini jedinstvo s prethodnom...«

R. B.

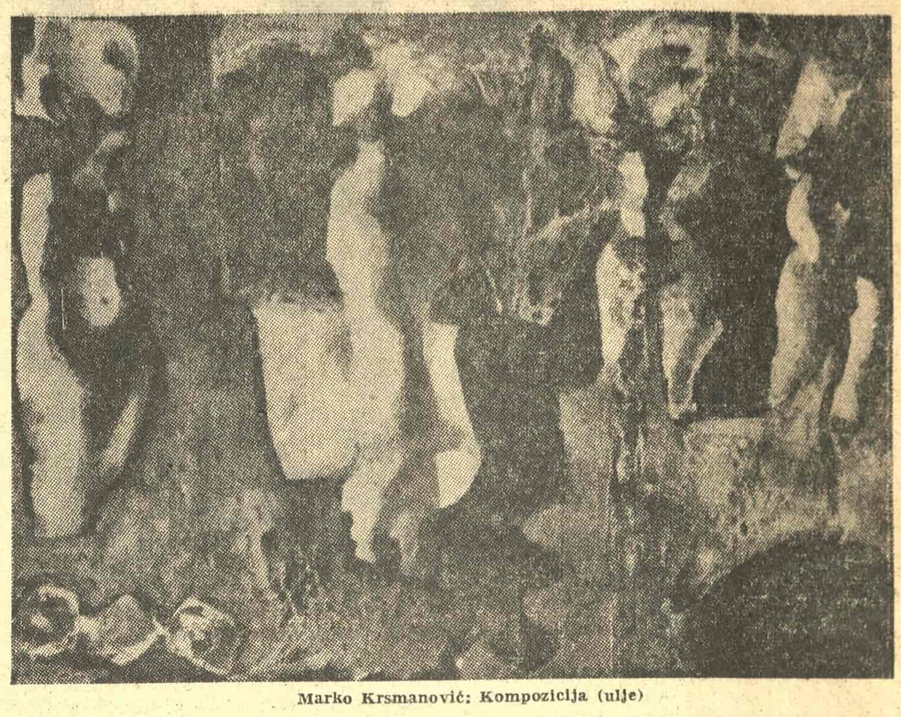
---

2) Pojedine od ovih pesama napisane su na nekadašnjem dijalektu hrvatskog seljaka i evociraju sa užasom scene seljačkih buna starih vremena.

3) »Galicija«, koju je 1918 zabranio ministar unutrašnjih poslova, drama ratnog defetizma, evocira austriski militarizam. »Golgota« (1922), »Vučjak« (1923), »U agoniji« (1928), »Leda«, (1930) koja nosi podnaslov »Komedija jedne karnevalske noći«, jesu drame koje delom pripadaju ciklusu zvanom »glembajevski« — o korumpiranoj i dekadentnoj buržoaziji koja propada, koja živi u moralnoj oskudici i večnoj laži. Ovi komadi ne silaze sa repertoara jugoslovenskih scena već decenijama.

LIKOVNA UMETNOST

JEDAN ODVAŽAN KORAK



Marko Krsmanović: Kompozicija (ulje)

Sa odmerenim i umivenim rečima da je izložba Marka Krsmanovića »kao batiskaf spušten u neznane svetove« Bora Ćosić je u galeriji Grafičkog kolektiva otvorio vrata ne malo interesantnom umetničkom događaju.

Stupajući na likovnu pozornicu u formi svoje prve samostalne izložbe i sa zaokrugljenim opusom svojih ideja, slikar Marko Krsmanović nije samo prijatno potvrdio njegove ranije uočene likovne vrednosti (sa ULUS-ovih izložbi), već je opravdao mišljenje da se ubraja u red mladih samopregornih radnika, koji teže da u našoj posleratnoj likovnoj umetnosti nađu dostojan savremeni izraz. Njegovi radovi uzeti u celini, doprineli su da je moguće poverenje stremljenjima i rezultatima koji se već daju nazirati u mnogim mlađim likovnim ostvarenjima. U ime utiska kojeg je ta mala izložba ostavila, može se reći sa dovoljno sigurnosti, da se zakoračilo dalje od perioda »prevrtanja« kanona; od oduženog zastoja zbog »zdravog« i »nezdravog« u savremenom likovnom jeziku i da su ta dobronamerno zdepasta raščlanjavanja ostala iza današnjih rezultata. Već prvim pogledom na izložbu Marka Krsmanovića moglo se uočiti odvažno odstupanje od svakog izmirenja između naziva teme (slika) i »putokaza« (informacija), naime, na udaljavanje od već dobro poznatog vida konvencionalnog i ne čisto likovnog čitanja dela. (Taj novi i ispravan stav suočavanja sa sušti nom jednog dela, postavio je posmatrača na njegovo najodređenije mesto i time razgraničio dosadašnje nestabilnosti u pogledu prilaza čisto likovnim komponentama. Taj odlučno učinjeni ustupak posetiocu ove izložbe ukazao je na raščišćavanje i odvajanje likovne umetnosti od literature u njoj.) Mladalački smeo i kategoričan stav prema likovnom čistunstvu je ovim putem precizirano u potpunio elementaran odnos umetnikovih ideja prema izražajnim sredstvima, tako da likovna materija, oslobođena svih intelektualnih derivata i zavaravajućih velova teme — je ostala prepuštena sopstvenim izražajnim sredstvima, ili potpunije rečeno, likovnim elementima: liniji, koloristićkoj harmoniji i dinamici forme.

Takvim odnosom bilo je omogućeno pravo prilaženje likovnim vrednostima i time njihovo sagledanje — pri stupačnije. Zahvalujući primeru Krsmanovićog odnosa prema literaturi u likovnoj umetnosti, moguće je bilo zapaziti u današnjim dosta brojnim ostvarenjima vrlo rasprostranjeno povinjavanje kompromisnom odnosu prema podršk ama koje tema pruža. Još su u češći slučajevi na umetničkim platnima da se sa već određenim »idolatriskim« zanosom poklanja vreme fakturisanju. (Ta pojava često osvetli nedostatak invencija u idejnom svetu autora i ima prizvuk kalkulativnog u smislu prikrivanja idejnih praznina sa kultom fakture). U lepom primeru Krsmanovićevog osloba đanja od vrednosnih »recepata« osamostalio se i idej ni svet od sumnjičavog prisustva nelikovnog. Često pod nazivom likovne opismenjenosti, kult fakture baca u mnogobrojnim primerima kod nas dominantnu vrednost idejnog sveta u drugi plan. Izložba Marka Krsmanovića je sugerirala pravo mesto ideji i baš nju ponovo postavila iznad konvencionalnih obzira. Opojnost teme, »čitljivost« i faktura nije bila uramljena za izlaganje — iako se od mladih izlagača to možda najviše očekuje. Zbog svih nabrojenih karakteristika Krsmanovićeve slike su skrenule pažnju na sebe.

Njihove teme u sklopu jakih i pomalo oporih koloristićkih i ritmičkih harmonija, pokazale su se u živom ostinatu sa negde manje ili negde više uspelim sonornostima. Na pojedinim mestima suptilno dozirana lakoća inventivnih odnosa pasaža, omogućila je da osnovna misaona nit teme bude neometano nošena bogatstvom asocijacija — a sve to na krilima maštе evociralo je srž Krsmanovićevih preokupacija. Od pamtiveka dozvoljeno pretpostavljanje, u maštu umetnikovoj i ovog puta je urodilo lepim rezultatima. Da se drastične tamnine identifikuju sa čovekom, da carstva flore i faune opet najave svoje tragove u njemu, da se kroz unutrašnje refleksije sopstvenih pitanja i nedoumica — pred ko zna sve čim — oseti neka istovetnost sa prirodom.

Milo Dimitrijević

GOSTOVANJE ZAGREBAČKOG DRAMSKOG KAZALIŠTA

Skapen naših dana

Godine 1673 Molier je napisao u obraženog bolesnika i ironično se nasmejao sopstvenoj sudbini. Nažalost on je bio teško bolestan i uskoro je imao da ode. To je bio kraj jednog velikog perioda francuske komedije, koji je počeo polovinom sedme decenije sedamnaestog veka, razdoblja razuzdanog smeha ali ništa manje i ozbiljnosti. Dve godine pre svoje smrti ovaj veliki stvaralac komičnog sveta i gorki kritičar prilika u društvu (pisac je dao „posao komedije da pretstavi na uopšten način sve mane ljudi a naročito one našeg veka") iznenada se vratio u Skapenovim podvalama na prvobitne izvore svoje umetnosti i komad je ustvari mešavina komedije dell'arte i narodne farse. Zaplet, jednostavan i sličan onom u nizu drugih komedija tog vremena, okreće se oko sukoba između naprasitih i skrtih očeva (i gospodara, s jedne strane i promućurnog sluge i sinova željnih slobode s druge strane. Dramska akcija, pak, razvija se sve novim i novim veštim prevarama glavnog junaka Skapena. I pored toga što mnogi delovi komada nose pečat improvizacije (tipične za komediju dell'arte), i pored toga što su karakteri znatno manje studija naravi a daleko više pioni za stvaranje lakrdije Skapenove podvale se ne mogu okarakterisati ni kao čista komedija dell'arte a ni kao čista farsa prvenstveno zato što se u delu oseća celovita nit dramskog razvoja i čvrst zaplet.

Skapenove podvale su svakako najpogodnije Molierovo zrelo delo za eksperiment koji je želelo da izvrši Zagrebačko dramsko kazalište. Ovo pozorište je pokušalo da Molierovu komediju prilagodi shvatanju komičnog današnjeg gledaoca time što je zbivanje prebacilo u savremene uslove i što je Molierovske tipove preobratilo u neke savremene karikature. Takva koncepcija nagoni na mnoga razmatranja. Naravno, moguće je u Skapenovim podvalama videti samo običnu farsu ali se ne može olako odbaciti ni shvatanje po kome se u svakom Molierovom delu oseća prizvuk satire. Po ovom shvatanju u Molierovim komadima osnovno je realističko prihvatanje životnih činjenica, smisao za socijalne proporcije, žigosanje krajnosti i obraćanje zdravom razumu kao osnovnom korektivu našeg socijalnog i individualnog egzistiranja. Smešni ekscesi koje slika Molier jesu po tom shvatanju, presudni i za sam smisao društvenog života a smeh čak i u najsočnijim farsama ima ulogu pokretača na sastirična razmišljanja. Takva kritika mora onda osporiti svaku vrednost pokušaju zagrebačkog pozorišta i smatrati da su i Skapenove podvale takođe satira na francuskog buržuja sedamnaestog veka.

Međutim, da li je ustvari tako? Sasvim je sigurno da Molier mi u svojim najvećim komedijama, u kojima je socijalna satira najočiglednija, nije nikada sa mržnjom i prkosom ustajao protiv svog buržuja i da ga je stavljao u komične situacije iz dva glavna razloga: ili da se na alegoričan način potsmehne aristokratskom miljeu (o kome nije smeo direktno da govori), ili u želji da popravi svet kome je i sam nedvosmisleno pripadao. U suštini dobar buržuj bio je pravi heroj njegove komedije a satira kojoj je (ponekad) podvrgavan bila je za dobro njegove duše.

S druge strane izgleda nemoguće pronaći neki sukob društveno antagonističkih snaga i svako tumačenje koje želi da takav konflikt nasluti u sukobu dvaju gospodara i Skapena izgleda nategnuto. Delo se doduše može dati i kao komično-realistička slika drame „dece zadahnute slobodarskim duhom koja su ustala protiv egoizma i tiranije svojih očeva", ali je znatno teže objasniti sa kojih pozicija ona to činila.

Najzad, meni izgleda da ovo delo nema nikakve pouke, da je to jedan od najzabavnijih Molierovih komada, baš zato što ga je pisao zreo umetnik kome je trebalo malo predaha posle zamornih bitaka. Osnovni sadržaj te sočne farse (Molier je optužživan da je njen zaplet pozajmio od Terencija) jeste bučni smeh u kome se manifestuje neugasivi pokret života. Namera Zagrebačkog dramskog kazališta da se savlada specifična prolaznost smešnog postaje tako opravdana. Ta težnja se ogledala u dva pravca: pre svega u želji da se modernizuju asocijativni tokovi oko osnovnih komičnih situacija i u nameri da se osnovni ritam pretstave (i smeha) približi vrtoglavoj smeni koja postoji u današnje vreme. Za način na koji su modernizovane smešne situacije karakteristična je scena u kojoj Skapen plaši Aržanta pomoću njegovog sluge. Umesto komično-realističkog načina osnovni postupak bio je parodičan i našu uobrazilju je pokretao na smeh niz komičnih asocijacija koje su se nametale: pompezna uniforma koja je potsećala na revolucije nekih južno-američkih država; kroz vazduh je sevao slugin revolver i izazivao sliku strašnih i obesnih div-junaka iz Vesterna. Taj parodični postupak nije dosledno održan u toku cele pretstave i to je bilo najočiglednije u motivima koji pokreću Skapena (od čije akcije i zavisi osnovni ritam komada). Njega je neko vreme pokretala neka unutrašnja životna radost bezumna i nezadrživa da bi malo zatim pokretačem postala domišljanje čoveka priteranog uza zid. Ritam komada se usled toga neprirodno menjao a parodija pretvarala u komično — realistički način.

Dve kreacije su dominirale ovom pretstavom. Pero Kvrgić se pri donošenju Skapena, tog promućurnog podvalađije, u modernom frajerskom obliku služio širokom skalom izražajnih sretstava. Dabi dočarao modernu leženost ovog tipa Kvrgić je upotrebljavao mnoštvo nemarnih uličnih gestova i ovlašnih uzvika ali je za osvetljavanje unutrašnjih stanja, pokoravajući se režiji, koristio i malu psihološku studiju. Glasovni element bio je ravnopravna komponenta u njegovoj glumi. Tako se naprimer u sceni Skapenovog obračuna sa Žerontom — malom remek delu — prosto nametao utisak da se slobodno mogu zatvoriti oči i da će u zvucima i dalje egzistirati dimenzionirana pretstava prostora i kretanja kao i njihov psihološki sadržaj.

Ništa manje ubedljiv nije bio ni Mladen Šerment kao Aržant. Osnovna crta ovog smešnog lika u tumačenju Šermenta bila je naglašena sporost u shvatanju; između primanja utisaka i potonjeg shvatanja događaja prolazili su beskonačno dugi i time neodoljivo smešni trenuci. Onda se na njegovom licu odjednom ukazivala svetlost: on je razumevao i prelazio u srdžbu (u kojoj je uvek postojala mogućnost za novo nerazumevanje). Šermentova mimika i smešan manir u govoru dobro su dopunjavali ovu karikaturu.

PREMIJERA U BEOGRADSKOM DRAMSKOM POZORIŠTU

Veliki nož

Poslednja premijera Beogradskog dramskog pozorišta, Veliki nož, odvijala se u znaku dva povratka: povratka Kliforda Odetsa nekim svojim ranijim preokupacijama i drugog, koji se ogledao u koncepciji rediteljа Dinulovića (pokušaj da se gledaocu sretstvima filmske dramaturgije, kao nekad u Smrti trgovačkog putnika, pruži potpun pozorišni doživljaj). Mada se u načelu ne moramo složiti sa takvim načinom, mora se odmah na početku naglasiti da to nije osnovni razlog za delimičan neuspeh pretstave već da se pravi uzroci moraju potražiti u karakteristikama same drame.

U dramskom stvaralaštvu K. Odetsa, kao i kod mnogih američkih pisaca, opaža se oko 1930 g. znatan uticaj krize koja je u to vreme zadesila Ameriku. Tih godina su u Ameriku prodirale i ideje Stanislavskog pa su mnogi talentovani pisci, među njima i Odest, identifikovali njegova traženja (i Čehovljev stil) sa vatrenom dušom socijalizma. Međutim, svi ti mladi pisci, koji su rasli i razvijali se u sasvim drukčijoj klimi, nisu odviše znali o marksizmu i poduhvatima Čehova i MHAT-a tako da je u njihovom postupku preovladivao izvestan eklektizam. Njemu nije izbegao ni K. Odets koji je nekako tad identifikovao svoju sudbinu kao dramskog pisca sa traženjima Grup Tietra.

Ovaj mladi autor napisao je između 1930 i 1940 g. nekoliko zapaženih komada i kritika je odmah shvatila da se radi o piscu koga boli ono što muči svet uopšte. Ali od umetnika željnog da sa marksističkih pozicija kritikuje društvo svet je sa pravom očekivao više discipline u organizovanju sociioloških podataka nego što su je imale njegove kolege, podložne romantičarskim ili metafizičkim preokupacijama. Međutim on do danas nije opravdao te nade.

To je bio slučaj i sa komadom Veliki nož (1949) u kome se Odets vraća temi iz svog Zlatnog dečaka (1937): kako materijalni uspeh korumpira dušu. Ovog puta tema je stavljena u holivudske okvire i autor je pokušao da na slučaju čuvenog holivudskog starа Čarlsa Kasla pokaže suštinu kapitalističkog socijalnog mehanizma. Bez prave veze sa proletarijatom Odets je pri demonstriranju ove ideje već na samom početku drame učinio nekoliko grešaka. Pre svega, izabrao je sredinu koja je zbog obilja psiholoških i sociioloških deformacija veoma nepogodna da se preko individualnog slučaja objasne opšte zakonitosti (ti okviri daleko više omogućuju da se psihološki osvetli fenomen stara — što Odetsu nije bila namera). Ne smemo se zavaravati: Odets je želeo da njegova drama bude društvena alegorija. Uski i zamračeni horizonti jednog stana na Beverli Hilsu, trebalo je po Odetsovoj zamisli da postanu i horizonti jednog poretka. Razmotrimo način na koji je Odest želeo da to postigne: on je na početku komada apriorističkі utvrdio da je Kasl nevin i ta premisa odvela ga je u drugu — da je Holivud crn kao đavo. Pri tom je ovaj pisac koji je inače umeo da vlada svojim karakterima, izgubio iz vida osobine junaka koga je stvorio. Glavna crta Kaslova (i tragična krivica) jeste slabićstvo i nesumnjivo je da ga sve životne nedaće stižu usled toga. Kakva je prvobitna uloga društva u formiranju ove osobine nije uopšte jasno, naročito zato što prisustvujemo samo završnom činu njegove tragedije. Kako nam krivica društva nije očigledna spremni smo da shvatimo da je njegova drama izazvana više splinom snobovskog života nego surovim objektivnim faktorima socijalnog poretka. Na ruku ovome ide i to što su svi podaci o Kaslovom uspehu intonirani prizvukom ljubavne drame. Uopšte, u ovoj drami sociologija je samo daleki i nestvarni eho. Utoliko manje impresionira sociološki zaključak koji Odets želi da izvuče iz ovog slučaja. Osim toga drama nije psihološka, što bi valjda bio jedini način da u završnom akordu uslutimo sve predigre. Odets je i sam osetio koliko je slučaj gomala (u sociološkom i psihološkom smislu) pa je pred kraj drame uveo niz melodramskih elemenata. Na kraju drama Veliki nož jeste samo niz ubedljivih ilustracija jedne posuvraćene i amoralne sredine i nimalo ne otkriva mehanizam određenog društvenog poretka. Ako veliki nož Holivuda ne seče junake ubitačno i nemilosrdno onda je to pre svega Odetsova zasluga. Delo uostalom još jednom potvrđuje koliko je teško napraviti od lične drame ele goriju šireg dometa.

Od koncepcije lika Čarlsa Kasla u tumačenju S. Perovića, zavisi sudbina cele drame: Njegov Kasl je stalno u otstupanju i u stanju trajne utučenosti i u njegovom raspoloženju se samo povremeno osećaju prelazi.. u stanje društvene ravnoteže. Autor je Kasla dao kao čoveka bez nekog određenog morala koji bi bio u sukobu sa okolnostima njegovog života i kao stvora koga guši niz životnih pojedinosti. Međutim u Perovićevom tumačenju Kasl je sebe od samog početka mučio i samoistraživao i stalno nas držao u zabludi da se nalazi pred nekom velikom moralnom dilemom (koja ustvari i ne postoji). Jedva bi se takav način mogao pripisati u greh Peroviću (jer ga je na to nagonila rediteljeva koncepcija i nejasnost samih piščevih intencija). S druge strane Perović je, pokoravajući se autorediteljevoj koncepciji, doneo sa obiljem nijansi sudbinu jednog rastrzanog čoveka. Utučenost, nesreća, trenuci unutrašnje vedrine koji dolaze skoro kao fizičko olakšanje bili su živi unutrašnji napon ovog čovak. Najviše mu se, međutim, može zameriti što njegov Kasl nije imao dovoljno spoljnog šarma tako neophodnog za jednog stara.

Kao nekad u Smrti trgovačkog putnika Dinulović je pribegao sretstvima filmske dramaturgije. Pošto je prethodno stvorio pomoću kinematografskih projekcija filmski okvir pretstave (što je samo po sebi moglo da znači i ubedljivu dopunu opšte atmosfere. Dinulović je i u toku same pretstave koristio slična sretstva. On se pre svega služio osvetljenjem i rotacijom pozornice. Pomoću osvetljenja rediteljа je diferencirao planove i postizao efekte montaže u kadru dok je pomoću rotacije nameravao da ostvari ekvivalent montaže van kadra. Verovatno je na taj način želeo da tekst psihološki obogati. Efekat je međutim izostao. U Smrti trgovačkog putnika postojale su intencije u samom tekstu za takva rešenja (pre svega za omogućavanje retrospekcija) dok je ovde takav postupak dovodio do razbijanja atmosfere, prekidanja osnovne niti dramske akcije i do usporavanja tempa. Ovakav postupak je dovodio i do razbijanja kontinuiteta psihološkog doživljaja gledaoca zato što je ovaj stalno morao da se ispočetka prilagođava novoj atmosferi bez stvarnog razloga. Rotacija je osim toga nepotrebno komplikovala i mizansen.

Makoliko da je M. Danira igrala Merion sa nizom tačnih psiholoških i dikcisko-mimičkih intonacija ona nije uspela da ublaži slabosti Odetsovog teksta: nejasnost motiva usled kojih se ova ličnost opire Čarlsovom radu u Holivudu. U nedostatku jasnijih autorovih namera ona je pokušala da motive pronađe u nekoj želji za povratkom moralne čistote u život svoga muža.

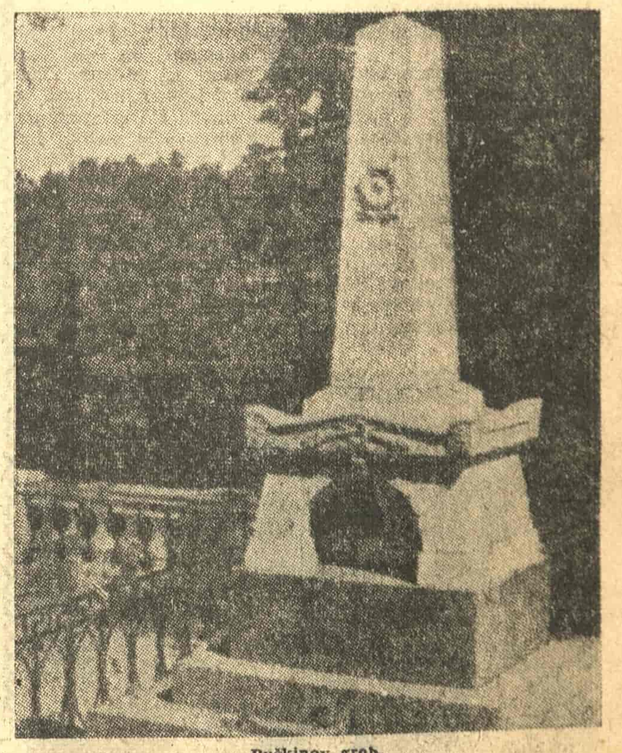
Olga Ivanović kao Koni Blis i Olga Stanisavljević kao Diksi Evans, svaka na svoj način, ubedljivo su ostvarile autoreve namere. Prva je to činila u okviru naturalističko-groteskнog postupka (zašto je imala opravdanje u banalnosti ove ličnosti, kao i u njenom pijanom stanju) dok je druga podvlačila tragičnu tupost stvora koji ni sam ne zna odakle dolazi i kuda ide.

ZAPISI O PUŠKINU

(Nastavak sa pete strane)

pna ruska književnost. Suvišni čovek je postao omiljeni junak, vitez dokolice, na kome su socijalni uzroci izazivali niz psihičkih deformacija; preko njega je Puškin uveo u rusku literaturu i psihološku opservaciju koja je zahvatila disonantne tonove ljudske duše čak i u onim krajnjim njihovim manifestacijama što ih obično nazivmo pomračenjem uma. Konačno rastrojstvo ču nesumnjivo neobično zanimalo, ili možda mučilo, i Puškina i on mu je u nekoliko navrata davao mesta u svojim delima (u »Bronzanom konjaniku«, »Bahčisarajskoj fontani« i pesmici »Ne daj mi bože da um izgubim...«).

Uostalom po svemu onom novom što je u rusku poeziju uneo, po bogatstvu tematike i onom takozvanom »realizmu« koji nikad do kraja nije konkretizovan i zato uvek menja svoju sadržinu i značenje sa svakom novom temom. Puškin nije nastao samo na ruskoj poeziji. U njegovo poetsko nasleđe je, na ovaj ili onaj način, leglo svo najbolje iskustvo prethodne ruske i svetske poezije. On je podražavao Anakreonu, Safi, Ovidiju, Bajronu, izučavao Evripida, Šekspira, Korneja, Rasina, cenio Vijona, Klopštoka, Valtera Skota, Labrijera, Servantesa, Lope de Vegu, Skriba, Arriosta, Žorž Sandovu, Tasa, Miltona itd. itd. Sa tim iskustvom je on istražio onu svoju zvučnu metaforu, one muzičke minijature u klasičnom metru sa modernom temom saopštenom u slici. I opet to iskustvo mu je otvorilo put u budućnost. Njegov starinski rečnik, koji dopušta davanje novih semantičkih vrednosti rečima kroz njihove spojeve u slici, bio je za ruske simboliste neiscrpan majdan za nove simbole pojmova, nastrojenja i slika. Negova spo sobnost da stvori sliku od nabačenih kontura i nagove-



Puškinov grob

štaja, da izostavi komparaciju koja se sama po sebi nameće — vezuju ga i za savremena književna shvatanja, a humanost što bije iz njegovih stihova je najviši oblik ljubavi kojom čovek daruje čoveka kao ravan ravnog, bez motiva i pobuda, bez neposrednog povoda, sa jednom večitom željom da se život učini lepšim.

Mila Stojnić

Razgovori o umetnosti

(Nastavak sa prve strane)

prave klasične umetnosti: stajali su pred delom jednostavnih i uzdržljivih, ali istovremeno veličanstvenih oblika.

Elementi crnačke umetnosti u Pikasovim delima

Mišel Daleje se obraća Atlanu i moli ga da preciznije objasni svoju misao: — Da li su slikari, koji su se našli na istom putu, kao, recimo i pretstavnici peruvijanske umetnosti, tu staru umetnost prethodno otkrili ili su počeli da iz nje ponešto uzimaju, ne znajući da to čine?

Atlan: — Flamenk, Deren, Pikaso i Brak učili su oko 1905 i 1908 godine da se elementi njihove umetnosti nalaze u crnačkim delima. Sulaž ima pravo kad je govorio o Lotreku i Japancima. Tražimo isti predmet u prostoru i kažemo: »Sve to, umesto da odete u Muzej Čoveka, možete naći u Luvru...«

Žufroa: — Ne primećuje li se u istoriji umetnosti 19 veka veće opadanje shvatanja »svetoga«, koje je bilo tako svemoćno do Renesanse? Ne verujete li da fascinacija, koju je izazivala primitivna umetnost, odgovara u neku ruku nesvesnom traženju novih, boljih sredstava od onih koje je pružila Renesansa, da bi se izrazilo »sveto«.

Sulaž: — To takođe doprinosi objašnjenju zašto se izvesni oblici savremene umetnosti podudaraju s primitivnom. Ne znam koliko je to tačno, ali mislim da se mi danas donekle nalazimo u istom položaju kao i primitivni stvaraoci, tojest da smatramo da nam je svet koji nas okružuje potpuno nepoznat...

Atlan: — Može se reći da su primitivni umetnici koji su pripadali preistoriskoj civilizaciji verovali da služe magiji, dok su ustvari radali umetnička dela, velika umetnička dela. S nama je možda obrnuta stvar: mi verujemo da stvaramo umetnost, ali ko zna, možda je to magija... Jer, ne treba zaboraviti, nas okružuje svet, njegove nepoznate, tajanstvene i užasne snage.

Što se mene tiče, govorili su da se u mojim delima nalazi uticaj crnačke umetnosti, jer sam rođen u Africi, mada sam ja ustvari veoma osetljiv na meksikansku umetnost, mislim na dela drevnih Acteka. Ti oblici umetnosti izgledaju mi mnogo važniji nego sve što se danas može videti u Luvru.

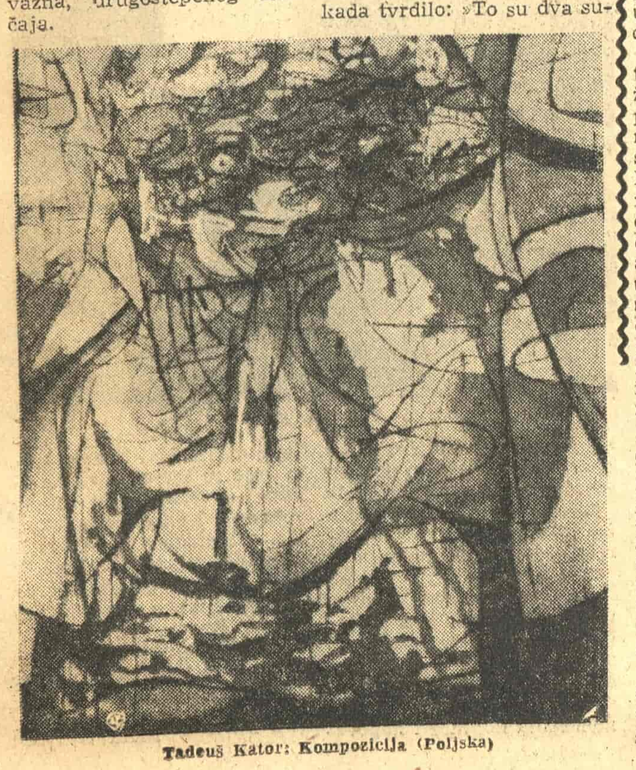
Žufroa: — Da li se asimilacija egzotične umetnosti ispoljava na više intelektualistički način nego čulni.

Nije li, zatim, tumačenje, koje se daje oblicima i simbolima stare umetnosti, baš ono što nas uzbuđuje više nego i sami oblici?

Verujem, što se mene tiče da je uloga intelekta u poimanju arhaične umetnosti znatno porasla poslednjih 50 godina. Stoga mislim da duh, više nego ikada ranije, sačinjava veliki deo zadovoljstva gledaoca, koje on oseća pred jednom slikom.

Mason: — Naše umetničko raspoloženje je često blisko onome koje je ispunjavalo naše drevne pretke. Otuda i podudarnost u našim umetnostima.

Daleje: — Izgleda mi da želite da kažete da ste vi svi u vašem traženju u slikarstvu otkrili izvesne forme i da su vas one dovele do stvaranja dela koja mogu, na prvi pogled, potsećati na izvesnu primitivističku ili inostranu umetnost, ali da su otkrića ove umetnosti — koje su izvršili arheolozi i istraživači u odnosu na vas nevažna, drugostepenog značaja.



Tadeuš Kator: Kompozicija (Poljska)

Anonimni skulptor sačinio je ovu grupu figurina (Centralna Afrika)

Daleje: — Mislite li da nije bilo istraživača i arheologa, da bismo danas govorili o ovim problemima?

Uprkos svemu umetnost ima kontinuiran hod

Mason: — Reći ću vam nešto što će možda ličiti na bezvezno pričanje, ali zar nije istina da se veliki Gabrijel Roseti okrenuo Botičeliu i italijanskoj umetnosti pre Rafaela, zato što je imao isti pesnički instinkt koji ga je nagonio na traženje podudarnih izraza, a ne zato što je on video Botičelijeva dela.

Daleje: — Drugim rečima, i moderni slikari osećaju »podudarnost« s primitivnim stvaraocima.

Daleje: — Pokušajte, logično, da zaboravite sve što se zbilo između njih i modernista. Ne bistè li u tom slučaju rekli da se svet nalazi pred jednom novom civilizacijom?

Mason: — Svi smo mi više potčinjeni prošlosti nego što verujemo. Naprimer, vi znate da se jedino Zapad dugo služio slikarstvom u ulju. To nas navodi na zaključak — uprkos divljenju meksikanskoj umetnosti koja je evoluirana umetnost, ali koja nije znala za profinjenost slikarstva u ulju — da će, recimo, Rembrant uvek pobuđivati interesovanje.

Daleje: — Izvori novih inspiracija ne prekidaju, dakle, stalan kontinuiran hod naše umetnosti.

Mason: — Nema prekida, razume se. Bilo je trenutaka kad sam verovao da on zaista postoji, ali mi smo više sinovi naših očeva nego što pretpostavljamo.

Daleje: — Primitivisti ili stara umetnost, koja pobuđuje sve veće interesovanje u Evropi, veoma je raznovrsna, brojna u svojim izrazima. Mislite li da će se jednog dana moći da napravi kakva mešavina te hrpe drevnih dela i naše kulture, da bi iz toga proizišla jedna sinteza — originalna umetnost?

Mason: — Vi znate da gotovo uvek biva, posle izvesnog vremena, da sva dela liče jedno na drugo. Zato danas mi i govorimo, kad je reč o Engru i Delakroa, da su njihova dela slična, jer su živeli pod istim nebom i u isto vreme. To isto će se dogoditi i s današnjom umetnošću. Biće znatno više jedinstva pošto vreme poodmakne. I muzika za to pruža primere. Danas mi govorim da Šenberg nije mnogo daleko od Debisija, iako se nekada tvrdilo: »To su dva suprotna sveta...« Trebalo je, dakle, da prođe 25 godina, da bismo se na njih navikli.

Sulaž: — Nedavno sam imao prilike da vidim jedan Rembrantov crtež tušem. Tri četvrtine crteža rađeno je nekom neobičnom vrstom rukopisa, kaligrafski, što me je navelo da se setim kineskog pisma. Na to sigurno ne bih ni pomislio da savremena umetnost nije progovorila jezikom istočnih umetnika.

Mason upada u reč: — A znate li da je Rembrant kopirao persiske minijature?

Atlan, vraćajući se na pitanje Mišela Dalejea da li se naše doba nalazi pred novom civilizacijom: — Da mi smatramo našu umetnost kao da čita slikarstvo.

vesnika jedne nove civilizacije.

U čemu moderno slikarstvo naliči primitivnom

Daleje: — Da li biste vi — apstraktisti i figurativisti raznih pravaca — bili u neku ruku primitivisti jedne nove umetnosti?

Mason: — Mi smo primitivisti i braća koja se ne poznaju. Umetnici su bliži jedni drugima nego što oni sami u to veruju.

Atlan: — Želeo bih, Daleje, da nam kažete u čemu savremena umetnost naliči primitivnoj?

Daleje: — Za publiku koja posećuje izložbe primitivne ili arhaične izložbe i izložbe modernih slikara sličnost je očevidna.

Nekad je u pitanju savršena kopija. Ja sam lično zapazio sličnost između fresaka urođenika Centralne Afrike i većine slika Elen Lamprije; između izvesnih grčkih vaza i slikarstva Pikasa između preistoriskih gravura na kostima i slika Zao-Vukija... Može se citirati još niz primera.

Mason: — U redu, ali postoji sličnost i podudarnost, što nije isto. Kad umetnik nešto otkrije, on s tim živi, spava, razmišlja. On tu neobičnu stvar pretvara u svoju krv. Kad bi drukčije bilo, on ne bi bio ono što jeste, već samo mali običan slikar.

Vratiću se na Engrov primer. Jedan kritičar iz njegovog doba rekao je za njega: »To je Kinez koji je zalutao među ruševine Atine«. Tako se, eto, mislilo u doba Luja-Filipa. Danas, međutim, ja vas uveravam da u »Turskom kupatilu« niko ne bi video nikakve primese ni »grčkog« ni »kineskog«.

Nešto kasnije, Mason dopunjuje svoju misao:

— Gledalac se nalazi u specijalnom položaju. On treba

Marsel Zahar: — Slikarstvu nije potreban tumač.

Mason: — Izvinite. Slikaru je potreban tumač. Verujem da bi kritika, ako bi to samo htela, mogla da odigra krupnu ulogu. Ne treba smetnuti sa uma da je Bodler i u tom pogledu bio važan. On je doprineo da se mnogi ljudi zainteresuju za Manea, naročito za Delakroa. Najzad, ne treba izdvajati umetnost od kulture... Uostalom, šta je publika?

Zahar: — Umetnik ne može a da ne radi za publiku, da ne održava vezu s njom. Inače, on će ostati usamljen, izolovan.

Žufro: — U Čebrantovom putopisu, koji je on izdao posle puta po Južnoj Americi, zabeležena je jedna vrlo potresna epizoda. Reč je o onom trenutku kad je Čerbrant stavio na gramofon jednu ploču s Mocartovom muzikom. Urođenici, koji nikad nisu videli belce, zaplakali su na prve zvuke muzike.

Verujem da je to baš primer koji potvrđuje da svaka umetnost, ako dostigne vrhunac, nalazi odraza u svim kulturama, i u svim vremenima.

Sulaž: — To je izvanredan zaključak.

Daleje, prethodno rekavši da se s tim ne slaže, zaključuje: »Šta bi se, kao poenta, moglo izvući iz ove diskusije?«

— Pre svega, — nastavlja kritičar — ja konstatujem da se sada u Parizu, i to vrlo verno, stvara actečka, kineska ili kamenodopska umetnost, bez želje i htenja da se to čini.

* * *

Diskusije o uticaju primitivne umetnosti na moderno slikarstvo ovim se nesu ni život ni smrt, kada se preplićemo u agoniji čekanja. Bernar Bife je osetio taj čas rastajanja sa radostima prošlosti i nadanjima budućnosti, gde snovi gube meku toplotu nejasnosti i dobijaju oštre i neporecivo jasne konture beznađa. Slikareva kompozicija je asketski jednostavna i mirna u fiksiranom osećanju bezvremenog užasa.

Pored strahotnih mašina našeg vremena stoje izdužene ljudske figure, isto tako neumoljivo mirne kao strojevi atomskog doba. Bifeov kolor je škrt, skoro siromašan. Takav mora biti, jer umetnik odbacuje i poslednje ostatke sentimentalnosti i toplijih emocija. Poput Đakometija, Ernesta, Hartunga, velikih majstora modernog likovnog izraza, i Bernar Bife pokušava da savlada prostor statičnošću svojih linija. Zato je on, nekiput, tamno — siv u strahu da će bogatstvo boje rasplinuti ono elementarno ljudsko u dubinama prostora.

O tome strahu pred prostorom govorio je Đakometi. Želeo je da nađe mir i večito postojanje u svakoj tački predenog puta. To je jedan od razloga što su njegove figure, kao i Bifeove, tanke i izdužene. Prostor im izgleda suviše nakinđuren, a vreme je lažno, te je zato najbolje ostati tiho prikovan i začuđen nad nedostižnom snagom praiskonske prirode.

Drugi svetski rat formirao je oblike umetničke koncepcije Bernara Bifea. U njegovim vrtlozima ostala je večito pokopana jedna mladost, koja se ne može videti na Bifeovim platnima. Razrogačene oči koje gledaju u ništa, u prazninu, to je rezultat ratnih svireposti, čija je brutalnost zauvek odnela osmeh sa usana.

Bife je vrlo mlad (rođen 1928 g.), pa ipak teško se može naći slikar koji ima toliko iskustvene gorčine, kao on. Njegove slike su divna dopuna rečima Alberta Ajnštajna, kojima je opominjao čovečanstvo na opasnost od atomske bombe.

Oštar, skoro neurasteničan, crtež ovoga slikara otstranio je svaku patetiku i trivijalnost. Bife, ustvari, ne protestuje, on je samo tanani svedok iz svoje bezvremene i bezprostorne tačke čutanja.

Čutanje Bernara Bifea nije hamletovski kompleks, ono ne pretstavlja meditaciju o nečem, jer je umetnik zaronio u biće izgubljenih. On je raskinuo sa tradicijama i jedan je od retkih slikara koji su potpuno prekinuli neposrednu vezu sa devetnaestim vekom. Bife je morao učiniti tako, pošto je njegova umetnost opomena za ono što su ljudi izgubili, ili bolje rečeno — za ono što bi mogli izgubiti. Predrag S Perović

Iz neobjavljene prepiske HAJNRIHA MANA

Nedavno su prvi put objavljena pisma Hajnriha Mana upućena njegovom prijatelju i saborcu-jednomišljeniku Aleksandru M. Freju koji je pre nekoliko nedelja umro u Cirihu. Uvod i tumačenje dao je Frej.

* * *

Upoznao sam Hajnriha Mana tek posle rata a zatim sam godinama dolazio u njegovu kuću sve dok se oko 1930 godine nije preselio u Berlin. Stanovao je u četvrti Švabinger, sa ženom, ćerkom i dvoje posluge, na poslednjem spratu bogataške građanske zgrade sa ogromnim stepeništem i prostranim odajama. Oba donja sprata bila su začudo nenastanjena. Mislim da su nekoj trgovini nameštajem služili kao magačin, tako da je tamo vladala svetinjska tišina.

U razgovoru o tome kako mu galama smeta u stvaralačkom radu, Hajnrih Man je mislio na to nečujno susedstvo kad je rekao: »Samo galama u kući smeta; galama spolja može se podneti«. Dobro je što je mogao tako da se obuzda, jer ukoso prekoputa nalazila se jedna pivnica iz koje se subotom i nedeljom neprekidno čula prava bavarska »plehmuzika«.

U susretima s ljudima bio je uglavnom ćutljiv, tiho ljubazan, nemi prijatelj prema onima koje je zaista voleo, inače vrlo korektan, monotona glasa, pomalo libečki krut, ali bi iznenadno življim tonom pokatkad rekao nešto sarkastično, vrlo oštro, što tačno i nemilosrdno pogađa, a to je upravo potsećalo na njemu svojstveni način pisanja — upečatljivo slikovit. Njegove veoma plave oči — kao u pomoraca sa nemačkih obala — zasijale bi tada na inače romantično uobličenom licu.

Kad smo se poslednji put videli, odmah posle 1930, u gradu koji je još živeo svojim životom već se osećala nacional-socijalistička mora. Godine 1933 obojica smo napustili zemlju. On je otišao u Francusku, a ja u Austriju. Posle mnogobrojnih napada na nacionalsocijalizam, postao je jedan od njegovih najopasnijih protivnika koga su nacisti opasno na mrzli. Više se nismo videli. Godine 1949 umro je u Kaliforniji. Ali za sve to vreme mi smo se dopisivali.

Evo izvoda iz nekih njegovih pisama:

1933, iz Bandola na moru

»Ne, vaše ćutanje nisam pogrešno protumačio, iako sam ove godine imao gorka iskustva sa izvesnim prijateljima. Vi ste, kao moj brat (misli na Tomasa Mana), ili ja, izbegli nemile događaje što obećava verno savezništvo, kao što naravno postoji između mene i moga brata...

Inače ne pišem nikome ko to ne želi. To bi onome ko mi je drag i baš njemu pri sadašnjem stanju moglo da bude neprijatno. Zbog toga o tim stvarima uopšte neću da se izjašnjavam. Razumemo se i bez toga. Mislim da ćete se možda vratiti ako nastupi izvesno smirenje. Da biste mogli da radite moraćete da budete član Saveza (nedavno su ga nacisti preuzeli), a to opet uslovljava druge obaveze. Da li ćete moći da ih ispunite zavisi potpuno od duševne procene. Razumem k se najzad »zaboravi ono što se ne može izmeniti«. Meni to nije dozvoljeno.

Najzad hoću da vas upitam da li se viđate sa Rajnhartom (misli na pokojnog Maksa Rajnharta)? Pozorišni glumci koji su u »Hofmanovim pričama« najvećem Rajnhartovom uspehu, igrali značajne uloge traže pozive za gostovanja snimaju filmove u inostranstvu, pa valjda ni

Hajnrih Man

taj majstor neće drukčije postupiti. Rajnhart treba samo da pozove svoje dobre saradnike, svi će doći, čak i oni koji rade u Berlinu, i pratiće ga na turneji po svetu. To svet čeka. Rajnhartovo ime nikad nije bilo veće nego danas. Takav rad bio bi značajan i sam po sebi. Onda će proteći godine, ali to će biti godine propasti Berlina i samo Rajnhart i njegova trupa pretstavljaće pred celim svetom berlinsku pozorišnu umetnost. Recite mu to, dragi gospodine Frej.

(Razgovor sa Rajnhartom nije doveo do cilja koji je Hajnrih Man želeo).

1934, iz Francuske

Izjave »Glasa«, kako vi to kažete (misli se na reči samoga Hajnriha Mana) upućivale su više puta u Austriju, ali izgleda nikad nisu stizale. Zapadno od te zemlje je Divlji Zapad; u mraku valja roptati; vojnici stanuju na topovima...

Da li ste vi, koji ste često izmišljali neverovatne stvari, mogli poverovati da bi treća garnitura, pošto je oterala dve bolje mogla silom oružja da protera svoje...

Neko koga poznajem napisao je nešto« — (ustvari sam Hajnrih Man). Više se neće pojavljivati na ovom jeziku (misli na nemački), već na drugom mestu na engleskom. Sad će najzad nešto saznati, i više neće na engleskom postavljati glupa pitanja: »On nije Jevrejin? Pa zašto je onda izbegao«?

Mora se veoma mnogo raditi. Mislim na vas i smatram da vam je to najbolja uteha koja nas toliko zaokupi da nam spoljni događaji izgledaju beznačajni.

1935, Nica

»Moj roman (»Život Henriha IV«) već mnogi poznaju iz otisaka. Prvi tabaci čak su i štampani, a ja tek sad počinjem da pišem poslednji deo. Koliko sad moram da se mučim! Ali, ne bih imao ništa protiv samo kad bi slučaj Nemačke imao neku snošljiviju perspektivu. Inače će od njenog smrada stradati svaki nastanjeni delić globusa a ne samo vaša jadna zemlja (hoće da kaže Austrija). Ipak se možete tešiti: Treći Rajh je poslednji udar...«

1938, Nica

Vaše pismo i članak (misli na prikaz knjige »Henrih IV«) veoma su me obradovali, naročito posle dugog ćutanja sa obe strane. Dobro je da pomislimo jedan na drugog, onda se ponovo jave u sećanju dani našeg prijateljstva. Možda vas je poglavlje »Veličina kakva se javlja« na nešto potsetilo? Na sliku u vašoj sobi u Salcburgu. Čak sam i reči o njoj preneo iz jednog vašeg pisma. (Man misli na opis jednog portreta Henriha IV).

Kako je dobro što ste tamo (u Švajcarskoj) našli neku vrstu bezbednosti. Svako izbeglištvo, i moje, postaje vremenom nesigurno. S druge strane žalim što je Berhtesgaden neosvojiv. Događaji poslednje godine obećava ju izvesne promene. Najzad, sve je to tamo bilo lažno i bukački... Ali budimo oprezni. Poželimo jedan drugom za Novu godinu samo lične želje, da sačuvamo život i to po mogućstvu podnošljiv.

1946, Los Anđelos

... Potpuno je svejedno kad jedan drugom čestitamo rođendan. Ajnštajn uči, ako sam dobro čuo, da je vreme samo pretpostavka, a minhenski komičar Karl Valentin kupio je jednom božićnu jelku za uskrs. Tek kada je to primetio shvatio je zašto je drvo bilo tako jeftino.

Šta se događa u svetu ostavljam po strani i čitam novine kao humoristički list. Život je postao kratak da bi se moglo čekati na dane katastrofe. Moja knjiga „Posmatra se jedno razdoblje" nije dospela ovamo (štampana je u Švedskoj), ali je izgleda zapažena u Švajcarskoj. Možda to i nije istina. Asošied pres postavio mi je po nalogu evropskih čitalaca pitanje: kada ću tamo doći. Odgovorio sam: knjige za koje nema transportnih sredstava visoke su svega nekoliko santimetara, a ja više od pet stopa..."

T.

Ćutanje Bernara Bifea

UMETNOST I METROPOLE

(Nastavak sa prve strane)

ima sasvim novo shvatanje o prostoru i vremenu.

Jedan moderan arhitekt ili konsruktor mašina pre će potražiti oblik od jednog beslutka, koji je našao na obali nekog žala, ili u aerodinamičnoj liniji nekog insekta, ili pre i u jednom zvuku, nego u nekoj građevini starinskog oblika.

Ali i pored toga što je to tako ima glasova koji podižu optužbu da moderno, u potrazi za novim oblicima i novim sadržinama, raskida sa svim onim što je jedino ljudsko, da raskida sa prirodom i prirodnim i najzad da se odvaja od stvarnosti, od realnosti, da bi iščezlo u apstraktnom, umrlo u vakuumu hermetskog, izvetrelo u nefigurativnom, ogolelo u nu dističkom, izgubilo se u brzini linija, postalo besmisleno u slučajnom, i raspalo se i odletelo do vraga u atomističkom.

Čini mi se da se uvek u otporu na savremeno, na moderno, kod konzervativnih i prevaziđenih društvenih krugova javljalo tvrđenje da je celokupna ljudska kultura civilizacija, umetnost, u opasnosti. Oni, koji su odlazili sa istorijske pozornice, želeli su da prikažu da s njima odlaze i sve vrednosti sveta.

Da bi neko zaista potvrdio da je ostario on zalupljuje vrata budućnosti i žali za prošlošću gde su bile tako lepe ne ludosti (na njih se zaboravilo) već mudre trezvenosti mladosti. Te mudrosti nikad nije bilo u stvarnosti ma koje mladosti, u stvarnosti do koje je njima tako stalo, za koju se oni tako zalažu. Dakle, konzervativci brane jednu lažnu stvarnost jer negiraju svaku koncepciju nove mladosti.

Odricanje stvarnosti modernom samo je izdavanje naše staračke slabosti da stvari gledamo realno.

Po mome mišljenju moderno traži najveću okrenutost stvarnosti, ono nastaje iz realnosti i o realnosti govori Kao što »ne određuje svest ljudi njihovo biće, nego obratno, njihovo društveno biće određuje njihovu svest«, tako isto ne određuje neko apstraktno biće čoveka šta će biti moderno, već odredbe slovi savremenog modernog života čoveka određuju njegovo moderno, savremeno delanje.

Rekli smo da se nova umetnost, kultura, i druge grane ljudske delatnosti nisu javljale na svim stranama sveta odjednom, već da su prenošene s jednog kraja sveta na drugi. Što znači, da svaka sredina to novo nije bila u stanju da proizvede. Pa ni danas, iako sve pretstavlja spojene sudove, iako vlada u kulturi kosmopolitizam, sem malih izuzetaka, ne možemo da očekujemo da će se sve novo potrebno čovečanstvu proizvoditi svuda i u isto vreme na celom svetu. Ne može se očekivati da neka mala, ekonomski nerazvijena zemlja načini pronalazak koji će postati značajan za ceo svet, kad ona ne raspolaže tehničkim i materijalnim uslovima za jednu takvu proizvodnju, kao što se ne može, okrenemo li se u istoriju, načiniti ep u klasičnom vidu i onda kad je nastupila »umetnička proizvodnja kao takva«.

Naš savremeni život nije samo arsenal moderne umetnosti, kao što ni »grčka mitologija nije samo arsenal, nego i rodno tle grčke umetnosti«. Savremeni život je izraženiji u velikim sredinama i bogatijim zemljama zato će, ako ne u svemu, ono u prilično broju grana ljudske delatnosti one prednjačiti (ili imaju najbolje uslove da prednjače).

Ništa nam ne smeta da ponovimo pitanje: »Je li Ahil mogućan uz postojanje baruta i olova, Ilijada uz štamparsku presu ili čak uz štamparsku mašinu«. Zar su mogući soneti simbolista uz atomsku energiju, slike simbolista bez građanskog ukusa u stanovima, ili Ana Karenjina uz mlazni avion.

Pikaso, koji je do skora bio moderan, sve više postaje smešan kao uzor i odlazi u muzeje. Moderni su sada drugi. Kandinski čije bi slikarstvo mnogi današnji moderni, kao i njegovu teoriju, pre da osete kao blisku nego Pikasovu, bio je moderan još 1910 godine, ali se to tek sada vidi.

Poznato je i videli smo da se moderno odnosno novo ne stvara na svima stranama sveta, ali kad se već jednom javilo, ta tekovina brzo postaje opšta.

Nisu više moguće samo lokalne boje, koje vuku u napuštene mitove i folklor. Umesto tih lokalnih boja traži se originalnost jedne sredine i jedne individue prema opštem modernom. Nije data sreća svakome da pronađe nove pravce, nove mašine, nove umetničke prosede. Može se biti moderan i kad se usvoje moderne metode nastale na nekoj drugoj strani, pa tome dodati svoju originalnost, izraze svojih potreba. Jedna avangardistička stvar nastala u jednim rukama, može docnije da postane nanovo avangardistička ako se u drugim rukama razvila i promenila da pretstavlja opet novo.

Toga za nas ako ima na planu ekonomske politike koja je jedna avangardistička pojava, malo ima na drugim planovima, a vrlo malo u pogledu umetnosti.

Upravo danas mi ne možemo da se pohvalimo nekim poletom u stvaranju modernog, novog, avangardnog, jer kod nas postoje nerazvijeni proizvodni odnosi na ovom planu. Naša izdavačka preduzeća po nekad zadržavaju primljenu knjigu od njihovih saveta po godinu i više da bi je najzad štampali. Cene po jednom štampanom tabaku su vrlo male za pisca. Časopisa i listova sa nekim smelijim poduhvatima i nema. Prepuni su dilentantizma iako se novo sprečava baš zaklanjanjem iza toga da se traži autoritativnost koja će da stoji iza onoga što se piše, čak se akademizam pretpostavlja svakom eksperimentu.

Na planu likovne umetnosti, iako se radi o malo drukčijim pojavama, ne stoji bolje. Postoje veštačke cene slikarskih produkata, koje su stvorile otkupne komisije i saveti, koje su podjednako visoke i za ono što je bolje i za ono što ne valja. Otkup je postao neka vrsta olakšice likovnom umetniku. Ali da li su te visoke cene dobre, koje su toliko visoke da se tako na strani ne plaćaju ni dela onih inostranih naših savremenika za koje ceo svet već zna.

Kad bi se oborile cene likovnim produktima i omogućila njihova šira prodaja, verujem da bi likovna umetnost kod nas postala poletnija i u smislu modernog što prima iz inostranstva i u smislu savremenog koje sama stvara.

Mislim da mi danas na planu umetnosti, stvarajući našu umetnost, treba da idemo za onim tekovinama na tom planu koje već postoje u drugim zemljama. Za tim mi već i idemo. I ne treba nam prebacivati što idemo, što nešto naše liči na nešto svetsko, već što ne idemo, što dovoljno ne idemo.

Govorilo se doskora o umetničkim školama, pa se govorilo i o Metropolama umetnosti. Ali sve više pada u oči, da se velika dela stvaraju i van Pariza. Predratne pariske izdavačke kuće, i galerije manje su bile obazrive koga će i šta će izdati. Glavna je bila dobit. Danas je sopstvenik galerije ili najsmelije, avangardističke izdavačke kuće »svesniji«. Počinje da se vodi politika egoističko nacionalistička u najreakcionarnijem smislu, i stvara se nepoverenje prema onim umetnicima koji stižu iz zemalja čijoj slavi oni ne žele da doprinose, jer ih se plaše.

Tako je u jednoj od najslavnijih Metropola sveta gde su toliki stranci bili ovenčani slavom. Razumljivo da to nije stav ni naroda, ni umetnika kojima taj grad pripada. Naprotiv, mnogi bi želeli strance, jer su im oni, mnogi od njih i donosili ono što će da posta.e njihovo.

Ali negostoljublje ne treba da nas spreči, dolazilo sa ma čije strane, da mi iz tih sredina ne uzmemo što vredi, i istovremeno da požurimo da stvorimo kod nas jednu takvu klimu, koja nas neće načiniti metropolom već učiniti nezavisnijim i sposobnijim da i mi po nekad i u nečem budemo avangarda, kao što smo to uspeli, kad nam je to istorija tražila da pokažemo gde je istina i put i ponos sveta.

Ljubiša Jocić

TRIBINA MLADIH

Ante Tomljenović

Rođen u Sunju kraj Karlobaga 1936.
Pjesme počeo pisati oko 1952 u Zagrebu gdje boravi od početka srednjoškolskog školovanja.
Sada studira književnost na Filozof. fakultetu.
Pjesme štampao u „POLETU", „NOVINAMA MLADIH". Sada u grupi oko „DODIRA".

Ante Tomljenović
Jankovačka 13
Zagreb

Most mimoidenih

Svatko je prešao ovaj most
i živio s obje strane rijeke.
Svatko je dolazio na ovaj most,
susretao na njemu znance,
mislio o suvišnosti poznanstva.

I mi smo slučajno došli ovdje,
da mislimo o uzaludnom rasipanju poljubaca,
da razmislimo, da li su postojali razlozi,
da budemo prepušteni i zaneseni.

Opet tražimo.
Mi, koji smo već bili varljivo nađeni.
Danas uzvraćamo cjelove na listovima vode,
na mutnim listovima valova.

Podimo! Podimo s onu stranu.
Podimo pobijeđeni k pobjedi,
ne prilazimo k svojoj bijedi.

Vrat zagrljen ovratnikom kaputa.
Polazimo s ivice novog puta
uvjereni,
da more gradi obalu smrti i straha.

Ovaj most je korak
vraćanja i nevraćanja.

Ante Tomljenović

Povratak vremena

Vrijeme se ne vraća ljudima,
ali se ljudi vraćaju vremenu,
iako se ono neprestano ponaša
prozirno i bezobzirno:
od njih odlazi grijesno i ostarjelo,
a k njima dolazi novo i nevino.

Uprkos žurbi
ne mogu ni uozbiljeni da ga sustignu
i ono ne može, da im se sasvim približi.
No nikad da ih vrijeme zaboravi
i ostavi,
da se skrije za zaklon ljudskog zaborava
i oni da mu se prestanu obraćati
u svakom slučajnom neshvaćanju.

Smatraju, da je vrijeme besmrtno,
jer nitko ne očekuje u njegovoj smrti
vlastiti nestanak
i smrt onih za koje živi.
Ja svejedno najviše vjerujem u neobećano
i smatram, da će vrijeme jednaput
započeti novo okretanje starih sudbina
u suprotnim pravcima.

Sada iskusno — loptat će se
lubanjama smrtnika Novog svijeta,
a za siromahe bit će utjeha
rječitost novih rijeka i vjetra.

Ante Tomljenović

PRIČA »KNJIŽEVNIH NOVINA«

POKLON

Đugo je išao drumom što se serpentinasto penjao pobrđem. I tek se ovde u tišini, okružen golim blokovima stenja, usudio da pogleda dole u duge i jednolične dvospratnice rudarskog naselja koje su, čudno smanjene sa ovog mesta, živele nekim svojim životom u kotlini, životom od kog ipak nije uspeo da pobegne iako ga ne vidi sa ove razdaljine, jer odozdo, sem belog reflektovanja sunca po zidovima zgrada i mutnih nejasnih linija ulica i dimnjaka, ništa se drugo nije uvlačilo u zenice koje su pekle od mamurluka i neisplakanosti. Zatim je pošao nekom stazom koja ga je odvela do jednog malog platoa gde se najzad zaustavio i seo na travu uvelu pod senkama starog maslinjaka. Daleko pred sobom ugleda sivu traku mora. Na nejasnoj ravni horizonta nazirali su se obrisi ostrva koja su svojim obličjima zaklanjala pogled na otvorenu pučinu. Dalje nije nastavio ne samo zato što ga je umor zadržao na ovom mestu, već i zato što mu je, napokon, postalo svejedno gde se nalazi, jer smirenja više nije bilo nigde.

Sudeći po dužini senki popodne je već prevalilo. Ako je tako, onda je prošlo skoro pet časova kako luta izvan naselja i kako još uvek ne može da smogne toliko hrabrosti koliko mu je potrebno da se neopaženo uvuče u svoju sobu i tamo sačeka da se najzad sve prevali preko njega onako kako zaslužuje. Za punih osam godina od kad je na tom poslu ovo je prvi put da ga izneveri nešto u šta je bio tako siguran, ona njegova poslovična tačnost, i da zbog tog svi oni mladići po sobama poremete čitav redosled započinjanja dana. Shvati, gadno je ostati dalje na ovoj kamenitoj zemlji. Možda se nekada odavde i moglo predavati širini vidokruga, onoj lakoj, olabavljenoj, što izvire i nepitana iz čoveka i nastavlja se za pogledom dalje od jedra i više od galeba, možda se i moglo baviti takvim besmislicama sve do juče, do sinoć, ali danas više ne i, ko zna, ima li uopšte smisla razmišljati o tome kako bi sve to izgledalo sutra sagledano istim očima, jedino možda nešto mirnijim. Ostareo je. Inače mu se ne bi jutros dogodila takva neprijatnost. A ko mu je kriv što nije na vreme uvideo da nema više one potrebne sigurnosti? Poneo se kao slabić. Čak je pravo čudo kako je uspeo da se popne tako visoko iznad uvale. Ali sve to sad više nije važno. Krajnje je vreme da se vrati.

Pomalo je i smešno ovo ovde, pomisli ustajući. Jer gde je došao? Zar je to nekakav zaklon i zar je na taj način uspeo da pobegne od one sumorne misli u sebi koju je nosio čitavo vreme penjući se ovamo? Treba se samo okrenuti i ugledaće ponovo naselje, sada još dublje i još zbijenije na vrelom septembarskom suncu. U toku tih osam godina koje je proveo radeći u jednoj sivoj kućerini koju su nazivali pansion, čvrsto je poverovao da je pronašao ispod običnosti svog poziva neku čudnu i, na prvi pogled, prikrivenu važnost njegovu. Pre tog je prošlo dvaput toliko vremena i bio je rudar kao i svi ostali. Međutim, nakon jedne nesreće, kad su ga izvukli gore i kad se osvestio primetio je da mu nedostaje šaka na desnoj ruci. Raspitivao se posle dugo i uporno ali niko nije mogao da mu objasni gde je ostao taj majušni delić njega i naposletku je poverovao da su ga zaboravili dole u zatrpanom oknu. Posle su mu nudili penziju ali on je odbio verujući da još uvek može nešto korisno da uradi. Tako je postao domar u kući gde su stanovali samo neoženjeni rudari. I niko, ko ne voli taj rudnik kao što ga je on voleo, neće shvatiti kako je došao do saznanja o značaju svog novog posla. On je bio vinovnik započinjanja dana. Pre no što bi zaredao sa knjigom u kojoj su bila imena stanara, broj sobe i tačno zabeležen sat buđenja za svakog pojedinačno, izlazio je iz kuće da prvi i možda jedini tog jutra u koloniji oslušne tišinu što se nataložila tokom noći pod sijalicama u pustoj ulici. Znao je u tim trenucima da će je on prvi poremetiti, da će prvi razbiti pustu učmalost po prozorima okolnih zgrada kad probudi dežurnog mašinistu koji će posle tog ljutito povući sirenu — signal za rana bunovna komešanja po posteljama. Osećao je toplinu skrivene gordosti što će posle njegovih kretnji odjeknuti užurbani koraci asfaltnim kolovozom i bio je kao onaj stanar Anton, električar, što komanduje polugama na razvodnoj tabli u centrali, samo što je ovde komandni pokret značio daleko više, on je bio uslov za sve one druge ujednačene i svakidašnje pokrete, bio je živi mehanizam preciznosti koji je od postelje do postelje podizao redom sve one od kojih je zavisilo otpočinjanje posla u rudniku i naselju. I kad je tako razdrmao tišinu, izlazio bi ponovo na ulicu i zastajao zagledan u daljinu kao čovek koji odmerava svoje delo. U prolećnim i letnjim jutrima razređivao se sporo plavičasti sloj magle nad naseljem u kotlini. Drumovima su već jurili njegovi pitomci šoferi da kamionima prebace rudare iz okolnih sela, iz dimnjaka centrale penjala se visoko modra traka dima i pokretao se ponovo krtičavi život ljudi pod zemljom ispod kojeg se tamo, u najdubljem oknu, kamenila njegova šaka pod slojem debele ugljene prašine. I godinama je sve tako teklo. Do ovog jutra. Kako je samo mogao dozvoliti sebi jednu takvu lakomislenost? Sada će mu svi oni iz pansiona, svi što su ga voleli i cenili njegov posao u prva maglena svitanja, jednostavno okrenuti leđa. Uvek je to tako među ljudima.

Oslušne. Naravno, prevario se. Nikakav zvuk odozdo ne može dopreti ovamo na takvoj udaljenosti. Čuje se jedino šum vetra u maslinovim granama. Možda je i bolje ovako, zaključi. Jer kako bi se osećao da se slučajno probije preko kamenjara kakav glas ili buka neke udaljene mašine? Ne seća se da je od jutros čuo ma šta drugo osim svojih teških koraka, toliko je bio zapanjen događajem koji ga je i povukao ovamo gore, daleko od uskih hodnika pansiona i onih unezverenih lica po sobama koja je sagledavao samo letimice, u nekom ludom trku od vrata do vrata. Nikom se nije obraćao, od svih je krio svoje sitne žmirkave oči, a ni oni nisu uspevali da ga ma šta upitaju jer je odmah zatvarao vrata i jurio sve dalje, do kraja. Morao je da ide do kraja mada ni sam nije znao zašto to čini. Zatim je izjurio napolje iz kuće ne osvrćući se. Ništa više nije moglo da otkloni posledice onog neopreznog veselja u koje se upustio sinoć. Sve je sad bilo kasno. Probudio se čitava dva sata docnije. Naravno, redosled buđenja u zgradi bio je sasvim poremećen; video je ljude kako se lenjo pridižu iz postelja, neke je sretao po hodnicima sa peškirima oko vrata, a napolju sve je čekalo na njih u nekom neprirodno produženom mrtvilu kakvo još niko do ovog jutra nije poznavao, jer svi su tako čvrsto verovali njemu. A on je bio kriv za sve to ali i nemoćan da nadoknadi bilo šta od izgubljenog, nemoćan čak i da ma kakvim izgovorom pravda svoju grešku koja je sigurno povukla veliku štetu za sobom. Najuriće ga, ponavljao je zadihan. Konačno će mu utrapiti penziju i moraće da se vuče po naselju sam i izgubljen, bez ikakvog sadržaja sa kojim bi očekivao svaki sutrašnji dan. Neko drugi će se useliti u njegovu sobu i nastaviće posao koji je on toliko vremena sa ponosom obavljao. Tu se više ništa ne može izmeniti. Ništa.

Ponovo je pogledao oko sebe. Učini mu se nemoguće da je tako brzo prošlo pre podne. I sad šta? Zar pobeći kao najgora kukavica? I kuda on sada, u ovim godinama, može pobeći? Treba se vratiti. Tako je. Mora najpre odgovarati za svoju krivicu.

Spuštajući se drumom prema naselju smišljao je šta da im kaže kad se ponovo nađu oči u oči, on i svi ti iznevereni ljudi. I mada već znaju kako se zbilo ponoviće im i sam sve ispočetka, ne da se opravda pred njima već da na taj način prizna svoju nesposobnost i nebrigu. Ispričaće im da se sinoć od srca radovao prilikom Markovog ispraćaja, možda više nego bilo ko od njih, jer Marko je bio njegov višegodišnji uzorni stanar i sad, kad se ženio, trebalo mu je gromoglasno poželeti srećan put. Reći će im da je od Marka u znak rastanka dobio flašu rakije, a svi su videli šta je sa njom uradio tamo gore u sobi kad su oni novi mladići sa drugog sprata doneli harmoniku. Ali zašto da i on to jednom ne učini, zašto da se ne napije za srećan put tog dragog mladića, za nečiju tuđu sreću koja će posle biti daleko od njegovog tihog života i koja će trajati i nestajati izavn ovih svodova, dovoljna sebi samoj? Reći će im, neka znaju da je to bila jedina noć kad nije bio razuman i kad je sve pustio srcu i samoći na volju. A posle neće nikom više govoriti o tom događaju. Posle će živeti usamljen.

Na popločanom placu sred naselja zatekao je stari zeleni autobus. Znači da je rad prve smene već završen, jer ovaj autobus dolazi uvek u to vreme. Izbegavajući retke susrete na ulici on skrete za ugao gde iznad oniže zgrade kupatila spazi gornje otvorene prozore pansiona. Savladavši trenutno kolebanje uputi se sporim koracima ka kući trudeći se da ne pogleda prema igralištu odbojke odakle su se čuli neki glasovi njegovih stanara koji ga možda, zauzeti igrom, nisu primetili ili su se samo pretvarali da ne znaju za njegov povratak. Ipak je usput spazio neka poznata lica po prozorima koja se ubrzo povukoše u unutrašnjost soba čim se odvažio da pogleda u njihovom pravcu. Njegova soba u prizemlju čekala ga je nezaključana, sa ispreturanom posteljinom na starom gvozdenom krevetu i na brzinu zatvorenom slavinom pored vrata iz koje su se još od jutros otkidale krupne kapi i tupo udarale o lavabo. Htede najpre da otvori prozor ali se zaustavi na početku nameravane kretnje i bez ikakvog razloga dohvati čebe i poče ga gužvati dugim čvornovatim prstima svoje jedine šake. Međutim, ni dodir tog mekog predmeta ne umanji u njemu osećanje nekog iznenadnog nepoverenja koje je sve više raslo u ovoj neproverenoj prostoriji. Bilo mu je kao da se vratio u neki svet gde su ga sve stvari dotle pratile pogledima toplim i izlizanim od vernosti, a sada su odjednom one primile neki drugi izgled i stajale su kao da ih je neko za vreme njegovog otsustvovanja zamenio sličnim ali mrtvim predmetima. Uplaši se. Shvati da se mora zaustaviti na nečem, jer ovako ne može dočekati tê ljude što će naići za koji trenutak i tražiti od njega da im sve objasni. Spazi požutelu fotografiju nekog zimskog predela na zidnom kalendaru iznad stola i zaustavi se na njoj začuđen postojanjem tih potpuno izlišnih stabala i krovova pod snegom, koje nikada dotle nije primećivao u sobi. Možda, seti se iznenada, samo to ima smisla u ovom trenutku. Taj predeo koji je sušta suprotnost od onog u maslinjaku. Kad uđu gledaće samo u ovu fotografiju. Da, ovo je najbolje rešenje. Jer inače kuda bi gledao, a negde mora.

Ispalo je tačno kao što je predviđao. Ubrzo začu glasove pred vratima. Odmah zatim neko zakuca. Kad je otvorio spazi grupu od oko desetak stanara koji stoje u hodniku i svi ga ćutke posmatraju. Međutim, niko se od njih i ne pokrenu kad su ga videli. Začnut tom ćutnjom koju nije razumeo povuče se natrag u sobu ostavljajući vrata otvorena. Nikako nije bio spreman na takav njihov postupak i nije znao ima li smisla odmah početi da im govori ili da pričeka dok uđu. Odjednom, iz grupe se izdvoji plavi slabunjavi Jakov i stupi unutra sam, noseći nekakav omanji paketić u ruci. Spusti ga na sto, okrenu se bez reči i izađe zatvorivši vrata za sobom. Posle tog napolju se začu žagor, zatim koraci i onda zavlada tišina.

Prišao je hitro stolu i stao razmotavati paketić kidajući nestrpljivo svojom jedinom šakom debeli pakpapir u koji je bio zamotan. Prodirao je palcem sve dublje u njegovu sadržinu želeći da što pre dozna šta se krije unutra. Napipao je gornji poklopac kartonske kutije, probio ga i uznemiren potražio glatku i hladnu površinu metala, jer sumje više nije bilo, pošto se iznutra začu prigušeno tiktakanje mehanizma.

Sat. Budilnik. Stajao je najzad na stolu nov i sjajan u hrpi iscepane hartije.

Oni se, znači, ne ljute... Pa šta se onda dogodilo jutros kad ih prvi put nije budio? Možda su oni najraniji otišli na posao i bez njegove zasluge. Nije ih spazio u onoj jurnjavi. Ustvari, nikog sad ne može da se seti posebno. Sve je ponovo pobrkao. Samo je jedno jasno: ne ljute se. Ali to što se ne ljute kazuju mu još sto drugih stvari, kazuje britko i bez ikakve uviđavnosti. A on je tako želeo da ovom životu nešto da. Nešto skromno. I zašto su ga ovi ljudi blagonaklono pustili da veruje u to? Oni su sve znali, ti dobri mladići, sve o njemu i drugima, a ćutali su. I evo, ukazala im se tek sad prilika da mu to saopšte. Naravno, koliko su mogli bezbolno. Kupili su mu budilnik.

Obavio je prste oko sata, podigao ga i prljubio uz lice. Mehanizam je kucao mirno i ravnomerno kao živo srce, izvađeno iz grudi nekog hladnog čudovišta, koje, iako tako neznatno u šaci, može bez ičije pomoći da hoda po svetu i da traje ne razumevajući ništa. Baš ništa.

Momčilo MILANKOV

Pisma redakciji

Na lep način

Iako je propalo dosta narodnih umotvorina ne zabilježeno na vrijeme ili su odnijeli sa sobom oni koji su to znali i čuvali) ipak, dosta je zabilježeno Vuk Karadžić i njegovi sledbenici, pažljivo i odgovorno su pristupili tome poslu: štampane su zbirke narodnih pjesama, pripovijedaka, poslovica, anegdota i dr. Na ono što su zabilježili, ljudi su stekli autorsko pravo.

Stara izdanja su već postala retkost, više svojina biblioteka i muzeja nego pojedinaca. Otuda, prvim izdanjima se ne mogu služiti svi oni kojima je to potrebno. Savremeni zahtjevi su namenuli potrebu da se priređuju nova izdanja. Izdavačka preduzeća rado se prihvataju toga posla, zato što je rentabilan. Te knjige kupuju učenici, a oni su najbrojnija čitalačka publika: kupuju zato što moraju da to znaju. Otuda mnogi se rado prihvataju da prirede za štampu zbirke narodnih umotvorina, najviše narodnih pjesama. Po knjižarskim izlozima danas vidimo nova izdanja, kako to kažu »izbore«. Tačno je da odabira svaki prema svome ukusu. I nijesmo protivu toga. Ali, to je sve uzeto iz onoga što je već ranije objavljeno, najviše iz zbirki Vuka Karadžića. Ima slučajeva da neki od tih izvršî izbor iz djela više skupljača. Znamo da su i pojedinci u duhu narodne poezije pjevali pjesme i objaljivali svoje zbirke. Desi se da neka pjesma i iz tih zbirki upadne u neko novo izdanje. Ni protivu toga ne bismo imali ništa: bilo je ljudi koji su dobro ušli u duh narodne pjesme, opjevali neke važne istoriske događaje, najviše one iz prošlog vijeka, da se ne razlikuju od narodnih ali nigdje nije zabilježeno odakle je što uzeto. Stariji profesori koji su se nekad služili ranijim izdanjima znaju iz koje je zbirka uzeta koja pjesma. Mladi se služe novim izdanjima, oni to ne moraju znati. I sad ne samo po školama, nego i u društvu se često desi da se pominju pjesme iz zbirke toga i toga, uzima se ime ovoga koji je izvršio izbor. Da li se time čini grijeh prema onome koji je to zabilježio, čijim je trudom sačuvana pjesma? Najposlije da li to smije? Svjesno ili nesvjesno to je prisvajanje prava na tuđe autorstvo. Mislim, a moje mišljenje nije usamljeno, da bi trebalo ispod svake pjesme naznačiti iz koje je zbirke uzeta. Tako je ranije bilo. U školskim čitankama se tačno naznačivalo odakle je uzet prilog. To se sada radi za umjetničku prozu. Otkuda i zašto su izuzetak narodne umotvorine, za koje se zna ko ih je zabilježio i prvi objavio?! !

Ako pregledamo tekstove sadašnjih izdanja i uporedimo ih sa prvim izdanjima, vidjećemo da mnogi od ovih koji vrše izbore i pripremaju nove zbirke — »svoje zbirke« — da ima i puno nemarnosti prema tekstu. Oni bi smjeli samo u neku ruku biti lektori, drugo ništa. Međutim, ima ih koji namjerno promijene ime ili mjesto: kažu pogriješio je skupljač. Možda nekad i pogode, ali češće ne. Dalje, prilikom prepisa čine greške, negdje ispadne sasvim drugo ime ili prezime. Nađe se da neko izbaci nešto iz teksta, a ne označi to crticama, ili ne naznači da je to odlomak. To su sve greške koje ne bi smjele biti. Trebalo bi sa više odgovornosti pristupiti tekstu, biti mnogo obazriviji prilikom davanja objašnjenja i tumačenja. I jednaput prestati sa uzimanjem priloga iz starih izdanja a da se ne naznači odakle je prilog uzet. Ja ne znam kako se to drukče može nazvati sem na lijep način prisvajanje tuđega. A sad mogli bismo se pitati: da li je to na lijep način?

Vladimir Mijušković
Nikšić, ul. 29 novembra 47

MUZIKA

Poklonjenje Gustavu Maleru

U jednom De Sikinom filmu — svi ste ga valjda videli — pod svodom visokog hola rimske stanice Termini odzvanja čitav prividni haos velikovaroškog metežа, vreve, ljudskog tumultu sa, žurbe, celishodnog čovekovog nadiranja i hitanja neograničeno raznovrsnim ciljevima, od moristima ili pospíštima. U Karol Ridovom filmu „Treći čovek" — i njega svakako poznajete — negde u mreži bečke podzemne kanalizacije, u jednoj od raskrsnica velikog kolektora nebeske i klozetske kiše, opušaka i svakovrsnog drugokojeg otpada, vodi se grčevita bitka humanitarne pravde sa bezumljem mraka, bezobzirnošću pohlepe i ljudske sunovraćenosti u očaj, iz kojeg se rađa porok. U oba ova savremena filma, pomenute sekvence su samo epizode akustičkog prelamanja i kršenja zvukova kroz koje se obelodanjuje stvarnost; ali u muzici, jednom drugačijem umetničkom idiomu, baš te zvučne lomljave i baš ti prepleti postaju praslike, praobrasci, prototipovi svojevrsnog sistema jedne umetnosti.

Onu jarko osvetljenu stanicu, sa svim onim ljudskim hrljenjem ka nama nepoznatim ciljevima, čini mi se da je, još u drugoj polovini prošlog veka, anticipirao jedan smireni, kratki, čarima rečne prirode ozareni duh, Austrijanac Anton Bruknèr: a mračnu stihiju podzemlja, opakog zla i mutne zlobe ili demonije scene u kanalizaciji rekao bih da je, u tom istom periodu evropske civilizacije, tonski ovaplotio, u liku svog mrkog Hagena, jedan drugi veliki nemački kompozitor, Rihard Vagner. Na prelazu tog veka u ovaj koji i danas traje, sjajnu i tamnu sliku sveta, strahovito protivrečnog sveta radosti i bolova, vere i neverice, ubeđenja i sumnje, sintetizovao je, muzički, u vascelom svom opusu, jedan pozni i umorni izdanak pla menog, buntovnog i nepomirljivo, beskompromisno idealističkog romantizma — Gustav Maler, sledbenik Bruknèra (koji mu je bio učitelj) i nastavljač Vagnera (kojeg je do srži razumeo i — prevazišao).

O njemu, tragičnom, bolnom preobolnom, užasno protivrečnom i tako nepravedno zapostavljenom, zanemarenom, skoro zabo ravljenom i glupo potcenjivanom Gustavu Maleru, kompozitoru mnogih pesama s klavirskom ili orkestarskom pratnjom, tvorcu devet kiklopskih simfonija, izumiocu „Pesme o zemlji" ovde bih nešto da progovorim, u povodu desetog pretplatnog koncerta Beogradske filharmonije, na kojem je izvedena njego va druga simfonija, „Simfonija Uskrsnuća", delo jarko i turobno, svetlo i mračno, beznađežno i puno nade, upravo faustovsko i mefistofelsko, u jednom istom sveljudskom licu, odjedanput, upravo maksimalno pesimistično i maksimalno optimistično, u uobičajenom smislu tih atributa.

Nema, razume se, nikakvog uskrsnuća, jer — po pesničkim rečima našeg velikog Laze Kostića, — „omega je svemu, svemu kraj", nema ni života posle smrti, ni „večnog života" pojedin čevog, ali ima mora ljudskih patnji i čežnji, ljudskih snova i vizija, ljudskih ushićenja i razočarenja, a ova rana Malerova simfonija-kantata iz pet stavova (komponovana do početka 1895. godine), simfonija s horom i dva ženska solo-glasa, upravo je umetnička, muzička, simfonijska kantatna slika tih večnih, vazdašnjih, neprolaznih nemira ljudskog uma i srca, jedna već zaboravljena i tek retko obnavljana pesma napaćenog čovečanstva jedva na mahove ozaravanog varljivim verama i propadljivim nadama, kojih se ljudski duh — uprkos njihove varljivosti i propadljivosti — nikada od reći neće, ne može i ne ume.

Maler je bio, spolja gledajući čovek velikog društvenog uspeha: izvrstan pijanist, sjajan dirigent, direktor Bečke državne opere i filharmonijskog orkestra koncertni direktor u Njujorku. Iznutra, u dubini nemirne, raz jedene, unezverene i krizama ophrvane duše, on je bio ranije ma savest veka na izmaku, duh koji je bezmalo vidovito naslućivao krizu sveta koja će početi 1914 godine (da se ni dan — danas ne prebrodi i ne smiri), um koji je opaljen i smrvljen užasima jedne prezrele klasne vladavine, predviđao neumitnost preobražaja sveta. No, hajde-de, pogledajmo ga samo sa formalne strane, iz „uskog grla" stručno muzičke specijalnosti, na terenu izražajne specifičnosti kojom se jedino bavio, zanimao i iskazivao. Samo dve godine stariji od Debisi-a, privržen arhitektonici tonskog jezika klasičara muzike, on je razvejavao, razbijao jednu dvesta godina ataru šemu forme, a na zamamnim otkrićima Berliozovim, vaz da vezan za pesništvo, za narod nu mudrost, za misaone odraze mudraca od Getea do Ničea, on je istoriski nužno bio primoran da otkrije čar i moć tonskog kolorita. Ono što će Debisi objavljivati svetu kroz sneni magloviti i stišanu mekotu tembrizacije, Maler je bio istoriski „zadužen" da iskaže u griblerskoj mešavini filozofije, proročanske propovedi, folklorističke bezazlenosti i sitnograđanske banalnosti. U eri kada je smisao uha i sluha za boju tona, za zvučni kolorit, za ekspresivnost putem tembrizacije naglo bio porastao, on je nalazio akcenata i tonskih modaliteta koji su kompenzirali ne samo njegovu ličnu nestašicu originalnosti melodijske invencije, nego i opštu, društveno — muzičku dekadenciju smisla za klasicističku arhitektoniku tonskog stava kao takvog. Doduše, u Malerovim simfonijskim delima, pa i u ovoj simfoniji koja je ovog pomenutog muzičkog večera prikazana prvi put kod nas, klasicistička zakonitost formalnog sklopa kompozicije očuvana je, i u onako proširenom, razgranatom, jeretičkom obličju kakvo je ina ugurisao još Betoven sa završnjim stavom svoje Devete, ali dominirajuće izražajno sredstvo muzičkog jezika tu nije više ni tematsko gradivo, ni sama razra da izabranog motivskog materijala, nego baš čar i opojno dej stveno zračenje zvučnog kolorita, dakle emotivno delujući značaj zvučne boje. Ako bismo samo malo zavirili u partituru ove Malerove simfonije, iz koje se ovog večera čitalo, čini mi se da bismo ostali zapanjeni činjenicom da tu vrve raznovrsni znaci, ne samo note na linijskim sistemima, no i mnoge reči, čitava hrpa došaptavanih, plamtećih, mol benih i zapovednih verbalnih uputstava dirigentu i sviračima (ili pevačima) kako da ostvare i sprovedu ono što je u notama zapisano. Šta to znači, — To ne znači ništa manje do to, da je način povezivanja tonova, način spajanja i rastavljanja obližnjih tonova, dakle tonska artikulacija dakle instrumentalni „izgovor" — presudni i odlučujući faktor, primarno i vodeće izražajno sred stvo njegove užasno životne, ljud ske, u jednom višem (pa i uzvišenom) smislu realističke muzike. Muka i bol, radost i ushit, samozaboravno veselje i žalost, sve što je natopilo (i što odvaj kada natapa) ljudsku svest — skrljalo se, sručilo i stuštilo u Malerovu simfonijsku misao.

Bili bismo nedopustivo simplicisti i površni, ako bismo ovo izražajno sredstvo, nekad dekorativni (i fakultativni) privesak, u Malerovom simfonijskom govo ru — ispovedanju, u Malerovom simfonijskom propovedanju sveli na stepen faktora sekundarnog, pomoćnog, dopunskog značaja i značenja. Nikako! Ovde je to, ako ne sve i sva, ono svakako — prvo i glavno. Tek onda, kada je ta zvučna tembrizaciona ekspresivnost u velikoj meri ostvarena (a ona, nažalost, od 1911. god., od njegove smrti, nikada i nigde nije potpuno ostvarena), otkriva se i razjašnjava sav pre duboki smisao njegovog instru mentalnog i vokalnog tonskog m aterijala, recimo baš ove, pre krasne druge simfonije. Onda tek, upoznanje pažljivi slušalac šta se sve krije, a istovremeno i otkriva, iza zvonke i gromke, tmule i šture, paradne i marševske, tobož igrive i lepršave a ustvari utvarno-simboličke i filozofski misaone „fasade" njegovih fonskih slika. Onda, tek onda, mi razazanajemo veliku pripremu za izricanje svepošte i razdašnje tajne sveta i ljudskog veka u surom i mrgodnom pulsu prvog stava. Tek onda mi prepoznajemo simfonijsku anticipaciju onog unutarnjeg, skrivenog smisla Malerovog poznijeg ciklusa pesama o umrloj deci, — u jako-igrivom, valcerskom žuboru drugog stava ove velelepne simfonije. Tek onda mi bismo došli u poziciju sretnika kojima je dato da duhom (a ne samo ušima) shvate tragično-sarkastični, skercozni nemir trećeg stava ove simfonije, jednu prebolnu simfonijsku burlesku na motive Malerove ranije sazdane pesme o propovedi ubogog svetitelja Antonija ribama, račićima i infuzorijama morskim, buljookim i bezokim bićima podmorske tišine, koja su zadovoljno saslušala svečevu propoved i zaboravila je i ostala kakva su i bila. Tek onda, dakle, kada je koloritni i artikulacioni aromat simfonizma tog samotnog, razrivenog, plamenog i skrhanog Malera, čovečka i kompozitora, zvučno ostvaren, mi bismo mogli sasvim dobro razumeti ga je ona „prasvetlost" iz Arnimovog i Brentanovog „Čarobnog roga" (možda i najlepšeg spomenika ranog nemačkog folklornog i pseudo-folklornog romantizma), da je onaj čkiljavi svetličak duši ljudskoj za njenu čudnu i neostvarljivu večitost (i prelepoj melodiji solo-alta) — duboko proosećama misao o nepresušnosti nade usamljenog i vazda spoticanog ljudskog stvora. I najzad, tek onda, pod uslovima jedne idealne zvučne realizacije ove Malerove simfonijske epopeje o smrtnosti i težnji za prevazilaženjem te smrtnosti, onaj veličanstveni poslednji, peti stav, sa odom starog Klopštoka u volt-diznijevski nemogućem uskrsnuću, u kolektivnim ustima jednog mudronosno ozarenog mešovitog hora, progovorio bi nam jasno i ljudski određeno sroju istinu, našu trajnu i „večnu" ljudsku istinu o težnji za nemogućim, za savršenim, za vavek plemenitim, dobrim i lepim.

Neka ovde ne bude nesporazuma. Nije ovo neka zatuljena negativna kritika. Ne! Beogradsko izvođenje nije bilo loše. Naprotiv. I orkestar, i radio-hor, i obe solistkinje dali su lepu meru svoje svakovrsno uslovljene izvođačke sposobnosti. Ali, usred epohe takmičenja za fudbalski kup svake zemlje, dirigent Oskar Danon, u razmaku od šest godina, evo već po drugi put (1951 god. izveo je Malerovu Četvrtu) bori se za nemoguće, za ostvarenje demonske i vapijuće grozdice misli i životnog osećanja jednog teško protivrečnog Gustava Malera, jednog koji je zaista bio savest svoje epohe, jednog koji je duhovni otac svega savremenog u muzici ovog našeg doba, i tu onda dirigent ne može biti čudotvorac, naravno. Međutim, kad prođe novih šest godina, i bude uveliko u upotrebi sada građena staklena hala na Beogradskom sajmištu, taj isti Oskar Danon izvešće, možda, pod onom džinovskom kupolom na domaku reke Save, osmu Malerovu simfoniju, „Simfoniju hiljade", delo koje iziskuje ogromnu aparaturu, ogromni zbor, ogromni napor. Ne znam da li ću tada još biti tu. No budem li, voleo bih da čipavog, drhtavog starca-penzionera dva para mladih, detinjih ruku, u šumno akustičnom prostoru pod tom kupolom, u zamoru koji nije sličan ni onom iz stanice Termini, ni onom iz lavirinta bečke gradske kanalizacije, pridržavaju, pridržavaju sa milošću i sažaljenjem, dok krezuba usta mrmljaju, iz završnice Honegerovog oratorijuma: „I dok Natan kruniše Solomona, David ustaje da poslednji put vidi hram".

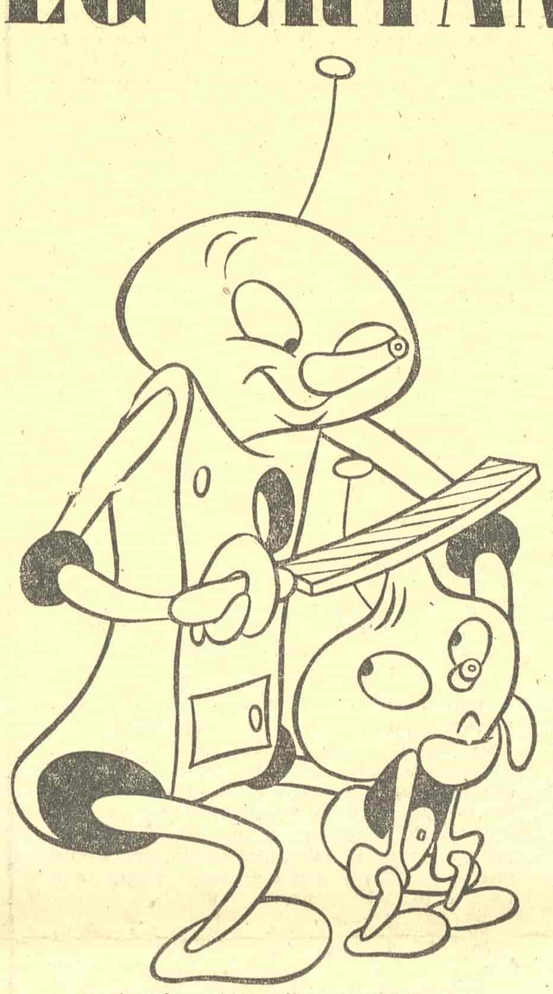
Pavle Stefanović

FILM

KONCEPCIJE I ŽELJE NAŠEG CRTANOG FIMA

TEHNIČKOM usavršavanju govora i pokreta živoga crteža nesumnjivo je najviše doprineo Volt Dizni, zapravo — taj skup talentiranih ljudi i kreatora. Danas, pojam crtanog filma u svijetu postaje gotovo identičan sa njegovim stilom rada. Dizni je stvorio maniru koja se duboko uvlači u sve pokušaje stvaranja crtanog filma. Gledaoci su se naučili na mekane i ovalne forme u konstrukciji njegovih crteža, tako da svaki pokušaj novih grafičkih rješenja primaju sa izvjesnom dozom nepovjerenja. Glavni momenat radi kojeg Dizni i dalje zadržava svoj crtački stil je komercijalni. Naime, ako analiziramo bilo koji njegov lik, vidjećemo da je u osnovi svaki dio tijela isključivo baziran samo na kružnici ili elipsi. Na tome principu crtanje je veoma pojednostavljeno i svedeno na šemu. Sa ovom formulom faziranje pokreta ne zahtjeva naročito velike crtačke sposobnosti, a što je možda još i važnije, vrijeme utrošeno na izradu faze jednog ovakvog crteža duplo je manje nego kod jednog slobodnog grafičkog rješenja moderne karikature, koja u sebi ne nosi nikakve zakone te od crtača — fazera zahtjeva više vremena i više likovnog znanja. Ova manira Disnijeve škole, da je tako nazovemo, ne očituje se samo u likovnom oblikovanju već i u sadržajnoj strani. On se tematski uglavnom uporno kreće u području bajke i basne, u kojima su ljudski odnosi postavljeni u okvirima strogo idealističke građanske etike. Možda je krug u kojemu se Dizni kreće već zatvoren, možda je to jedan od uzroka zašto se on u zadnje vrijeme sve intenzivnije bavi proizvodnjom igranih i dokumentarnih filmova.

Kloneći se ovih uzora mi tražimo i pokušavamo da nađemo naš put likovnog i sadržajnog oblikovanja, to nije lak zadatak i ne može se ostvariti preko noći. Trebaće zato mnogo truda a i sredstava. To »naše« može se u crtanom filmu naći samo kombinacijom teme, žanra i grafike. Bježanje od vanjskih uzora dobro je i pozitivno samo dotle, dok se ograničava na pronalaženju novih i dobrih puteva, a postaje kočnicom u onom času kada se odbace one prednosti i dostignuća, naročito u formama organizacije rada, koje su postignute u mnogim renomiranim produkcijama. Kod nas postoji dosta ukorjenjeno pogrješno mišljenje da je crtani film namjenjen isključivo djeci, mada je on već davno prerastao tu svoju namjenu i danas je univerzalan. Crtani film je prešao u oštru satiru ljudskih slabosti, karikature nezdravih ambicija, i poučno usmjeravanje ka naprednijim gledanjima na život. Možda baš u ovim područjima crtani film kod nas može naći svoju pravu primjenu i afirmaciju. On može i treba da progovori i o problemima odraslih, pa prema tome da ima i određenu društvenu funkciju.



Iz domaćeg crtanog filma »Nestašni robot«

KOD NAŠIH najmlađih, kod kojih film počinje da zauzima veoma važno mjesto u njihovom životu, van porodice i škole, crtani film može da bude jedan od značajnih faktora u formiranju ličnosti mladog čovjeka, i da bude od velike pomoći svim onim društvenim organizacijama i društvenim faktorima kojima je odgoj djece i omladine jedan od osnovnih zadataka. Uočivši važnost ovoga, na savjetovanju o utjecaju filma na djecu i omladinu, koje je održano u Novom Sadu, među ostalim zaključcima je rečeno: Potrebno je povećati broj dobrih filmova za djecu povoljnijom politikom dotacije filmova za djecu i proizvodnjom crtanih i lutka-filmova. Našoj djeci kroz crtani film treba da pružimo novi suvremeni sadržaj očišćen od banalnih stan dardnih i preživjelih tema. Govoreći o sadržajnoj strani naših crtanih filmova potrebno je napomenuti da nam za sada najveći problem predstavlja nabavka dobrog scenarija. Svi materijali koji nam dolaze pisani su sa sasvim zastarjelim gledanjima na filmove ovoga žanra, posmatrani kroz prizmu sladunjave »sili-simfonije« ili su sve to pak tipične kopije standardnih inostranih filmova. Sa druge strane imamo scenarije koji su filmski dobri, ali ne odgovaraju osnovnim zahtjevima crtanog filma, jer tema za filmove ovakvog žanra mora biti u prvom redu takvog karaktera da se uglavnom ne može prikazati realnim filmom. Ovakva negativna definicija pruža naravno neograničeno polje crtanom filmu.

Već u samoj radnji, u likovima i njihovim sukobima, treba po mogućnosti isključiti realnost i tu realnost dati posrednim putem simbola, karikature i grafičkog rješenja. Drugo duljina, odnosno bolje reći kratkoća filma (7—10 minuta, trajanja) zahtjeva naravno dramaturški veoma jednostavnu i jasnu temu. Ideja ne smije biti začahurena u zbrci nepotrebnog tereta, što ga autori nagomilavaju, uz 5—6 smiješnih obrata, ili duhovitih iznenađenja (gegova), radnja mora biti jasna, potpuno rečena i iscrpljena. U tim filmovima nema mjesta paralelnim radnjama, nemotiviranim promjenama mjesta i vremena i mnogobrojnim likovima, čije bi provođenje zahtjevalo iscrpna objašnjenja. Dva do tri lika sa jednostavnom radnjom sve je što se u kratak crtani film može smjestiti. Oznaku karaktera lik mora nositi sam u sebi, jer nema mjesta za prikaz njegova razvoja. Osnovni nedostatak autora naših dosadašnjih scenarija je u tome što su u kratki film unosili previše duge i kompliciranе priče, kojima su manjkali akcenti na dramaturškim čvorovima. Uvjereni da gegovi sami nose film, oni su zapostavljali temeljnu ideju koja treba da oživi likove i da im dade neki određeni karakter i smisao.

Što se tiče primjene crtanog filma, poznato je da on nije ograničen samo na područje umjetnosti i zabave. Činjenica je da se crtani film uspješno koristi u skoro svim oblastima ljudske djelatnosti kao nastavni, školski, naučni i tehnički film. Postoji povijest SAD napravljena u crtanom filmu. Nema skoro ni jednog područja koje se nije poslužilo izražajnim mogućnostima crtanog filma. Obrada sadržajne strane u ovakvim filmovima zahtjeva opet jedan specifičan tretman. Kod proizvodnje nekih crtanih filmova ove vrste, mi smo održavali kontakte i dogovore sa nekim našim naučnim radnicima. Mišljenja su nam se potpuno razilazila. Oni su smatrali da bi se crtanom filmskom obradom nekih problema, recimo sa područja medicine, oskrnavila nauka, kad bi nam jedan bacil pričao svoje pustolovine koje je imao u organizmu čovjeka. Naprotiv, mi smo mišljenja da bi se ovako zabavnim načinom i obradom sa duhovitim upoređenjima ovaj problem o kome bi se govorilo ako pomno pregledamo sve kritičke napise o filmu Rene Klemana GOSPODIN RIPOA. Film podređen prikazu degeneracije, izobličenja jednog mita, film čiji je središni lik simbol (što naravno, ne potire udeo životnosti u neponovljivoj kreaciji Žerar Filipa), nije uopšte kao takav bio shvaćen, a to znači da nije bio ni cenjen po svojim stvarnim namerama i vrednostima.

Otuda se kao jedan od važnijih ciljeva svakog delovanja u oblasti filmske kritike postavlja upravo ukazivanje na simbolske strukture u savremenim filmovima i njihova interpretacija. Lako je predvideti bar prvu zamerku upućenu i samom tom poslu i rezultatima do kojih će se njime doći: reći će se da je često ta interpretacija proizvoljna, i da nema ničeg u onome što su sami autori rekli, ili napisali, o svojim delima da takva tumačenja podupru. To, ipak, nema presudnijeg značaja jer bi svaki od njih, i svaki umetnik uopšte, mogao prisvojiti kao svoju onu misao, iz Židovog predgovora za MOČVARE, da umetnička dela uvek sadrže i znače nešto više od onog što je sam autor njima hteo reći.

Branko Vučićević

---

1) U POHLEPI znatan broj predmeta (zlatni zubi, pozlaćena optička kretka, okviri slika, dentistički instrumnti i tsl.) ima funkciju simbola. Da bi to što više upadljivije istakao Štrohajm je u crno-belom filmu pribegao bojenju svih tih predmeta zlatnom bojom. Samo, namera i želja su bile daleko ispred suvremenih tehničkih mogućnosti, pa je ova zamisao vrlo nevešto i nesrećno realizovana.

2) Ne bi trebalo da izaziva čuđenje iskrsavanje ovih imena u tekstu posvećenom simbolima i filmu. Najbolje komedije iz perioda nemog filma, kojima smo skloni da priznamo samo izvesnu naivnu i nesmišljenu zabavnost, su često a u iskušenju sam da kažem i: redovno, spletovi simboličnih situacija i akcija — na primer — Baster Kiton sam samcit na napuštenom prekookeanskom brodu, ili Heri Lengdon koji se dečjom drvenom sabljom brani od nasrtljivih lepotica. Setimo se još sličnosti koja, po Maksu Brodu, spaja uvodna poglavlja AMERIKE i rane, kratke Čaplinove filmove i biće nam jasno: neme „šale" nisu posve jednostavne!

Glorija Svanson kao »Kraljica Keli«

LAŽNI MONTE KARLO

NEDAVNO JE u francuskoj reviji »Cahiers du Cinéma« objavljena stara, već pomalo mutna, fotografija gigantske, do sitnica verne, rekonstrukcije zdanja Monte Karla koju je Erih fon Štrohajm upotrebio za snimanje svog filma BUDALASTE ŽENE; onim što uprkos izbledelosti od godina kazuje, ta fotografija postaje jedinstven beleg onih zadivljujućih pokušaja obuhvatanja stvarnosti u celini, njenog savladavanja, potčinjavanja, čije stalno prisustvo i produžavanje stvara izuzetno čvrstu vezu među najboljim, po svemu drugom raznorodnim, filmskim delima sve do danas. Štrohajmov čin je usledio, skoro se sa izvesnošću može reći, onom trenutku kada autor filma, koji je još uvek samo zamisao, namera, plan, tegobnojasno oseća pritisak odgovornosti: isključivo od njega sada zavisi koja će područja stvarnosti biti omeđena i određena da posluže kao poprište i sredstvo materijalizacije zamišljenog dela. Iako i sam pripada stvarnosti stvaralac je, tog momenta, i izvan nje, sa nepojamnom bistrinom on vidi sve, bira i odbacuje gradu, jednovremeno je slobodan i više zarobljenik no ikad. Posle takvog odmeravanja odlučio je i shvatio Štrohajm da će rekonstrukcija napirlitanih hotela i kasina Monte Karla na ko zna kojoj holivudskoj ledini biti za ostvarenje njegovih .ciljeva pogodnija i stvarnija od samog originala. Ne treba upirati prstom pa da znamo da se radi o pokušaju potčinjavanja stvarnosti stvaraocu: autor se boji da će njemu potreban deo njen izneveriti svoje značenje, i on ga zato, kao naučnik eksperimentator, uspostavlja onde gde će moći da očuva to značenje i taj deo stvarnosti, a i da na njih dogradi svoje delo.

Monte Karlo, rekonstruisan za Štrohajmove »Budalaste žene«

To je jedan način, ni izdaleka najefikasniji i najbolji, ovladavanja stvarnošću. Film skoj umetnosti je na raspolaganju i drugi, mnogo vispreniji: postoji mogućnost operisanja simbolima pa da oni kroz film ispolje i pregledno uobliče suštinu stvarnosti, da oni postanu njen, oku otkriven, smisao. (Jasnosti radi navodim značenje koje se u ovom tekstu pridaje pojmu simbola: simbol je predmet, lik, akcija, odnosno njihov sklop, koji na katkad očigledan, a nera biti vezano sa njenom svakodnevnošću, realističnošću. Gađanje glinenih golubova u BUDALASTIM ŽENAMA; zlato[1]) u POHLEPI; likovi što ih je sam reditelj tumačio u brojnim svojim filmovima i lik bezumne, nage kraljice iz KRALJICE KELI — sve su to primeri smišljene i funkcionalne upotrebe simbola.

Ukoliko se udaljujemo od početnih istraživanja sve su brojnija imena umetnika koji su ponešto doprineli usvajanju simbola i njihovom uvršćenju među najneophodnije oblike filmskog izraza: Heri Lengdon, Baster Kiton[2]), Ajzenštajn, Vigo, Renoar.

Zvuk i boja (bar potencijalno) fantastično povećavaju sugestivnost i delotvornost simbola u filmu. Paradoksalno je, međutim, da iako danas nisu nimalo retki filmovi koji veći deo svog zasluženog uspeha, uzbudljivosti, ukratko rečeno, svoje opšte vrednosti duguju simbolskim strukturama, same simbolske strukture u njima prolaze nezapaženo, retko se na njih ukazuje kao na važnu komponentu dela. Primer takvog predviđanja i prenebregavanja bitnog nalazimo ako pomno pregledamo sve kritičke napise o filmu Rene Klemana GOSPODIN RIPOA. Film podređen prikazu degeneracije, izobličenja jednog mita, film čiji je središni lik simbol (što naravno, ne potire udeo životnosti u neponovljivoj kreaciji Žerar Filipa), nije uopšte kao takav bio shvaćen, a to znači da nije bio ni cenjen po svojim stvarnim namerama i vrednostima.

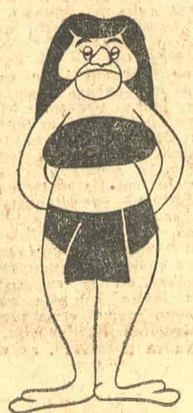
Otuda se kao jedan od važnijih ciljeva svakog delovanja u oblasti filmske kritike postavlja upravo ukazivanje na simbolske strukture u savremenim filmovima i njihova interpretacija. Lako je predvideti bar prvu zamerku upućenu i samom tom poslu i rezultatima do kojih će se njime doći: reći će se da je često ta interpretacija proizvoljna, i da nema ničeg u onome što su sami autori rekli, ili napisali, o svojim delima da takva tumačenja podupru. To, ipak, nema presudnijeg značaja jer bi svaki od njih, i svaki umetnik uopšte, mogao prisvojiti kao svoju onu misao, iz Židovog predgovora za MOČVARE, da umetnička dela uvek sadrže i znače nešto više od onog što je sam autor njima hteo reći.

Branko Vučićević

---

1) U POHLEPI znatan broj predmeta (zlatni zubi, pozlaćena optička kretka, okviri slika, dentistički instrumnti i tsl.) ima funkciju simbola. Da bi to što više upadljivije istakao Štrohajm je u crno-belom filmu pribegao bojenju svih tih predmeta zlatnom bojom. Samo, namera i želja su bile daleko ispred suvremenih tehničkih mogućnosti, pa je ova zamisao vrlo nevešto i nesrećno realizovana.

2) Ne bi trebalo da izaziva čuđenje iskrsavanje ovih imena u tekstu posvećenom simbolima i filmu. Najbolje komedije iz perioda nemog filma, kojima smo skloni da priznamo samo izvesnu naivnu i nesmišljenu zabavnost, su često a u iskušenju sam da kažem i: redovno, spletovi simboličnih situacija i akcija — na primer — Baster Kiton sam samcit na napuštenom prekookeanskom brodu, ili Heri Lengdon koji se dečjom drvenom sabljom brani od nasrtljivih lepotica. Setimo se još sličnosti koja, po Maksu Brodu, spaja uvodna poglavlja AMERIKE i rane, kratke Čaplinove filmove i biće nam jasno: neme „šale" nisu posve jednostavne!



CRNO BELI romentari

Arhitekt u filmu »Buntovnik«

U NAŠOJ štampi nije tako čest slučaj da gledaoci reaguju na film po liniji svoje profesije. Zato nas je ugodno iznenadio napis „Arhitekt u filmu Buntovnik", objavljen u zagrebačkom listu „Čovjek i prostor" koji ovde donosimo u celosti, članak se odnosi na film King Vidora „Buntovnik", sa Gari Kuperom i Patrišom Nil u glavnim ulogama.

NE ŽELIMO pisati kritiku na jedan film. Ima zato pozvanijih kritičara, koji će ocijeniti vrijednost scenarija, glume ili režije. Nije nam namjera analizirati ni ideologiju američkog individualizma. To je stvar Amerikanaca, i ne možemo im zamjeriti, ako na tu temu snime i film. Ne predbacujemo im ni to što su za junaka tog filma, jednovremeno je slobodan i više zarobljenik no ikad. Posle takvog odmeravanja odlučio je i shvatio Štrohajm da će rekonstrukcija napirlitanih hotela i kasina Monte Karla na ko zna kojoj holivudskoj ledini biti za ostvarenje njegovih .ciljeva pogodnija i stvarnija od samog originala. Ne treba upirati prstom pa da znamo da se radi o pokušaju potčinjavanja stvarnosti stvaraocu: autor se boji da će njemu potreban deo njen izneveriti svoje značenje, i on ga zato, kao naučnik eksperimentator, uspostavlja onde gde će moći da očuva to značenje i taj deo stvarnosti, a i da na njih dogradi svoje delo.

To je jedan način, ni izdaleka najefikasniji i najbolji, ovladavanja stvarnošću. Film skoj umetnosti je na raspolaganju i drugi, mnogo vispreniji: postoji mogućnost operisanja simbolima pa da oni kroz film ispolje i pregledno uobliče suštinu stvarnosti, da oni postanu njen, oku otkriven, smisao. (Jasnosti radi navodim značenje koje se u ovom tekstu pridaje pojmu simbola: simbol je predmet, lik, akcija, odnosno njihov sklop, koji na katkad očigledan, a nera biti vezano sa njenom svakodnevnošću, realističnošću. Gađanje glinenih golubova u BUDALASTIM ŽENAMA; zlato[1]) u POHLEPI; likovi što ih je sam reditelj tumačio u brojnim svojim filmovima i lik bezumne, nage kraljice iz KRALJICE KELI — sve su to primeri smišljene i funkcionalne upotrebe simbola.

Ukoliko se udaljujemo od početnih istraživanja sve su brojnija imena umetnika koji su ponešto doprineli usvajanju simbola i njihovom uvršćenju među najneophodnije oblike filmskog izraza: Heri Lengdon, Baster Kiton[2]), Ajzenštajn, Vigo, Renoar.

Zvuk i boja (bar potencijalno) fantastično povećavaju sugestivnost i delotvornost simbola u filmu. Paradoksalno je, međutim, da iako danas nisu nimalo retki filmovi koji veći deo svog zasluženog uspeha, uzbudljivosti, ukratko rečeno, svoje opšte vrednosti duguju simbolskim strukturama, same simbolske strukture u njima prolaze nezapaženo, retko se na njih ukazuje kao na važnu komponentu dela. Primer takvog predviđanja i prenebregavanja bitnog nalazimo ako pomno pregledamo sve kritičke napise o filmu Rene Klemana GOSPODIN RIPOA. Film podređen prikazu degeneracije, izobličenja jednog mita, film čiji je središni lik simbol (što naravno, ne potire udeo životnosti u neponovljivoj kreaciji Žerar Filipa), nije uopšte kao takav bio shvaćen, a to znači da nije bio ni cenjen po svojim stvarnim namerama i vrednostima.

Otuda se kao jedan od važnijih ciljeva svakog delovanja u oblasti filmske kritike postavlja upravo ukazivanje na simbolske strukture u savremenim filmovima i njihova interpretacija. Lako je predvideti bar prvu zamerku upućenu i samom tom poslu i rezultatima do kojih će se njime doći: reći će se da je često ta interpretacija proizvoljna, i da nema ničeg u onome što su sami autori rekli, ili napisali, o svojim delima da takva tumačenja podupru. To, ipak, nema presudnijeg značaja jer bi svaki od njih, i svaki umetnik uopšte, mogao prisvojiti kao svoju onu misao, iz Židovog predgovora za MOČVARE, da umetnička dela uvek sadrže i znače nešto više od onog što je sam autor njima hteo reći.

Ali smeta nam što u filmu, u kojem se arhitektura tretira u prvom planu, nije rečeno ništa o arhitekturi. Jasno je svakome da su buntovnici kao Loos, Oud, Wright, Le Corbusier i dr., sagledavši stare zablude — beskompromisnom borbom prokrčili nove puteve arhitekture. No, mi se pitamo da li su se ti geniji morali zvati baš tim imenima, Da li su te ličnosti stvorile Novu arhitekturu, ili je ona odraz novog vremena?...

Očekivali smo, da je u priči filma počela kampanja protiv junaka — Arhitekta — da će biti iznešeno i nekoliko argumenata za i protiv suvremene arhitekture. Zar bi škodilo muškosti Gary Coopera, kad bi publika saznala da on u svojoj ulozi ne tumači čovjeka koji izmišlja nove oblike što se samo njemu predvidio nisu samo plod njegove maste, već organska cjelina objekta — plod procesa projektiranja.

Očekivali smo i to da će Arhitekt pred sudom, objasniti i to to da on zaista stvara za društvo, da njegova arhitektura zaista služi društvenoj zajednici — jer je za suprotno bio optužen. Mogao je barem reći, nad maketom svoga naselja, na koji način je riješio povratak u prirodu čovjeka s asfalta, toga stanovnika zbijenih velegradskih kućerina. Mogao je objasniti: kako je htio naseliti ljude u velike stambene jedinice razmještene u zelenilu, i osloboditi ih vrtoglavog velegradskog prometa, gde se rastapa svaka individualnost.

Na stranu to što se individualizam u arhitekturi rodio baš iz konfuzije eklektičkog perioda druge polovice prošlog vijeka...

Sve je to ostalo neobjašnjeno u ovom filmu. Prikazan je samo čovjek — individuum, koji lomi sve prepreke da bi sebe uzdigao. Možda je to karakteristično za Ameriku. Ali ne treba da se čudimo što će laici, pogledavši taj film, kod nas i dalje tvrditi da je osnovna preokupacija modernog arhitekta: stvoriti sebi spomenik.

A mi možemo žaliti samo to, što je propuštena još jedna dobra prilika da se nešto kaže

KNJIŽEVNE NOVINE

List za književnost, umetnost i kulturu

Direktor: TANASIJE MLADENOVIĆ

Odgovorni urednik: RISTO TOŠOVIĆ

Uređivački odbor: Oto Bihalji-Merin, Dušan Matić, Tanasije Mladenović, Vicko Raspor, Dragoslav Adamović i Risto Tošović

Tehničko-umetnička oprema Dragomir Dimitrijević

List izdaje novinsko-izdavačko preduzeće „Književne novine". Beograd Francuska 7, tel. 21-000 tek. račun: 10 — K. B. — 32 — 2 — 208

List izlazi svake druge nedelje. Pojedini broj Din. 30. Godišnja pretplata Din. 600, polugodišnja Din. 300, za inostranstvo dvostruko

Štampa „Borba", Beograd Dečanska 31

Uredništvo prima svakog radnog dana od 12 do 14 časova. Rukopisi se ne