KNJIŽEVNE NOVINE

LIST ZA KNJIŽEVNOST, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

Godina X. Nova serija, br. 108 BEOGRAD, 18 DECEMBAR 1959 Cena 30 din

Vladimir PETRIĆ

NE SAMO ESTETIKA

Može li u umetnosti jedno delo biti estetski vredno bez obzira na ideologiju koju zastupa? Kakav je odnos između čisto estetskih i sociološko-ideoloških vrednosti jednog umetničkog dela? Znamo da su ova pitanja vrlo stara, ali na sreću , i večno aktuelna. Odgovarajući na njih možemo da idemo u krajnosti.

Recimo, zar je malo slavnih pesnika koji su kroz svoje tvorevine pokušali da izraze bilo progresivne bilo konzervativne filozofske i idejne koncepcije, a njihova su dela, sa estetske tačke gledišta, pretstavljala vredna umetnička dela. To znači da je umetnički doživljaj piščev bio snažan, artistički uobličen i da to čini estetsku vrednost dela, i pored toga što predmet i funkciju tog doživljavanja određeni kritičar može da oceni negativno sa određene ideološke i sociološke tačke gledišta. Umetnička istina je stvarnost za sebe i ona ne mora da se podudara sa istoriskom, čak ni sa naučnom istinom. Estetska vrednost se meri po osobenom dejstvu te umetničke istine na čoveka. Ukoliko se idejno značenje umetničkog dela podudara sa shvatanjem određenog društva to samo proširuje praktičan značaj i dejstvo dotičnog ostvarenja, ali nikako ne utiče na njegov estetski nivo. Pretpostavimo da je pesnik opevao lik vladara-tiranina, svestrano otkrivajući u njemu sve ljudske strane karaktera i da je taj svoj doživljaj artistički uobličio. U analizi te pesme mi jedino imamo prava da kažemo kako je, sa istoriske tačke gledišta, taj lik netačno prikazan, možemo da osudimo pesnika što ga je za pisanje pesme inspirisao baš vladar-tiranin, možemo da negiramo ideološke stavove pesnika, ali sa čisto estetske tačke gledišta mi moramo ukazati na sve vrednosti takve pesme.

Za estetiku je nevažno da li pisac stoji ili ne stoji iza reči i ideja koje izražavaju njegovi karakteri, za nju je nevažno kako se pisac odredio prema pozitivnom ili negativnom junaku; za nju je bitno koliko ga je duboko doživeo, da li je taj doživljaj (makoliko jednostran, „netipičan") umetnički iskren i kako je artistički uobličen. Ako je u pitanju estetska analiza onda se delu mora samo tako prići. Ako, pak, delo želimo da analiziramo sa određene sociološke ili ideološke strane, onda možemo ispitivati njegov društveni značaj određenog trenutka, i njegov aktuelni filozofski uticaj na čitaoca. Sve su te analize mogućne i potrebne, no, mi se ovde zalažemo da se vrše svaka za sebe i da se zaključci jedne ne pripisuju drugoj, da se funkcionalno ne zamenjuju.

Filozofsko-idejna shvatanja se kroz istoriju stalno razvijaju, što znači da se neprekidno menjaju, te ih upravo zato u jednom umetničkom delu treba uvek i iznova analizirati i određivati se prema njima. Ukoliko je delo estetski vrednije, utoliko je interesantnije vršiti takvu analizu. Međutim, idejna zaostalost i nesavremenost jednog dela nema upliva na njegovu estetsku vrednost i dejstvo. Sa današnjeg progresivnog ideološkog stanovišta „Mletački trgovac" bi se mogao potpuno negirati, ali to ne smeta da on, u estetskom-umetničkom pogledu, još uvek ima snažno delovanje na gledaoce i čitaoce. Kao što se menjaju idejna shvatanja, tako se menjaju i estetske koncepcije. No, u pogledu dejstva, tu stvari drukčije stoje. Estetska zaostalost i nesavremenost jednog dela ne smeta umetničkom doživljavanju tog istog dela od strane savremenog čoveka. Niko više ne piše drame kao Šekspir, njegovi estetski principi su prevaziđeni, ali njegova dela mi i danas u potpunosti doživljavamo i prihvatamo.

Estetika ispituje samo umetničku vrednost dela, meri snagu i dubinu sa kojom je izražena, a ne njenu trenutnu društvenu i istorisku funkciju. Sve ove kategorije — filozofija, psihologija, moral, sociologija — mogu se tretirati kao nauke, a može ih u sebi sadržavati jedno umetničko delo u kome one gube svoju naučnu vrednost, prestaju da budu same sebi cilj, već postaju sredstvo pomoću koga umetnik izražava svoju individualnost i svoje subjektivno viđenje sveta. Ona tu postaju s a d r ž a j n a strana e s t e t i k e vrednosti dela, što znači da sama estetika ima svoj sadržaj i svoju formu. Zbog toga je nju mogućno smatrati ce-

Nastavak na 6 strani

Stanislav ŠIMIĆ

OPAKE OPASKE

MEDIOKRITETSKI KRITERIJ

U svakoj književnosti ima, pored ostalih kriterija, i mediokritetski kriterij. Kriterij mediokriteta u književnosti nastaje križanjem poprečnoga nekultiviranog ukusa za književnost u nekom prostoru i vremenu, i osrednje, to jest slabe, pameti recenzenata i svakovrsnih spisatelja o književnosti. Kao što se mazga oždrijebi kad se križaju konj i magarica. Mazga je pristala životinja za prenose tovara u brdskim krajevima, dakle gdje je premalo civilizacije. Mediokritetski kriterij u književnosti ponajvećma se upotrebljava u prostoru i vremenu u kojima književnosna kultura nije mnogo razvijena. Mazga je vrlo izdržljiva i sluša samo goniča na kojega se dugo vremena navikavala pa i navikla; komu nije vična a želi je potjerati, umije ga udariti nogom. Mišljenje na koje nije navikao, mediokritet odbija rukom tako što njome piše, a nikada glavom, jer nema svoje glave; uporan je u svom shvaćanju i ravna se samo po ustaljenom poprečnom mišljenju, po navici kako se misli. P o t k o v a n vele u narodu za onoga koji je u č e n. Mazga nije potkovana. Nije potkovan ni mediokritet. Pamet mediokriteta udaraj koliko god hoćeš, ne kreće naprijed, a magare ponekad možeš mlatiti koliko ti drago da ga potjeraš i uputiš; ako ono zadre, ni makac sa svoga mjesta. Sagrađen od otpornosti poprečnog nekultiviranog ukusa u nekom vremenu i prostoru i od recenzentske i naučene pameti, mediokritetski kriterij je moćniji nego sama pamet recenzenata i drugih skribenata u literaturi, kao što je mazga snažnija od magareta. Gdje književnosna kultura nije mnogo razvijena, tu ne odlučuje sam ni nekultivirani ukus ni recenzentova pamet sama, nego je u književnosti upotrebljiva smjesa njih, tj. kriterij mediokriteta. Gdje je književnosna kultura mnogo razvijena, ukus za književnost kulturan je barem u jednoga dijela publike, te mediokritetski sud o tomu što vrijedi u književnosti i šta u njoj ne vrijedi, ne može biti opće prihvaćen. Smiješno je da mazga prenosi terete u asfaltiranomu gradu punom motornih vozila; osim toga ona se na asfaltu sklizne i padne. Mazga je sterilna; ne oždrebljuje novih mazga, nego opet može nastati križanjem. Mediokritetski kriterij o književnosti ne rađa drugi mediokritetski kriterij, nego u svakom vremenu i prostoru nastaje križanjem poprečnog nekultiviranog ukusa i recenzentske pameti. U zavičajima mazge, u nekim dijelovima Dalmacije i Hercegovine, osobu slabe pameti nazivaju mazgov. Mediokritet ima eto u narodnom jeziku naziv koji je postao od riječi mazga.

KRATKO I GLATKO

Što više i što točnije pjesnik uviđa realnu moguć nost u jeziku, tvori to veću imaginativnu književnost. Svaki čovjek znade mnoštvo podataka i mori ga mora od vlastitih doživljaja; unatoč tomu ne smatra sebe za utjelovljen roman ili za utjelovljenu novelu. Zanimalo bi ga da pisci preoblikuju te doživljaje; da predoče njihov smisao. Ipak ima čitalaca koji vole čitati i svoje prepisane doživljaje: reportažu. Čovjek voli motriti fotografiju mjesta, ili zgode, gdje je i on, ili fotografirani vidik koji je inače vidio u prirodi, ili u životu. Koji je viši smisao toga što on gleda tu fotografiju? Osim što se njome podsjeća.

Mnogim je recenzentima važno koliko je i kakvih je u književnosti predstavljeno događovština i ljudi; i što su im podaci u nekoj knjizi sami po sebi zanimljiviji, ona im je to vrednija. Malo se pitaju jesu li ti podaci zbilja oblikovani tako da su svaki pojedini i svi zajedno svrhoviti u smislu cjelovitosti pjesničkoga djela. Govore li o stihovima, to bolji su im što su »neposredniji«, to jest kad u njima naiđu na svoje svagdanje, ili lanjske, doživljaje; ili pokraj njih ne znaju da poezija nije podsjećanje na to kako nam je i šta nam je bilo, nego osjećanje o posebnoj životnosti, ili vizija o njoj; i to osjećanje i vizija što su različiti, štaviše, i od osjećaja i od vizije samoga pjesnika, pa su različiti i od nemoći nekoga da doživi i shvati poezijsku životnost. Pisac imaginativne književnosti osjeća i zamišlja ono što bi htio predočiti; ali kad je napisao, predočio, napisano je drugačije od onoga što je osjećao i zamišljao. Vrijedilo to, ili ne vrijedilo. Istraživao je i našao ono što se nije nadao.

*

Žene, i slikari, i pjesnici koji ne misle, vole parisku modu. Modernost je prevrtljivost.

Gluplji — skuplji; finiji — jeftiniji.

Nadrealizam jučer i tamo.

Daljine se ukidaju avionom, mišljenje i daljine zajedno televizijom.

Otrcana je poznatost da se o djelima nekih pisaca objavljuju samo pohvale, a šapuću i skrivaju pokude. Kao o mrtvima, o kojima se ne govori ništa, ako ne dobro.

Postalo je običaj da se o djelima ponekog pisca objavljuju samo pokude a pohvale cvokoću zubima od straha da ih tko ne čuje.

Neki recenzenti priznaju da ne objavljuju ono što iskreno misle a dopuštaju da bude objavljeno ono što iskreno ne misle. Zar su po tomu priznanju manje krivi za neistinitost recenzija u književnosti, za nered u njoj?

Tko u književnosti ne može čestito kazati što misli, može imati pravo i dužnost da čestito šuti. Opravdavaju se da moraju živjeti — ali zašto baš od zarada radom protiv književnosti! Kultura im je privredno sredstvo; i to tako što joj podvaljuju.

Kultura nije cirkus koji treba raspustiti ako se ne isplati.

Pavle STEFANOVIĆ

„PRIDRUŽITI SE SVOJIM SUGRAĐANIMA..."

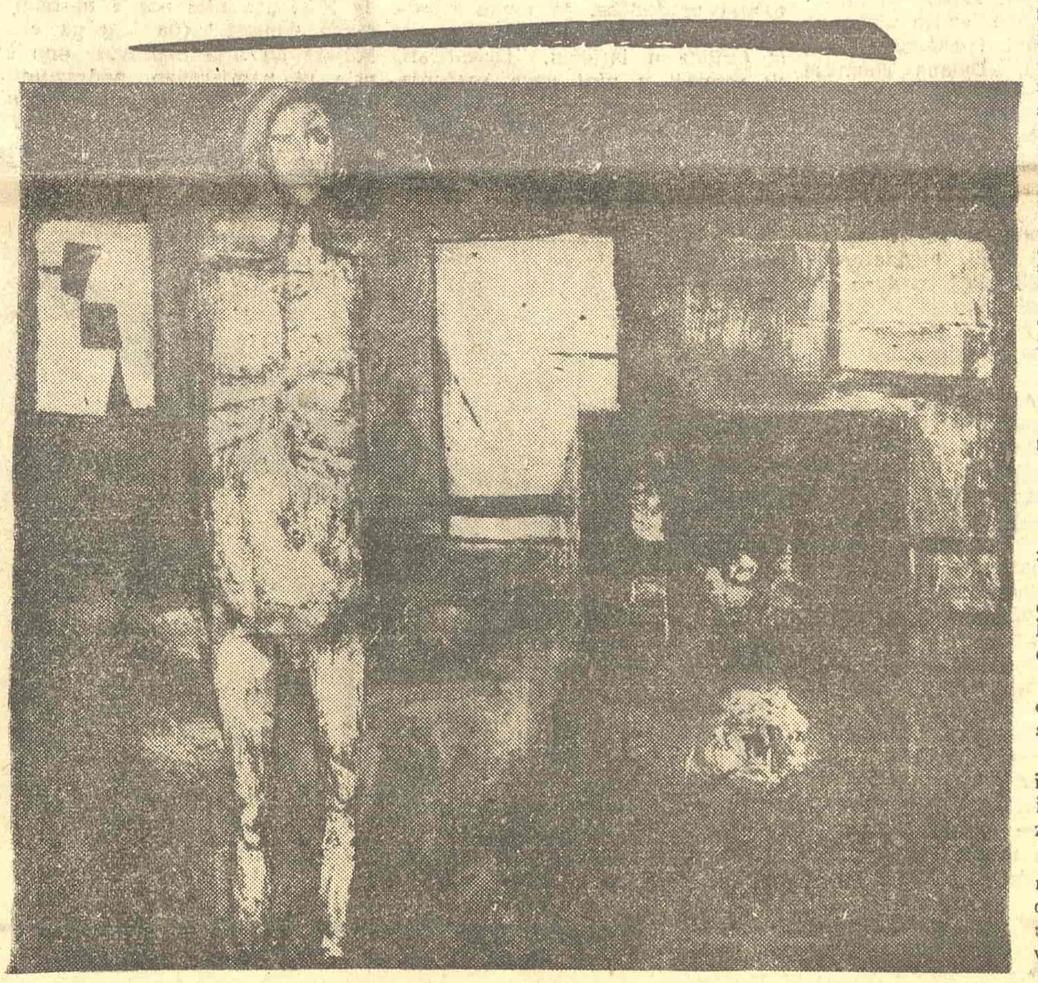
Hoće li umetnici ponova postati lečnici poprilično iščašenog, unezverenog i zabunama preplavljenog unutarnjeg života čovekovog? Hoće li umetnici etički punovažno zameniti nevidljivu ličnost, jedva čujni glas utešitelja, savetodavca, pomagača, bodrioca, potstrekivača na putu stremljenja humanističkim ciljevima, glas iz društveno - istoriški zastarele i davno prevaziđene ispovedaonice? Hoće li umetnici takoreći „oteti iz usta" reč mnogih ljudi okolo sebe, reč koju ovi „mnogi" prosto nemaju vremena da izuče i izgovore, zauzeti svojim neumetničkim profesijama, ali željni da je od svog sugrađana - umetnika čuju i da u njenoj istinitosti i lepoti uživaju?

Sva ova tri pitanja su, naravno, jedno te isto pitanje — pitanje šta treba učiniti da umetnost postane prisna potreba i neophodnost ljudi, — a neki čitaoci umetničkih časopisa i listova pomisliće, po svoj prilici, da jedno takvo i slično pitanje nije uopšte ni potrebno postavljati, jer umetnici nikada nisu ni prestali da vrše funkciju lečnika ljudskih zabuna, patnji, lutanja i mnogih nezgoda na neprokrčenim putevima stremljenja, ideala i osećanja, pa je onda sasvim logično da su umetnici morali ostati i trajni savetodavci ljudi, kadgod bi im se ovi za pomoć obratili, kao što je potpuno prirodno i to da umetnici korespondiraju kroz svoja dela, sa ostalim ljudima po pitanjima i problemima koji su im, i jednima i drugima, zajednički, a samo je stvar normalne podele uloga, već prema spremnosti i veštini za jedno takvo opštenje, da umetnici pretvaraju svoja životna iskustva u raznovrsne konkretne umetničke slike, dok „ostali ljudi", sa svojevrsnim, u neposrednim stvarima životne prakse neangažovanim uzbuđenjima, otkrivaju i upoznaju u svim tim verbalnim, likovnim i tonskim umetničkim slikama jedno životno iskustvo blisko i slično, u suštini, njihovom sopstvenom. Čemu, dakle, postavljanje jednog pitanja o procesima koji i sami po sebi, bez ičije pomoći i bez ičijih ometanja, idu svojim redovnim, normalnim, drev nim, savremenim i svagdašnjim tokom.

No kada se meni to pitanje, ipak, makar i u prostornim granicama jednog osrednjeg književno-novinskog eseja nameće, i kada zacelo nije ni potrebno ikog uveravati da ga nisu potstakle i pokrenule ni bilokoja mrzovolja ni kojagod naivna punonadežnost pragmatističko - estetskog optimizma u pogledu verovanja u budućnost umetnosti kao korisno upotrebljivog oruđa ma kojih i ma čijih propagandističko - ideoloških ciljeva, onda je prirodno i normalno da se moram smatrati obavezanim da se pravdam što jedno takvo pitanje uopšte postavljam.

Bilo bi upravo smešno da neko ko se godinama bavio umetničkom kritikom, pred sam smiraj svog kritičarski aktivnog veka dovodi u sumnju društvenu celishodnost ne samo te jedne, posebne, posredničke duhovne aktivnosti kao takve nego i umetnosti uopšte, kao vrste ljudske delatnosti čije je postojanje jedino i uslovilo rođenje i rast svake teorije umetnosti i svake umetničke kritike, oblasti konkretne primene bilokoje od tih teorija. Pisac ovog članka neće načiniti taj smešni gest bezopasnog nečovekoljubija da stavi pod pitanje poštene napore mnogih drugih ljudi, bilo umetnika bilo

Nastavak na 6 strani



LJUBO IVANČIĆ: FIGURA U INTERIJERU

MALI ESEJ

STARI STIH, A NOVE REČI

Adekvatno prevoditi dobre stihove ustvari je nemoguće. U dobrom, u zaista pesničkom stihu trebalo bi da oživi ono jedinstvo reči i misli, čije sazvučje tek pretstavlja poeziju. Muzika jezika udružuje se idejom pesnika, iznenadni obrt izrečenog ostvaruje vezu sa nekim prethodnim stihom pomoću rime, upečatljiva rečenica zaigra tečnim ritmom. Prevodiocu obično preostaje da izabere samo jednu polovinu koju stih pretstavlja — ili će zadržati muziku i izneveriti ideju, ili će lepotu forme napustiti da bi tačno protumačio nameru pesnika — ili će preneti rime i ritam, mireći se time što će na novom jeziku uspeti da kaže tek nešto sličnu originalu, ili će prevoditi doslovno izneveravajući formu.

Prevodi su ipak neophodnost savremenog kulturnog života. Današnji zainteresovani čitalac zahteva da mu sve literarne veličine budu pristupačne i na njegovom maternjem jeziku. On je, dakle, prinuđen da se zadovolji surogatom. A kad već čita Getea, Šekspira, Dantea i Puškina, Rilkea, Eliota, Kvazimoda i Jesenjina, iako ne poznaje nijedan strani jezik, bilo bi korisno da nešto zna i o tome u kakvoj relaciji je srpskohrvatski stih nemačkog, engleskog, italijanskog ili ruskog velikana, sa originalom koji čitalac zapravo želi da upozna i misli da poseduje u prevodu.

Prevodilac možda stoji na stanovištu da je moguće prevesti isključivo pesnikovu misao. On tada pokušava da na novom jeziku prepriča šta stoji u originalu, koliko je moguće više držeći se spoljnjeg oblika. Takvi prevodi često deluju banalno, jer je pesnik računao i na ono dejstvo koje će njegova misao imati uz odgovarajući ritam, eventualno sa rimama, eventualno na osnovu asocijacija nastalih povodom odabrane reči ili figure, Bez tih finesa misao može da izgleda gola i mršava. Poezija nije logična, ona računa na emociju, ona je isuviše ezoterična, a da bi mogla da se pojavi pred reflektorima široke javnosti bez šminke rafiniranog jezičkog aparata.

Prevodilac takođe može da pokuša da se drži prvenstveno forme i muzike, da odredi ritam i rime, pa da — opet samo koliko je to moguće — u taj okvir stisne reči bar približne originalnim. Takav prevod bi mogao da se uporedi sa devojkom, koja se pojavljuje u haljini skrojenoj za osobu ponekad veoma različitog stasa.

Dogodi se i da se značajni pesnici pojavljuju kao prevodioci. Tada nije retko da im pesma, koju nameravaju da prevedu, ustvari samo služi kao povod za sopstvene stihove. Tako ponekad nastaju pesnička ostvarenja ne malog kvaliteta. ali od originala ne ostaje mnogo, iako je prevod bolji od njega. Krleža je nekada prevodio danas već zaboravljenog nemačkog pesnika Rudolfa Leonharda i dao kudikamo vrednije stihove od originalnih — samo što su malo potsećale na taj original.

Moguća je i jedna formula koja teoretski donekle rešava problem. Ona je sadržana u pitanju šta bi pesnik napisao da je svoje raspoloženje morao da izrazi materijom jezika na koji se prevodi. Tu se javljaju osobenosti svakog jezika posebno. Još Bogdan Popović je kod nas tvrdio da pesnik kad kaže zrak, iako misli na svetlost, zbog rime mora da kaže mrak. Ako preteranom doslednošću uzmemo nemačku reč za zrak »der Strahl« na koju se najlepše rimuje »Stahl« — čelik — možemo umesto jednog pesimističkog, melanholičnog obrta da dobijemo tvrdi i ratoborni. Da ne bi došlo do takvih ekstrema, prevodilac naravno dobro mora da poznaje celu ličnost i suštinu dela pesnika koga prevodi, pa ako se slobodno posluži figurama, rečima i slikama koje pesnik u originalu nije upotrebio, mora da bude siguran da odgovaraju atmosferi njegovog opusa. Takva sloboda povećava odgovornost prevodioca — i o prevodu tu više ne može da bude govora — reč »prepev« možda nije lepa, ali je preciznija. Prepev je uvek veliki rizik. Ali možda je jedina mogućnost da se stari stih originala izrekne rečima novog jezika — tako da ipak pre svega ostane onaj pravi stih.

Ivan IVANJI

TRIBINA

NARCIS I SNJEŽANINA MAĆEHA

„...ché le parole sono fatte per mostrare quello che non si sa.“

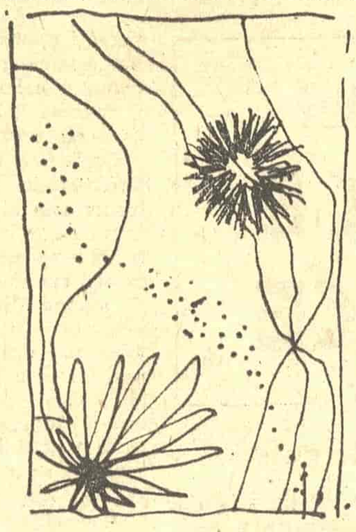
Dante, Convivio I

U jednom prijašnjem članku („Izraz“ 7—8/58) obrazlagao sam tezu po kojoj umjetnost pretpostavlja tobože objektivni umjetnički svijet, čija se fantastika superponira na vanjski svijet; da je ona organizirana fantastika, način spoznaje koji obezbjeđuje čovjekovo poznavanje i transformiranje svoje unutarnje stvarnosti. Dosljedno sprovodeći ovu misao, trebalo bi usput ispraviti formulu po kojoj je ona „subjektivni odraz objektivnog stanja“, historijski korisnu svojom binarnošću ali očito prevaziđenu. U prvom redu, znakovi s područja fantastike nisu linearni odrazi. Sam termin i metafora odražavanja preuzet je sa polja elementarne optike. A već je u bistrom potoku Narcis zaglavio ne lučeći sliku od stvarne pojave na koju se ona odnosi, od njenog referenta. Ustvari je za njega „objektivno“ linearno odražavanje izvršilo umjetničku funkciju koju pseudonaučno magično (tj. umjetničko) zrcalo vrši za Snježaninu maćehu — pokazalo mu je najljepšeg čovjeka na svijetu. Razlika je u tome što Narcis nije imao vanjsku, objektiviranu simboličnu sferu u liku takvog zrcala. Njega zato nije imao tko „objektivno“ van njega poučiti o najvećoj ljepoti; nikakav nepodmitljivi sistem imanentnih standarda nije se ispriječio između njega i njegove fiksacije; zato je i stradao. Formula „subjektivni odraz objektivne stvarnosti“, ma da naizgled uzdiže vrijednost „subjektivnog“ umjetnika, ustvari tom subjektu oduzima svaku autonomiju refrakcije „objektivne stvarnosti“. Njom se kao jedini bitni kriterij uspostavlja procjena „objektivne stvarnosti“, te stepena poklapanja „subjektivnog odraza“ sa njom. Pošto je ta procjena dakako opet subjektivna, to ona širom otvara vrata ždanovskom narcizmu: „I Gospod pogleda svoj svijet, i vidje ga lijepoga“. Ždanovci su ustvari neuspjeli umjetnici (i obratno: neuspjeli umjetnici lako upadaju u ždanovštinu, i po pravilu su njeni nosioci). Oni stvaraju za sebe fantastični svijet statične božanske harmonije sa obaveznim đavolima, i jao si ga tome tko pokušava vidjeti drugačiji svijet: samim tim on njihov svijet razara, on ih razobličava ne kao naučnike već kao prilično jadne epigone Narcisa (koji je konačno bio zaista krasan mladić, i suze božica zasluženo su kapale na zlatno cvijeće u koje se pretvorio).

Od Ši Hvang-tija preko Hildebranda, Torquemade, Calvina i Goebbelsa sve do Palme Dutta, linija inženjera duša prostire se neprekinuta, ispletena od žica psihičke nesigurnosti, izgrađena iz materijala straha tvrđeg od karborunda, teže uništivog od nerđajućeg čelika. No subjekti umjetnika najbolje se afirmiraju afirmacijom autonomije njihovih djela — upotrebom i proučavanjem magičnog zrcala. Po plodovima njihovim poznat ćete ih; ako plodovi nisu zanimljivi, oni su to još manje (kao umjetnici — ne kao prijatelji, klinički slučajevi ili ilustracije duha vremena).

Prema tome, shvaćanje umjetnosti kao načina spoznaje, načina prilagođavanja ljudske psihe dijalektičkom razvoju okoline, zahtijevaju formulu „autonomni izraz vanjske stvarnosti“. Da se vratim na početna shvaćanja, to znači da su središnja pitanja teorije umjetnosti metodološka: radi se o načinu organizacije fantastike i njene superpozicije na vanjsku stvarnost, o zakonima i zakonitostima njenog izraza.

Svaki je izraz organizirana grupa znakova. Znakovi imaju materijalnu sadržinu, a odnose se na referenta



što ga izražavaju. Književnost nije isto što i njeni materijalni znakovi: ona očito nije određeni raspored izvjesnog broja grama olova (krede, grafita, željeznih soli...) na izvjesnom broju celuloznih folija, niti određeni slijed zračnih titraja. Vulgarno-materijalističko stanovište da je književno djelo naprosto artefakt, skup materijalno postojećih riječi u vanjskoj stvarnosti, vrijedno je samo kao sasvim nedovoljna polazna točka. Ona se komplicira već kod klinastog pisma urezanog u cigle, gdje bi zapis dakle bio skup praznina u površinskom sloju; već je ovdje jasno da je on skup odnosa u umu čitaoca. (Sve to ne znači da grafički oblik i zahvati — ili boja glasa recitatora — nisu važni u slučajevima poput *Tristrama Shandyja*. Kod stihova, ovdje ulaze ne samo ideogrami i ekstravagantni oblici barokista, Dylana Thomasa ili Apollinaira, već i opće zakonitosti stihovne strukture; savremena poezija većinom se piše bar toliko za oko koliko i za uho.) Dalje, različiti artefakti — tako pjesma napisana ćirilicom i latinicom, izgovorena ili snimljena na gramofonskoj ploči, magnetofonskoj odnosno filmskoj traci — nisu različita djela, što je očigledno apsurdno ako oni ne *predstavljaju* isto, ako nemaju zajedničko jezgro identiteta.

S druge strane, jasno je da to jezgro nije nikakva platonski statična univerzalna Ideja dotičnog djela, čije odbljeske razni uživaoci (čitaoci - slušaoci) ili razni artefakti na svoje nespretne načine propuštaju odnosno primaju kroz gruba materijalna vela. Usmena literatura koja se prenosi kroz stoljeća predajom, bez artefakta, upućuje na to da se svako, pa i artefaktno, književno djelo konačno oblikuje u čovječjem umu.

Činjenica da ovo podrazumijeva nekog prosječnog „Čovjeka“ znači da će za razne klase, nacije, epohe pa donekle i dobe starosti, spolove itsl. — konačno za svakog čovjeka s malim „č“ — iste kombinacije slova ili fonema biti doslovno različite, ma da komunicirane naoko (ili nauho) fiksnim znakovima. Prema tome, znakovi književnog djela vremenom mijenjaju svoju fonetsku i semantičku vrijednost, tako da ih je nakon nekoliko stoljeća potrebno prevoditi (ili kao Shakespearea posebno filološki proučavati) i unutar nominalno istog jezika. Uz ovo specifično lingvističko zastarivanje došla bi i činjenica da će „prosječni čovjek 20. stoljeća“ istom *Kralju Learu* ili *Giocondi* pristupiti drugom optikom nego „Renesansni Čovjek“ — pri čemu se ne radi samo o razlici formuliranih ideja, već o cijeloj slici svijeta nekog doba. No to ulazi u posebnu temu iz sociologije umjetničkog djelovanja i stvaranja.

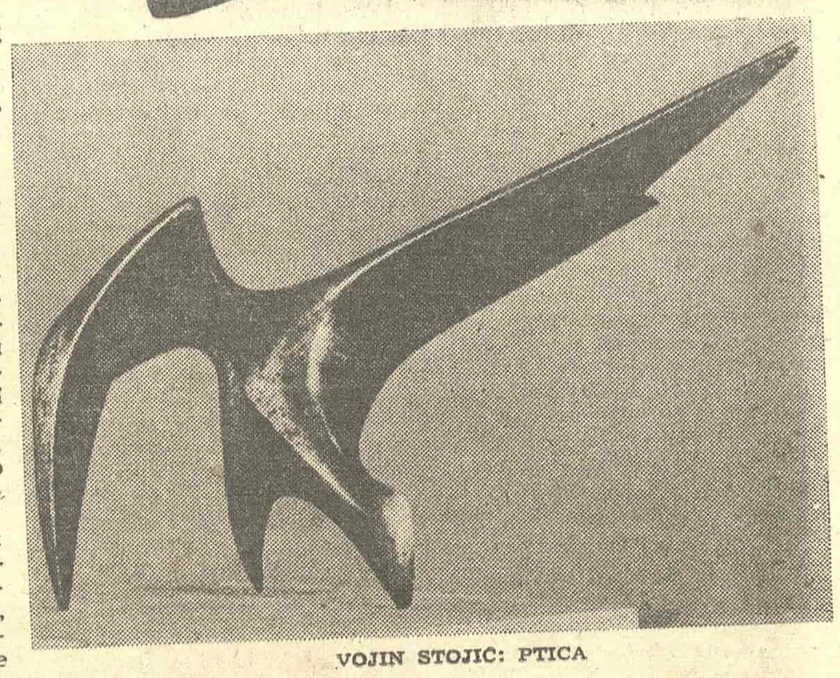
Identitet književnog djela koje se, polazeći od artefakta, oblikovalo u unutarnjoj stvarnosti uživaoca, jest dinamička stalnost jedne strukture u neprestanoj mjeni. Ono se postepeno i djelomično mijenja, kao i atomi cigle u koju je možda urezano, ostajući pritom ipak jedinstveno.

Ovo shvaćanje afirmira važnost materijalne baze djela kao vidljivog nosioca kontinuiteta, bez koje bi se identitet djela ubrzo raspao na varijante određene teme — što se s usmenom književnosti i dešava. Materijalna baza djela, uglavnom štampani tekst, predstavlja izvor i korektiv za fantastičnu re-kreaciju referenta, koju — kako viđamo i po kritičkim tumačenjima — lični faktori često dovode u sukob sa mogućnostima značenja sadržanim u znakovnom sistemu. No ovakvo shvaćanje, odbacujući postojanje Ideje *Gorskog Vijenca* iznad sfere zvijezda stajaćica, priznaje da on postoji u dinamičkoj ravnoteži između vidljivih (eventualno čujnih) kopija nekog znakovnog originala s jedne, i kolektivne predodžbe određenog društva s druge strane. Ta plodonosna napetost može, polazeći od teksta, mijenjati predodžbu. A polazeći od svoje (približno točne) predodžbe, ja mogu ispraviti pogrešnu kopiju, prepisati je iz ćirilice u latinicu, izrecitirati, ili pronaći u njoj nova značenja. Naime: suma registriranih, štampanih i svih drugih kopija književnog djela u određenom segmentu vanjskog svijeta stoji u danom času u dinamičkoj ravnoteži sa individualnim predodžbama o književnom djelu. Ta ravnoteža čini sumu značenja ili „poruku“ umjetničkog djela. (Pri ovome treba uzeti u obzir da je svaki adend ove jednadžbe zasebni dinamički sistem. Tako je moja „Predodžba o *Gorskom Vijencu*“ samo statistička srednja vrijednost predodžbi u raznim časovima, ona oscilira prema mojoj momentanoj mentalnoj orijentaciji i raspoloženju, a vremenom se razvija.

Iz ovog proizlazi da je kopija *Gorskog Vijenca* na mom stolu samo način bilježenja nečega što postoji kao kolektivni dinamički proces, u neprestanoj minimalnoj oscilaciji i mjeni, koje su podložne određenim (još nedovoljno poznatim no svakako statističkim) zakonitostima. Drugo, to ostavlja pojedinačnim predodžbama dovoljnu mogućnost za odstupanja od strukture značenja koja u određenom kontekstnom sistemu čini pjesmu. Time ove predodžbe mogu biti zaista lični doživljaji a da to ne niječe postojanje pjesme kao nadlične stvarnosti, isto toliko (ma da ne isto tako) „objektivne“ kao i komad drva. Umjetničko djelo ima, po svemu se čini, posebni ontološki status jedne intersubjektivne strukture. „Mora se pretpostaviti da ono postoji u kolektivnoj ideologiji, mijenjajući se sa njom, pristupačno samo kroz individualne mentalne doživljaje...“ (Wellek i Warren). Umjetničko djelo, kao i ideja, postaje stvarnost kad uđe u svijest masa.

I treće, gornje predstavlja temeljitiju potvrdu da autorova „subjektivna“ predodžba („doživljaj“ ili „osjećaj“) nije matematički ništa važnija od predodžbe odgovornog uživaoca, da je, važna pjesma i priča, a ne mišljenje pjesnika ili pripovjedača. Pjesnikov doživljaj važan je utoliko ukoliko je ušao u pomoću njega stvoreno djelo. Otpada obranaški argument da X.Y. „to nije uopće ni namjeravao napisati“ (pa kog ga vraga koljete da nije napravio ono što nije ni namjeravao, podrazumijeva se dalje): važno je *što je napisao.*

Darko SUVIN



VOJIN STOJIĆ: PTICA

Dragoslav GRBIĆ

SIGURNOST

Nemamo ni smirene snove ni zasluženo spokojstvo
jer okruženi smo svetom u kom se zanos ne prašta
i pomodrelim vilicama se ujeda u tanku kožu rana,
životi su nam i u snu i budnima surovo dvojstvo
zlih i onih što su se mirili tamo gde je bašta
odgajena nad grobljem s dimnjakom umesto vrana.

Ugrizli smo u korenje zabluda koje se opet vreže
tamo gde trava klizi niz zaboravljena borišta,
gde zaspali gušter po sluhu već raspoznaje sunce,
al smaka sveta nema i goli divljak slonove preže
da zasadi ružu svetlosti i bude vlasnik dvorišta
u kom će zlatna ribica da sanja svoje mladunce.

I nismo zbog toga oholi niti zaboravljamo pretke
kroz čije oči gledamo kad mravi preko usana puze
pa traže suvo konačište pod našim obrvama potnim,
mi smo se ljubili tamo gde još nisu skupili metke,
gde su se ruke plavo izvijale ko treptave meduze
kad rana crveno priča očima o vučicama skotnim.

Iako za trajnu ljubav nemamo još osigurane odaje
a krikom ne možemo da utolimo ni nokat strasti
što podivljaju kad se zaspi s trepavicama u kosi,
mi već znamo da naše usne ne može niko da prodaje
ni tamo gde samo vetar gusti miris sutona plasti
a zvezde se uz ciku grle kada se ovlaže otkosi.

Zato smo se čelom i nastanili u pitomoj drskosti
prezirući nagluve idole kad im se razum pomrači
svesni da jedino čovek dolazi da samom sebi sudi,
mi prizivamo doba u kom nam neće obilaziti kosti
podučeni zlikovci kad obnevide ko promukli vrači
i gde neće zaspali podrhtavati ko da su ludi.

PROBLEM METODE U ESTETICI

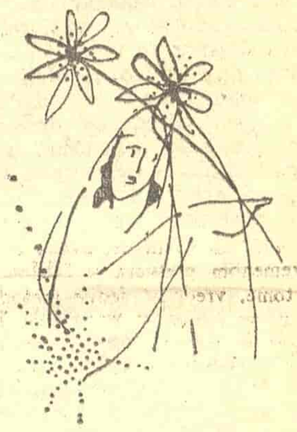
U naporima koji se na širokom polju estetičkih proučavanja danas čine očigledna je i veoma jako izražena jedna od najfundamentalnijih potreba koju donosi konstituisanje jedne egzaktne i naučne estetike — potreba za specifičnom i adekvatnom estetičkom metodom.

Od vremena kada je nemački estetičar i psiholog Fehner počeo svoje eksperimente čija je svrha bila da se naučno analiziraju psihički procesi kojima čovek reaguje na estetički fenomen, još otada počeli su napori da se estetička proučavanja postave na naučno-egzaktnu osnovu.

Stvarajući jednu elementarnu estetiku Fehner je doživljavanje umetnosti podredio osetima lepih boja ili prijatnih zvukova.

Međutim, dobro nam je poznato da se na ovaj način ne može shvatiti epska lepota Šolohovljevog „Tihog Dona“ niti da nam laboratoriske sprave mogu izmeriti stepen doživljavanja Bramsovih simfonija. Baš u tome i jeste teškoća, a to su vrlo dobro osetili mnogi teoretičari umetnosti, da se u estetičkoj analizi antičke statue, Blokove pesme, ili Gogenovih „Tahićanki“ stvarno uoče, razlože, analiziraju svi činioci kojima doživljaj ove i ovakve umetnosti nastaje i egzistira, da se oni sintetizuju, da se izdvoje manje bitni od više bitnih, da se delo primi u svom složenom tkanju i da se, kao što dolikuje naučniku — estetičaru, diskurzivnom misliocu i vatrenom obožavaocu, u svom raznobojnom, raznostranom životu i shvati.

Stoga je najveća teškoća s kojom se svaki estetičar mora sresti izvanredna složenost i mnogostranost fenomena koji spadaju u domen ljudskog stvaranja i doživljavanja lepote. Zbog toga se često upadalo u veoma upadljive i bitne jednostranosti koje su jedan elemenat, jednu stranu estetičkih problema isticale, apsolutizovale i time i nepotpuno rešile zahteva koji se estetici kao nauci postavljaju. Tako su se formirali razni pravci u estetičkim shvatanjima: sociološki, psihološki, formalistički, tehnicistički, itd. Svako od ovih shvatanja razvilo je i proučilo, dakle, jednu liniju komplikovanog estetskog kontrapunkta, i time u detaljima i parcijalnim zaključcima dalo svoj, iako ograničeni doprinos ovladavanju takozvanim „zakonima



VINJETE U OVOM BROJU IZRADIO T. RUZMARIN, A NA POSLEDNJOJ STRANI A. BOJIĆ

lepote“. Tako se svako zdravo rezonovanje o umetnosti mora složiti sa konstatacijom sociološke estetike da je društvena zasnovanost i uslovljenost umetnosti nesumnjiva. Ništa manje odobravanja neće požnjet. ni stav tehnicističkog shvatanja umetnosti da materijal iz koga umetnik gradi umetničko delo na izvestan način mora uticati i na koncepciju, i na stil i na karakter dela. Zato jedna mermerna Meštrovićeva karijatida mora imati sasvim drugo polje zračenja i uticaja no perlasta muzika Volfganga Amadeusa Mocarta

Nastavak na 4 strani

DNEVNIK

ODZIVI DETINJSTVA

Uporedo sa sazrevanjem duha i uporedo sa ispitivačkom težnjom da se priroda sveta sažme u neku vrstu vlastitog iskustva, pojavljuje se sada, istina na distanci, jedna osobita navika koja me iz dana u dan progoni. Priznajem da sam čovek u godinama, htedoh reći sposoban da usavršim tkanje minulih doživljaja, ali pri svemu tome, kao u nekom jauku, pokleknuh i zbunih se. Život koji je odveć poodmakao, ne uslovljava li i sada neka kreativna svojstva. Da, ja sad razumljivije mislim nego tada, ali sam pri dobrom zbiru godina (ušao sam pre neki dan u trideset drugu) počeo da razjašnjavam sebi te minule dane koji su otišli u nepovrat. Od razjašnjavanja neko bi pomislio — nema vajde. Ja sam našao za shodno da preinačim tu nelogičnu psihološku zakonitost i da, po nekoj unutarnjoj radijaciji sećanja, prizovem upomoć moje izgubljeno prebivalište detinjstva. Taj priziv može biti i pomalo smešan, ali ako dovodim u neki sklop povezanost mene sada i ovde, onda se da razumeti što sam u potrazi za izgubljenim detinjstvom postao budan i što na njemu insistiram.

Detinjstvo? Zar ono ne smanjuje osećanje zamora, zar njegov oblik i njegova suština ne mogu da se usele u čula? Složićemo se u tome da detinjstvo ne znači mislilački kapacitet, ali ono, kad se pesnikova priroda od njega udalji, ima povišenu emocionalnu nadahnutost, tenziju, usretsređenost. Detinjstvo dejstvuje glasovno i naivno, razume se. Ono traži veselu tonsku strukturu, bez škrguta i grča, ono se ne stavlja pod presu saznajnog iskustva, ali ja moram nasuprot vladajućem mišljenju da ga dovedem u ravan odnos sa identitetom zrelih godina. Bili smo dečaci u podeli sreće, ali u pogledu nevolje — odrasli ljudi. Znali smo za strah, a to je dovoljno da se ova kategorija odraslosti primi kao tačna. Morali smo da mislimo na očevidnu prisutnost ratnog požara, morali smo, neki više, neki manje, da se ogledamo na terenu na kome su i stariji posustajali, na kome su i stariji imali teške momente krize. Možemo sad misliti šta hoćemo, ali moja generacija detinjstva nije imala. Pomalo je čudan i neprirodan osećaj u detinjstvu ne misliti na reku, na mesečinu, na smeh zavičajnih izvora. Oko nije ništa opažalo, ono se nije moglo priviknuti na idilične stvari i pojave. Detinjstvo je prohujalo beznadno, tupo, žalosno. Koloritni odblesci srca najednom su potonuli. Pod platanima nije bilo šapata sa voljenom devojkom, jer privođenje bezumne eksplozije topovske granate našem uhu, bilo je dovoljno da mimoiđemo radost i spokojstvo. Ako je bila reč o nekoj aromatizovanoj situaciji, onda je to bio barut, onda su to bili oni mutni dani rata koji su nas omotavali tragičnim udesima: gladu, žeđu, nesnom.

Sada tražim detinjstvo. Tražim ga kad sam sâm i kad sam podosta nesrećan što me njegovo intimno i suštastveno svojstvo pokušalo zauvek napustiti. Pa, zbilja, zar ja smem postojati bez detinjstva, bez one lepe muzike koju su cvrčci iskomponovali. Gle — to sad čujem neki nepoznati zvuk, ležim podlakćen na travni sag, a kukci, a gušteri prave neobične putanje po drveću i kamenu. Gušter, fini gimnastičar, obavija svojom brzom kretnjom golemi kamen, a sunce ugrejalo površinu kamena da oči iskoče. Ipak mi nije teško. Pazite — čudan paradoks. I gušter je nešto izgubio. Asocijacija sa primenom logičke podudarnosti: ja bez detinjstva, a gušter — bez repa. On je veseo, primećujem po hitrom skoku, a ja — ja tužan i bez doživljene satisfakcije da usliše ovu moju želju da i pri velikom rastojanju na neki način obnovim neki zakržljali organ detinjstva. Neka taj organ bude sankanje, skijanje, ribarenje čamcem, neka to bude lov na ptice, ali šta raditi kad od toga nema ništa, kad je sve to otišlo u prah i pepeo.

Toliko sam puta razgovarao sa mojim drugovima o detinjstvu. Nazivali su me neizlečivim melanholikom kad sam se u odbranu njegovu sav sazdao. Šta da krijem. Svak traži ono što nema. Pa i ja. Ja sam podložan subjektivnoj polarizaciji utisaka, ne krijem, no nejasni tragovi detinjske čarolije i uzbuđenja moraju me sad doticati. Sad se ustalasavam kad je dan pun bruja boja, kad je vetar, taj nestašni mangup, počeo da raščešljava punđe visokog hrašća. Da, tragam za detinjstvom, za njegovim ritmom koji van emocionalnog vezivanja ima i jednu promenljivost smisla koja je praslika našeg neokrnjenog života. Pomoću čega možemo rekapitulirati tvrdoglavi glas naših detinjskih pustoši. Pesnik sam i raznoliko se uzbuđujem. Trenutno sad, u poponoćnom času kad su mi kapci poluotvoreni i kad očekujem da me san svlada, ja u detinjstvu vidim jedan vredan simbol maštovne radinosti koja, pošavši od utešiteljske funkcije, može i mora da nas natera da brzo ne starimo. Detinjstvo mora, hteli to mi ili ne, da prodire u samo srce našeg psihološkog uznemirenja, mora fluidnu i vazdušastu čednost, ako je imamo, da determinira u splet auditivnog doživljaja, u osluškivanje onih raznovrsnih saznajnih odnosa i manifestacija kojima je karakter da proširuje, ukršta, produbljuje misaoni svet naš. Detinjstvo se ne može prestilizovati lažnim prisustvom sentimentalnog tona. Da bi se doprlo do njegovog jezgra, pesnik se mora kloniti sladunjavo-trivijalnih obeležja, ali s druge strane on ne sme da se plaši njegove vizije i njegovog, da tako kažemo, nestvarnog sveta.

Našim zrelim godinama detinjstvo dolazi kao klavirska pratnja. Ako se ne druguje sa njim — pesma ne ume da iskaže onaj nevoljni bunt u nama koji nas zaokuplja, koji nadvladava konvencionalne forme i sadržajna ograničenja.

Detinjstvo? Ostalo je kraj kamenitih litica Ostroga, gde samo ptice i vetrovi kazuju muzičku mudrost. Ja ga dozivam — odziv već čujem: drveće je sa svojih ruku počelo da skida žuti zanos ješeni. Kiša pada. Magla se uramila u vidik. Nikoga uokrug. Prohladno je i rever od zimskog kaputa primičem grlu. Detinjstvo sa mnom hoda i otvara svoj rafinovani sluh za još poneko vraćanje.

Žarko ĐUROVIĆ

KRITIKA

O stilističkoj kritici

(Ivo Frangeš: »Stilističke studije«, »Naprijed«, Zagreb, 1959)

Ono što se može i mora odmah naglasiti kada je reč o prvoj Frangešovoj knjizi svakako je spoznaja da njegove studije i eseji nisu to u običnom smislu reči. Sva naša dosadašnja proučavanja pisaca, odnosno njihovih ostvarenja gotovo su se uvek kretala oko same tematike dela, idejnosti i sl., dok se samo usput, više ovlaš, govorilo o njegovim estetsko-umetničkim kvalitetima, pa i o tome najčešće na kraju samog eseja ili rasprave. To je, naravno, svakoga od nas dovodilo u zabunu i skoro nikada nismo bili načisto u čemu su umetničke vrednosti jednoga dela, kojim putem i kako ih otkrivati, itd. Obično se kao jedan od umetničkih elemenata bilo kog književnog proizvoda isticao stil, ali tako da se za njega jednostavno kaže da je tečan, skladan, blistav, bistar, živ — ili pak obratno: mlitav, nezgrapan, suvoparan. I dalje od toga retko kad dokazanog zaključka nikad se nije išlo! Upravo tu činjenicu ističemo da se odmah uoči izvesna novina — ako hoćete i preokret! — koje čini Ivo Frangeš u svom proučavanju i tumačenju književnog dela. Ti njegovi napori su besumnje ozbiljni, zbog čega »Stilističke studije« u svakom pogledu zaslužuju pažnju i zahtevaju da bar neke autorove stavove i poglede, delimično, ovde iznesemo.

Stil je jedno od osnovnih piščevih sredstava pri oblikovanju životne materije u umetničko delo, on je njegova potka i srž. Isto to mišljenje zastupa i Ivo Frangeš u svome članku »Stilistička kritika«, u kome joj nastoji odrediti »vrijednost i granice«. Ali već u člancima »Stilistička metoda Lea Spitzera« i »Lingvistička stilistika Giacoma Devota« Frangeš se, obrazlažući ih, sukobio i suprotstavio nekim stavovima ovih dvaju svakako najpriznatijih stilističara sa Zapada. Priznajući im nesumnjiv smisao i sposobnost za interpretaciju jednog književnog dela i prihvatajući ono što je za njega bilo prihvatljivo, on je, u celini uzev, ukazao na ukalupljenost njihovih metoda, na unapred pripremljen šablon u prilaženju delu kao umetničkom ostvarenju. Međutim, hteli mi to ili ne, svaka se stvar s vremenom pretvara u šablon. Prema tome, vrednost jedne metode, po našem mišljenju, u onome je što će druga od nje prihvatiti i to, razrađeno, pretvoriti u sasvim nov način proučavanja stila jednoga pripovedača ili pesnika. Stilistička metoda Lea Špicera težila je uvek ka tome da dokaže da je »umjetničko djelo intuicija«, u čemu je usko vezana za Kročea. No to nikako ne znači da je njegova lingvističko-psihološka metoda bila uska; bila je daleko šira i sa širim zahvatima suštine umetničkog dela od lingvističke metode Đakoma Devota. Psihološki metod Lea Špicera traži da se čitalac-kritičar mora saživeti s umetničkim delom i tek tada, nakon tog saživljavanja, dopušta kritiku dela: »Kritika, koja ističe slabosti umjetničkog djela dopuštena je tek, pošto smo savršeno spoznali namjere autorove i slijedili ih do u tančine.«

Međutim, Frangeš se tome na neki način protivi. Po njegovu mišljenju isključiva primena tog metoda dobija »spiritualistički karakter«. On ne želi da ide samo putem onoga što je pisac dao nego i onim drugim što je pisac hteo da da: »Može li se — veli on — pisati o Mažuraniću, a da se ne prouči išarani rukopis Smail—age? I zar upravo stilistička kritika nije pozvana da osudi i odbaci drugo, »popravljeno« izdanje novela, koje je sam Verga priredio 1920. godine.« Dakle, Špicera interesuje samo konačan tekst, a Frangeša obrnuto; njegova su, naime, interesovanja šira i dublja: njega interesuje sve od početka do konačne verzije teksta. Na taj se način Frangeš više približava istoriji literature, ukazujući na nužnost povezivanja nauke o književnosti s književnom istorijom.

Za Iva Frangeša proučavanje stila pisaca u jednom određenom delu je upravo put za prodiranje u unutrašnji svet umetnika, put za svestrano opsedanje te čudesne »tvrđave« (čitaj: umetničkog dela) u kojoj je skriveno neizmerno bogatstvo piščevih doživljavanja i ličnih preokupacija njegovih junaka. Otuda on tzv. stilističku kritiku shvata šire i daje joj u interpretaciji pesme (»Antun Gustav Matoš: Jesenje veče«) pripovetke (»Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi /Novela: Veliki meštar sviju hulja/«) ili romana (»Buđenje Ivice Kičmanovića«, o romanu U registraturi Ante Kovačića) potpuno odrešene ruke. Upravo je tu i značaj stilističke kritike o oceni umetničkog dela, jer **»je njezina metoda analiza, a njezin cilj sinteza«** (potcrtao T. Č.). Zbog toga kritičar pri svemu tome ne sme polaziti samo od forme (A) i sadržaja (A_1) odvojeno, s obzirom da se time ne bi postiglo mnogo, nego je nužno proučavati odnos, unutrašnji odnos između A i A_1. »Stilistička kritika — zaključuje Frangeš — treba da izraz piščev proučava nošena dubokim osvjedočenjem, da se upravo na jeziku najpotpunije očituje i univerzalni i individualni karakter pjesničkog djela, da upravo na takozvanoj »formi« pisac ostavlja toliko »otisaka prstiju«, da ga je lako identificirati, proniknuti u njegove namjere i naći korijene njegovu stvaranju.«

Frangešova stilistička kritika ne odbacuje no ustvari povezuje lingvističku kritiku sa književnom istorijom i njenim metodama, ona ukazuje na nužnost njihova zajedničkog (nikako i nikada odvojenog!) života i zajedničke primene u proučavanju stila umetničkog dela. Na kraju Frangeš ističe da se ipak »kritičar, da bi u potpunosti izvršio svoj zadatak«, mora usto »ogledati i u drugim oblicima i metodama, jer mu samo množina pristupa može dati cjelovit doživljaj poezije«. »Stilističke studije« sve to u potpunosti vrlo dokumentovano potvrđuju...

Tode ČOLAK

O nesporazumima Herberta Rida

(HERBERT RID: „O PRIRODI POEZIJE I PRIRODI KRITIKE", „NOLIT", BEOGRAD, 1959)

Herbert Rid, jedan od najvećih savremenih engleskih pisaca, pesnik i teoretičar likovnih umetnosti, pisac osobene pripovedačke proze, u nas je poznat, uglavnom, kao književni teoretičar i esejist. I ova knjiga, na prvi pogled, pretstavlja takvog Rida; knjiga eseja koji imaju opšti teoriski karakter, a nadasve raspravljaju o organskoj i apstraktnoj formi, o pesničkom jeziku, strukturi pesme, o nejasnom u poeziji, o ličnosti pesnika, o mitu i prirodi metafizičke poezije, o pesmi i snu. Dobija se utisak kako Herbert Rid suvereno vlada materijalom i da je superioran pred temama označenim pojmovima „ličnost pesnika", „struktura pesme", „apstrakcija u sholastičkom smislu", „instinktivna ekstaza", „senzibilitet i imaginacija".U nekolikim esejima ta superiornost nije dovedena u sumnju, ali ona je inkopatibilna sa nekim Ridovim stavovima ispovedno i tendenciozno glasno ostvarenim u eseju „Nejasnost u poeziji".

Tako smo prinuđeni da Herberta Rida u nekim stavovima prihvatimo, a u drugim negiramo. U jednom od boljih eseja, „Ličnost pesnika", Rid tačno i sigurno citira jednog psihologa: „Sve upotrebe termina „nesvestan", koje pretstavljaju da je ono, to jest nesvesno, jedna celina, i koji govore da su ideje u *nesvesnom*, ili da je nesvesno dinamično, pokazuju nepromišljeni i nekritički stav — ili neznanje". Rid je tako odvojio intelektualno-svesno racionalno mišljenje od osećanja — impulsivnih, nekontrolisanih, primitivnih, često banalnih, sentimentalnih. Međutim, u eseju „Nejasnost u poeziji", pored vrlo dobrih analiza pesničke ličnosti, Herbert Rid, napadno i angažovano napominje da treba uvek suditi o jednom pesniku — „po snazi i originalnosti njegovih metafora". Ta tvrdnja deplasirana je jer pesničku snagu određuje opredeljenje pesme, snaga doživljaja ili intenzitet vizije i pesničke poruke — a metafora je samo jedan od elemenata koji sastavljaju jezgro i bit pesme, pesnikove poruke, a samim tim i „pesničke snage". A napose, — tvrđenje da je pesma „neprobojna za razum", protivreči ranijim Ridovim stavovima, a ponaosob romantično je, sa staromodnim varijacijama na stereotipnu već malograđansku temu „pesnik se rađa". I nadalje, Rid se sve više diskvalifikuje tvrdeći da pesma „ima nemerljivu snagu — iako ima značenje koje se ne može otkriti". Tako je Herbert Rid pokušao, ovde da oživi zastarelu romantičarsku krilaticu „o pesmi kao višem biću koje razum ne poznaje". Te zabune romantičara odavno su već skinute sa dnevnog reda. A kao što smo videli i sam Rid ih je negirao, pomoću psihologa, u eseju „Ličnost pesnika".

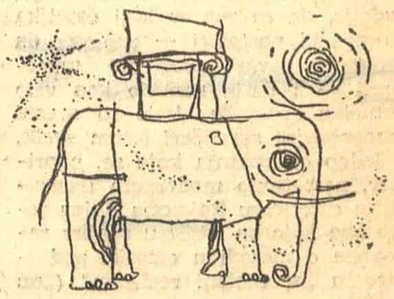
Romantična su i Ridova zalaganja za „večne stvari", za Rilkeovu napomenu kako je „pesnik dalje od ljudi nego od stvari". To zalaganje za „unutrašnji odjek duše nesavršenog zvuka" — za to kako reči „ne mogu stvoriti smisao, ali mogu emociju" — nemoderno je i sasvim deplasirano. To su već sumnjivi pojmovi prošlih stoleća o tome kako je „pesnikova veličina dobrim delom u njegovoj (pesnikovoj) nesvesnosti". Te staromodne tvrdnje modernoj poeziji sasvim ne odgovaraju. Nesvesnost je jedna od vrlina inferiornosti, osobina pesnika koji su nemoćni pred materijom i kretanjem, koji nemaju snage ni talenta da materiju podrede stvaralačkom umetnikovom opredeljenju koje kao odraz pretstavlja „suštinu objektivne stvarnosti".

Herbert Rid ispituje „istoriju evolucije tehnike stiha" kod engleskih pesnika. Te analize nisu uvek zanimljive za našeg čitaoca, ali navode na razmišljanja o „pomanjkanju pesničke inteligencije u izvesnim krizama u istoriji poezije od Bodlera naovamo". Eseji „Ličnost pesnika", „Pesnički jezik" i „Struktura pesme" — interesantniji su od ostalih, određeni i kritičkom i pesničkom odredbom suštine pesnikove poruke. Posebno se može govoriti o eseju „O prirodi metafizičke poezije", gde Rid tvrdi da „metafizička poezija je apstraktna poezija zato što se kao i metafizika bavi koncepcijama". Ali — iako je metafizička poezija logički određena, i, u skolastičkom smislu, „poezija univerzalija", — ne mislim da može, kao ni metafizička filozofija — da teži ka nekom određenom cilju — „sintetičkom jedinstvu" — kao fenomenu koji je jedinstvena ili najveća vrednost našeg doba. Takve, da ih nazovemo „intelektualne insinuacije" — da se poslužimo Ridovim ironično blagim rečima — stare su kao istorija.

O eseju „Mit, san i pesma" Rid je u pravu kad kaže da je „pesnik čovek koji stvara svoje sopstvene mitove", — ali nije u pravu kada neorganizovano a to će reći neracionalno misli da „suštinska poezija ostaje trenutni izraz slike u golom otkucaju magnovenog trenutka". Malo dalje Rid opet citira Rilkea: „Stihovi nisu, kao što to ljudi zamišljaju, prosto osećanja; stihovi su iskustva". Rid zaboravlja da „goli magnoveni trenutak" nije iskustvo. Pa šta onda hoće Rid? On hoće da pravi ustupke takozvanoj romantičarskoj teoriji poezije. On se pita: da li je to — „ustupak"? Jeste. Rid priznaje da može biti optužen kako „stari romantizam prosto zaodevam u nove fraze" i dodaje — „ali prisiljen na ovu akademsku diskusiju, mogao bih, prihvatiti „rehabilitaciju romantizma", kao adekvatan opis mojih stremljenja". Tako se završava Ridov esej „pesničko iskustvo". Čini mi se, nemoderno iskustvo. Jer preporučiti pesniku da je jedina njegova alternativa — „da se osloni na „izvesnu unutrašnju perspektivu" — zasnovanu na najširem svedočanstvu čula" — pogrešna je i starovremenska. U sledećem eseju, „O prirodi kritike", Rid prilično neodgovorno tvrdi da je pesnik „krilata i sveta stvar" i još „dok nije (pesnik) izvan svojih čula, i dok duša nije izvan njega: kad ne postigne to stanje, on je nemoćan i nesposoban da izrazi svoja proroštva".

Maločas, videli smo, Rid se zalagao za „najšire svedočanstvo čula", i — „izvesnu unutrašnju perspektivu" — a sad za pesnika koji je „izvan svojih čula". To nije isto. Dobija se utisak da nije tačno ni jedno ni drugo. Već treće: poezija je sinteza ideja i opredeljenja, emotivno prihvatanje teme i njenih izraza i bitnih karakteristika, racionalno obuhvatanje sadašnjosti kao sveukupnosti, kao prošlosti i budućnosti, genezno tumačenje subjektivnih svetova i vizija koji duboko, u svojim tokovima, čuvaju nepatvorene mirise i srž objektivne stvarnosti; prihvatanje i tumačenje „reda i nužnosti u prirodi", sveta i materije, neprekidna obnova i svežina mladosti i života, idiom kretanja. Pesnici koji su proroci, a to će reći veliki stvaraoci, uz originalne pesničke inspiracije, uvek imaju u sebi sadržaje i potencijal velikih životnih kretanja, miris i boje svoje epohe, sinonime tih obeležja.

Rade VOJVODIĆ



INOSTRANE TEME

Mihail Šolohov o pitanjima sovjetske književnosti

U Moskvi je nedavno izišao osmi, poslednji tom sabranih dela Mihaila Šolohova, dok sedmi, koji će sadržavati drugu knjigu romana »Uzorana ledina«, još nije štampan. Mnogobrojni pretplatnici ovog izdanja svakako očekuju s interesovanjem završni deo romana započetog, kao što je poznato, bezmalo pre tri decenije. Međutim, i osmi tom privlači pažnju, jer su u njemu prvi put sabrani Šolohovljevi publicistički i kritički tekstovi, a obuhvaćeni su i govori, znatnim delom posvećeni razmatranju problema sovjetske književnosti, odnosno pitanjima aktiviteta sovjetskih pisaca.

Najzanimljivije su, možda, upravo one stranice osmog toma koje sadrže ocene i opaske slavnog romansijera i pripovedača o drugim sovjetskim književnicima. Doduše, neki od ovih tekstova su dobro poznati od ranije, ali na preglednom prostoru jedne knjige, koja obuhvata period čitave dosadašnje delatnosti Šolohova, svi oni čine izvesnu celinu. Ne ulazeći u estetičke analize, a ni u naročito obimno ocenjivanje pojedinih dela, Šolohov je, međutim, više puta istakao (počev još od 1934 godine) šta on traži od sovjetskih pisaca, prvenstveno od prozaika — i koje pojave u književnom životu i stvaralaštvu izazivaju njegovo nezadovoljstvo.

Još 1934 godine, u članku »Za pošten književnički i kritičarski rad«, Šolohov je, kritikujući slabosti romana Fjodora Panferova »Bruski«, jasno nagovestio osnovnu usmerenost svojih opštih zahteva: štetno je tolerisati neumetnički data, nedovoljno pismena, aljkavo i površno sklepana dela — nezavisno od važnosti njihovih tema i nijednom književniku, a ponajmanje onima što se ubrajaju u vodeće, ne može se priznati pravo

MIHAIL ŠOLOHOV U SLOBODNIM ČASOVIMA, U VEŠENSKOJ

da rđavo pišu; kritika koja prećutkuje slabosti takvih knjiga pruža jasan primer neodgovornosti, itd. U istom članku autor »Tihog Dona« — tada još nezavršenog — naglasio je da među osnovne uzroke povećanja količina »literarne škart-robe« spada »nepostojanje savesne, ozbiljne kritike« i da samo zahvaljujući vrlo štetnoj pomoći kritičara »rđave knjige doživljavaju mnoštvo izdanja i, štaviše, postaju rukovodne za pisce-početnike«. Isti, manje poznati Šolohovljev tekst sadrži i protest protiv grupašenja u književnosti, protiv prakse koja bi se mogla formulisati basnopiščevim rečima: »Kukavica hvali petla zato što on hvali kukavicu«.

Još tada, pre dve i po decenije, Šolohov je započeo razgovor sa prozaicima koji, po njegovoj oceni, rade umanjenom snagom ili uopšte nemaju šta da kažu, a i razgovor sa ustručljivim, kritičarima, sklonim taktiziranju i toliko neodmerenim u pohvalama da je jedan od njih, pišući baš o romanu »Bruski«, proglasio pitanje stila i jezika umetničkog dela sasvim sporednim — i na tome zasnovao povoljnu ocenu Panferovljevog dela. Nije suvišno pomenuti da je Šolohov u svojim opaskama išao tragom Majakovskog i Gorkog. Dosledan u svome traženju da se obrada krupnih tema posleoktobarske stvarnosti zasnuje na krepkom, pouzdanom majstorstvu, na razvijenom umetničkom osećanju, Gorki je još pre Šolohova uputio romanu Panferova oštre zamerke.

Ubrzo posle objavljivanja članka »Za pošten književnički i kritičarski rad« Šolohov je, govoreći u Rostovu na Donu, pred radnicima-udarnicima, ponovo upravio oštricu protiv nemarnih i površnih pisaca. »Zašto mi ne primenjujemo prema takvom piscu... jača sredstva delovanja?... A to je vaš uticajni čitalački glas koji će nagnati pisca da hiljadu puta razmisli o jednom te istom pitanju, da misli o svakom obrtu rečenice, da misli o ideji i sklopu pripovetke ili romana, nastojeći da njegovo delo zvuči višestruko jače, i da potstiče, i da zove na borbu, i da nadahnjuje za odvažna, časna, herojska dela«.

Pet godina kasnije, na Osamnaestom kongresu SKP(b), Šolohov nije razvio svoje izlaganje ni izdaleka tako konkretno kao kasnije, na Drugom kongresu pisaca i Dvadesetom kongresu KPSS, ali se još jednom dotakao odnosa između književnika i naroda, najširih čitalačkih masa. Obrazložio je nezavidnu situaciju pisca suočenog s činjenicom da mase ne prihvataju njegova dela ili ga smatraju lenjim, neaktivnim. »Njegovo lice postaje prilično kiselo, on nerazgovetno mrmlja da će raditi bolje. I ponekad se popravi, ali to se ne dešava uvek«. Međutim, Šolohov nikad nije poistovećivao vrlo lagan, usredsređen rad na jednom delu sa ravnodušnošću ili neaktivnošću; naprotiv, on je u više mahova branio pravo književnika baš na takav rad, čime je tumačio i svoj lični odnos prema stvaralaštvu. Prilikom proslave dvadesetpetogodišnjice književne delatnosti Mihaila Aleksandroviča (1948), on je rekao, između ostalog: »Preštampavanje mojih knjiga svedoči da se i »sporim« radom mogu odraziti krupna društvena zbivanja, važna za narod. Mogu se brzo pisati rđave knjige, a polako — dobre«. Godine 1952, u jednom govoru preko radija, slavni romansijer se vratio na isto pitanje: autori obimnih, široko zamišljenih dela ne mogu unapred odrediti kada će ona biti gotova. Tačno je da se rad na romanu može uporediti sa podizanjem zgrade — rekao je Šolohov — ali su na gradilištu razgraničene i tačno određene svačije dužnosti. Međutim, kod pisca su one spojene u jednoj jedinoj — autorovoj ličnosti. Autor obezbeđuje celokupan građevinski materijal, autor je i arhitekta, i zidar, i građevinski inženjer...

Organski povezana s ovim izlaganjem, prožima poratne govore Šolohova tema o brzopiscima, »književnim pobačajima«, fabrikaciji sivih i šturih dela, autorima što svesno i proračunato izbacuju velike količine tekstova koje i sami ocenjuju jakom trojkom ili četvorkom (ali ne smatraju celishodnim da, usporivši tempo i uloživši više truda, stvore delo koje bi zaslužilo peticu). Ove svoje govore, protkane već pomenutim odbacivanjem taktizerskih metoda kritike, Šolohov je ilustrovao i nizom primera. Najviše se zadržao na sistemu rada Konstantina Simonova. Zamerio je Simonovu: kao kritičaru čija ocena Erenburgove pripovetke »Južni vetar« ne sadrži iskren i dovoljno oštar osvrt na slabosti toga dela (govor na Trećem kongresu pisaca Kazahstana); zatim, kao piscu koji »prolazi kroz kongresne dvorane sigurnim korakom mladog gospodara literature«, a spreman je da svake godine »isporuči jedan pozorišni komad, jednu poemu i jedan roman, ne računajući sitnice kao što su pesme, reportaže itd.« (govor na Drugom kongresu sovjetskih pisaca). Šolohov je rekao da Simonov ima talenta, ali je postavio pitanje: šta mogu da nauče od njega mladi pisci? I odgovorio je: »Samo da brzo pišu i da budu umešni u diplomatskom manevrisanju, što za pisca nije ni najmanje obavezno«.

Istom prilikom, na Drugom kongresu sovjetskih pisaca, Mihail Aleksandrovič je naglasio potrebu da njihovim organom, »Literaturnom gazetom«, rukovodi čovek koji je izvan svih književnih grupa i grupica i za kojeg »postoji samo jedna voljena osoba«, a to je »sovjetska literatura u celini, a ne pojedini njeni pripadnici«, — »zvali se oni Simonov ili Fadjejev, Erenburg ili Šolohov«. Dve godine kasnije, na Dvadesetom kongresu KPSS, u poznatom govoru (na koji samo ukratko potsećamo) Šolohov je razvio svoje ranije postavke i proširio ih razmatranjem odnosa mnogih pisaca, naročito Moskovljana, prema stvarnosti. Govorio je o književničkom »začaranom trouglu« Moskva—letnjikovac—lečilište — i, obrnuto, lečilište—Moskva—letnjikovac, o tome da se dobra dela ne mogu očekivati od ljudi koji slabo poznaju kolhoznike i seljake, o piscima — administratorima, o piscima kod kojih je stvaralačka delatnost znatno potisnuta konferisanjem.

U celini, svi ovi tekstovi M. A. Šolohova, slagali se mi s njima ili ne, svedoče da je on kroz dve i po decenije proneo određen i određeno formulisan odnos prema literaturi i pozivu pisca u sovjetskoj stvarnosti.

L. Z.

Florika ŠTEFAN

KROZ OVE KRAJEVE LJUBAVI

Poslednji trag svetlosti mora proći ovuda
kroz ove krajeve ljubavi
gde smo ti i ja i naša velika obmana
gde smo ti i ja i naša velika nada
gde su naši dani svačiji
Poslednja obmana mora proći ovuda
u punoj svetlosti da je vide i slepi
i dugo da se pamti
i dugo da se koračа u vremenu
i duboko da se gazi u šumu nemogućnosti
i dugo da se čuje samo njen glas
preko svih zvučnika dana
preko svih noćnih tišina
Poslednja nada mora proći ovuda
ako je crvena prihvatiće je sve crne ruke
i nećemo gledati one što se premeštaju
s noge na nogu dosade
iz praznine u prazninu
s poslednjim truležom snova
demodiranih salona
Ovo nije kutak za kukanje na noć
i lajanje na zvezde
I šta ćemo raditi ako je prva zvezda
sklopila oči nad ovim travama
što su obećale odmor i nama?
I šta ćemo raditi ako i dalje gledamo
kako nam nude praznine za naš skromni novac?
I šta ćemo raditi ako nam i dalje budu
kalemili tuđe grehove
s tuđih ostrva nemira?
Na ovoj pozornici dana
na ovoj pozornici noći i mraka
ustajemo jedan po jedan
na zov jedinog Sunca
na zov jedinog Glasa
na zov jedinog Čoveka u nama
na zov jedinog Velikog Groba bez krsta
ovde je mrak duž svih drumova
pocrneće naši rumeni obrazi
Ovde je mrak očeva, dedova i san spokojnih
Mi nismo od te krvi!
I zato ustajemo jedan po jedan dan po dar
Jer: ovuda mora proći poslednja svetlost
dugo da se koračа s njom u vremenu
dugo da se pamti makar u stroju
dugo, dugo sve dok prva zvezda
ne sklopi oči negde na vidiku
dugo, preko svih privremenih vremena
dugo, preko svih privremenih tuga
dugo, dugo do sledeće smene svetlosti

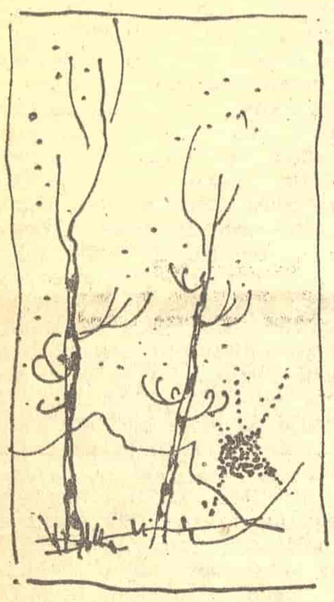
ESEJISTIKA

AMBLEM VREMENA

Zapis o temi: pjesma i revolucija

Čini se na prvi pogled da je do zabune oko pitanja šta je revolucionarna poezija, došlo zbog neadekvatnog termina ili zbog više njegovih varijanti. Međutim, zabuna nije samo formalne prirode. U pitanju je zabluda, koja je novije prirode, a čije rasvjetljavanje dovodi do otpora kod ljudi nenaviklih na savremeno ili onih koji su se izmišljenim „novim suštinama" maskirali, braneći se hermetičkom kritikom, kojom se ništa ne postiže.

Govoreći o poeziji, revolucionarnoj u pravom smislu, Branko Miljković je rekao da je ona muzika vremena, svijest o veličini epohe i ime naših dana. Problem je sagledan, samo treba njegovu rasvijetljenost možda detaljnije obrazložiti. Poezija tematski vezana za revoluciju, iako je bila program trenutka ili jednog vremena, veličala ljepotu istoriskog čina, nosila slike užasa i slobodarstva, nije u stanju da kasnije, poslije trenutka za koji je vezana, da se na jednom višem stepenu pretstavi čovjeku. Organizovanje zvukova, motiva i vizija u jednu umjetničku cjelinu, koja prvenstveno odiše socijalnošću, ratom i rodoljubljem u prilično klasičnom smislu, pogrešno su pripisane odlike revolucionarne poezije. Nije riječ samo o savremenoj herojici koja se može nastaviti na tradiciju epskog, a koja ponekad sasvim smjelo izvire iz stihova naših najsavremenijih pjesnika. Ali možda bi se ipak klupko moglo početi razmotavati baš od te savremene herojike čiji je korijen osnažen istorijom, njena aktuelnost i neminovnost pripada sadašnjosti, a okrenuta je prema budućnosti, pred čijim licem i dobija mnogostrukost značenja, raznovrsnost melodija i boja.



Revolucionarna poezija je rasvjetljavanje istine koja je središte čovjekove misli i emocija u najnovijoj akcentuaciji. Ona ne smije da bude ukalupljena nacionalnim uskostima i ograničena vremenskim barijerama koje revolucionarna zvučnost mora probiti i savladati. Ona je nešto daleko više od propagande i parole i njen pramac ne može biti do kraja sagledan. Prava revolucionarna pjesma prevazilazi jednostavna osjećanja i mobilizatorsku moć. Njena je snaga sveobuhvatnija i zato snažnija od motiva koji nosi, svestranija od sadržaja koji oblikuje. Noseći jednu opšteljudsku atmosferu, koja sebi podređuje vrijeme i ubjedljivo se uzdiže nad svim što je prolazno, pokušava, ne mrtvim definicijama, da dokaže život jednim poetskim opsegom, da pretpostavi sve razvoje i uspone, da se uravnoteži s marksizmom, kao jedino prihvatljivim načinom mišljenja i nenametljivo ga transponuje.

Nedostatak jednog šireg shvatanja prave poezije proističe iz malokrvnih raspinjanja između starih navika i modernog savremenog senzibiliteta. Za pisanje revolucionarne poezije potreban je sluh vremena i oči dalekosežnije od radara. Na taj način se ovjekovječuju simboli, ali pojam ne smije biti ničim omalovažen, emocije moraju biti kontrolisane i uljepšane istinama, prvenstveno onim neprobudjenim. Savremenost kompozicije pjesme mora omogućiti i najrevolucionarniji spoj emocija, tema i vizija. Iz takvih stihova sa svim bi bilo moguće sagledati amblem vremena, prostora i čovjekove pobjede nad svijetom. Sadržajno preimućstvo revolucionarne pjesme u savladivanju zabluda ontološka je saglasnost naše socijalističke misli. Sve je tu važno: i ritam, i zvuk, i monolitnost raznovrsnih misli, i sva mnogostruka značenja. To je jedan univerzalni, misaoni, i emotivni esperanto. Revolucionarna pjesma prati prepoznatog čovjeka. Samo se tako može dobiti izazovna i saznajna pjesma, lišena subjektivističkog, a subjektivno uzdiže na nivo opšteg, koja se odlikuje i nekom vrstom kolektivne misli iz perspektive najoslobođenijeg subjekta.

Takva poezija, već nagoviještena kod nas, treba da se podrži sopstvenim razvojem. Ona bježi iz okvira i lažne uslovljenosti, istražuje se i dobija odlike naše jugoslovenske misli. Lišena predrasuda i zabluda ona priznaje i sjeća korak vremena kao svoj korak, društveni uspon kao svoj uspon. Svuda se nalaze lageri njenih riječi i tema. To sve ne znači da takva revolucionarna poezija ne treba da se obraća, i to sasvim često, bliskoj i daljoj revolucionarnoj prošlosti iz najsavremenijih aspekata. Tek je tada savremenost široko postignuta, krutost prevaziđena i svevremensko dalo svoj pečat ubjedljivosti. Tako, ne trudeći se da prevaziđe na neki način već utvrđene istine, ona im pridružuje nove koje im daju nova preimućstva. Aktivno, a istovremeno i suzdržano, mašta bježi od trenutka, reflektuje na univerzalnost, na opstanak u jednom vjekovnom miru i naslućuje jedno opšteljudsko sazvježđe.

Blažo ŠĆEPANOVIĆ

Dragan KOLUNDŽIJA

Zemlja

Zemlja u jesen kad Dunav teče. Kad nagnut preko prozora svoje sobe vidim oblake kako mi se iznad glave čine jagnjetom, kako obleću sive šume i kako bacaju senku na ruke drveća. Kad ptica ostavlja domovinu i misli na mora daleka. Zemlja žilava, blatnjava, grobljasta, glizava, velika presečena životinja u kasno popodne dana. I povrh svega toga, zemlja crna, mačkasta, luda u svojim bujicama, prazna na svojim poljima, ali vesela, zvuk vetra dok list otkinut treperi, lasta ljubavi dok se dvoje u sobi vole, leptir na izvoru sveže planinske vode, gomila punih stolova u mesecu.

Zemlja mog oca, poštovaoca ozime i jare pšenice, luka u bašti i krompira između redova kukuruza. Takođe poštovaoca i volovskih rogova, kao i rogova koji gore u crkvama dok neki ponavljaju sa najvećim zanosom ono što kaže samo jedan čovek. Zemlja na dnu lonaca u kojima su domaćice skuvale večeru i sad zovu ukućane da se ide za sto, jer sutra je radni dan i treba ustati rano. Dakle, skuvana zemlja u jelu, u kili pasulja, u dvema glavicama kupusa, u zvezdi zejtina. Ili još bolje, u onome što jedemo, dok neko od nas nešto priča, priča, a samo zato da bi ispao interesantan.

Zemlja ćeš biti, zemlja, moja ruko. Ti sad ideš sa mnom, ja te ustvari nosim, urasla si mi u rame, moj si cvet. Ti pišeš neke pesme koje niko ne čita, uzalud računaš kolika je udaljenost između tebe i zvezda, uzalud. U dokolici, dok kraj mene sedi ili pak leži, znaš već ko, ti se ne stidiš da skineš, znaš već šta. Uživaš dok veslaš ispod belila bluza. Ali zemlja ćeš biti. Ležaćeš u nekoj jami koju će iskopati prijatelji i bićeš potrpana zemljom. Ja bih voleo da te ne potrpaju, da ostaneš na nekoj obali i da mašeš brodovima koji budu pristizali u luku, ali šta mogu, takav je red.

Zemlja ispisana po zidovima napuštenih i zapuštenih zgrada. Veliki nos gospodina koji svako jutro sa svoja dva verna psa ide u lov i koga su deca dobro zapamtila. Šareno badnje veče u kući neke udovice koja žali što nema muža da mu pokaže šta zna kad ugasi svetlo. Zemlja, more slika. Zemlja koja putuje u otvorenim vagonima vozova kroz razne krajeve sveta. Neprečišćena zemlja u kojoj možda ima i čovekovih očiju, ali od koje će ljudi napraviti kuću i sazidati kule, dovršiti započeti nasip i proizvesti sunce. Zbog koje će uzalud duvati košava.

Zemlja od koje vajar iz moje ulice i vajari iz svih ulica sveta prave prava čuda: kupačice gole i kupačice među trešnjama. Krila anđela i srca bogova. Oči u vodi i oči na svetlu. Divno veče avgusta.

Zemlja za sađenje aprilskog nagog cveća i hod stabala kroz večnost.

Zemlja gledana sa palube broda i kroz prozore aviona.

Zemlja kraja i početka.

Zemlja leta i zime.

IZ STARIH DANA

Nušićevo šegrtovanje u Pančevu

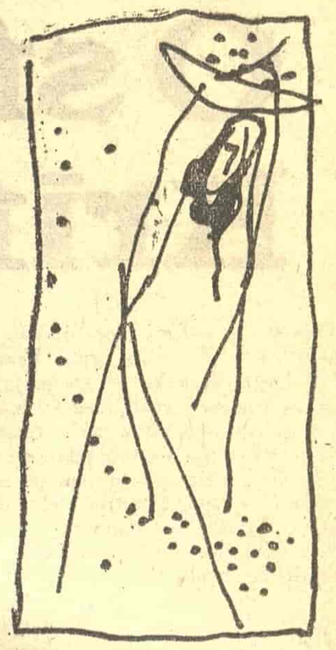
Kao što je poznato, Nušić je, iako rođen u Beogradu, svoje detinjstvo i dečaštvo proveo u Smederevu, gde se njegov otac Georgijes (Đorđe) Nuša, izvozni trgovac, posle bankrotiranja, iz Beograda doselio s porodicom još u vreme Nušićevog detinjstva. U Smederevu je Nušić (tada još uvek Alkibijad Nuša) završio osnovnu školu i počeo da uči niže razrede realke. Pa i kada je posle završenog drugog razreda (jer više od dva razreda nije bilo), nastavio školovanje u beogradskoj realci, on je u Smederevo dolazio gotovo svake nedelje i o svim raspustima. Nušićevo školovanje bilo je u početku puno dečačkih neobuzdanosti i nestašluka a kasnije aktivne revolucionarne delatnosti, te je veoma mnogo muka zadavao i roditeljima i nastavnicima.

Nušić je, dakle, kao i mladi Bora Stanković u ranoj mladosti dozlaboga bio nevaljao i nestašan. Više se nalazio na ulici nego u kući i školi. Njegovi roditelji su se dosta starali da bude čist i uredan, ali bi se on, čim bi se dočepao ulice odmah ubrljao i zamazao. U tome je bio pravi majstor. Umeo je, kako sam kaže, „tako vešto da pocepa haljine da im ni sto zakrpa nije moglo pomoći". Pa ipak, to su njegovi roditelji mogli nekako podneti da nije nanosio štete i drugima. Sa svojim drugovima („hajducima") preskakao je u tuđa dvorišta, a naročito voleo da upadne u tuđ voćnjak ili vinograd. Tamo je ponekad mesto krušaka dobijao „ćušaka" (batine), ali ni to nije mnogo pomoglo da se mladi Alko popravi. Badava ga je i učitelj u školi često „zvrckao" po glavi, govoreći mu pritom „Tikvo nezrela!", badava ga je stavljao „na ugled" ostalim učenicima da kleči pored učiteljeva stola — on je bio sve gori i gori.

I naravno da je takav džambas i obešenjak više posvećivao vremena igri i zabavi nego radu i učenju. U školi je bio među osrednjim učenicima, pa je počeo dobijati i dvojke. To je naročito ljutilo njegove nastavnike, jer su oni videli da bi Nušić mogao biti i odličan đak. Kako je počeo sve više i više da ramlje u uspehu i kako se njegov otac bio odlučio da od Alka stvori trgovca, Georgijes reši da Nušića da u šegrte. Ali nije hteo da njegov sin šegrtuje u istom mestu, u Smederevu, jer je tu bilo ono društvo zbog kojeg je Nušić, za ljubav igre, prenebregao školu. Mislio je kuda da ga pošalje odakle ne bi mogao često da dolazi kući. Najzad je rešio da ga pošalje u Pančevo, koje se za ovakvu priliku pokazalo veoma pogodnim. I tako je Nušić uskoro ladom stigao u Pančevo.

Uleto 1876 godine mladog Nušića otac je doveo u radnju tada poznatog trgovca Vase Čurčina, oca pesnika i naučnika Milana Čurčina, koja je u to vreme nosila firmu „Čurčin i Stojanović". Zgrada u kojoj je radnja bila smeštena i danas postoji — nalazi se u Ulici Petra Drapšina br. 8. Vasa Čurčin se verovatno i ranije poznavao s Nušićevim ocem koji je u Smederevu bio zastupnik i nekih firmi sa teritorije ondašnje Austro-Ugarske, pa je uzeo Nušića još i na stan i hranu.

Naravno da se Nušiću šegrtovanje nije nimalo dopalo, te je on izdržao jedva tri dana. Četvrtog, rano ujutru, izgubio se bez traga i glasa i vratio u Smederevo uveren da je ipak „lakše učiti školu nego šegrtovati". Posle toga Nušić je više „legao" na knjigu i bio bolji đak, mada je i dalje iz vladanja imao „skromne" ocene.



I posle ovog veoma kratkog boravka u Pančevu Nušić nije prekidao veze sa ovim mestom. Taj dodir je naročito nastavljen početkom XX veka kada je Nušić kao upravnik Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu gostovao sa svojim ansamblom u Pančevu. Isto tako i 1905 godine kada su mnoga mesta u Vojvodini svečano proslavila dvadesetpetogodišnjicu Nušićevog književnog rada.

Posle skoro trideset godina, Nušić je, kao već poznat pisac, ponovo ušao u radnju Vase Čurčina. Po pričanju živih naslednika porodice Čurčin, susret između nekadašnjeg šegrta i bivšeg gazde bio je veoma dirljiv. Stari Čurčin, koji je uskoro posle toga i umro, priredio je svome nekadašnjem šegrtu gala-ručak na kome su bili prisutni, pored mnogobrojne familije i prijatelja, još i svi šegrti i kalfe. I domaćin i gost su bili veoma srećni i veseli. Čurčin što je imao tako velikog čoveka za šegrta, a Nušić što je ipak pobegao od metra i tezge.

Početkom aprila 1905 godine u Pančevu se opet mnogo govorilo o Nušiću. Svečanoj proslavi dvadesetpetogodišnjice prisustvovala su i Nušićeva deca Ban (Strahinja), koji je poginuo za vreme Prvog svetskog rata, i Margita (Gita Predić-Nušić) koja je još živa. Tom prilikom održano je u prostorijama Srpske čitaonice predavanje o Nušićevom književnom radu, a Nušićeva deca prikazala su humoresku svoga oca „Naša deca". Istog dana uveče u pozorišnoj dvorani hotela „Tribuna" data je pretstava Nušićevog „Kneza Iva od Semberije", a posle pretstave u sali hotela „Pelikan" priređen je banket. Tako su Pančevci svečano proslavili godišnjicu velikog komediografa i nekadašnjeg svog sugrađanina i šegrta.

Dragoljub VLATKOVIĆ

TRIBINA

Problem metode...

Nastavak sa 2 strane

ili blještavo ljupki impresionistički pejsaži. Stoga nam se i psihološko estetički zahtev da se u proučavanju umetnosti mora obratiti veoma koncentrisana pažnja i na psihološke preduslove umetničkog dela bezuslovno čini tačnom.

Ali pitanje, na koje u ovakvim estetikama nikada nema odgovora, i dalje ostaje nerešeno. A to je suštinsko pitanje svakog ozbiljnog napora da se umetničko delo celovito zahvati i sagleda — pitanje u čemu je dugotrajni uticaj Hamletovog lika, u čemu je nadvremenska lepota Bahovih korala ili kakvim bolno uzbudljivim kvalitetima zrače tmasti oblaci na nebu Van Gogovih pejzaža. I tada, na tom probnom kamenu estetičkog sagledavanja umetnosti sociološka ili, naprimer, formalistička estetika ne može da pruži punu meru, zadovoljavajući stepen verodostojnih dokaza koji ne bi svojom isključivošću vređali duboki osećaj integralnosti kojom je svako pravo umetničko delo prožeto.

Tim neodložnija izgleda potreba da se ovakva vrsta estetičkih gledišta prevaziđe, ne samo zbog svoje očigledne jednostranosti, već i zbog stvarne nemoći da prodre i dublje zahvati integralnu materiju estetskog fenomena. Prirodno je, nadalje, da se zahtev koji estetika mora sebi postaviti — zahtev da svestrano osvetli probleme umetnosti — i dalje nameće kao vrlo aktuelna potreba koje su svesni mnogobrojni estetičari širom sveta.

Jedno od rešenja koje se, naprimer, nametnulo modernom francuskom estetičaru Rajmonu Bajeu jeste ono koje on ističe u svojim radovima o metodi u estetici pod imenom „operacioni realizam" („un realisme operatoire") po kome se delo, stvaralac i publika nalaze u jednom neprekidno i neprekinuto aktivnom odnosu uzajamnog ovladavanja i dejstva. Ova aktivistička misao svakako se čini lepom, ali nam ipak dovoljno ne kazuje od čega sve zavisi i čime je sve određeno to aktivno sadejstvo, taj aktivni odnos triju osnovnih elemenata kojima jedna umetnost nastaje, razvija se i živi.

Jedan drugi savremeni estetičar, Etjen Surio, posebno obrađuje probleme uporedne estetike, na njenim poljima tražeći naučnost empirisku i dokazljivu. Stoga poduzima veoma precizna uporedna ispitivanja ornamentike u slikarstvu i takozvane apsolutne muzike, muzike bez konkretnog sadržaja i nalazi neke koordinate i zajedničke imenitelje među njima. Ovakvoj težnji, u osnovi scijentističkoj i formalističkoj pridružuje se i poznati američki estetičar Tomas Munro.

Kao i u svim drugim naučnim oblastima, i u estetici dijalektičko-materijalistička metoda rešava mnoga pitanja i daje odgovor na mnoge čvorne probleme. Mada u tom smislu još nije konstituisano celovito estetičko shvatanje umetnosti, elementi za njega postoje a posebno i potreba za njim.

Usvajajući dijalektičko-materijalističku metodu u najširem smislu estetička nauka, radi ostvarenja svojih neposrednih zadataka, mora konkretizovati ovu metodu i mora je, i u pojedinostima, učiniti svrsishodnom u razmatranju o kome je reč. Zato dijalektičar-materijalist ne odbacuje mnogoznačnost kojom umetnost zrači, ne čini je isključivom i jednosmernom!

Kod marksističkih mislilaca nailazimo na ponekad veoma živ interes za ove probleme, a nalazimo i niz konkretnih rešenja, dok sistematski i celovit zahtev u ovakvoj problematici još nije postignut. Mađarski marksist i teoretičar umetnosti Djerđ Lukač dao je niz veoma vrednih doprinosa razjašnjavanju društveno-kulturne i idejne pozadine raznih umetničkih dostignuća, kao i niz vrlo interesantnih studija idejno-filozofskih problema umetničkog stvaralaštva, ali se formalnom stranom i analizom takvih kvaliteta u umetničkom delu nije bavio. To je važan propust za estetiku koja bi svoje polazne stavove trebalo da formuliše prvenstveno kao svestrane.

Estetičar, dijalektički i materijalistički misleći, priznaje da se kroz umetnost ekspliciraju i različiti momenti čovekovog društvenog bića, i njegova psihološka ličnost, i da, najzad, umetničko delo kao rezultat i polazna tačka raznih uticaja nosi ove momente u svojoj strukturi. Osim svega ovog, što u neku ruku spada u deo umetničkih kvaliteta koji se moraju smatrati sporednim, postoji i niz onih kvaliteta koje delo samo nosi, kvaliteta počevši od tehničkih pa, preko šire formalnih, strukturalno-morfoloških, sve do one najopštije poruke koju nam pesma, simfonija, ili slika upućuje. Misao o specifičnosti Bahovih fuga, kao skoro matematički izgrađene forme, ili pak priznavanje modernističkih formalnih rešenja, naprimer, u slikarstvu u savremenoj estetici ovog tipa mora se prihvatiti. Ne ograničivši se kruto samo na takozvanu socijalnu umetnost i njene probleme, proširivši svoje vidike i interesovanja na sve tvorevine koje nas mogu obogatiti svojim umetničkim sadržajem i lepotom, dijalektička materijalistička metoda realizuje i jednu drugu neophodnu potrebu — da bude estetika celokupne umetničke delatnosti čoveka, estetika neograničena i neobuzdavana pogrešnim i uskim normama ili jednostranim principima koji bi suzili domen njenih istraživanja.

Dakle, pošto priznamo sociološku i psihološku zakonitost umetnosti kao ljudske delatnosti, treba dalje, ispunjavajući pravu svrhu estetičke nauke, objasniti kako dolazi do pojave onog specifično-estetskog koje se ne može shvatiti ni kao čista društvena uslovljenost, ni kao čista forma, niti kao čista emocija. Ne nalazeći se sasvim i bez ostataka ni u visokom emocionalnom naponu kojim nam zrači neki Šopenov nokturno, ni u visokom intelektualnom dometu koji dostiže delo jednog Tomasa Mana, tajanstveni putevi jedne adekvatne definicije specifično estetskog nalaze se u onom što bi Hegel nazvao merom različitih kvaliteta koje bogata umetnost sadrži, merom u smislu ravnoteže različitih principa i osobina, ravnoteže koja je i granica i novo, dijalektičko jedinstvo svih intelektualnih, emocionalnih, strukturalnih, psiholoških, društvenih, tehničkih elemenata čiji je i ona plod. U smislu ravnoteže koja u tom specifičnom uzajamnom odnosu daje poseban kvalitet, poseban sklad i lepotu umetničkog dela. Taj sklad i lepota ne može biti određen nekim mističkim, pitagorejskim odnosima brojeva niti čarobnim formulama koje bi bile van racionalnih mogućnosti čovekovih, van njegovih sposobnosti da diskurzivno analizira elemente i odnose elemenata koji čine tako shvaćenu meru umetničke lepote. Estetici se time pruža mogućnost da odredi u kojoj je meri Bodlerova pesma plod društvene i intelektualne situacije, u kojoj meri kroz nju odzvanjaju psihički problemi i kompleksi francuskog pesnika, koliko je forma te pesme, raspored stihova ili stopa u njoj značajan za postignuti rezultat, i najzad, kao zaključak, u kojoj meri svaki od ovih činilaca se uklapa u simfoniju posebnog sklada i lepote, simfoniju bodlerijanske poezije.

Takva vrsta shvatanja zadataka estetike kao nauke istovremeno izražava i veoma rigorozne zahteve kojima se ovakav metod mora podvrći. Priznavši da je umetničko delo mnogostruko, mnogosmisleno, da je u sebi zavisno i slobodno, estetički metod dijalektičko-materijalistički usmeren obuhvata čitav niz pojedinačnih, kompletnih istraživanja koja treba da daju osnovu svakom definitivnom konkretnom zaključku. Na taj način ovakva estetička metoda potstiče i sociološka istraživanja koja treba da pruže sliku društvenog bića umetnosti na konkretnom planu, u konkretnom slučaju, zatim psihološka istraživanja — bilo empiriskog karaktera, u cilju proučavanja najjednostavnijih psihofizioloških reakcija na estetske prafenomene — bilo komplikovanija psihološka istraživanja ličnosti umetnika, te najzad, istraživanja idejne potke, idejne osnove stvaranja svakog umetnika, pa sve do istraživanja materijala kojim se umetnik služi, od gline do književnog jezika, kao i njihov uticaj na opštu morfologiju dela. Tako su veliki zadaci estetici postavljeni, zadaci koji će kroz rešenja već nastalih tekovina umetničkog stvaralaštva istovremeno dati i odgovore na najsuštinskija pitanja o lepoti, na pitanja u kakvom se materijalnom ili duhovnom elementu lepota sastoji. Odgovor mora sadržati i jednu i drugu stranu umetničkog dela, — te se tako lepota Van Gogovih „Seljačkih cokula" ili pak grčevito strasne muzike Bele Bartoka mora definisati u onom svom elementu, u onoj svojoj crti u kojoj je ona sebi stvojstvena i nedostižna u svojoj vrsti, u svom izrazu.

Tako rešenje fundamentalnog pitanja da li je lepota u odrazu društvenog bića čovekovog ili u izrazu njegove duše, ili je ona pak sadržana u kompoziciji masa boja koje čine jednu sliku, ostaje na ovaj način bez odgovora. Svaka od komponenti koje pretenduju na svestranu moć u objašnjavanju suštine umetnosti prirodno otpada zbog svoje ograničenosti. Jer se ni najpovršnijim očima ne može učiniti da je slika lepa samo zbog svojih ukusno složenih boja, ili da su stihovi lepi zbog skladne upotrebe reči i prijatne muzike jezika. U suštini je čovekovog bića da u umetnosti traži odgovor na večna pitanja koja muče njegov razum i njegovo srce. Pitajući se o stalnoj muci Mićke Karamazova ili tihom intelektualnom vrenju Tonija Kregera, onaj koji u umetnosti vidi jednu od suštinskih izražavanja čovekove takoreći metafizičke suštine, teži ozbiljnijim rešenjima. Večni problemi i večna lepota velikih dela umetničkog stvaralaštva svedoče nam o relativno postojanom nizu pitanja koja čoveka muče, i to ga muče onda kada, primajući umetnost kao ljudsku najčistiju istinu, odgovore na najintimnija, najbolnija, najsuštinskija pitanja koja u njoj traži. Tako je jasno da se umetnost koju čovek ovako prima ne može pred našim očima osvetliti na jednostavan način koji nam nudi jedno sociološko ili psihološko tumačenje.

Odgovor leži u ukazivanju na rešenje koje bi se moglo smatrati svestranijim i, aproksimativno, sve svestranijim, u ukazivanju na estetiku koja bi pošavši od principa jedinstva različitih elemenata, odredila konkretne zakone njihovog ujedinjavanja i na posebnim pitanjima dokazala kako je do tog jedinstva došlo, kako ono deluje i u šta ono prerasta.

Eleonora MIČUNOVIĆ

ŽIVOT OKO NAS

Veliki put

Ne znam kada će to tačno biti, ali sigurno je da dolazi vreme da i taj san, koji već decenijama traje, postane delo; delo koje se pamti, koje je jedna džinovska suština. Više nego išta drugo, ovo je naše doba — doba puteva, do daljina i prostora koji su doskora često bili samo vizije budućnosti, neodređene i čak, ponekad, nestvarne. Doba puteva istinskih i puteva simbola. Jer, na kraju, šta su drugo revolucije, oslobodilački ratovi, poroznost savremenih granica kojima se takođe, kao nečim prevashodnim, karakteriše naše vreme — šta su drugo svi oni nego putevi — simboli? Napori rasa, naroda i pojedinaca, do juče tlačenih i u tami, da dođu do sebe, do svojih kontinuiteta, do svoje sudbine — zar nisu to? Čudesne staze do starog vrča koji se zove sloboda i u koji svaki narod, svako pleme, red i poredak sipaju novo, svoje vino, prema svojoj meri, svome ukusu, svome vremenu.

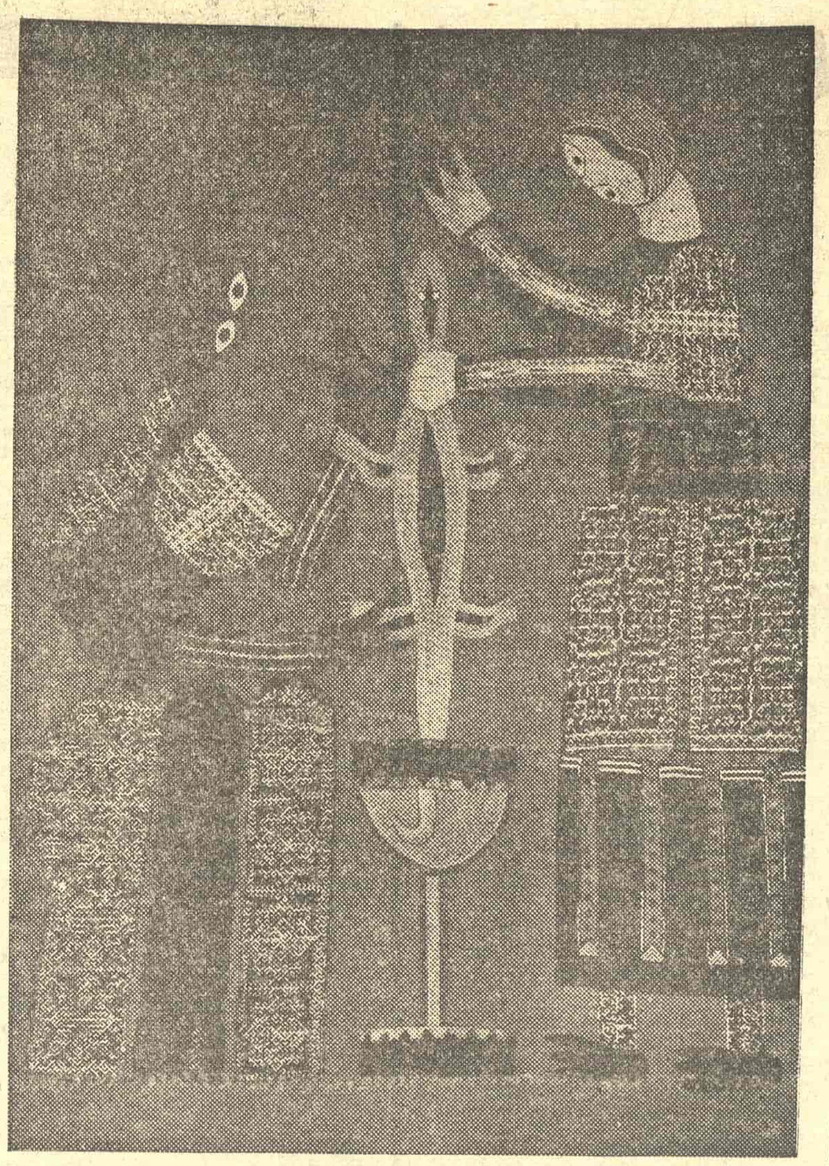
A u tom sazvežđu koje se zove čovečanstvo, prostor što se na svim mapama sveta beleži kao Jugoslavija, iz godine u godinu ima sve dostojnije, sve plemenitije i časnije mesto — u relacijama, naravno, koje određuju savremeni svet, unutrašnje potencije i snage koje su, najzad, granica svakom ljudskom činu, i onaj ideal koji postavljaju sebi udruženi hrabri i ponosni ljudi.

Godinama evo, zaista, mi smo krčioci novih puteva — do sebe, do svoje nacionalne i socijalne suštine, do naše istoriske sudbine, do sveta. I to je možda ono najlepše što narod, i pojedinac utapajući se u narod i rastući sa njim, mogu da stave kao ponos na svoje lice, na lice čoveka uopšte, na lice svoje i čovekove istorije.

Čovek — to je ono što je on bio, ono što on jeste, i, čini mi se, najviše ono što on može, hoće i mora da bude — postavši svestan značaja i smera svoje volje i lepote svog opredeljenja. I kad jednoga dana prvi voz bude pošao prugom Beograd — Bar — a ja zaista ne znam kada će to biti, ali sam siguran da taj dan nije dalek — biće možda najbolje prisetiti se stvari sličnih ovima i onih koje na neki način proishode iz njih. Da, ta pruga, taj put, to će biti jedan od najgigantskijih poduhvata koje je naš socijalizam imao da preduzme ostvarujući sama sebe, svoj smisao čovečnosti i življenja u svetu koji i on čini. Jer, iza i oko nas bilo je, biva i biće napora i rezultata koji će, materijalnim spregovima mereno, biti možda i značajniji od ovoga. Ali nijedan od svih tih napora i rezultata čini mi se da će teško moći lako da se uporedi sa ovim baš po onome što on nosi kao ideju, kao smisao svog odvojenog bitisanja u sklopu bitisanja našeg nacionalnog organizma. Jer toga zamišljenog dana, koji će verovatno biti prazničan, koji će sigurno biti veliki Dan Praznik, završiće se jedan dugotrajan proces, složen i vrlo komplikovan u prvom redu po energijama koje su se u toku njegovog trajanja nagomilale i sudarile i, sudarajući se i prožimajući, promenile, i otpočeće jedan drugi isto toliko složen i zamašan ne samo zbog sume snaga koje su njegovim završenjem ostvarene, već najviše zbog toga što će tada biti nagoveštena jedna nova, sjajna zora za stotine hiljada ljudi, za milione —. o ne, nije reč o materijalnim stranama, prvenstveno. I tada će, i ne samo tada, verovatno biti značajnija baš ta sveukupna lepota mnoštva ljudskih činova slivenih u jedno, ono što je u tim činovima splet hiljada vidljivih i nevidljivih mogućnosti za jedno novije i pravije življenje, a manje će, valjda, biti važno to što se radi o pet stotina i sedamnaest kilometara novih železničkih šina (iako, najzad, sve raste na tome), o oko tri miliona tona robe koja će kraćim putem da se prevozi, o dva miliona hektara šuma koje će lakše moći da se eksploatišu, o stotinama miliona tona oslobođene rudače. Zato što to materijalno, to fizičko, to ljudskim rukama i ukusom opipljivo, neće biti svrha samo sebi, nego će biti tu da posluži jednom drugom, višem, plemenitijem maće i taj veliki put, kao i sve velike građevine sveta, svoju veliku dušu, moćnu i neponovljivu, i ta će velika duša, od toga zamišljenog dana, koji će, pored svega, biti i kao jedno pravo izlučivanje blještave svetlosti, rađati jedan novi svet, veliki deo našega živoga organizma uklapati u njegov totalitet, ostvarivati taj totalitet do njegove punoće.

Mogu da zamislim kako bi to otprilike izgledalo u jednom malom spektru, u jednom atomu, u jednoj sićušnoj slici koja iznenada, pred vašim i našim očima, pred licem sveta, počinje da se menja... Stolećima je živeo u nekim bespućima i kamenjarima neki čovek, živeo je decenijama tamo neki gorštak, i nebesa u koja je on gledao imala su vrlo uske vidokruge, a njegove su ruke vrlo malo mogle da obuhvate. I tamo, još dalje, u ravnicama Vojvodine, nastanili se ljudi čija pluća i grlo danima preko leta davi gusta prašina, i na drugoj strani, u Makedoniji, u Srbiji, na Kosovu i Metohiji, u Bosni, sve dalje i sve više, živeli su i žive ljudi koji u sebi neprekidno i odavno osećaju duboku, gotovo nagonsku težnju da se brzo pomiču iz svojih predela, da se sasvim zbliže sa onim što tamo stoji, blizu mora, da se on sasvim zbliži sa njima, da najviše postanu jedno... Odvajala ih je istorija, odvajali su ih tame i nasilnici, odvajali reke, planine i vremena, ali što god je tih odvajanja bilo više, žudnja u svim onim pojedincima, u svima onima mnogima bila je veća: da produže svoje ruke, da srcima dadu što više poleta, da mislima i naporima dadu najveći mogući raspon krila... I došli su ljudi i pokazali im put, poveli im oči, ruke, volju i — pogledajte kako se najednom ta volja, ta prigušivana volja, ta volja koja nije znala kuda će sa sobom, pogledajte kako se najednom džinovski razmahala... Kao da ta tamna, teška, kamenita i lepa brda nisu bila tu radi onih bogatstava koja su u njima i njihovim dubodolinama i dubinama, već da bi sav taj ogromni svet mogao da pokaže svoju volju, onu divnu žudnju koja je već gubila svoje strpljenje, stolećima gomilano, koja je prskala od nabreknutosti, koja je u nečemu najzad morala da se ostvari.

A onda je, u jedno isto vreme, svet počeo da se smanjuje i približuje, da širi... Promeniše vrlo lako svoje pozdrave Srbijanac i Crnogorac, lakše no ikada, Sandžaklija i Vojvođanin, i Makedonac, Bosanac, Hrvat, Slovenac počeše da prestaju da traže da razlikuju svoja imena. Dugo i otegnuto ojkanje, epski široka i nadahnuta reč učini se sama sebi lepša čim bi obojena mekotom govora onih iz Povardarja, a lalinska poskočica i šala, odjedared pronađe novo podneblje za svoje trajanje. I uskoro ljudi kao da se začudiše zaista zašto su se zvali posebnim imenima. Pa neki pomisliše da promene svoje košulje uime nove ljubavi koju su pronašli, uime svog novog ljudskog imena, neki pomisliše da promene i kape uime te iste ljubavi. I svi videše da su im dlanovi, to što ih najviše obeležava, zaista isti, željni jedni drugih za susrete svakoga dana... I od svih onih ranijih govora, moraće ipak na kraju da ostane ponešto, pomisliše još mnogi, ali će lepši od svih biti upravo onaj koji se toga dana, pri tom susretu, u tom otvaranju nove zore, počeo da ostvaruje.



MILICA ZORIĆ: KOMPOZICIJA

I oni svi skupa okrenuše uho ka tom svom novom govoru koji je njihov i nije njihov, koji je najviše njihov... A sa brdovitih i neprohodnih strana, u goleme stanice, na male stanične perone, koji kao da su najednom iz čarolije nastali, uzeše da se slivaju reke ljudi, da bacaju od radosti kape, kačkete, kečeta, šajkače, sve to postade kao neka velika šumna voda na putu ka onom moru, ka Baru, ka svim okeanima i brodovima sveta, i mornarima na Severu i Jugu, i Zapadu i Istoku. A mala deca usput, devojčice i dečaci, nekim tajnovitim snagama pokrenuta, napustiše svoje tojage i stada na padinama Zlatibora i svih drugih Zlatibora do mora, i rukama uzeše da klikću svoje detinjstvo koje se otvara, da mašući rukama pozdravljaju putnike koji su onuda prolazili, koji su otpozdravljali.

Sve ovo zaista može biti jedna zgusnuta vizija toga dana budućnosti — kad prvi voz krene iz Beograda u Bar. A možda, zbilja, i neće tako izgledati, ni taj dan, ni taj svet, nego ljudskije i punije, više prosto i jednostavno, obično. Ali će to nesumnjivo biti delo, delo koje ne traži spomenik, koje će samo sebi biti to. Rekli smo, reklo se već mnogo puta, da je ovo naše doba, doba puteva — puteva simbola i puteva istinskih, širokih drumova na kojima ljudi sve brže i zahuktanije, sve žednije koračaju jedni ka drugima kroz tamu, kroz noći, kroz muke često, ka radostima, svestranijem životu, da bi postali ono što najpunije mogu biti: golemo bratstvo u sebi i oko sebe, jedan golemi govor. U svesti, nezavisno od materijalnih činjenica, i na njima, eno već postoji ta čudesna blistava traka, te dve trake koje se probijaju ka tome, sjedinjene, i one počinju da imaju svoju sudbinu i svoju legendu, njihovo trajanje je počelo. I ljudi okolo njih, i svi oni koji na ovaj ili onaj način hrle ka tom putu budućnosti, ne mogu a da ih makar kako ne osećaju u damarima svojih bića, u dubinama svojih žila. Jer je čovek ono što je bio, ono što jeste, ali najviše ono što može i mora da postane — kroz delo. A od ovog dela neće skoro biti plemenitijeg, korisnijeg, lepšeg, zaista...

Slobodan DŽUNIĆ

LIRIKA U PREVODU

VALERIJ BRJUSOV

VALERIJ JAKOVLJEVIĆ BRJUSOV (1873—1924) je pored Aleksandra Bloka najznačajniji pretstavnik ruskog simbolizma. U poeziji se javio krajem prošlog veka, ali pun procvat svoga stvaralaštva postiže u godinama uoči Oktobarske revolucije. Brjusov je veoma plodan i raznovrstan pesnik. Njegova se poezija kreće od čiste lirike do poetskih filozofema; on je i pesnik prirode, i urbani pesnik, i pesnik kosmosa. Zalagao se i za takozvanu naučnu poeziju čiji je osnivač Francuz Rene Gil. Brjusov je bio veliki erudit i izvrstan poznavalac mnogih jezika. Preveo je na ruski nekoliko pesama našeg Milana Rakića. Poznate su, između ostalih, njegove knjige stihova: »Mladost«, »Sedam duginih boja«, »Urbi et orbi«, »Treća straža«, »Stefanos«, kao i zbirka pripovedaka »Plameni anđeo«.

PRE ZORE

Poznajem strogu i jasnu tu svetlost, koju gledam,
I tutanj zaprege oštar isuviše,
I gvozdene rešetke na prozoru ureda,
I opustelost ulice, koja usnu ne diše.

Noć je pala u godine, slobodno i ludo.
Još plamte vatre svih sila i nadahnuća;
Sveži jutarnji vetar tiho zapahne grudi,
I, ko grobove, bezbroj nepokretnih kuća.

I sami, i udvoje, tamo spavaju ljudi.
Ili nauznak, ili ničice — kako koji.
Duboko i visoko nebo nadamnom stoji,
I svečana daljina u svojoj nagoti rudi.

Dva su jednaka sveta i dve jednake stihije:
Svet dana i svet noći, bezumlja i mudrosti,
Al teška im je međa — ta ponoć koja izbije,
Kad se troši mrak, a slabe su još svetlosti.

Sa nadanjem poslednjim, duša svoj noćni san
Hoće da izlije u prazne oblike dana,
Al uzalud sva borba i uzalud vračanja:
Pokoriće me, moćni moj neprijatelj, dan.

VEČERNJA GUŽVA

Bujno-šarene afiše dreče,
Jauču reči koje slede
U reklamama, čiji sjaj uveče
Ranjava, oštar, ko krik pobede.

Spavaju iza stakla stvari; zlato
I dragulj sjaj u otrov pretvori,
I iznad zvezde dukata — jato
U severnoj svetlosti gori.

Sav ispresecan trupcima dugim
Vatrenih ulica — živ je grad.
Gamižanje nakazama grubim
Večernju gužvu proslavljuje sad

Zatajivši nebo i zvezde s njima
Plava je svetlost fenjera sve jača
Nad prostitutkama i mudracima,
Nad talasanjem svih plesača.

Kvareći linije kadrila, znaju
Da između parova — zvoneći,
Svi tramvaji modre munje daju,
Automobili — mlaz svetleći.

Gudalo, pod muziku točkova,
Ko dirigent, diže štid rumeni,
Da mnogoglasnu gomilu iznova
Slije u jedan hor crkveni:

»Prah slavimo, Veličanstvo Tvoj
Za te kolo okolo oltara
Električnih koji gordo stoje
Sjurivši koplja u nebesa stara!

MAGLA

Pored tihog kanala
Ive svijaju grane.
Uz vodu put se svija,
Senke su užurbane.
Pozdravlja ptica smela
Kroz mrak zvezdu što sija.

Pored tihog kanala
Ide povorka bela
Povijenih devojaka:
Lice im ispod vela,
Pod ogrtačem tela
Umorenih koraka.

S dna tihoga kanala
Pojavljuju se konji,
Ko gromade niz reku,
I konjanici koji
Niz maglu što je pala
Nagle sve brže nekud!

Niz kanal tih sve jače
Jure u gomili zloj.
Devojke za sobom mame,
Ruke šire iz tame —
I plašt svijaju svoj
S njihovim ogrtačem!

(Preveo Branko MILJKOVIĆ)

POZORIŠTE

Dva francuska komada

JAJE. U Ateljeu 212 prikazan je komad Jaje savremenog francuskog pisca Felisijena Marsoa. Jaje se može tretirati i kao bezazlena priča o čoveku, koji je neprestano nastojao da prodre u malograđansko društvo iz koga je isključen zbog svog smetenjaštva. Postupi li tako, reditelj će napraviti manje ili više melanholičnu lakrdiju sa satiričnim prizvukom, no neće zadovoljiti osetljivijeg gledaoca sposobnog da ispod bezazlene privatne istorije nasluti i razvijanje nemilosrdne istine o tragičnom konfliktu individue i ljudske zajednice. Međutim, ako autorovu tezu da se glavni junak Mažis nalazi izvan društva, koje mu se ukazuje u obliku glatke zatvorene površine jajeta, shvatimo simbolično (kao izraz čovekovog trenutnog osećanja odnosa sa svetom), razumećemo da su Mažis i njegova okolina ustvari delovi jednog istog poretka stvari: istovremeno, to će nam objasniti Mažisovu bolnu zaokupljenost pojmovima i odnosima koji vladaju u tom prividno nepristupačnom svetu, kao i Mažisovu iskrenu patnju zbog isključenosti iz malograđanskog društva.

To će nam takođe objasniti i zašto pisac svoje delo naziva komedijom: u Jajetu, Marso se gorko ruga i malograđanima i glavnom junaku, a ako ponekad osetimo samilost prema Mažisovoj sudbini to je samo posledica prepoznavanja nekog sopstvenog iskustva u Mažisovom slučaju. Takva interpretacija Jajeta otkriće nam još nešto: s jedne strane, da je Mažis u nekom ranom trenutku života osetio potencirano osećanje niže vrednosti i manje intensivno, ali isto tako ukorenjeno, osećanje ljudske zajednice. Osećanje inferiornosti u kome „nijedan ljudski individuum ne može naći mirovanja" pokušao je da prevaziđe utvrđivanjem onih duševnih snaga koje su mu još u detinjstvu potvrdile svoju efikasnost: kultivisanjem zavisti, pritvorstva, častoljublja i mržnje. Mažis je tako formirao životni stil pomoću koga je težio ostvarenju jednog fiktivnog cilja, manifestovanog potrebom da se celokupni društveni mehanizam podvrgne njegovoj (Mažisovoj) volji. Mažis je to postigao kroz zločin ali je pritom skoro sasvim ugušio sopstveno osećanje zajednice i dospeo u trajan konflikt sa društvom. Prava vrednost dela je, dakle, u otkrivanju te psihološke istine o prirodi jedne opštije ljudske situacije. S druge strane, takvo shvatanje suštine komada dovodi nas i do osobenog poimanja njegove forme: komad nam se ukazuje kao karakteristično unutrašnje Mažisovo sazrevanje pri čemu okolnosti objektivnog sveta deluju kao projekcije te svesti u razvoju.

Iz tih razloga neophodno je odbaciti reditelјevo shvatanje da komad slika „sukob jedne istinoljubive prirode i malograđanskog društva". Polazeći od takvog shvatanja, reditelj Bojan Stupica je definitivno razgraničio dve sfere u kojima se odigrava komad: svet malograđanske otužnosti i unutrašnji Mažisov svet. Malograđansko društvo slikao je pomoću oštrih estradnih karikatura dok je Mažisa uobličavao — u inteligentnom i osetljivom tumačenju Pavla Minčića — progresivnim sazrevanjem dva osnovna tona: mirnog staloženog rezonerstva — u pripovedačkim pasažima, i nadmoćne ciničnosti — u trenucima kad Mažis aktivno učestvuje u radnji. Mažis je vremenom postao neka vrsta negativnog heroja, koji mačem nasilno otvara školjku ovoga sveta. Mažisov cinizam, duboka amoralnost i bezočno osporavanje osnova na kojima počiva svaka ljudska zajednica stekli su vremenom oreol umesto da izazovu gađenje i odvratnost. Mažis nije bio uznemireno nesigurno stvorenje, koje pred nama otkriva smisao odigranih događaja, i čija se groza prepliće sa užasima sveta koji ga okružuje, a pretstava nije gomilala gnusobu na gnusobu i na kraju je izostao konačni efekt: nismo osetili gađenje pred jednim svetom koji ćemo još dugo morati da menjamo.

Nekoliko mladih glumaca ostvarili su zanimljive kreacije: prvenstveno, Branka Petrić, koja je sugestivno ocrtala jedan gotovo potpun ljudski karakter; tri sveže karikature naslikali su Vlada Popović, kao Digomije, Zoran Ratković, u ulozi Gistava, i Rastko Tadić, koji je igrao gospodina Bertulea. Međutim, nekim mladim umetnicima mora se zameriti što isuviše nekritički usvajaju postupak izvesnih afirmisanih beogradskih glumaca.

PISAĆA MAŠINA. Koktoova Pisaća mašina (prikazana na Maloj sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta) razlikuje se od stereotipnih francuskih bulevarskih komada trilerskom konstrukcijom fabule i bleštavim varničenjem duha, koji nagoveštava da je delo napisao umetnik sposoban da se ozbiljno zamisli nad životom. Trilerski kostur dela — traganje za piscem anonimnih pisama, koja zapljuskuju malu palanku i prouzrokuju niz tragedija — ustvari pomaže uobličavanju nekoliko klišetiranih ličnosti iz salonskih komada, romantičnih sadržaja, golicavih porodičnih odnosa i neobično zamršenog ljubavnog mnogougla zapletenog između oca porodice, njegove prijateljice, dvojice blizanaca i usvojenice. Upitamo li se da li je Koktoov komad zabavan — u ovom slučaju taj kriterijum se nameće — primetićemo da je pažnja publike najpotpunije zaokupljena u prvom činu; drugi čin donosi izvesno rasplinjavanje od trenutka kada karakteri budu uobličeni, odnosi uspostavljeni i misterija zapletena; interesovanje sasvim opada u trećem činu, u kome prisustvujemo skoro potpunom zanemarivanju detektivske priče, veštačkim obrtima i jednom završetku ružičastom i idiličnom.

Reditelj Mata Milošević dopustio je da se radnja prirodno razvija i sav se posvetio stvaranju plastičnih likova. S vremena na vreme, režija je uspostavljala ironično otstojanje između gledaoca i odigranih događaja i u tim trenucima pružala nam najpotpuniji doživljaj.

Zoran Ristanović je sa tananim osećanjem za unutrašnju i spoljnu karakterizaciju naglasio sličnosti i razlike blizanaca koje je igrao.

Dubravka Perić je dobro ispoljila i neposrednu naivnost i romantičarsku izveštačenost mlade devojke čiji je lik donosila.

Nedovoljno korektan izgovor Ančke Levarjeve nije nas sprečio da uočimo njenu finu diskretnu glumačku tehniku i sposobnost tre nutnog zgušnjavanja emocija, toliko potrebnih da se izrazi dizanje i padanje nada, koje prati poznu ljubav Koktoove junakinje.

Najzad, izvođenje Pisaće mašine na Maloj sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta nagnalo nas je da pomislimo: da Kokto već decenijama stoji na čelu falange francuskih pisaca, koji žele da pozorište napusti realistički stil i okrene se čistoj teatralizaciji, u kojoj — po njihovom mišljenju — počiva sva lepota pozorišta i njegova osnovna unutrašnja vrednost; da se Kokto svojom dramaturgijom odlučno suprotstavio shvatanju po kome su „napetost" i „iluzija stvarnosti" osnovni elementi dramskog dela; da pomislimo, ne bez gorčine, da je Kokto napisao desetak komada, koji mogu odlično da posluže za razumevanje savremenog evropskog intelektualnog pozorišnog zavereništva, ali da su do danas beogradska profesionalna pozorišta prikazala samo dva njegova realistička komada (Strašne roditelje i Pisaću mašinu).

Vladimir STAMENKOVIĆ

Stanislav Ježi LEC

Neočešljane misli

Ne gledamo sa visine na sve padove.

Umrimo zdravi.

Neprijatelji postaju sve sličniji.

Teško originalnima.

Kad bi uvo znalo da govori.

Juda je drugovima pokvario cenu.

Pomalo se gubi romantizam zločina. Jer je danas zločin postao klasika svakidašnjice.

Za proučavanje čoveka na kraju primenjuje se ne dedukcija ili indukcija nego obdukcija.

Dve generacije: mi smo zajedno sanjarili, oni zajedno spavaju.

Smatram da sam optimist. Verujem u sjajan uticaj pesimizma.

Protiv koga je usmereno moje mišljenje? Protiv onoga koji mi zabranjuje da mislim.

Ponekad vrlo su mali oni koji nemaju ravne sebi.

Ko je stvorio svet? Za sada ovo nedelo priznao je samo Gospod Bog.

Kad baraba postaje suptilan, njegovo barbarstvo dobija suptilne nijanse.

Istina je samo jedna. Ne možemo dakle tražiti da njoj svi budu verni.

»Muza za ulicu«! Izašla. Čak je postala »prijateljica ulice«.

Gledaj ljudima u oči. Videćeš, šta ti preti s leđa.

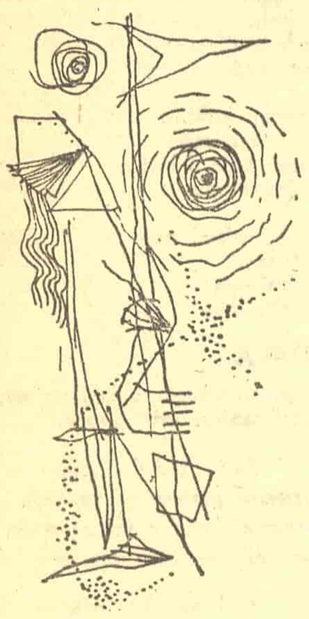
Ko želi da plovi protiv struje, neka ne traži da struja menja pravac.

(Prevela Tereza VUJČIK)

NE SAMO ESTETIKA

Nastavak sa 1 strane

lovitom i dovoljnom samoj sebi, pa prema tome estetska vrednost pretstavlja integralnu vrednost umetničkog dela. Kao što naučnik stvara naučnu istinu, recimo u oblasti psihologije, umetnik stvara umetničku istinu na osnovu psihologije, gde ona više nije naučna činjenica već preoblikovana stvarnost koja često znatno otstupa od fakata postojećih u životu. Navedene kategorije se, isto tako, mogu posmatrati iz dva aspekta: mogu se analizirati kao estetske kategorije, tj. kao sociologija transponovana u jednu potpuno novu, kvalitetno različitu materiju — književnost u kojoj ona gubi mnoge svoje odlike kao nauka, kao objektivna činjenica, i dobija nove organski povezane sa estetikom, a mogu se analizirati kao naučne kategorije, tj. faktička sociologija kao takva. Prirodno je da na čitaočev utisak o jednom delu dejstvuju ne samo čisto estetske



vrednosti, već i one druge, filozofske, sociološke, etičke, pogotovo kada umetničko delo obrađuje problematiku iz oblasti ovih disciplina. No, to dejstvo na percipiranje književnog dela ustvari ne utiče na promenu njegovih objektivno postojećih specijalno estetskih vrednosti. One ostaju kakve u suštini jesu, dok čitalac svoje zaključke o tematici dela često pripisuje u greh estetici. To je razlog zbog čega je potrebno izdvojiti specifično literarne (tj. čisto estetske) vrednosti jednog romana od ostalih kvaliteta njegovih.

Estetiku je mogućno smatrati i samo kao elemenat u složenom umetničkom tkivu književnog dela. Jer, pored estetske vrednosti koju sačinjavaju literarno transponovani filozofski, sociološki, psihološki, etički elementi, ono poseduje i svoje posebne filozofske, sociološke, psihološke, etičke vrednosti merene normativima samih tih disciplina. Mogućno je u opštu umetničku vrednost književnog dela ubrojati i ove elemente u koje spada i ideologija. Pa i u tom pogledu njihovo je značenje malo. Da u umetnosti ideologija ne igra presudnu ulogu dokaz je i to što postoje izvesne umetničke grane u kojima ona ne egzistira, što znači da im nije ni potrebna. Jedna slika može da ima puno umetničko delovanje jedino preko svojih estetičkih vrednosti koje u ideološkom pogledu ne znače ništa. U muzici je isto tako. Za njeno umetničko ovaploćenje dovoljan je zvuk, njegov doživljeni kvalitet, odnos zvukova. Ostaje kao jedino bitno unutarnje i spoljašnje dejstvo muzike tj snaga sa kojom nas emotivno ili misaono pokreće.

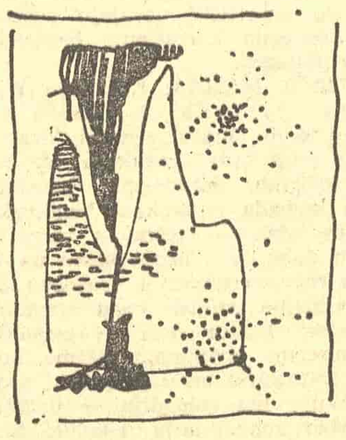
Prirodno je da se principi slikarstva i muzike ne mogu mehanički preneti na ostale umetnosti koje se po svojoj strukturi bitno razlikuju. Slikarstvo je u stanju da se izrazi samo preko vizuelnih, a muzika samo preko zvučnih vrednosti pri čemu siže i ideja ne igraju bitnu ulogu, dok se književnost izražava preko jezika što znači suštinsku razliku. Jezik je u stanju da izrazi ideju, filozofiju, moral, tendenciju, te se zato ti elementi ne mogu jednostavno odbaciti kada se razmatra umetnička vrednost jednog literarnog dela. Oni imaju posebno dejstvo na čitaoca, daju delu određeni smisao. Zato kritičar mora obratiti pažnju i na te elemente. Pitanje je samo da li na estetsku vrednost dela utiče jedino to sa koliko je umetničke snage ideologija transponovana u delo, ili i to da li se ideologija smatra pozitivnom ili negativnom u sociološkom smislu. Mogu li idejne, društvene, moralne vrednosti dela da podignu njegove estetske kvalitete? Kada bi to bio slučaj, onda bi estetske vrednosti dela jednog Dostojevskog bile umanjene zbog njihovih „idejnih slabosti", a dela nekog sociologa ili filozofa dobila bi na estetskoj vrednosti iako, u suštini, ne pretstavljaju umetnička ostvarenja.

Analizirajući formu i sadržaj u njihovoj uzajamnoj vezi, estetika ih posmatra sa svog vlastitog stanovišta, odbacujući ona druga koja se nalaze izvan njenih domena. Forma se može ocenjivati jedino estetskim merilima, dok sadržaj, pored estetske vrednosti, može da ima i druge odlike, to naročito važi za književnost, jer je u muzici, kao što smo istakli, sadržaj nemoguće odeliti od forme pošto su identični.

Umetnost ne odražava život, već ga transponuje u novu viziju koja postoji za sebe i ima svoje vlastite zakone. Zato je besmisleno zahtevati od umetnosti da bude jedino kritika života, pošto umetnost pretstavlja samu esenciju života pretočenu u poseban svet izgrađen stvaralačkom imaginacijom. Umetnik ne mora da izražava nezadovoljstvo prema konkretnim društvenim okolnostima; on kroz sebe izražava, (tj. preobličava) život kakav on u svojoj biti jeste; ako izrazi snažno tu suštinu, ako je izrazi na estetski način, onda sve ono što se javi kao stav, odnos prema životu jedino je funkcija, posledica pravog umetničkog doživljaja i stvaranja. Idejni odnos pisca prema stvarnosti ima značaj za istoričara, sociologa, ali ne i za romanopisca ili pesnika.

Dijalektička i marksistička ocena umetničkog dela podrazumeva i njegovu društveno-filozofsku analizu od koje bitno zavisi celokupan sud o delu. Određena aktuelna ideologija može da usvoji takvo gledište na umetnost, kao što jedno društvo može i ima pravo da zabrani popularizaciju jednog dela sa njemu neprijateljskom tendencijom i ideologijom, ukoliko smatra da će negativno uticati na čitaoce. Samo, sve su to problemi trenutnog društveno - političkog značaja koji se ne mogu poistovetiti sa estetikom. Estetika ostaje ono što ustvari jeste, estetska vrednost jednog dela ostaje onakva kakva po sebi egzistira, sve ostalo su estetici pridodati elementi, o kojima treba voditi računa iz drugih razloga, ali ih ne treba mešati sa estetikom. Jedino je tako mogućno objektivno i tačno oceniti složenu vrednost jednog umetničkog proizvoda, staviti ga na pravo mesto koje ono zaslužuje i s tačke gledišta estetike i s tačke gledišta društva i društvene evolucije.

Moramo priznati da pitanje odnosa između estetike i ideologije pretstavlja glavnu okosnicu u našoj savremenoj umetnosti. Pogrešan stav prema tom problemu doveo je do toga da kritičari zahtevaju od pisaca da kroz svoja dela izražavaju određene ideje, moral, filozofiju. Shvativši da to, ipak, pretstavlja sputavanje slobode umetničkog stvaranja, neki od njih su pronašli naizgled srećnu formulu: umetničko delo ne mora da izražava i slika samo pozitivne karaktere i ideje, samo progresivna društvena i filozofska stremljenja, već može i treba da prikaže život u njegovoj sveopštosti i celovitosti. Ustvari, tvrdnja da je u umetnosti mogućno i potrebno odraziti totalitet života krije u sebi strah da se istini pogleda u oči. Postoji ne-



što drugo što može da navede na takav zaključak. To je fantastično dejstvo pojedinačnog detalja u umetničkom delu, detalja koji svojom unutarnjom snagom toliko obuhvati čitaoce da on ima utisak kako je pojedinačno opšte, kako je detalj celina. Štaviše u umetnosti netipično može da poprimi dejstvo tipičnog i da se kao takvo nametne čitaocu. To je opsenarska moć umetnosti koja deluje bez obzira na stvarno stanje činjenica u životu i istoriji, moć koja gradi svoju vlastitu istinu i logiku koja deluje upravo zbog toga što je umetnički mogućna. Budući mogućna ona je i uverljiva bez obzira što se u konkretnom trenutku u određenim okolnostima nije dogodila ili se drukčije zbila. Umetnost je iznad toga pa je zato i večna. Ako je verna sebi, ako je estetski integralna, umetnost je istovremeno i večna, opštečovečanska. Ostali njeni atributi vezani za mesto i vreme (koji moraju, u nekom vidu, da postoje u svakom vrednom umetničkom delu), ne utiču na njegovu estetsku vrednost, niti na njegovo umetničko značenje i trajanje. Otuda poznati paradoks, da čitajući dva pisca sa različitim shvatanjima i sociološko-idejnim tumačenjima istog predmeta ili događaja, potpuno verujemo i jednom i drugom — dok ih čitamo — jer su umetnici, a posle utvrdimo da ni jedan nije verno prikazao istoriska fakta, da je izneo samo jedan detalj, često i netipičan, iz celokupnog složenog životnog zbivanja (totaliteta). Fabula i tematika su samo sredstva da se kroz njih izrazi unutarnje misaono-emotivno tkivo dela, da se razotkriju karakteri; zbog toga su tematika i fabula sporedni, mogu biti uslovni, stilizovani, izmišljeni, nestvarni i neadekvatni činjenicama iz stvarnosti, suprotni životnim ili istoriskim okolnostima. Umetnička suština dela je najbitnija, a nju podrazumeva estetika.

Ako jedna ideologija priznaje umetnost kao određenu manifestaciju u duhovnom životu čovekovom i ako realistički i objektivno gleda na život bez želja da se obmanjuje, onda mora imati snage da je primi onakvu kakva ona uistinu jeste, da je primi u svim njenim vidovima, a nikako samo polovično, u lažnom obliku. Jer, vreme će uvek pomerene stvari vratiti na njihovo pravo mesto, pa će tako i u umetnosti potvrditi samo ono što pretstavlja vrednost po njenim vlastitim merilima, a nikako po nekim drugim koja su nasilno i veštački unesena u umetnost iz drugih oblasti ljudskog materijalnog i duhovnog života. Zar se upravo mi, u našem savremenom društvu, ne nalazimo u položaju da svesno tako postupimo? Zar mi ne težimo da realistički i smelo gledamo na sve pojave u prirodi, društvu, filozofiji pa i umetnosti, nastojeći da ih shvatimo onakvima kakve jesu pa da se onda prema njima kritički ili afirmativno odredimo. Ako dakle shvatimo i priznamo da čisto estetska vrednost jednog umetničkog dela ne zavisi od njegovog ideološkog pravca, utoliko lakše i bolje možemo da odredimo njegovu estetsku vrednost i njegovu društvenu funkciju.

Vladimir PETRIĆ

PREVEDENI ESEJ

Valter BENJAMIN

SUDBINA I KARAKTER

Valter Benjamin se smatra, sa Đerđom Lukačem i Ernestom Blohom, jednim od značajnih savremenih filozofa-marksista. Rođen je u Berlinu kao sin antikvara; objavljuje svoje prve eseje već pre rata 1914. Prevodi Bodlera. Kao književni kritičar »Frankfurter cajtunga« postaje komunist, provodi izvesno vreme u Moskvi, gde rediguje članak o Geteu u Sovjetskoj enciklopediji. Docnije, u Nemačkoj objavljuje različite eseje i jednu knjigu refleksija.

Posle Hitlerovog dolaska na vlast, emigrira u Pariz, i tu nastavlja da piše. Kad su Nemci zauzeli Francusku, on upravo završava veliku studiju »Pariz, prestonica XX veka«. Pokušava da se prebaci u Španiju, odakle ima nameru da pređe u SAD. Ali na granici biva otkriven, i kad su ga Frankovi funkcioneri hteli predati Nemcima, on izvršava samoubistvo trovanjem.

Opšte je mišljenje da između sudbine i karaktera postoji uzročna veza: zato se karakter definiše kao uzrok sudbine. Tako se došlo do toga da se sa jednim jedinim uslovom poznavanja karaktera nekog čoveka sa svim njegovim osobinama, podrazumevajući tu i način njegovog reagovanja, kao i poznavanja svih događaja sveta koji imaju kontakta sa tim karakterom, moglo tačno predvideti šta će mu se dogoditi i kako će se ponašati; drugim rečima, moći će se predvideti njegova sudbina. Ali način kako se danas shvata sudbina ne dozvoljava da se ona podrazumeva u samome svom značenju, na direktan način; isto tako izvesne osobe još i danas su naklonjene da čitaju karakter nekog čoveka u nekom znaku njegovog tela, jer nalaze u tom znaku, na ovaj ili onaj način, izvesne činjenice koje se odnose na karakter uopšte; a ipak odbijaju da prime činjenicu da bi se mogla analognim načinom čitati sudbina čoveka, naprimer, iz dlana njegove ruke; hiromantija im se ipak čini varljivom, kao i »proricanje budućnosti«; pa ne misleći više, oni stavljaju u istu kategoriju sve što bi bilo predviđanje budućnosti, dok im karakter ipak izgleda jedna stvarnost, današnja ili prošla, pa prema tome i moguća da se sazna. Ustvari, one činjenice koje, polazeći od koga bilo znaka, obećavaju ljudima da će moći da predvide sudbinu, govoriće uvek da, za onog koji zna da razlikuje (i koji, prema tome, otkriva u njima samima saznanje koje se odnosi na sudbinu uopšte), ta sudbina je već, na ovaj ili onaj način, jedna prisutna stvarnost ili, da se obazrivije izrazimo, zamenik te prisutne stvarnosti. Čak se i pojam sudbine ne protivi ni najmanje onome što je stvarno jedan takav »zamenik«, i misao koja je predvidljiva nije inkopatibilna — to bi se moglo i dokazati — sa saznajnim sposobnostima čoveka. Odnosno, ne više nego karakter, sudbina se ne može doznati neposredno, već samo preko znakova, jer — ako se i dogodi da se ta i ta osobina karaktera, taj i taj tragični sticaj otkriva neposredno ljudskom oku — skup odnosa koji obuhvata ova dva pojma pojavljuje se samo kroz predznake, jer prelazi plan neposredne vidljivosti. Ako se hoće apstraktnost onoga što mogu značiti, za upoznavanje karaktera, znaci za koje se interesuju sačinitelji horoskopa, najčešće se na telu ograničavaju karakterni znaci; pa i tradicija priznaje da telesni znaci mogu biti značajni za poznavanje sudbine. Ali, u oba slučaja, pod različitim oblicima, odnos između znakova i naznačenja postavlja jedan problem podjednako taman i težak; ako se čovek ne zadovoljava, zaista, jednim površnim pogledom na stvari, i ako se izbegava imenovanje bez razloga samih znakova, ni u jednom od oba sistema znaci neće obuhvatati, pod oblicima kauzalnih odnosa, ni karakter ni sudbinu. Nije nemoguće da, u tome osobenom slučaju, postojanje tih znakova bude izazvano sudbinom i karakterom, koji bi dejstvovali pod imenom uzroka; ali ne može se nikad osnivati na odnosu uzroka i posledica veza koja spaja onog koji nešto znači i onog šta znači. Ne tražeći ovde kako se izvestan sistem znakova pretstavlja s obzirom na sudbinu i karakter, mi ćemo ograničiti naše ispitivanje na same stvarne činjenice.

Jasno je da pojam koji se stvorio do sada iz njene osnovne prirode i njenih međusobnih odnosa ostaje, ne samo problematičan, u meri u kojoj ne dozvoljava nikako da se dokaže razuman način proricanja sudbine, već čak i da je pogrešan, jer on nameće odvajanje koje je, samim principom, neostvarljivo. Ako se prima da se karakter nalazi u samom srcu čoveka koji je u toku delanja, ne može se shvatiti, bez protivurečnosti, jedan spoljni svet tome čoveku i da će on biti iznad njegovog obuhvatanja. Između individue koja dela i spoljnjeg sveta jedini vidljivi odnos svodi se na skup reciprocnih radnji koje se vrše jedna na drugu, njihov domen akcije smanjuje se, ma kako različite bile slike koje mi sebi zamišljamo o tome, i njihova osnovna značenja ostaju nerazdvojna. I ne samo što ni u kom slučaju mi ne možemo reći šta je na kraju, u jednom ljudskom životu, funkcija karaktera i funkcija sudbine (što bi bilo već nemoguće ako bi prelaz jednog na drugi bio čisto empiričan), ali spoljni znaci o koje se sudara čovek, čim se pokrene, može uvek iz samog principa i ukoliko to hoće da se vrati u svoju unutarnjost, isto kao što može uvek, u suprotnom smislu, svesti unutarnjost na spoljašnost, drugim rečima, potvrditi od samog početka, da nema ništa drugo do samo ta spoljašnost. U takvoj perspektivi, daleko da su teoriski odeliti, karakter i sudbina sjedinjuju se. To kaže i formula Ničea: »Ako neko ima izvestan karakter, on ima i preživljeno iskustvo, koje se uvek vraća na svoj početak.« Drugim rečima: ako ima izvestan karakter, on je podređen njemu, izvesnoj sudbini koja uglavnom, ostaje stalna. Ali može se obrnuti posledica i zaključiti, zajedno sa stoicima, da nema sudbine.

Da bi došli ipak, prema tome, do jedne stvarne definicije sudbine, treba da se njen pojam, koji formulišemo, razlikuje potpuno od pojma koji se ima o karakteru; i onda bi bilo bolje da se prvo precizira ovaj poslednji. Odmah će se videti da se ova dva pojma divergiraju potpuno među sobom; tamo gde se nalazi karakter, čovek je siguran da nikad neće susresti sudbinu, a skup uzajamnih odnosa koji karakterišu sudbinu ne daju nikad mesta karakteru. Ali to nije sve: treba dobro paziti da se ti pojmovi postavljaju na plan na kome ne bi rizikovali — kao što se događa u svakodnevnoj upotrebi — da se zloupotrebi jedno dostojanstvo predodređeno za područja i misli jednog višeg reda. Obično se vezuje, zaista, karakter sa zbirom etičkih odnosa, sudbina sa zbirom religioznih odnosa. Jednom odbacivši ovu zabludu, treba isključiti ta dva pojma iz područja koja nisu njihova. Ali što se tiče sudbine, zabluda je došla zato što je bila dovedena u vezu sa idejom pogreške. Kao najtipičniji primer navodimo slučaj kad je u sudbinskoj nesreći viđen odgovor Boga ili bogova za greh religioznog reda. Ali, mogla bi se, međutim, staviti primedba da pojam sudbine nema veze sa onim što moral pretstavlja kao suprotnost pogrešci: nevinosti. U klasičnoj epohi, Grci nisu nikad videli u sreći u kojoj može neki čovek da uživa zasluženu nagradu za jedan nevini život, već pre iskušenje koje vodi ka najozbiljnijim pogreškama, ka neumerenosti. Nevinost nema nikakve veze sa sudbinom. Ali treba se ipak pitati — i pitanje je od

TRIBINA

PRIDRUŽITI SE...

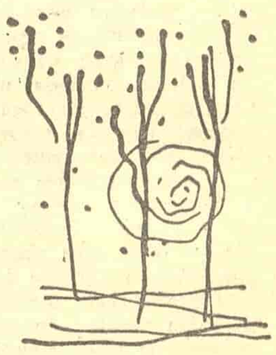
Nastavak sa 1 strane

umetničkih kritičara, iako bi možda mogao biti zahvaćen tragičnom faustovskom krizom samoispitivanja i sumnje jedino u smisao svojih sopstvenih napora, uz puni rizik da ta tragična lična situacija drugima može izgledati komičnom. Ali i onda, o postojanju jednog upadljivo primetnog raskoraka između stava stručne umetničke kritike u ovoj ili onoj grani umetnosti i stava „širokih potrošačkih masa" prema proizvodima iz oblasti te umetnosti — moglo bi se govoriti kao o realnom fenomenu. Svakako, tu se mora raditi o različitosti ukusa, o nejednakosti stupnja razvića smisla za umetnost, sa nesumnjivim prednostima na strani kritičara i neosporivim nedostacima na strani konsumenata umetničkih tvorevina, ali ta različitost zapravo i nije tema ovog ogleda, koji bi da se zadrži samo na različitosti između savremene umetnosti koja odjekuje u osećanjima i mislima čitalaca, gledalaca i slušalaca (pošto mislimo i na literaturu, i na likovne umetnosti, i na muziku) i one savremene umetnosti, koja, makar kompoziciono - tehnički i visoko kvalitativna, sve do stupnja majstorstva u njenim specifično jezičkim osobenostima, ne nalazi odjeka u duševnim potrebama ljudi koji se ni jednom umetnošću ne bave profesionalno, ili iz nekih naročitih ambicija, ili po crti neke fiksne ideje.

Na putu razvića umetnosti zacelo mora nastupati, s vremena na vreme, otskok ka novim izražajnim formulama, ka novom načinu iskazivanja, no da bi spasonosno otkriće novih jezičkih formula, novе tehnike kombinovanja izražajnih sredstava, novog stila i uopšte novog načina uobličavanja umetničke materije odgovaralo prilivu novih idejnih i emocionalnih sadržaja (iskustava, doživljaja) u svest mnogih ljudi pa i u svest umetnika, upravo ta unutarnja veza između specifično tehničkih i jezičkih zakonitosti umetnikove materije i njegove ljudske ako hoćete neumetničke (preumetničke, vanumetničke) autentičnosti, ne sme biti prekinuta. Naime, ona može i sme biti subjektivno prekinuta, umetnik ima puno pravo da se sav zadubi, da sav ponikne, da duboko utone u zanatska pitanja svoje tehnike, sasvim tako kao da su ona, ta njegova pitanja, sve i sva na ovom svetu; čak je i dobro da umetnik tako i postupa, da se tako vlada, da je tako i toliko preokupiran svojim poslom i zadatkom, da uzme sav rizik na sebe, da nikom ništa ne podešava; ali baš onda ona veza sa njegovim autentičnim ljudskim bićem posto ji objektivno, u samoj ljudskoj konstituciji njegova bića, u njegovom nevinom zanemarivanju sveta stvarnosti svuda okolo njega, u njegovoj snazi prevazilaženja svega ličnog u sopstvenom životu, od zubobolje do smrtnog slučaja u porodici, od ekonomske neobezbeđenosti do neverstva voljene žene (ili voljenog muškarca, ako su u pitanju životni udesi žene-umetnika).

Ne pada mi ni na pamet da dajem bilokojim umetnicima bilokoje savete po pitanjima njihovog postupanja sa izabranom materijom ovih zasada svega nekolikih postojećih i davno fiksiranih umetničkih posebnih jezika, ali ne vidim po čemu to čovek ne bi smeo zaželeti da sebi samom pokuša objasniti (saopštavajući naknadno sopstvene fugitivne hipoteze i drugima), zašto se događa da jedno znatno literarno iskustvo bude primenjeno u izradi jedne moderne poeme ili proze, i da ta primena buđe vešto sprovedena, a da tako nastali književni opus ipak mimoiđe estetsko-literarni senzibilitet bezmalo svih ljudi, ili, zašto su srećemo savremena likovna ostvarenja u kojima ne izostaje ni jedna zanatsko - tehnička komponenta a iz kojih ipak struji jedan nemili hlad, koji ćemo ovde namerno nazvati trivijalnim i opako zloupotrebljavanim imenom „nedostatak ljudske duše", ili, zašto dospevamo u situaciju da smo saslušali odlično sročenu savremenu muzičku kompoziciju, a da bismo ipak pre pristali na nepotrebni cistoskopski pregled nego što bismo zaželeli da ikad u životu ponova čujemo to veštο konstruisano muzičko delo.

Estetika, sa celokupnom svojom specifičnom problematikom (i u permanentno uzajamnom odnosu sa onim užim disciplinama psihologije i sociologije koje dodiruju pitanja društvene svesti o lepoti) nije, naravno, nuklearna fizika i u njoj nema pretvaranja materije u drugu energiju, ali ako smo već kazali, da sva veština pa čak ni samo majstorstvo primene novih umetničkih obrazaca i formi u savremenim književnim, likovnim i tonskim umetničkim delima ne može ukloniti ni prikriti razliku između praznog tehnicističkog egzibicionizma „umetnika" - karijeriste, konjunkturiste i snoba s jedne strane i umetničkog ostvarenja sadržajnog, dubokog, iskusnog i iskrenog čoveka, umetnika u toj istoj tehnici, s druge strane, — onda nužno dolazimo do zaključaka: 1) da se čitav individualitet čoveka - umetnika (makar i bez njegove volje i svesnosti o tom procesu) preobražava u sadržajni kvalitet njegova dela i 2) da ni najsavremenija tehnika umetničkog građenja, uvedena inventivnošću stvaralaca velike intuicije, vizionarstvom ljudi ravnih dubokim misliocima, mudracima životnog iskustva, ne može garantovati za ljudski kvalitet i dubinu unutarnjeg smisla jednog umetničkog dela. Ako je jedan Fokner duh



i um najvišeg ljudskog formata, ima dosta foknerovaca koji literarnim svetom seju plevu; ako je na platnima Marka Šagala „progovorila" stravična fantastika ljudskog bola i saosećanja, ima dosta šagalovaca koji su se njegovim majstorstvom poslužili, ne bi li prikrili svoju snobovsku, ispraznu, karijerističku žudnju za lakim uspehom na već utvrđenom tuđem putu; ako je u partiturama Igora Stravinskog zaštektala i zaječala iedena kob mitoloških vizija kao simbola večnih zakonitosti sveta, ima dosta stravinskijevaca koji se majstorovim formulama vešto služe za svoja „modernistička" tonska ačenja i kreveljenja, iako nikada nisu doživeli primarnu ljudsku podlogu ritmičko - melodijskih obrazaca velikog ruskog kompozitora.

Posebno je pitanje, razume se, kako otkriti vešti falsifikat, kako razlikovati pravo od lažnog, duboko ljudsko od modno unosnog. No to je pitanje za one koji čitaju, gledaju i slušaju umetnička dela, a ja ću pokušati da na njega odgovorim naporom koji čoveka začas načini smešnim u očima biblijskih „književnika i fariseja".

Nove izražajne formule savremenih umetnosti prodrle su u verbalne, likovne i tonske slike sa vizuelnim i auditivnim opažanjem izmenjenih predmeta i pojava u stvarnosti — u prirodi, u ljudskom društvu, u mišljenju, osećanju i stremljenju čovekovom — i u načinu njegovog ispoljavanja te modificirane svoje psihe. Nova opažanja su se uopštavala u diskur-

velikog značaja — da li je sudbina vezana sa srećom? Ako je nesreća jedna bitna kategorija sudbine, ne bi trebalo u nju sumnjati, ali da li se to može reći za sreću? Uloga sreće je pre u tome da oslobađa srećnog čoveka od veza udesa i veza koje predu oko njega njegovu ličnu sudbinu. Helderlin je u pravu kad kaže za bogove da su srećni, jer oni »izmiču sudbini«. Isto koliko i nevinost, toliko sreća i blaženstvo omogućuju da se izvuče iz »tragičnog kruga«. Ali red koji sačinjava isključivo pojmove nesreće i pogreške, i koji ne pruža nikakav misaoni izlaz ka oslobođenju (jer onde gde vlada sudbina, triumfuju takođe nesreća i krivica), takav red ne bi mogao biti verski, ma kako da navodi da se tako zamišlja, jer se pogrešno shvata pojam krivice.

Treba dakle tražiti jednu drugu oblast, u kojoj bi nesreća i krivica bili isključivi gospodari, jednu ravnotežu u kojoj bi blaženstvo i nevinost težili suviše malo. Ta ravnoteža bi bila pravda. Za nju, fatalni zakoni nesreće i krivice postaju čak mere ličnosti; a ne bi se bilo u pravu, zaista, verovati da samo krivica pripada domenu pravnih odnosa; može se dokazati, naprotiv, da se svaka pravna krivičnost svodi na nesreću. Iz čiste zablude ona je pobrkana sa domenom pravice, i pravo — obični ostatak iz vremena kada su ljudi živeli između demona, i pravni propisi određivali ne samo njihove međusobne odnose, već takođe i njihove odnose sa bogovima — sačuvalo svoju moć čak i posle epohe u kojoj je počelo opadanje moći demona. To nije u domenu prava, već na terenu tragedije gde se video prvi put genije kako podiže glavu iznad oblaka krivice, jer tragedija lomi demonsku sudbinu. Nesposobna, međutim, u paganskoj perspektivi, da razluči krivicu od prokletstva, ona ne zna da ispaštanje prečišćuje čoveka i miri ga sa čistim Bogom. Tragični čovek iz paganskih vremena naslućuje da više vredi od svojih bogova, ali to mu saznanje vezuje jezik, i on ostaje mračan, ne sme da to javno izrazi i u potaji pokušava da sakupi snagu. On ne odmerava ni krivicu ni prokletstvo stavljajući svaku od njih na tas terazija, već ih meša i brka. Od tada više se nikako ne postavlja pitanje da se uspostavi »moralni red sveta«. Još uvek nem i ne dostižući svoju zrelost — a već naziva sebe herojem — moralni čovek hoće samog sebe da postavi potresajući taj svet zaveštan bolu.

Ono što uzdiže tragediju jeste njeno paradoksalno rađanje genija, moralno nesposobnog da se izrazi, moralno infantilnog. To je nesumnjivo samo osnova njene sublimacije, i mnogo ranije nego Bog, pojavljuje se genije. Znak sudbine nad jednim životom uzima ovde izgled osude; u krajnjoj analizi ovo se odnosi prvo na presudu, tek docnije na krivicu. Jedna Geteova formula sintetiše dve fraze: »Od zločinca vi pravite nesrećnika.« Pravo ne kažnjava, ono okrivljuje. Sudbina je sistem odnosa koji vezuje živog čoveka sa krivicom. Sistem koji odgovara prirodnom shvatanju života, i izgledu koga mi nismo još potpuno oslobođeni i koji čini čoveka dovoljno slepim da bi, ne dajući se nikad potpuno, snaga tog shvatanja bila dovoljna da njemu čini nevidljivim najbolji deo samog sebe. Ustvari, nije to čovek koji pritežava sudbinu; predmet sudbine ostaje neodredljiv. Sudija može otkriti sudbinu svuda gde to hoće; svaki put kad dosuđuju jednu kaznu, on zatvorenih očiju baca jedan udes. Nikad kazna ne pogađa samog čoveka, već u njemu samo stvarni život, kome prišiva, izgleda, u isto vreme prirodnu krivicu i nesreću. Na planu sudbine, taj život može biti spojen sa kartama, kao i sa planetama, i proročica zna samo za veštinu tkanja oko njega čitave mreže krivica koje ga vezuju sa stvarima vrlo lako sračunljivim i najbrže sigurnim (sa stvarima koje su uočljivo natopljene mogućnošću). Ti znaci njoj pružaju iz iskustva izvesna saznanja, obuhvatajući jedan prirodni život u čoveku.

Postoji u sudbini samo jedan autentični pojam, koji obuhvata u svome imenu i tragični f a t u m i proricanje hiromanta; on je potpuno nezavisan od karaktera; sasvim na drugom polju treba mu tražiti osnovu, i na jednom odgovarajućem nivou treba takođe postaviti pojam karaktera. Ništa nije slučajno ako se ta dva pojma povezuju u praktičnom tumačenju, i ako u očima osobe koja proriče u kartama karakter i sudbina nisu jedno isto. Oba činioca obuhvataju, zaista, prirodnog čoveka ili, da bi se još bolje reklo, ono što je priroda u čoveku i što baš i otkriva znake prirode, date ili otkrivene iskustvom. Na takvom prirodnom polju treba tražiti osnove karaktera, i oni će imati vrlo malo veza sa etikom ili moralom, upravo kao sudbina sa religijom. Treba, s druge strane, očistiti pojam karaktera od svega što ga vezuje, lažno, sa sudbinom. Ako se i čini takva pogreška, to je zato što čovek sebi zamišlja čitav splet od koga može, ukoliko ga bolje poznaje, zbiti postepeno njegove žice, dok ne stvori najčvršće tkivo — jer takva je slika koja se pravi od karaktera, kad se zadovoljava površnim pogledom.

Na kome terenu pseudomoralne osobine mogu naći sebi pravo mesto, ukazuje nam komedija. Mi u njoj vidimo vrlo često, u srcu intrige, igrajući glavnu ulogu u komediji karaktera, jednu ličnost koju ćemo smatrati nevaljalcem ako sa njim imamo posla u životu, ali nikako ne u pozorištu, jer na pozornici njegovo držanje postaje zanimljivo, ukoliko se osvetljava svetlošću svoga karaktera. Klasični pisci nisu davali o njemu nikakav moralni sud; on je služio njima samo kao povod za zabavu. Nikad oni sami, nikad moralnom poukom komični junaci ne prave utisak na publiku; njihova radnja interesuje samo toliko koliko odaje njihov karakter. Tako se vidi kako veliki komediograf Molijer, da bi što bolje odredio neku svoju ličnost, nagomilava crte njenog karaktera. Psihološka analiza ne zauzima nikakvo mesto u njegovom delu. I na nju ne misli ni najmanje kad ocrtava, pod likom Harpagona ili Argona, tvrdičluk ili hipohondriju, što i objašnjava čitavo njihovo držanje. O tvrdičluku i o hipohondriji ti komadi ne obaveštavaju ništa. Daleko od toga da ih objasne, oni ih prikazuju samo u najgrubljim potezima; ako je predmet psihološke pažnje zaista unutarnji život empiriskog čoveka, ličnosti Molijerove njemu ne pružaju nikakav upotrebljiv materijal. U njima se karakter razvija kao sunce; sjaj jedne karakteristike je toliko jak da druge oko njega postaju nevidljive. Ono što podiže komediju karaktera jeste što čovek, kao i njegov moralitet, ostaje u komadu anoniman, u istom trenutku u kome se, u svojoj jedinoj karakternoj crti, razvija individua do najviših razmera.

Dok sudbina razvija glavnu krivicu okrivljene osobe, mnogostruko uplitanje veza koje se tkaju oko njegove pogreške — tom mitskom potčinjavanju osobe u mreži odnosa koji uslovljavaju krivicu — karakter donosi odgovor genija. Kompleksu sledi uprošćenost; sudbina postaje sloboda. Karakter komične osobe nije strašilo koje izrađuju prouzrokovači; on je buktinja čiji sjaj osvetljava slobodu njegovih radnji. Dogmi krivice prirodno nerazdvojne od svakog ljudskog života, toj osnovnoj krivici o kojoj paganstvo govori da je teoriski neoprostljiva, genije protivureči vizijom čoveka prvobitno nevinog. Događa se da ta vizija ne prelazi čak ni nivo prirode; između oblika koje može uzeti, oblik tragedije je jedini gde je moralno uređenje u svojoj suštini tako blizu svoje suprotnosti. Ali, iz svih vizija, ona vizija karaktera je nesumnjivo najoslobodilačkija. Zbog njene srodnosti sa logikom, ona dopire do krajnje slobode, ali o tome nije ovde mesto da se dokazuje. Tako je crta karaktera mnogo važnija nego jedan čvor na mreži. Na bezbojnom (anonimnom) nebu čoveka postoji sunce ličnosti, i u njegovoj senci ukazuje se komična radnja.

Klasičarima, podvrgnutim paganskom verovanju krivice, bili su potrebni, kao i za druga vračanja, fiziognomični znaci za ispitivanje sudbine. Sa komedijom, fizionomija je postala znak novog života: genija. Pod svojim modernim oblikom, ona čuva svojom vezom sa starom veštinom pretskazivanja, neplodno pozivanje svojih pojmova na sudove vrednosti moralnog reda, kao i svoju naklonost da komplikuje analize. Sa te tačke gledišta upravo, stari i srednjevekovni fiziognomisti videli su jasnije kada su priznavali da se može obuhvatiti karakter samo putem malog broja moralno indiferentnih pojmova, onako, naprimer, kako se pokušavala da postavi teorija o temperamentima.

---

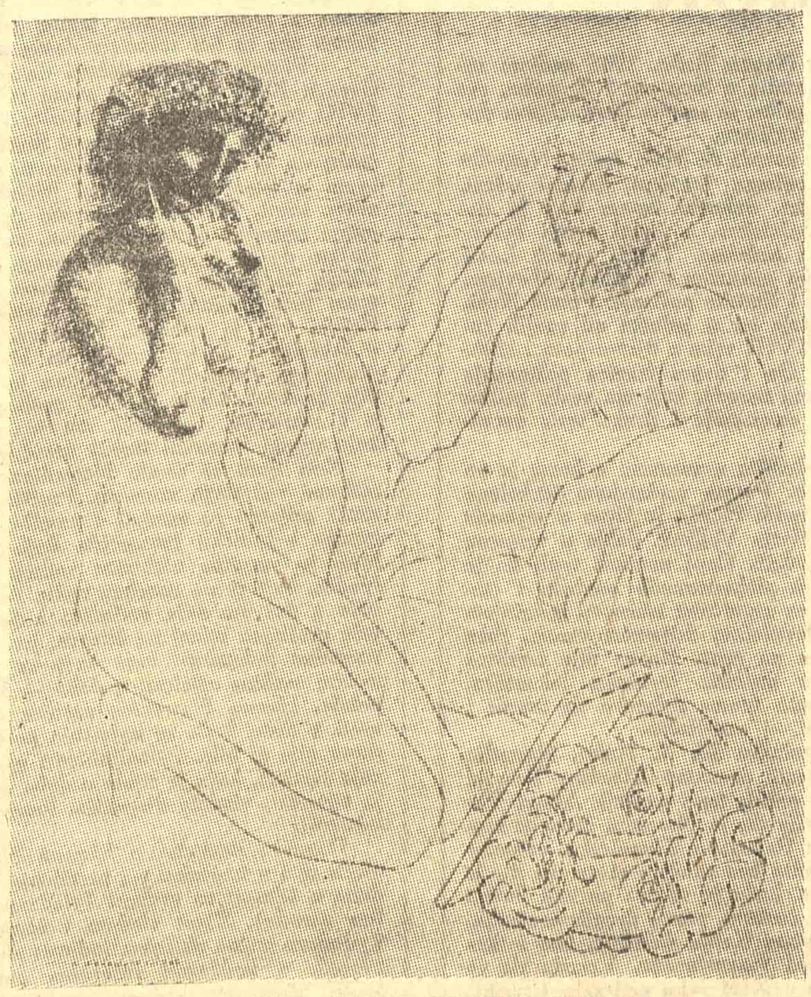
zivna i intuitivna iskustva, saznanja, stanja duha. No, ko je umeo i mogao vršiti ta opažanja i uopštavanja? — Svest pronicljivog, oštroumnog, senzibilnog, duhovno budnog i opreznog pojedinca. I samo taj, ako je umetnički darovit, mogao je u mašti kreirati slike i vizije, koje su ga navodile na invencije izražajnih umetničkih obrazaca koje ćemo posle susresti u njegovom umetničkom delu. On nije ništa kopirao, ničemu podražavao, on ne mora biti, pa najčešće i nije svestan latentnog prisustva doživljenih oseta, misli, osećanja, životnih iskustava — u sopstvenom umetničkom ukusu. Drugi će, posle, njegove pronalaske možda i vrlo vešto koristiti, ali će pronicljivi i oštroumni čitalac, gledalac i slušalac umetničkog dela osetiti šta je niklo iz životne stvarnosti a šta iz literature, slikarstva i vajarstva, muzike. Bitne, suštinske ljudske stvari su se malo promenile za dve i po hiljade godina naše evropske civilizacije. Menjale su se, i to strahovito mnogo, forme ispoljavanja te esencijelne osnove ljudskog bića. Konsument dobrog oka, uha, sluha i duha doživljuje svet stvarnosti vrlo slično ako ne i istovetno kao i umetnik. On samo nema vremena da se pozabavi „tajnom" (tj. veštinom) ispoljavanja svojih doživljaja; i kako je u svakoj umetnosti sve istinsko dato u pravim, jedinim mogućim merama, srazmerama, dozama i nijansama, ovaj konsument (potencijalni umetnik) uočava te mere, proporcije, intenzitete i količine. Podražavalac će se uvek u nekoj sitnici odati. On ne razume pravu nužnost umetničke pobude, pa će se, pri usvajanju i kopiranju tuđeg, uvek prevariti za neku nijansu, počak će hteti da nešto još više pojača, nešto „ublaži", nešto po svom „dotera" i — onda će se izdati.

Praslike i prototipovi svih umetničkih slika nalaze se u prirodi, u ljudskim naseljima, u saobraćaju, u tehnici, u običajima i ustanovama, u čovekovom govoru, gestikulaciji, mimici, smehu, uzdasima i jecanju, u šapatu, treptanju i ćutanju. Iz tih prototipova svake umetničke slike izrasla je „Pohvala" monahinje Jefimije, nikli su Zmajevi „Djulići uveoci", „gledaju se tupo" dva belutka Vaska Pope, leluja se među zidovima puste pećine glas Tajovićevog imaginarnog saputnika u „Lelejskoj gori" Lalićevoj. Član istinske umetnikove publike „ima nos" za veštačke mirise stihova, boja i akorada: on je do guše zaglibljen u životnu stvarnost i ne može s razumevanjem i osećanjem dočitati, dogledati, doslušati slikovite konstrukcije koje nemaju korena u toj stvarnosti. Ako za određene tipove umetničkih obrazaca nema još probuđenog smisla i potrebnog konsumentskog iskustva, on ne razume i ne oseća ništa, ali ako je na istinskom korenitom opusu otkrio u čemu je stvar sa jezičkim kombinacijama koje dotle nije razaznavao, niko mu ne može prineti rog umesto sveće.

Piše se, slika i komponuje premnogo, sve manje iz unutarnje nužnosti. Kada bi se, nekim čudom, oni koji, po životnom iskustvu, imaju šta da saopšte odjednom naoružali kojom umetničkojezičkom tehnikom, otkrili bismo da se piše, slika i komponuje — premalo. Svet je pretovaren „umetnošću" kao veštinom ponavljanja tuđih, već utvrđenih, društvenim ukusom odabranih (čitaj: saglasnošću istaknutih stručnih kritičara pohvaljenih) umetničkojezičkih obrazaca. Literarni kritičari, srećom, još i govore o unutarnjoj misaono-emocionalnoj, moralističkoj, filozofskoj klimi analiziranih književnih dela. (Imaju, uostalom lakši posao od likovnih i muzičkih kritičara, jer je i njihov posmatrani predmet dat u rečima.) Likovni kritičari pišu pak o specifično likovnim valerima slike, muzički — o dinamici, agogici, tematici, kontrapunktici. A radi čega je sve to u umetnikovom delu, ima li kakvog ljudskog smisla u svem tom koloristička „zvučno arabesknom" šaranju?

Ljudi potrebuju lečnike, utešitelje, savetodavce, potstrekivače, one koji će umesto njih reći ono što im je „na vrhu jezika". Sa malo posebne edukacije i konsumentskog iskustva oni mogu ući u svaku, pa i u najkomplikovaniju specifično umetničku tehniku. Ali oni s pravom očekuju da iza svake tehnike stoji lečnik, savetodavac, uviđavni prijatelj, iskreni pomagač, onaj koji će se ,po Kamievim rečima, pridružiti svojim sugrađanima u jedinim istinama, koje su sigurno i svima zajedničke: u ljubavi, patnji i izgnanništvu".

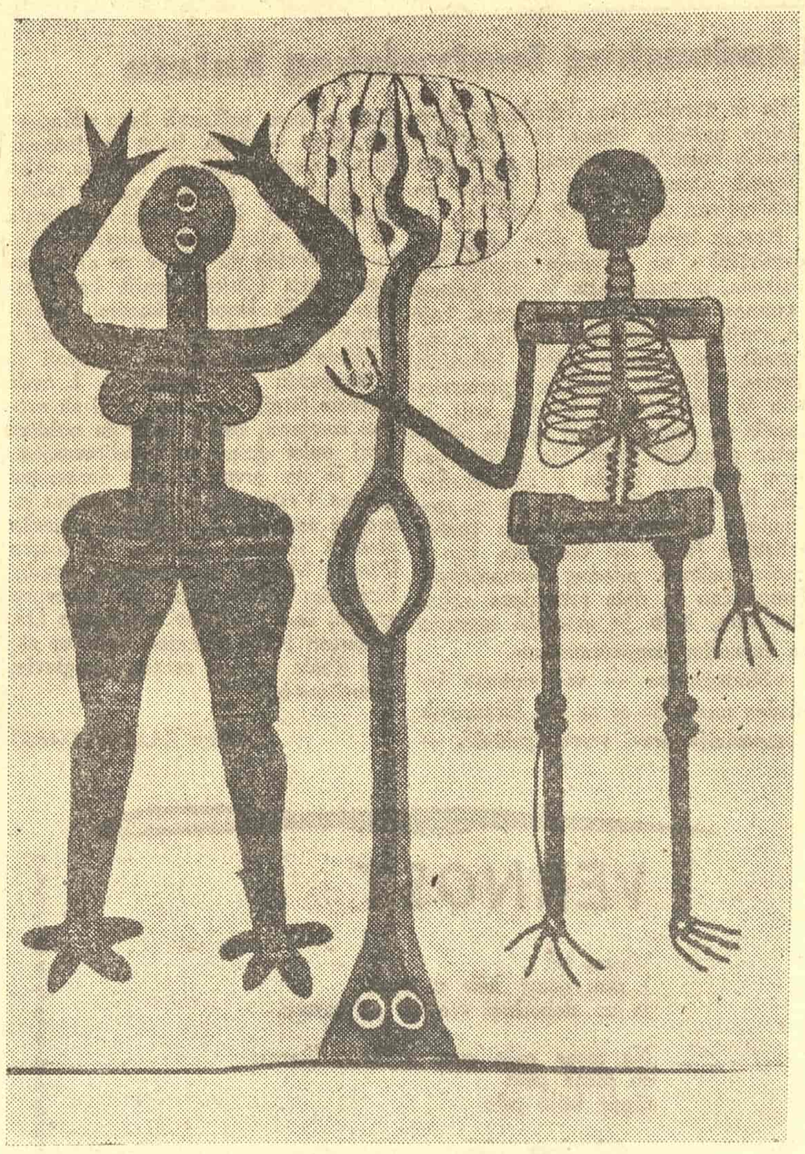
Pavle STEFANOVIĆ



PABLO PIKASO: SKULPTOR I MODEL

LIKOVNA UMETNOST

Izložba Milice Zorić



MILICA ZORIĆ: KOMPOZICIJA

Površno nazvana tapiserijama, dela Zorićeve sasvim su slobodna od svih granica koje postavljaju majstoru tapiserije elementi njegovog zanata — vertikalizam osnove i horizontala potke. Njeni tekstilni kolaži prelaze upotrebno-dekorativne okvire moderne primenjene umetnosti, vrednost im je čisto likovna, pa ih tako treba i tretirati.

U tehničkom postupku Milica Zorić se služi aplikacijom i vezom, pri čemu je umetnik isecao oblike odgovarajućih površina iz komada narodnog veza, aplicirao ih na jednobojnu osnovu i spajao vezenjem u jedinstvene forme koje grade komponente kompozicije. Mada su ovi elementi tekstilnog porekla, postupak je umetnički analogan slikarskom. Zorićeva je nadvladala privlačnu dopadljivost narodnog veza, potčinila je, da bi mu dala u jednoj novoj kreaciji snagu drukčijeg dejstva. Postupak je to koliko star toliko i moderan, vezan za sve vrste intarzija, a u slikarstvu potseća na kolaže ili eksperimente kubista u traženju dejstva neposredne vrednosti same materije.

Tekstilni kolaži Milice Zorić odaju talenat izrazitog koloriste koji se ispoljava dvojako, opet preko aplikacije i vezenja. Tretirala je prvo fragmente narodnog veza kao bojenu površinu — slično boji na paleti slikarevoj — i uklopila je u nove, svoje, koloristička celine. Zatim je mestimično formu ispunjavala vezenjem ali tako da različita gustina vunenog poteza stvara, stapajući se različito sa bojenom osnovom, čitavu skalu srodnih tonova. Kolorit izgrađen ovim sredstvima neobičan je, bogat i smeo a odnosi boja čisti, duboki i zvučni: na crvenoj osnovi crne su i plave figure žena, na crnom fonu ljubičaste i zelene figure konja i lovca, crveni gušteri na crnoj osnovi, na belom fonu crvena figura Eve. Ali je sirovost kontrasta, oplemenjena toplinom vunene niti, dodala dah vitalnosti bojenoj celini, pa ona deluje bogatstvom koje je po utisku srodno onom što ostavljaju inicijale sa minijatura preromanskog srednjeg veka.

Analogno slikaru Zorićeva traži i efekte fakture a postiže ih opet sredstvima koje je odabrala: odnosom aplikacije i veza. Dok je prva uvek dvodimenzionalno rešenje oblika, vezenje ne samo da sledi ivičnu liniju forme, nego ide i za oblikom masa, pa sugerira zapreminu oblog tela Evinog ili velikog guštera, zategnute mišiće zelenog mučenika ili kružne sapi lovčevog konja. Gradi umetnik svoje kompozicije od tako neobično nastalih a pritom sasvim jednostavnih oblika ljudskih figura, kostura Adamovog, zmije, dvoglave ptice i zmajolikih konja, od drveta i jabuke.

To su uglavnom elementi — simboli kojima umetnik sklapa svoje celine pune saopštenja. Ali bez obzira na zanimljivu idejnu sadržinu kompozicije, na čudnu priču o izumiranju muškarca i ponovnom triumfu matrijarhata (ideje umetnikove koje nam mogu ali ne moraju biti poznate i koje su pri likovnoj oceni dela od sekundarnog značaja), bez obzira pretstavlja li kompozicija »Kupanje guštera« — čišćenje od greha, ili crvena jabuka u ruci kostura — povratak Adama, nas pre svega kompozicije Milice Zorić interesuju kao likovno delo. A ova govori o mnogim nataloženim utiscima iz umetničkih oblika drevnih kultura, o kompoziciji koja poznaje aziske tvorevine, o tretiranju površine slično istočnjačkim vezovima, o izmaštanim oblicima čiji su daleki preci na inicijalima ranih srednjovekovnih minijatura a opis im i simbolika zabeleženi u »Fiziolozima« i »Speculama«.

Sinteza ovakvih, godinama taloženih utisaka dobila je u gotovo naivnoj smelosti umetnika i mogućnost i snagu da bude transponovana u nove, sveže celine čija je originalnost neosporna. Otuda, naprimer, figuri »Vladara« s podignutom rukom dostojanstvo rane srednjovekovne Oranže, ili kompoziciji »Mučenje na kocu« ona jednostavna, naivno ubedljiva groza slična skulpturama sa romanskih fasada.

Ničeg tu nema ni u tehnici ni u koncepciji oblika što bi govorilo iokakvoj srodnosti sa majstorima moderne tapiserije. Izvori su ovih kompozicija mnogo dalji, dalji i od našeg srednjovekovnog monumentalnog slikarstva, oni su drevniji, istočniji... Pa ipak, moderni su baš po toj sintezi kulturnog nasleđa, a značajni po originalnoj formi transponovanja doživljaja i ideja.

Ima na tekstilnim kolažima Zorićeve akorda oporih i drevnih, ima ponekad i zvuka gotovo varvarskih — u najpozitivnijem smislu reči — a pritom naivno duhovitih i svežih.

Utisak koji se javi pri prvom susretu s delima Milice Zorić a koji u nizu vrednih i novih ponesemo sa njene izložbe i kao najdublji — svakako je utisak originalne umetničke ličnosti.

Dr Katarina AMBROZIĆ

★ ★

RIJEČKI SALON U PARIZU

Danas, posle jednomesečnog nastupa u Parizu zatvara se izložba Riječkog salona.

Skulptura, mada brojno u manjini, lepo je prezentovala većinu najkarakterističnijih preokupacija današnjeg vajarstva. Naročito su zapažene **Džamonjine** kompozicije u drvetu, staklu i metalu u kojima je autor postigao plemenitu harmonizaciju grubih oblika heterogenog materijala kroz jedan duboko lirski doživljaj. Zatim dinamični blokovi **Tršarevih** »Demonstranata«; od **Olge Jančić** izvanredno impresivna »Glava« koja kroz sasvim modernu skulpturšku koncepciju ubedljivo otkriva svoje portretske kvalitete čineći izvan redan prilog temi tako retkoj u savremenoj umetnosti; u **Ružićevoj** uprošćenoj formi duhovita spontanost naivca; robustni, inventivni eksperimenti **Olge Jevrić;** tihi razložen ritam **Anastasijevićevih** ploha; sabijena snaga neposredne elementarnosti u figuri **Angeli Radovania** i u biološke gromade sapet jedan lirski doživljaj u kompoziciji **Ane Bešlić.**

Slikari su znatno brojniji i mada preko sasvim različitih izražajnih elemenata poneki od njih grade sasvim slučajne grupacije. Tako su nosioci kolorizma, pre svega fovistički eruptivne slike **Milana Konjovića** koje čuvaju sećanja na forme iz stvarnosti, zatim bogatstvo varijacija sočnih, intenzivnih bojenih odnosa sa apstraktnih platna **Ede Murtića** i **Pricine** sonorne bojene površine što izviru između linearnih obrisa. Suptilnost u hromatskim varijacijama jedne sasvim neobične game mrkih tonova donele su izložbi **Bernikove** slike kao i do fizičke ubedljivosti dramatična rastočenost izvanrednih pikturalnih površina **Ordana Petlevskog.** Traganje za izrazom kroz samu slikarsku materiju pokazala su senzibilna tašistička platna **Peričeva** kao i **Kinertove** kompozicije obeležene buktećim jezgrima. Naročito su zapažene analize vizuelnih doživljaja prerasle u niz ritmova što grade linearne arabeske obogaćene bojenim akcentima sa **Glihinih** »Gromača« kao i **Stupicine** sinteze sećanja utkane u delikatnu slikarsku materiju linearno markiranu sa mnogo inventivne poetičnosti, zatim dramatično transponovani **Ivančićevi** doživljaji sa ruba stvarnosti, **Protićeve** znalački komponovane sinteze satkane od koloristička fragmenata stvarnosti utonulih u beskrajne vizije mašte i **Vaništine** koloristička senzacije tražene po naličjima doživljaja nekih novih odnosa van uobičajenih likovnih ritmova.

Ovu našu izložbu, francuska je kritika vrlo pozitivno ocenila podvlačeći da posle velikog uspeha na ovogodišnjem Bienalu mladih, Jugoslavija i dalje potvrđuje lepe likovne sposobnosti kao i bogatu raznovrsnost talenata svojih slikara i skulptora (»Art«, »Combat«, »Figaro«, »Les Lettres françaises«, »Monde« i dr.).

K. A.

Sporedni kolosek

Na dugim železnim šinama sanjare vagoni bez lokomotive.

REFREN ZA CIGANSKU ROMANSU

Kroz mrak hramlje putem mali beli konj,
u kolima crni ljudi.

BELE OCI

Nema na moja pitanja odgovora
te bele oči su sve ispričale već davno.

NA GROBU JEDNOG TIGRA

Kad ne mogu da budem i tigar i džungla
neću da budem ni jedno ni drugo.

Ivan ŠOP

MUZIKA

Izvrsni pojedinci

Gostovanje Londonskog festivalskog baleta

U nizu gostovanja inostranih baletskih trupa koje smo poslednjih godina imali zadovoljstvo da pratimo, Festival balet iz Londona zauzeće posebno mesto, ne toliko po snazi umetničkog doživljaja koji nam je pružio, koliko po izvrsnim solistima, koji su nam, bar što se virtuoznosti klasične baletske tehnike tiče, pokazali vrhunske domete u ovoj umetnosti.

Koliko je teško odvojiti se »klasičarskih« tradicija u baletskoj umetnosti, i krenuti jednim novim, interesantnijim i plodotvornijim putem pokazala su nam dela koja su Englezi uvrstili u svoj program. Više nije ni nova, ni interesantna, ideja i realizacija baletskog dela »bez sadržaja«, inspirisana koncertima, nekada namenjenih samo za podijumsko izvođenje. Prema tome, koreografska fantazija D. Linčina na muziku koncerata Marsela i Vivaldija nam nije pružila mnogo novog. Pojedine interesantne kombinacije, što se naročito odnosi na treći (vivace) stav iz Marselovog koncerta, kao vizuelne kompozicije koje su logično pratile prozračno muzičko tkanje, delovale su dopadljivo, uglavnom, zahvaljujući odličnim solistima (M. Ber, Dž. Majnte, Ž. P. Alban) i ujednačenom, i po tehnici, i po izražajnosti, ženskom ansamblu.

»Grand Pas de Deux« iz Minkusovog baleta »Don Kihot« u tradicionalno klasičnoj postavci Antona Dolina, izveli su prvaci ove trupe Toni Lander i Andre Prokofski. Igračica čistih klasičnih linija i izrazitog temperamenta, primabalerina Toni Lander, ostala je u senci svoga mladog partnera Andre Prokofskog, koji nam je u svojoj kratkoj varijaciji prikazao takvo savršeno vladanje baletskom tehnikom, koje se mestimično graničilo sa akrobacijom. Mnogo baletskih igrača pronelo je svoj skok našom scenom, ali nijedan nas nije toliko fascinirao kao Prokofski, čija je neuobičajena lakoća pri izvođenju najtežih »pas« iz repertoara muških baletskih varijacija (šest uzastopnih »tours en l'air«) naišla na oduševljeno odobravanje publike.

Kratak balet u tri slike »Mladić-čarobnjak«, na osrednju muziku L. Salzeda, prikazao nam je još jednog izvrsnog igrača, Džona Gilpina, koji je, svojim kao od gume gipkim telom, izvodio niz veoma teških baletskih figura. Njemu dostojna partnerka bila je nežna Anita Landa, koja je uspela da svojoj lirskoj igri da adekvatan glumački izraz. Što se tiče samog sadržaja baleta i koreografije Dž. Kartera možemo reći, da su mestimično delovali neprikladno (naturalistički finale sa vešanjem, kao i način rađanja mladog čarobnjaka). Simpatično je data razuzdana seljačka igra, koju je ansambl ostvario sa izrazitim temperamentom.

»Štrausijadu« — već odavno izbledeo motiv da se na niz Štrausovih kompozicija pravi veseo spektakl, — gosti su nam prikazali kroz »Kadetski bal«, komičan balet u jednom činu u koreografiji D. Linčina. Ako je Štrausova muzika zaista toliko »igriva«, da bi i danas potsticala da se na njoj grade baletska dela, to nije razlog da joj se ne da jedna inventivnija i ujednačenija koreografija. Suviše šaroliki kostimi, ubacivanje u divertisman »lirske« tačke »Silfide i Škotlanđanin«, delovali su u najmanju ruku neukusno. I ovde moramo istaći pojedince, koji su svojom izvrsnom igrom činili da publika ovaj balet primi sa odobravanjem. To je na prvom mestu šarmantna Dijana Vesterman, koja je svojim izrazitim smislom za baletsku grotesku vladala scenom. Odlična tehničarka Dženet Majnte je oduševila svojim lepršavim skokovima na vrhovima prstiju, kao i odlične tehničarke Dž. Alderton i Dž. Baturst, koje su zaista šibale vazduh svojim vrtoglavim »fouettes«-ima.

Milica ZAJCEV-DARIĆ

SLAVKO SIMIĆ U FILMU »SAM«

FILM

Mnogo ratnih filmova?

»Dosta nam je rata« . . . To ili tome slično čuje se danas u našem filmskom svetu. To ili tome slično kažu producenti kad im se podnese scenario na ratnu temu. To ili tome slično uzviknu reditelji kad im se ponudi manuskript čija je radnja smeštena između 1941 i 1945 godine.

A publika?

Kažu, naši bioskopski posetioci neće da gledaju takozvane ratne filmove.

Kažu, gledaoci traže savremene teme.

I još kažu, filmovi o ratu teško se prodaju, skoro niko neće da ih kupi.

I tako . . . više niko ne pomišlja na ratni film. I tako . . . jedna poluistina nameće se kao i s t i n a .

Sve izgleda prosto i jasno, kao dva i dva — četiri.

Ali, srećom nije tako, srećom jedna tema (ustvari) nije anatemisana kao što to na prvi pogled izgleda.

Jer:

filmovi se još dele, pre svega, na dobre i rđave;

publika gleda svaki dobar ratni film — ako je reč o domaćima onda navedimo kao primer posetu »Vetru . . . «;

valjani ratni filmovi se itekako kupuju i prodaju — dokaz za to su i naši uvoznici;

najzad, recimo i ovo: r a t je tako kompleksna tema da nikad neće presušiti; rat je sigurno isto toliko bogata tema kao i m i r.

Ali:

mi, uprkos nekolikim filmovima iz najnovijeg perioda još nemamo jedan totalni ratni film — dostojan epopeje jedne Kozare, recimo;

naš poslednji rat, znamo svi, nije bio samo rat, nego i r e v o l u c i j a; a, znamo svi i to, revolucija nije: dva plus dva su četiri;

i još, specifičnost naše revolucije, ljudi njeni, ne mogu se izraziti samo jednim filmom; aspekata je bezbroj i nikad dovoljno.

Stoga, uprkos trenutnoj repertoarskoj zasićenosti filmovima čija su platna razapeta između 1941 i 1945 nemojmo reći: »Dosta nam je rata«, već: »Dosta nam je rđavih filmova o našem ratu i revoluciji!«

I ovo: r a t je takođe naša s a v r e m e n a tema!

Ljubomir RADIČEVIĆ

IN MEMORIAM

Jovan Palavestra

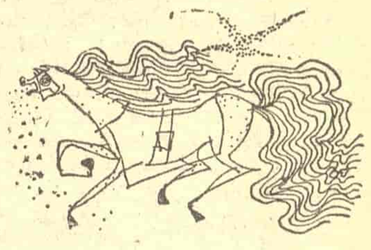
BIOGRAFIJA. Palavestra je rođen u Mostaru 25 aprila 1893 a umro u Sarajevu 6 decembra 1959. Svršio je gimnaziju u Beogradu i dva semestra prava na Zagrebačkom univerzitetu. Za vreme Prvog svetskog rata bio je po zatvorima Austrougarske monarhije kao pristalica Mlade Bosne. Književnošću se počeo baviti od 1913 sarađujući po književnim časopisima i dnevnim listovima. Objavio je prvu pripovetku u feljtonu »Srpske riječi«. Za vreme Jugoslavije radio je kao novinar po raznim redakcijama. Pisao je pozorišne komade. Na konkursima Narodnog pozorišta u Sarajevu nagrađen je za komediju N e i m a r i p o b e đ e (1936) i za dramu N e v i d l j i v i k r i v a c (1937). Pripadao je Grupi sarajevskih književnika i bio član Udruženja književnika NR Bosne i Hercegovine. Poslednjih nekoliko godina bio je slep.

BIBLIOGRAFIJA: S i v i v i d i c i, roman, Sarajevo 1919, str. 94. — N a b e l o m h l e b u, pripovetke, Sarajevo 1919, str. 55. — O d p r e d a n j a d o i s t i n e, putopis, Sarajevo 1933. — D v e n e d e l j e u P a l e s t i n i, putopis, Sarajevo 1934.

Predgovori: Radoje Mirković, K r o z s a m o ć u, pesme, Plevlja 1929.

Prevodi: Herman Bang: B e l a k u ć a, Mostar 1917. — Stanislav Pšibiševski: V i g i l i j a, Sarajevo 1919. — Gistav Flober: U b o g o s r c e, Sarajevo 1920. — Šarl Bodler: C v e ć e z l a, Sarajevo 1920 (prvi zasebno štampani prevod Bodlera kod Srba).

Živorad P. JOVANOVIĆ



VERNOST

Varam te!
I dok drugi leže u travi
ja se slobodom svojom poigravam.

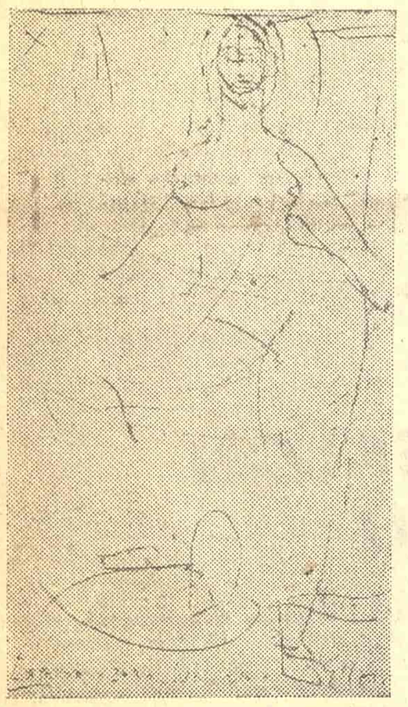
Na mene palo pero iz krila Ikarova
na mene pero
nigde krilo celo

i dok drugi plešu
ja slobodom svojom hazardiram
(umesto da plešem i ležim u travi)
umesto da živim s pogledom na more
ja postajem more s pogledom zlokobnika
ni do pola još a već popola pretrgnut
i ničeg na pretek nemam
ničega za bacanje.

A biti gospodar prostora paklenoga
između rođenih ruku
i biti na pomolu
za taštinu mi dosta —

jer nisam onakav postao
ja sam ovakav ostao.

Duško TRIFUNOVIĆ



TADEUŠ KULIŠIJEVIĆ: CRTEŽ

SALUT ET FRA — TERNITE MA

Nasmij se, brezina grano, nasmij.
Ne stojim na tvome korijenu.
Jednom su me ubili bez milosti,
ali ne kao čovjeka — kao ženu.

Njihovu mušku snagu nosim skrivenu
i taneta sva odapinjem lukom
neravne borbe, da osvetim tebe,
tebe i sebe, svojom rukom i mukom.

O, jecaj, taj jecaj jedina mi snaga,
dok stoje blatnih tabana na tvome korijenu.
Uvelo proljeće sabirem, u njem taneta njihova,
da me upamte i kao čovjeka i kao ženu.

Zbog mene ne veneš, mila.
Zbog mene ne i mojih bokova.
Ne zbog mog sutra, jer on je dioba.
Nepresušno vrelo tvojih sokova.

Nada IVELIĆ

Žorž Diamel o odnosima pisaca

U biblioteci »Pisci o sebi i svome delu« nedavno je u Parizu izašla knjiga Žorža Diamela, poznatog francuskog romansiera, pisca romana o Salavenu i o Paskijevima, koji su kod nas prevođeni. U toj knjizi, u kojoj govori o svojoj prošlosti i književnom iskustvu o radu i ljudima, ima i nekoliko zanimljivih zapažanja o književnicima, njegovim savremenicima.

»Ako ste u dobrim odnosima sa nekim mlađim kolegom, i ako zapažate da u svojoj ljubaznosti malo preteruje prema vama, izdejstvujte samo svojim uticajem da dobije neku veću književnu nagradu. Od toga dana, taj vam se više nikad neće javiti da je živ. Više vam neće slati svoje nove knjige, neće vas više zvati na svoje dramske premijere. Nastaće potpuna tišina u vašim odnosima.

Ako, pak, zaželite da neki mladi časopis, dotle neobično ljubazan prema vašim novim delima, dobije neku subvenciju, i na tome poradite kod vaših uticajnih prijatelja, nikad više neće ni pomenuti vaše ime.

Neki pisac, koga ste inače pomagali godinama, davali mu novac na zajam, i to ne male sume koje vam obično nije nikad vraćao, ako mu samo jednom niste dali ono što vam je tražio, smatraće da vam više nije ništa dužan, ni najmanje obavezan i postaće vaš najljući neprijatelj.

Ako smatrate da vas neki od vaših kolega zove suviše često na večere, koje vam ko zna iz kojih razloga nisu najprijatnije, učinite samo da bude izabran za člana Akademije, taj vas kolega nikad više neće pozvati ni na prijem ni na obed.«

NASREDIN HODŽA I NJEGOV HUMOR

Ima raznovrsnih tvrdnji i mišljenja u vezi sa stvarnom ličnošću Nasredina Hodže, sa legendom koja o njemu kruži. Njegov je lik predmet mnogih istraživanja, studija i istoriskih eseja. U svakom slučaju, on je jedna istoriska figura, o kojoj još uvek treba govoriti. Nije nezanimljivo da se sagleda kompleks mnogobrojnih protivurečnih tvrdnji i razmišljanja o Nasredinu. Jedni su tvrdili da je Nasredin Hodža izmišljena ličnost; drugi su to opovrgavali ističući da je on živeo, ali da se o njemu nadovezalo mnogo toga što je plod ljudske mašte i želja; treći su zastupali mišljenja da je Nasredin Hodža zaista postojao, da je živeo u određenoj sredini Male Azije, da je bio neobično mudar čovek i istaknuta ličnost svoga vremena, u kome je, na specifičan način, delovao kao progresivan borac za istinu među ljudima i za bolje ljudske odnose.

I pored velike popularnosti Nasredina Hodže među našim narodima i omladinom, treba nešto određenije reći o njegovom humoru sa vaspitnog gledišta, kao i o njegovoj ličnosti kroz istoriju maloaziskih naroda. Odmah treba napomenuti da se Nasredin Hodža spominje u Vukovom srpskom rečniku; da je Milan Curčin napisao komediju na osnovu njegovih šala i dosetaka, koja se sa uspehom prikazivala u Sarajevu, 1928 godine; i da su njegove dosetke i priče prevedene na sve jezike naroda Jugoslavije.

Prva knjiga o Nasredin Hodži na srpskom pojavila se 1771 godine u prevodu Palikuće; a 1833 godine, pojavila se i druga knjiga njegovih priča u prevodu D. Davidovića. Poznati srpski pisac Stevan Sremac je priredio, 1894 godine, novo izdanje njegovih priča sa predgovorom. Iz ovoga se vidi da je Nasredin Hodža vrlo popularna ličnost kod naših naroda, čije su šale kružile sa vedrinom i veselošću kod mladih i odraslih, jer »Nasredin Hodža nikada ne pada u očajanje, naprotiv, on se pribira čuvajući svoj vedri humor...« (Stevan Sremac).

Poslednjih pedesetak godina mnoga su se izdanja Nasredinovih priča pojavljivala u izdavačkim kućama naše zemlje: prvo u Novom Sadu, 1903 godine; zatim u Beogradu a kasnije u Sarajevu i Zagrebu, sve do danas — njegove priče, sa raznim ilustracijama defiluju izlozima naših knjižara.

U istoriji turskog naroda iz Male Azije, Nasredin Hodža simbolizuje pošteno junaštvo, iskreni odnos prema običnim ljudima, duhoviti humor koji je zajedljiv prema nepravednicima, a iznad svega čovečnost prema slabima i bednima. Turski pesnik Lami u XVI veku, u svojim poznatim i vrednim stihovima, ističe njegovu smelost i ljudsko poštenje. Pesnik Nabi, u XVII veku, spominje ga u jednom od svojih čuvenih gazela, dok u XVIII veku o njemu peva i istaknuti pesnik Sururi. On i danas izaziva poštovanje prema sebi kod turskog naroda, koji mu svake godine priređuje akademije, ceremonije i druge vrste narodnih manifestacija.

Postoje različita gledišta o vremenu u kome je on stvarno živeo i delao. Prema mađarskom turkologu Ignjacu Kunošu, Nasredin Hodža je živeo u vremenu Harun El Rašida i Karla Velikog, dakle u vremenu između 786 i 809 godine. Ovaj naučnik tvrdi da je Nasredin, zbog svojih slobodoumnih pogleda i stavova, došao u sukob sa zvaničnim islamom, tadašnjom opštepriznatom i opštevažećom državnom verom, zbog čega je bio i osuđen na smrt. Kazna nije izvršena zato što se Nasredin poslužio lucidnom lukavošću, koju je on znao i umeo veoma duhovito da izvede i frapira tadašnje ljude — zvaničnike.

Prema drugom naučniku M. N. Kuku, Nasredin Hodža je bio savremenik poznatog Alaedina Takaša; međutim, ovu tvrdnju pobija treći naučnik Albert Vasiljevski. Postoje verzije da je Nasredin živeo u vremenu Sultana Jildirim Pajazita i Timurlenka, odnosno u XIV i XV veku; nisu bez značaja ni verzije da je on živeo u XIII veku, kada je vladao poznati Sultan Alaedin. Ovu verziju zastupa, pored drugih naučnika, i poznati turski putopisac Evlija Čelebija, kao i literarni istoričar Mehmed Kopurluzade. Verziju da je Nasredin Hodža živeo u XIII veku podržava i turski leksikograf Šemsedin Sami. Turska Enciklopedija iz 1935 godine ukazuje na sledeći natpis na grobu Nasredina Hodže koji se nalazi u vilajetu Konje, u mestu Akšehir: »Ovde je grob blaženopočivšeg Nasredin efendija, kome je nužna milost od boga koji prašta. Za njegovu dušu izgovor, fatihu, 386«. Ovaj datum u ovom arapskom tekstu poklapa se sa XIII vekom ako se isti računa s desna na levo.

Postoje i drugi dokazi da je Nasredin Hodža živeo u XIII veku, jer u novoj turskoj Enciklopediji (VIII tom) stoji da je Nasredin Hodža roden 1202 godine u selu Horto, u oblasti Sivrihisar, u srezu Akšehir; da je Turčin po narodnosti; da mu je otac bio imam u istom mestu, zvani Molah Abdulah. Posle očeve smrti, Nasredin je morao da nasledi oca i da prima imamski poziv. Međutim, on je otkazao očevu službu, da bi je predao njegovom bliskom prijatelju, Molah Mehmedu, a sam je pošao u Akšehir, gde je ostao jedno vreme, da bi se kasnije preselio u grad Konja, gde je pohađao Medresu. Ponovo se vratio u Akšehir i postao hodža, da bi zatim krstario po gradovima Anadolije, u kojima je vršio dužnost kadije (sudije). Umro je 1283 godine, u Akšehiru, gde je i sahranjen. Grobnica mu je postala hodočašće, koju mnogi inostrani turisti posećuju.

Naši ljudi se smeju Nasredinovim pričama i dosetkama već dugo vremena. Pročitati njegove šale — znači prijatno se smejati i veseliti, ali osetiti i neku ironiju i kritičku intonaciju, koja nekoga pecka. U tome je vaspitna efektnost vedrog humora Nasredin Hodže, koji je na poseban način našao značajnog odjeka u dušama naše omladine i dece. Njegove priče vrše prefinjen uticaj na čitaoce, jer u njima provejava vanredna duhovitost kroz koju se uvek ocrtava plemenita osobina smelosti u doba — kada se za smelost vešalo. Humor Nasredina zasićen je idejom pravednosti u doba kada se najmanje poštovao zakon, koga skoro nije ni bilo. Istinoljubivost njegovih priča pokazuje svetlost, koja je sijala u doba opšteg mraka, kada je suvereno vladala despotija, licemernost i podmukla lukavost.

Osnovna intencija u humoru Nasredin Hodže ogleda se i u naporima za razvijanje kritičkog i smelog duha u odnosu na grubost (vladara i bezdušnih varalica naroda). Život vladara i naroda, odnosi kadija i pandura prema običnim ljudima; shvatanja o ženama; zablude o hodžama; sujeverna ponašanja zatucanih ljudi; lakovernost radnog čoveka — nalaze osnovno mesto u Nasredinovom humoru, natopljenom velikom ljubavlju prema čoveku, koja ga prijatnim sarkazmom šiba, ismejava i ruga mu se, ali sa plemenitim ciljem. Uobraženost bogataša, lažno poštovanje porekla plemića po imovnom stanju a ne po njihovim intelektualnim kvalitetima — bila je takođe osnova njegovog smeha, koji je razrešavao čovekovu napetost duše i očajnost njegovih izgubljenih iluzija da će na svetu doživeti sreću.

Pored Šeh Bedretina — stihijnog dijalektičara svoga vremena u tadašnjem osmanlijskom feudalnom društvu, koji je završio život poput Đordana Bruna, Nasredin Hodža zauzima svetlo mesto u istoriji ne samo turskog naroda, nego i u istoriji bliskoaziskih zemalja, da bi ušao, i kao legendarna ličnost, u svetsku literaturu, vršeći snažan vaspitni uticaj na sve mlade generacije, koje se slatko smeju njegovim pričama, osećajući u njima sve iznova svežu vedrinu.

Zbog mnogih razloga, a najviše zbog svoga vedrog humora punog vaspitne sugestivnosti, Nasredin Hodža je postao duhovna svojina balkanskih naroda: Rumuna, Bugara, Grka, Albanaca, Jugoslovena; zatim evropskih naroda: Rusa, Ukrajinaca, Mađara, Austrijanaca, Nemaca, Francuza, Engleza, kao i afričkih i azijskih naroda. Arapi ga upoređuju sa svojim poznatim Džuhijem; Nemci ga smatraju za svoga Til Ojlenšpigela; Englezi kao Džo Milera; Italijani kao Bertoldija; a Jugosloveni kao svoga Eru i Kerempuha. Evropa je upoznala humor Nasredin Hodže još u XV veku, da bi kasnije sve više saznavala o njemu. U devetnaestom veku je nemački pesnik Volfgang Gete, upoznavši istočne zemlje, a posebno Tursku, slavio Nasredin Hodžu u svojim poznatim stihovima. Rusi su takođe, i pre, a naročito posle Oktobarske revolucije, posvetili veliku pažnju liku Nasredin Hodže, i njegovom vedrom humoru, stavljajući ga na scene pozorišta i na ekran filmova. Pored ostalog, Nasredin Hodžine priče su poslužile i kao motivacija za poetske realizacije mnogih rumunskih, ruskih, nemačkih, ukrajinskih i turskih pesnika. U samoj Turskoj je Nasredin Hodža vrlo mnogo objavljivan, u raznim redakcijama, počevši od 1837 godine, kada u Istanbulu izlazi 125 Nasredinovih priča, da bi kasnije, posle četiri decenije, izišlo novo delo o Nasredin Hodži, pod naslovom »Bu adam« (Ovaj čovek) a u uredništvu Mehmed Tefika Čajlaka. Posle Prvog svetskog rata, u redakciji Veled Čelebija Behaja, izlazi najkompletnije delo o Nasredin Hodžinom humoru.

M. KARAHASAN

Metamorfoze Normana Majlera

1948

1951

1955

1958

Iz pera poznatog autora romana »Goli i mrtvi«, Normana Majlera, izišlo je jedno pomalo ispovedničko delo pod naslovom »O samom sebi«. U ovoj knjizi Majler daje presek svog celokupnog stvaranja, potkrepljujući komentare svojih dela opširnim citatima. On ostavlja po strani »Gole i mrtve« i obraća svoju pažnju kasnijim delima, među koja treba ubrojiti »Barbarsku obalu« i »Park jelena«. U ovim delima se jasno vidi promena u shvatanjima i stilu pisca, koja su ispod nivoa postignutog Majlerovim prvenčetom. U pomenutoj knjizi se nalaze i neki eseji, iz kojih se kao naprimer u »Belom crncu« vidi da je Majler skrenuo na pozicije »bitnika«, i to onog njihovog dela koji traži otvorenu borbu protiv sve jačeg uticaja totalitarizma u životu Amerike i celog sveta.

Zanimljivost knjige pretstavljaju i istinite anegdote i zgode koje je Majler doživeo u kontaktima sa mnogim poznatim veličinama savremenog američkog kulturnog i političkog života. Ovde pisac pokazuje mnogo humorističkog dara, pa njegova izmena pisama sa Hemingvejem pretstavlja prozne pasuse koji kipte od odlično opisanih i živo datih smešnih situacija. Šarolikost Majlerove ispovesti dopunjuje poema »Homoseksualna hulja«, sva u takozvanim »bitnik« stihovima, zatim fragment iz jednočinke »Rupa na vrhu«, koji nam dočarava jedan izmišljen razgovor između Hruščova i Ajzenhauera o budućnosti sveta.

Na kraju knjige se nalazi lista kontrasta između shvatanja Majlera i njegovih protivnika. Svoga »bitnika« Majler naziva Hip a konstruktivca i totalitarca Četvrtasti, pa u naizmeničnom ređanju njihovih argumenata iznosi svoje najnovije vjeruju. Majler nam je ovde pokazao svoja lutanja i traženja ali i posedovanje velikog književnog i umetničkog talenta, koji će se verovatno jednog dana koncentrisati da stvori delo dostojno »Golih i mrtvih«.

★

»Gorski vijenac« u Poljskoj

Još 1932 godine objavljen je u Varšavi prvi poljski prevod »Gorskog vijenca«. Prevod je izvršio univerzitetski profesor dr Henrik Batovski, koji je odličan poznavalac i istorije Crne Gore i srpskohrvatskog jezika. Sredinom ove godine izašlo je drugo izdanje prevoda, a objavljeno je u Vroclavu i Krakovu. Prevodilac je ovom prilikom objavio uz tekst »Gorskog vijenca« i dvije Njegoševe pjesme (Sablji besmrtnoga vožda Karađorđa i Sjeni Aleksandra Puškina), nekoliko odlomaka iz »Lažnog cara Šćepana Malog« i dvanaest Njegoševih pisama iz raznih godina (od 1832 do 1851), pa zbog toga ovo izdanje i nosi naslov »WYBÓR PISM«, tj. »Izbor djela«.

O prevodu iz 1932 godine bilo je opširno riječi u ondašnjoj našoj stručnoj štampi i prevod je ocijenjen kao jedan od uspjelijih prevoda, jer je poznato da tekst »Gorskoga vijenca« nije ni moguće adekvatno prevesti. Sve opravdane primjedbe iz tadašnjih recenzija prihvatio je prevodilac dr Batovski, te je ovo drugo izdanje i bolje i vjernije originalnom tekstu, pa će dobro doći poljskim čitaocima za poznavanje najboljeg i najčitanijeg jugoslovenskog književnog djela.

Poljskim čitaocima biće naročito dragocjen opširni uvod dr Batovskog, koji obuhvata punih 126 strana. Prevodilac je poznate mu podatke iz stručne literature dopunio arhivskom građom, jer je tokom mjeseca septembra 1956 godine radio u Arhivskom odjeljenju Državnog muzeja na Cetinju, te je u uvodu ukratko obrađena starija crnogorska istorija, a detaljno vrijeme u kome je živio Njegoš i stvarao svoja glavna književna djela. Tu je, naravno, i nekoliko podataka o vladici Danilu i istrazi poturica, a u posebnoj glavi prevodilac daje analizu »Gorskog vijenca« (str. 86—105). Završna glava uvoda ima nekoliko karakterističnih detalja o Njegoševom gledanju na poljsku istoriju i o pomenima Crne Gore i glavnog Njegoševog djela u savremenoj poljskoj štampi.

★

PROZA VILIJAMA BATLERA JEJTSA

Jedan od najvećih pesnika našeg veka, Vilijem Batler Jejts je pored vanredne poezije pisao i prozu, koja se uglavnom sastojala od eseja, prikaza, priča i zabeleženih narodnih predanja. Baš ova predanja bogate keltske mašte privlačila su Jejtsa, koji je zajedno sa ledi Gregori radio na prikupljanju bogate riznice pesničkog i pripovedačkog blaga irskog naroda. Sve je ovo tek danas sakupljeno i prošireno naknadnim rukopisima iz pesnikove zaostavštine i izdato pod starim Jejtsovim naslovom »Mitologije«.

Ipak, sva ova proza nije onakva kakvu je ljubitelj njegove poezije mogao da očekuje da će biti. U pomenutoj knjizi nalaze se pesnikovi radovi, koji datiraju od pre 1917 godine, godine njegovog venčanja, koju svi kritičari i istoričari književnosti smatraju prelomnom godinom u njegovom stvaranju, jer kako je jedan kritičar napisao: »Da je Jejts umro 1917 godine umesto što se oženio, mi bi ga se sećali kao jednog od značajnih manjih pesnika, a nikako kao najvećeg pesnika engleskog jezika u dvadesetom veku«.

Da je ova misao tačna svedoči nam baš ova njegova zbirka proze, čija je vrednost znatno ispod umetnikovog kapaciteta i pokazuje da je Jejts bio predodređen za pesnika. Čak i njegov čuveni esej sa latinskim naslovom »Per Amica Silentia Lunae«, sadrži u sebi više poze nego proze. Njegovi komentari sopstvenih poema su manje lucidni i znatno zaostaju za poezijom o kojoj raspravljaju, što se ne bi moglo reći za zbirku »Priče Reda Hanrahana«, gde je Jejtsu pošlo za rukom da prenese u savremeni jezik bogatstvo narodnog govora i dijaloga. Možda se nameće zaključak da je umetnik u znatnoj meri trpeo što je sve do svojih kasnijih godina žarko želeo da bude čisto irski pesnik, a ne ono što je najzad i postao: pesnik celog čovečanstva.

★

ŽIVOT »IZGUBLJENE GENERACIJE« U PARIZU

»Izgubljena generacija«, kako je Gertruda Stejn nazvala grupu mladih američkih književnika, koji su u periodu između 1920 i 1930 godine živeli i stvarali u Parizu, imala je glavno mesto sastajanja u čuvenoj knjižari »Sekspir i kompanija«. Dženet Flaner, jedna od vlasnica knjižare, napisala je nedavno knjigu o tim godinama mladih književnika — Ernesta Hemingveja, Ezre Paunda, Skot Ficdžeralda i drugih. Puna biografskih podataka i zanimljivih epizoda iz njihovog života, ova knjiga je primljena kao veoma korisno i zabavno delo, koje znatno približuje ove književnike čitaocima, otkrivajući sve njihove ljudske slabosti i strasti.

★

T. S. ELIOT DOBIO NEMAČKO ODLIKOVANJE

Čuveni engleski pesnik T. S. Eliot je nedavno primio zapadno-nemačko odlikovanje za izvanredne zasluge na razvijanju i podizanju kvaliteta svetske književnosti. Eliot je prvi strani književnik koji je dobio ovo najveće književno priznanje Nemačke Savezne Republike.

Obaveštenje pretplatnicima

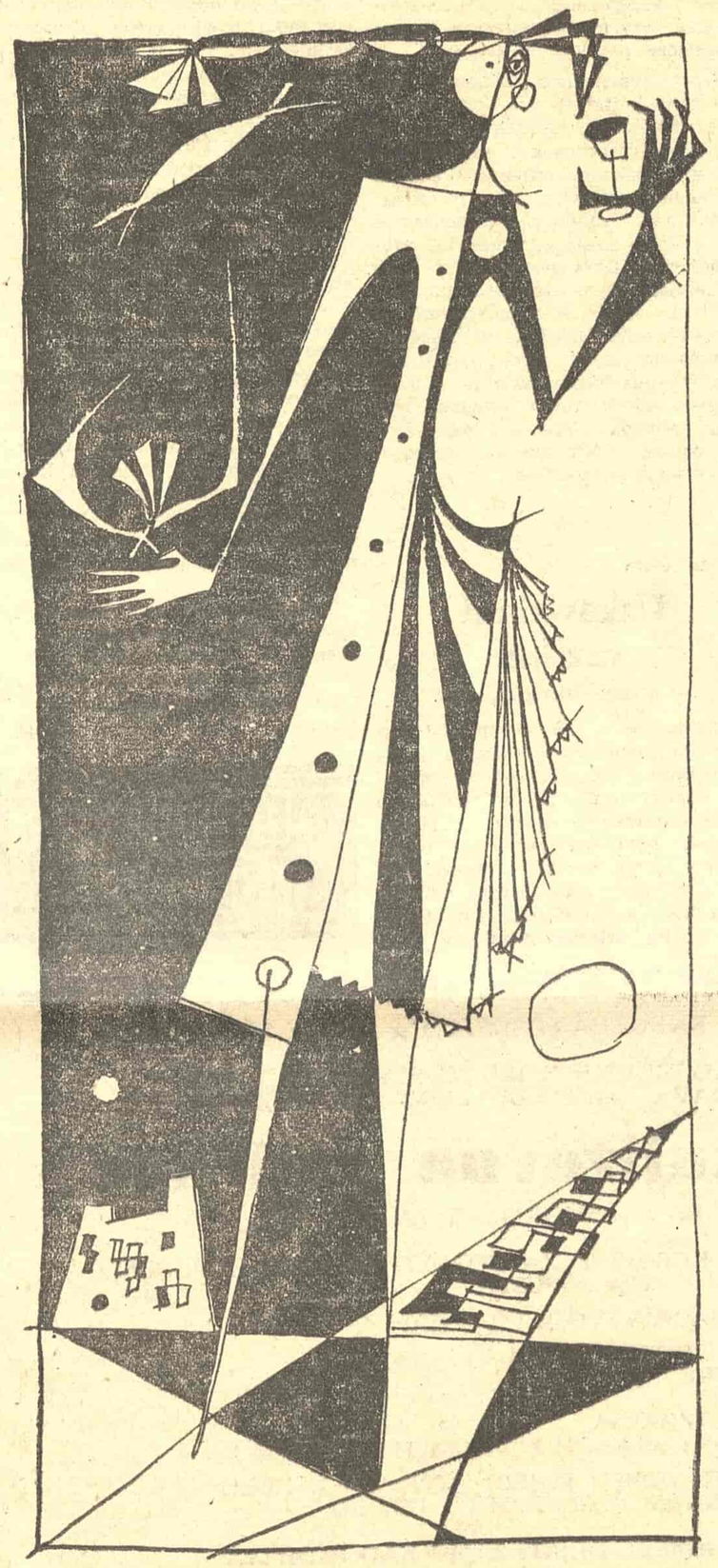
MOLIMO NAŠE PRETPLATNIKE DA OBNOVE PRETPLATU ZA LIST U 1960 GODINI, NA TEKUĆI RAČUN:
101-707-1-208

PRETPLATA I U NAREDNOJ GODINI IZNOSI: ZA NAŠU ZEMLJU GODIŠNJE 600 DINARA, ZA INOSTRANSTVO DVOSTRUKO.

Čedo PRICA

Grijeh

Boža je, držeći vinsku čašu napunjenu konjakom, zaključavala vrata svoje sobe. Svježina i mir potpuno je povratiše vlastitim mislima. »Dobro sam se izvukla... jedva, napokon...« — prošapta i slobodnom rukom zabaci svoj svijetli »konjski rep«, kojeg je za večeras bila prvi put napravila. Nije palila svijetlo. U sumračnom prostoru ona se ipak slobodno kretala: znala je točno raspored namještaja, svaki dio, i nije bilo ni jednog kvadratnog centimetra kojem ona ne bi odredila njegov izgled, da li je bio prekriven, bilo s tepihom ili kakvom vazom, ukrasnim predmetom ili njenom ličnom stvari. Priđe noćnom ormariću i spusti čašu. Leže na leđa i rukom pređe od lijeve okrugle dojke do pupka. Činilo joj se, da sva kuca i da u njoj već živi nekoliko života. Boža se pridignu i uze dva gutljaja. Obuze je toplina i lijenost. »To ne ide... ne ide... kome da se obratim... da rečem«. Uplaši se, da neko kuca. »Ne, ne... kako ću to reći«. Gledala je sad u vrata: »Ako saznaju... a nisam rekla... ili...«. Spusti glavu, kao da je to neki tuđi, suvišni dio. »Ne, to ne... što bi mama, tata... škola... Bože«.



ILUSTRACIJA SLAVOLJUBA BOGOJEVIĆA

»Škola...« Ta riječ joj se posve nametnu, kao nešto od čega se ne može pobjeći. Pa radi škole je mogla da bude ipak na vrijeme oslobođena večerašnjeg sjedjenja i vjerojatno radi škole su možda i previše blagi prema njoj. »A sad... — pomisli — sve što bi bilo nepromišljeno, škola bi uveličala ... svetila bi mi se«. Ona se već nekoliko puta složi s tom mišlju: »da je ta škola oni strogi poreci i ozbiljna, preteća lica profesora nešto u stvari naivno i suvišno za nju. Često bi se ona tako površno smiješila njenim pravilima i redu, moralnom nazoru, kaznama zakašnjenja, za prekasno zaticanje na javnim mjestima. U nju je morala ići kao neka velika lutka, s tašnom i bezbolnim izgledom, bez ruža i bilo kakvih kozmetičkih mirisa, a noć »već u noć što smo nosile i radile... kako je to glupo...«. Učinilo joj se, da je to možda prava kazna, upravo ovo sad, za sve što je tamo stavljala pod prezir svog smijeha, pa i ono njeno oholo držanje prema svima, koji su joj pokušali tumačiti bilo koje pravilo znanja i moralnog pogleda na svijet.

I ona sad zamisli sebe stvarnom, dobrom učenicom, sa dugim pletenicama, kako znatiželjno prima svaku riječ, kako pokorno sjedi čitavih pet sati a zatim se malo umorna, s onom rijetkom radošću neprotivljenja vraća kući. »Pa čak ni kolektiv nisam trpjela... a zašto? Zašto sam bila takva? Zbog tate, zbog onog dana, kad nam je dostavljeno rješenje o kućama...« Htjela je ići do kraja, čak u svoje djetinjstvo, pronaći svaku sitnicu, koja je možda imala udjela u događajima, koji su joj se učinili preteški. I u svemu tome, njoj se učini najglupljim, što ona sama pred sobom i u svom osjećaju svijeta i pokora nije griješila i nije posjedovala ograničenost u ocjeni i zaključku, kao što bi to drugi sa strane mislili. I požali s nekom djetinjom slabošću, što se sama na vrijeme nije trgla i pokušala naći put do svih onih skrivenih radosti i škole i doma. »Znam ja, što je to bilo... lijepa kćer velikog oca i mamina maza... a tamo: tamo pravila i razred s pogledima, s riječima »drugarice«, »druže«, koje nisam podnosila«.

Okrenu se na bok i blage sjene, pomične, legoše po njoj. Učini joj se sve dobro, meko i tako pristupačno. »A zašto? Što je bilo loše... baš ništa... čak sam i zavidila ponekad njihovoj slozi i onom jednostavnom ophođenju... možda je sve to sad suvišno«. Točno je znala, da je ona u ponašanju, bila samo predstavnik mamine mržnje prema svemu što je došlo iza rata, pa čak i u školi, a da ona tu mržnju nije nikad nosila u sebi. Nije čak ni razmišljala, što je to »nekad« moglo biti, jer to nije ni poznavala, jer jednostavno primala za vrijeme ručka, večere ili bilo kojeg dodira na svoju površinu, izvanjsko ponašanje i je tako sa svojstvenom gimnazijalskom zajedljivošću »stavljala drugima pod nos«. I ona se začudi, da joj nisu uzvraćali istom mjerom, da su mnogi bili čak i srdačni prema njoj, pozivali je na rajonske i školske »drugarske večeri«, a da je ona samo šutnjom ili čak malo drskim »ne mogu« ili »ne ide mi se« odbijala svaki poziv za redom. »Gusko, a šta je u njima bilo takvog... što si ti bila bolja... sad ćeš sve...« Ona stvarno požali za nekim toplijim osjećajima života nedavne prošlosti.

Priznala je i onaj pravi razlog takvom životu, sjetila se presudnog trenutka i pronašla pravog krivca, jer pred Božinom saviješću svijet je dobio svoju težinu i uvjerljivu sliku u onolikoj mjeri, koliko je to ona mogla sebi predstaviti. I ona nije htjela više ništa u sebi, što ne bi bilo potrebno posjedovati. A znala je da je to bilo suvišno i opasno, da se takvim pokazalo. »Mama... ne tata, on se nikad nije ni pačao u moj život... mama«. Pojavi joj se čudan, usjajeni lik mame, ona gotovo nepodnošljiva grimasa lica, i bezbroj pogrdnih riječi, kad joj je jedno poslije podne rekla: »Mama, ići ću s kolegicama na prugu... uvijek sam izostajala... ove...« Boža zažmiri, jer se naprosto poplaši da bi iz mraka mogao pasti šamar, mesnat, težak i nemilosrdan... »I zato sam pustila... i htjela sam poslije svoje.« Prisjeti se, da je čitav dan bila ozbiljna, prkosna, kako su joj u ušima bile mamine riječi i pretnje »S njima... s njima ti ćeš, koji će nas na prosjački štap... misliš li vređati mene, oca... sve nas... balavice... samo još jednom...« I kad su tog dana sazvali omladinski sastanak, ona je jednostavno otišla, bez riječi, vjerujući, da ju nitko ne podnosi i da su oni namjerno htjeli da dobije one šamare i da je tako ponize, vjerovala je, da sve to što se oko nje dešava je protiv toga, da bude zadovoljna i sretna. I kad je dolazila kući, osjećala je to isto. Ništa nije mogla točno shvatiti, osim, da kod kuće postaje ozbiljna, zatvorena lica (pa čak ni kod brata, koji je vrlo malo boravio preko dana u kući, nije mogla pronaći ni jednu riječ objašnjenja. »Jer on se uvijek samo ironično smiješkao...«), da u školi vječno vrvi smijeh i radost, neki zajednički dogovori i odlasci — a ona je s nekim gotovo uvrijeđenim strahom plašila se toga, jer je pomišljala na mamu, a kod kuće je pomišljala na njih.

Ona se upravo sad grizla, zašto nije pokušala sve to saznati, odrediti i objasniti koliko se moglo i koliko je bilo potrebno. Bila joj je draga i jednostavna riječ »drugarice profesor ili druže direktore«, nije ni smatrala sebe previše odraslom za tu glomaznu i ozbiljnu riječ »gospođo ili gospodine«, ali isto tako neobjašnjeno, ona je morala izbjegavati pred mamom školska oslovljavanja. Kao da je taj život, koji se stvarao u njenom tijelu i duši, tražio od nje punu čvrstoću savjesti, sasvim jasne stavove prema okolini i prema sebi. »A zašto tako... zašto su bili svi takovi. Moralo se objasniti... moralo«.

Božena nije mogla biti toliko nepravedna ni prema sebi, svaljujući svu krivnju na svijet oko nje. Noć, sjenovitost pokreta kroz stakla, mučnina i trnavci u otopljenoj nutrini želuca, prisiljavali su je, na tu uhvaćenu sliku, na kojoj je gledala sve ono što je u ovom času samoće morala vidjeti, opazi i ona svoje obrise, ureze, koje je sama, možda čak dobrovoljno stavljala. »Zar nisam rekla onoj kolegici s mršavim licem: zaudaraš po slami... kako sam to.... pa dalje: zašto sam ono morala reći predsjedniku razreda... šmrkljivče, što se to tiče vas kravara... Bože, sve sam to rekla«. I Boža je vidjela sebe, oholu, vitku, obučenu ponajviše u svijetle desene ili čak svilene haljine, ogrnutu u dug skupocjeni štofasti kaput, sa zlatnim naušnicama i ogrlicom od perli — talijanskog mozaičnog stakla, — kako uspravno i samosvjesno hoda po hodnicima. »Što sam prije dvije godine mislila o svima: divljaci, divljaci, koji mrze bogatstvo i ljepotu... mamine riječi«. Ona se sad tek začudila, kako je onda pomislila «Gade mi se... kako su nabusiti, a žive od točkica... Neka im bude... da, da — pomisli — mamine riječi.«

»A dobro, zar sam baš morala... zar nisam vidjela, da su ipak dobri... kako, zašto«. Okrenu se naglo na drugi bok prema tamnoj plohi zida. Pogled joj se srete s rumenim ostatkom konjaka. Svijetlio je u noći poput zlatkaste pečurke. Uze čašu i popi. Izdahnu i malo zasanja. »Nitko nije vodio pravog računa... koji su mogli, nisu znali... koji su htjeli, mrzila sam ih zbog onih prvih...« I sad joj bi jasno, da uz te, njoj i sad daleke mržnje roditelja za jedno vrijeme i jedan život, proizlaze ne samo i njeno vladanje u školi, već i ono drugo, mnogo opasnije...« i želja za noćima, za konjakom... i«. Tu joj se misao prekide. Nečeg se prisjeti. Pogleda i nije više vidjela »zlatne pečurke« tamo. »Pa naravno, mama je više voljela, da idem u društva, pa čak i u bar... nego s njima. »A što sad... što sad mama. Donijela sam ti sve što sam tamo dobila... I Pavla si otjerala... tjesi, jesi. Tebi je drago... Da je bar to on učinio...«.

Pavle Božanić — Polip bio je jedini lik, kojem se ona radovala. Ona je već bila na čisto, da su ga naprosto izvredali, otjerali, pokušali natjerati u neku lažnu privrženost prošlosti, koju su oni tako ljubomorno čuvali. Božena je vrlo dobro znala, da se Pavle sasvim razlikuje od svih onih, s kojima je posljednje vrijeme sjedila u društvu, na rođendanima kod prijateljica, »i od Marijana... najviše«, i da je on (o tome nije mogla previše znati) sasvim zaboravio na svoje gradsko djetinjstvo, na običaje, do kojih su svi njeni, pa i ona još uvijek držali. »On je samo učtiv... i zato je došao na badnjak«. Iako nije mogla pronaći pravo porijeklo svim tim promjenama i odnosima između tolikih lica i karaktera, ona je uz sve to nerazumjevanje stajala najviše na Pavlovoj strani. Nije to bilo iz razloga gimnazijalske ljubavi i slabosti za Pavlovu mirnu i uvijek, ozbiljnu pojavu, već za ono što je Boži u Pavlu izgledalo čvrsto i karakterno. »Što bi on rekao večeras... tati. Možda i direktoru... bio bi jasan i iskren...« »Iskren... Možda i on griješi, što je samo iskren... ne, ne. Da sam ja...« Opet ona usporedi sebe s novim mislima, manama, vjerujući, da za nju niko nikad nije pomislio da je iskrena, da ona uopće može imati svoj sud o bilo čemu. Znala je da su te zadnje godine, površnog života i nekog nagona iz dosade, za bilo kakvim doživljajem stvarno otkrivali nju samo za vanjski svijet, za požudu bezbrojnim licima ulice, da ona nikad u čitavom tom vremenu, dobivenih pobuda na račun svog izgleda, još nije čula — pametna djevojka. »Taj rep... s vašim očima gospođice...« — ču i neke glasove, prepozna ih po toj osnovnoj lakomislenosti i površnoj strasti za dodirom. »Možda je kasno da budem ona prava... sigurno, tko sad da vjeruje«. I zastidi se, prvi put se zastidi, da uopće ne živi na bilo koji način u svijetu koji je za nju bio sad sasvim pogrešan i tuđ, a kad je pomislila, da bi jednog dana mogla s velikim trbuhom stajati pred Pavlom i da bi on tad morao preko dvije riječi saznati pravu istinu — prelije crven i vatra se popе uz stijenke čelne kosti. »Bože... da li je to sve istina« i zatvori lice dlanovima i nervozno se prepuštajući da ponovo zagnjuri glavu u toplinu jastuka. I zajeca. U tom ubrzanom trzanju i šumnom gušenju u nutrini tijela, njoj se izdvoji jedna misao, poslije koje nije imala hrabrosti da uopće razmišlja, što se već sutra može desiti. Nikad više on. Ni klupe, ni povratak onim živim licima razreda, koje u stvari nije ni poznavala, već samo po izgledu, kojeg je do ovog časa samo prezirala...

(Odlomak)

Ruke moje majke

Ovo je tužna priča o rukama moje majke,
ovo je tužna priča o rukama pretvorenim u drvo.
One su nekad ličile na moju malu kolevku.
Bile su stvorene od mog plača, bile su moj prvi svet,
te tužne ruke kao dve linije suza
pretvarale su se u hleb i u radničke dane.
Crne kao veče mirisale su na moj san,
nikoga se nisam plašio na svetu, jer su u njemu
živele dve usamljene ruke moje majke.
One su se pretvorile u smeđe drvo, u sunce,
otišle su kao ona voda koja se ne vraća.

Petar PAJIĆ

IZLOG KNJIGA

DRAGO DUJMIĆ:

Karl Lipkneht

(»Rad«, Beograd, 1959)

Pisana veoma upečatljivim jezikom i stilom, Dujmićeva biografija Karla Lipknehta uvodi nas u jedno vreme ne tako udaljeno, ali u vreme od kojeg nas deli čitav niz izuzetno značajnih svetsko-istoriskih događaja. Operišući kalendarskim oznakama, to znači i da je u pitanju čovek koji se rodio pre osamdeset osam godina, a koji je umro nasilnom smrću od udarca i metaka klasnog neprijatelja, 15 januara, pre četrdeset godina.

Karl Lipkneht je jedan od najborbenijih pretstavnika nemačke socijal-demokratije i komunističkog pokreta u Nemačkoj s kraja prošlog i početka ovog veka. Iskrena odanost stvari radničke klase, duboko razvijena osećanja pravednosti i čovečnosti i principijelna borbenost jesu ono što ga u suštini ekskluzivno razlikuje od brojnih njegovih savremenika istog ranga i čini ličnošću veoma specifičnom, upečatljivom i značajnom. Ako je, naprimer, Roza Luksemburg vanredno talentovani teoretičar marksizma a Franc Mering naučnik zavidnog ranga i čovek s izuzetno razvijenim smislom za kulturno-istoriska pitanja, onda je Karl Lipkneht — u punom smislu te reči — Spartak koji se lavovski neustrašivo svim srcem bori protiv društvenih i političkih nepravdi kojima je njegovo doba opterećeno. Ništa neobično, na prvi pogled. Međutim, reč je o revolucionaru poreklom intelektualcu. Reč je o čudesno borbenom n e p r o l e t e r u — osnivaču Komunističke partije Nemačke.

Pored konkretnih društveno-ekonomskih i političkih okvira, ovo su osnovni tematski rasponi Dujmićevog biografskog teksta. Možda bi se mogao upravo u pogledu na ovo uputiti bazični prigovor piscu. Međutim, u pitanju je književni rod dosad kod nas malo ili, pak, nedovoljno i neprincipijelno negovan. Dujmićev tekst ima, naprotiv, jednu retko pozitivnu osobinu. U pitanju je, naime, delo koje je nastalo majstorskom sintezom elemenata monografskog, reporterskog i romansijerskog stilskog, jezičkog i materijalnog kreatorskog zahvata.

F. C.

★

ZDRAVKO PEČAR:

Alžir

(»Kultura«, Beograd, 1959)

Knjiga »Alžir«, posle monografije »Egipat« (Z. Pečar u saradnji sa Vedom Zagorac) — pretstavlja novi doprinos upoznavanju naših čitalaca sa onim područjem savremenog sveta gde se odigrava velika i uporna bitka za emancipaciju do juče kolonijalno zavisnih naroda od svojih kolonizatora. »Alžirsko pitanje« već duže vremena ne skida se sa pozornice savremenih zbivanja.

Knjiga »Alžir« Zdravka Pečara ima nekoliko osnovnih kvaliteta: prvo, autor je novinarski, živo, vrlo neposredno prišao obradi materijala koji je prikupio tokom svoga boravka u redovima Alžirske oslobodilačke vojske i na osnovu proučavanja istoriske građe. Stil Zdravka Pečara gotovo je reporterski, ali autor nije prenebregao prikazivanje celovitosti Alžirskog oslobodilačkog pokreta; sa gotovo naučničkom akribijom Pečar je dao prikaz hronologije zbivanja od 1830 kada je započeto osvajanje Alžira do 1958 kada se oslobodilačka borba rasplamsala svom žestinom. Čitava monografija ima karakter solidne studije koja čitaoca uvodi u srž problema i koja pred njega iznosi činjenice koje su nezaobilazne u slučaju objektivnog ocenjivanja napora alžirskog naroda da ostvari svoju nezavisnost.

B. P.

★

SLOBODAN ŠAKOTA:

Beogradska srednjo školska omladina u godinama pred rat

(»Mladost«, Beograd, 1959)

O slavnoj prošlosti i podvizima beogradske omladine, vođene revolucionarnim idejama humanizma i napretka već je pisano. To su, pored nekoliko pokušaja umetničke obrade, najčešće sećanja učesnika revolucionarnog omladinskog pokreta. Pojavilo se i više opštih pregleda borbe radničkog i omladinskog pokreta.

Slobodan Šakota, i sam učesnik u ovom pokretu, nije se u svojoj knjizi poveo za većinom onih koji su dosad pisali o sličnim temama: da na osnovu sećanja reprodukuje tok pojedinih događaja. Taj bi mu put svakako bio lakši, ali takav način — uz sve prednosti jednog emotivnog prilaženja i obradi materije, koji može da nas ponese — ne bi ovu knjižicu učinio ovim što ona jeste: solidna i dokumentovana studija, monografija koja može poslužiti kao oslonac svima koji ovu materiju budu bolje proučavali i obrađivali, i koja se u tom smislu nikako ne može zaobići.

Posle uvodnog osvrta na period likvidatorstva u KPJ, koji je uneo dezorganizaciju u redove omladine, i osvrta na brzi uspon omladinskog pokreta posle konsolidacije KPJ, 1937 godine, autor počinje izlaganje analizom teških uslova rada među srednjoškolskom omladinom sputavanom konzervativnom nastavom, policiskim i nastavničkim nadzorom. Posle jednog poglavlja koje daje presek razvitka pokreta među

srednjoškolskom omladinom od 1919 do 1937, autor nas upoznaje s rezultatima orijentacije SKOJ-a da se omladina masovno organizuje preko raznih legalnih formi i đačkih udruženja. Posle poglavlja posvećenog srednjoškolskoj štampi, dva poglavlja obrađuju aktivnost srednjoškolske omladine u uslovima dalje fašizacije zemlje neposredno pred Drugi svetski rat, rad na daljem jačanju i povezivanju omladinskog radničkog pokreta radi otpora narastajućoj fašističkoj opasnosti.

Pažljivim odabiranjem činjenica i odbacivanjem svega suvišnog, autor je postigao interesantnost izlaganja, a dokumentovanošću studije od prve stranice knjige zadobija potpuno poverenje čitaoca.

V. S.

BOGDAN ČIPLIĆ:

Đura Jakšić

(»Nolit«, Beograd, 1959)

Za one čitaoce koji se bave proučavanjem naše kulturne istorije, za čitaoce koji su naklonjeni ozbiljnom, kritičkom i naučno-analitičkom izučavanju života i dela Đure Jakšića, ova romansirana biografija neće biti značajna. Prosto zato što takvom čitaocu ona nije potrebna kao roman o Đuri i njegovom poetskom izgaranju, o njegovoj plemenitoj životnoj egzaltiranosti. Međutim, knjiga Bogdana Čiplića dobrodošla je onima koji hoće Đuru Jakšića da dožive prisnije, intimnije, bez obzira na faktografsko utvrđivanje činjenica o njegovom životu i činjenica o uslovnostima i komponentama njegove stvaralačke, romantično-boemske, stalno tragalačke pesničke aktivnosti.

U ovoj romansiranoj biografiji, kao i u svim knjigama ove vrste, uostalom, ima dosta idealiziranja, nečeg veštačkog, patetičnog i odveć ponesenog, naprimer: »Gluposti! Odmah je napisao ostavku. Ima on drugi veliki svet. Uzbudljivi svet Jelisavete Crnogorske. Sanja od kneževski dvor Crnojevića. Čuje jasno fanfare gde se javljaju na prilazima«... itd.

Ovakva mesta u romansiranoj biografiji Đure Jakšića od Bogdana Čiplića smetaju da se ona shvati kao ono što ona zaista jeste po drugim svojim osobenostima: rezultat jednog poštenog Čiplićevog nastojanja da ostvari sliku Đurinog života i njegovog poetskog lika.

B. P.

★

IRVIN ŠO:

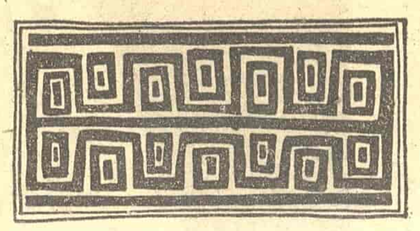
Uskovitlani vazduh

(»Kosmos«, Beograd, 1959)

Mislim da se ne varam ako kažem da roman Irvina Šoa »Uskovitlani vazduh«, čiji prevod na naš jezik nosi podnaslov izdavača: »Naličje života starova američke televizije« — jeste delo koje nas ni po čemu, ni po jednoj svojoj osobenosti, ne može da potseti na snažnu optužbu rata koju je Šo dao, na »Mlade lavove«. Šo pripada generaciji onih američkih pisaca koji su kao Norman Majler i Džems Džons dali velike panorame savremenog života u kojima je osnovni ton protest protiv onečovečavanja savremenog čoveka, protiv gubljenja njegove integralnosti. Ako knjiga »Uskovitlani vazduh« Irvina Šoa nije po »specifičnoj težini« ono što je velika poema »Mladi lavovi«, a ona to zaista nije — onda se ipak može meriti sa »Mladim lavovima« po tome što je krik savesti, po tome što je duboko humanistička poruka darovitog pisca protiv amoralnosti »isfrage veštica«. U ovom delu Šo ustaje protiv odnosa koji su zatrovani Makartijevom kampanjom za traženjem »krivca«, protiv stvaranja mitova o krivici i užasno ponižavajućih traganja za onima koji će samooptužbom moći da prividno odbrane jedan konstruisan sistem quasi-uzročnika raznih vidova društvenog raslojavanja. Ima u ovoj knjizi (pisanoj sa vidnom namerom autora da je učini pamfletom protiv makartizma) i naivnosti i zapenušanog besa i neodoljivog gađenja, ima ovde i umora i rezignacije i cinizma koji nihilistički sve ispred sebe hoće da ruši; ali ona kao protest traje i više je nego podatak da je Šo krenuo putem produbljivanja onih stavova koji su ga doveli do optužbe rata i stvaranja likova kao što su Noah, Hardeburg i Kristijan. Ovim likovima se pridružuju po upečatljivosti likovi Klementa Arčera i njegove supruge Kiti. Oni idu putem svojih uverenja, oni se opiru bezizlaznosti »manjih otpora« i ohrabruju nas saznanjem da žive kao zraci svetlosti ljudske savesti i otpora, onog oporog, prkosnog, slobodoljubivog i korozivnog za stanja koja se odlikuju nepravednošću, koja su provizoriji mraka i nasilja.

U Veri Drobnjaković, koja je prevela ovu knjigu, upoznali smo sposobnog i talentovanog prevodioca, koji je uspeo da na naš jezik prenese punu izražajnost Šoove rečenice.

B. P.



KNJIGE SA POPUSTOM ★ KNJIGE SA POPUSTOM ★ KNJIGE SA POPUSTOM

POVODOM DESETOGODIŠNJICE IZLAŽENJA NAŠEG LISTA
A U SARADNJI SA IZDAVAČKIM PREDUZEĆIMA OBJAVLJUJEMO DA

Srpska književna zadruga

BEOGRAD — MARŠALA TITA 19

ODOBRAVA PRILIKOM KUPOVINE ZA GOTOVO SA OVIM KUPONOM
10% POPUSTA

NA SVA SVOJA IZDANJA:

REDOVNA GODIŠNJA KOLA
ZABAVNIKE
POUČNIKE
POSEBNA IZDANJA
EDICIJU »SRPSKA KNJIŽEVNOST U STO KNJIGA«

KNJIGE MOŽETE DOBITI POJEDINAČNO ILI U KOLU
SA GORNJIM POPUSTOM PO IZBORU

51 I 52 KOLO MOŽETE DOBITI SAMO KAO KOMPLET

SLANJEM OVOG KUPONA SRPSKOJ KNJIŽEVNOJ ZADRUZI
MOŽETE NABAVITI KNJIGE POD SLEDEĆIM USLOVIMA:

ČITAONICE — DOMOVI JNA — ŠKOLSKE KNJIŽNICE — ZADRUGE — USTANOVE — SINDIKALNE BIBLIOTEKE — SA NAJMANJOM PORUDŽBINOM OD DINARA 3.000,— 10% POPUSTA, PLAĆANJE VIRMANOM.

RADNICI — UČENICI — STUDENTI — PROSVETNI RADNICI — POJEDINCI — SA NAJMANJOM PORUDŽBINOM OD DINARA 500,— DOBIJAJU 10% POPUSTA.

KNJIGE SE DOBIJAJU IZBOROM I KUPOVINOM ZA GOTOVO U PRODAVNICI SKZ ILI PISMENOM PORUDŽBINOM SA SLANJEM NOVCA UNAPRED PREKO TEKUĆEG RAČUNA SKZ 101-704-5-438

IZVANREDAN IZBOR IZDANJA SRPSKE KNJIŽEVNE ZADRUGE PRUŽA VAM MOGUĆNOST DA NABAVITE KNJIGE KOJE STE ŽELELI SA POPUSTOM

ISKORISTITE PRILOŽENI KUPON NA OSNOVU KOGA DOBIJATE
10% POPUSTA
NA SVA IZDANJA SRPSKE KNJIŽEVNE ZADRUGE

— — — — — — — — Ovde seći — — — — — — — —

KUPON KNJIŽEVNIH NOVINA
BROJ 108

SRPSKOJ KNJIŽEVNOJ ZADRUZI
Beograd, Maršala Tita 19

Kupujem (naručujem) knjige sa 10% popusta koje ću izabrati lično u vašoj prodavnici ili poručiti preko pošte.

Pošaljite mi prospekt vaših izdanja. Knjige kupujem pod uslovima koji su objavljeni u KNJIŽEVNIM NOVINAMA od decembra 1959, broj 108.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

(prezime i ime)

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

(zanimanje)

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

(tačna adresa)

ERSKIN KOLDVEL:

Kuća u brdima

(»Narodna knjiga«, Beograd, 1959)

Čitajući Erskina Koldvela imamo osećaj da idući od jedne njegove knjige do druge pratimo jedan veliki roman u nastavcima čija je tema postala gotovo neiscrpna, pa i ne očekujemo da će skoro da se završi. Taj živi, taj nemirni, taj anahronizovani američki Jug, sa kontrastima brze industrijalizacije i propadanja plantažera i farmera, sa nepregledno masom crnih i belih proletera i robova, sa Damberima, Voldenima, Lavdžojima, Arčijima, Talj-Tajovima, u čijim likovima živi degenerisanost, rasizam, sadizam, zelenaštvo, zločini i prostitucija — nepoštedno se našao fiksiran na stranicama dela ovog plodnog američkog pisca.

I »Kuća u brdima« nosi sve opšte odlike neprestanog razračunavanja sa socijalnim anomalijama Džorđije. Iz grupe likova pojavljuje se Danbar, kockar, uobraženjak i rasist, čiji je smisao života vezan samo za porok i mučne obračune sa svojom ženom, simpatičnom Lusijen. Njegova uobražena maska pada na kraju kada mu postaje jasno da ne može da isplati veliku sumu novca koju je izgubio na kocki, i to mu je evidentan dokaz da dolazi smrt. Kao i u drugim svojim romanima Koldvel će i ovde njegov kraj podesiti scenski: svirepi vlasnik kockarnice, u čije je džepove otišlo Dambarovo bogatstvo ubiće ga kao životinju ispred njegove kuće i na oči njegove žene Lusijen. Od ženskih likova mama Elsi svojim ponašanjem oličava sadizam i izveštačenost, a Lusijen je jedan od retkih Koldvelovih likova koji ne pati od nimfomanije, i koji nije bar malo naturalizovan.

Iako pisana iz jednog bliskog i aktuelnog socijalnog otstojanja, jezikom temperamentnog umetnika reči, »Kuća u brdima« ne može da stane rame uz rame sa »Duvanskim putem«. Bez dovoljno humora i satire koji, recimo, daju proznu krv romanu »Majstor«, i one karakteristične simbioze tragikomičnog u »Duvanskom putu« — kao da su ovde činjenice ostavljene sebi, održavajući jedinstvo kroz veštu kompoziciju i zanimljivu fabulu.

Autentična svojstva Koldvelovog izraza prevodilac ovog romana Aleksandar Kostić korektno je približio duhu našeg jezika.

B. V.

★

DANKO OBLAK:

Modri prozori

(»Mladost«, Zagreb, 1959)

Knjiga o deci i odraslima — za decu. Upravo, priča dečaka Vlada o tegobnom životu pre rata, o ratu i Zagrebu, o gospodinu Amerikancu Parkeru i njegovoj vili, o dečačkim snovima i igračkama... Priča o običnim ljudima i običnim sudbinama, o neostvarenim željama dečaka koji je hteo mnogo šta, u snovima. Upečatljiva iako jedinstvena ličnost ove povesti — Vladov stric, izdajnik.

Danko Oblak ispričao je ovu povest zanimljivo i lako, bez nekih naročito uspelih stranica ali i bez padova. Ponegde smeta — forsirana potreba da mali Vlado zna »sve«, ali to autor iskupljuje lepim rečenicama, kao ova — »u ratu je svijetlo zabranjeno«. Posebnu draž za najmlađe čitaoce pretstavljaće stranice kojima Oblak opisuje trenutke posle dolaska Nemaca u Zagreb, časove kada Vlado »priznaje« samom sebi, da je zaljubljen ili opis racije, pomalo naturalistički jednoličan. Ili: kada dva partizana (Ratko i njegov drug) upadaju u okupirani Zagreb i — posle završene akcije, beže.

Knjiga bi bila bolja da je Danko Oblak mogao uspelije da odredi neke važnije ličnosti, koje su prilično blede i neubedljive, kao Vladov otac Joža.

R. V.

★

GOTFRID KELER:

Ljudi iz Seldvile

(»Rad«, Beograd, 1959)

Gotfrid Keler, jedan od najznačajnijih nemačkih pisaca, u nas je poznat najviše po »Ciriškim novelama« i autobiografskom romanu »Zeleni Hajnrih«. »Ljudi iz Seldvile« — dve knjige popularnih i vrlo cenjenih Kelerovih pripovedaka — osmišljavaju svet i život običnih ljudi i njihovih sudbina; sve je to i alegorično i realno i plastično, dočarano elegantnim skoro romantičarskim stilom i štimunzima, a sve opet životno, koloritno i jednostavno u svojoj goloj istinitosti i prostoti; i sve se to okreće i vrti oko Seldvile, izmišljenog ali kako se to kaže »tipičnog« švajcarskog mesta. Ovde su tri Kelerove povesti. Prva, široko poznata i jedinstvena u svojoj lirskoj lepoti i tragičnosti — uzbudljiva priča o Romeu i Juliji, zapravo o Salomonu i lepoj Vrenhen, o zavađenim porodicama i propadanju, o ljubavi koja je okončana jednog tihog septembarskog jutra, u talasima nabujale reke. To je Kelerova lirska melodiozna povest »Romeo i Julija na selu«. Povest koja obiluje i romantičnim atmosferama i bojama ali i divno svakodnevnim životom

čistim na jednoj a prljavim i nesrećnim na drugoj strani, povest koja uzbuđuje i čula, muzikom i poetikom, zavodi. Ali — danas bi ta i takva povest bila deplasirana. »Tri pravedna češljara« i »Durljivi Pankrac«, u prevodu Isidore Sekulić, pričaju zanimljive događaje i isečke jednog prohujalog sveta i vremena. Svet malograđana i sitnih malograđanskih strasti Gotfrid Keler i sarkastično i ironično i pripovedački nadareno oživotvoruje i literarno pretstavlja. Gotfrid Keler, kao pisac prošlosti, i danas ima svoje čitaoce. Ova knjiga najviše je njima namenjena.

R. V.

★

PROSPER MERIME:

Kolomba

(»Rad«, Beograd, 1959)

S pravom je rečeno da bi francuska književnost dosta osiromašila kad bi joj neko uzeo »Kolombu« i »Karmen« Prospera Merimea. Prvo delo, »Kolomba«, postalo je poznato širom sveta još u vremenu piščevog života, a danas je ljubitelji dobre knjige uzimaju kao uzor dela prefinjenog stila, jednostavne a prikladne radnje i izvrsnih kondenzovanih dijaloga. Mnogi kritičari smatraju da je »Kolomba« najlepša novela francuske književnosti XIX veka.

Merime je u »Kolombi« obradio jednu interesantnu društvenu pojavu koja je i dandanas aktuelna na Korzici. Pisac u delu govori o francuskom poručniku Orsu — koji se posle dugogodišnjeg otsustvovanja vraća u svoje selo na Korziku. U selu ga čeka sestra Kolomba i osveta. Naime, Orso treba da osveti oca koga je ubio stari kmet. Međutim, Orso dolazi na ostrvo sa jednim engleskim pukovnikom i njegovom šarmantnom kćeri koja se zaljubljuje u lepog Korzikanca. Merime od ove materije stvara zanimljiv zaplet sa čitavim nizom uzbudljivih momenata.

Zahvaljujući ovoj knjizi mnogi su nešto više saznali o Korzici i njenim temperamentnim i plahovitim meštanima. Merime je često putovao, i naročito ga je privlačilo toplo podneblje Sredozemlja. Na Korzici je prikupljao materijal za »Kolombu«. Tražio je likove i inspirisao se životom Korzikanaca.

»Kolomba« je više puta prevođena na naš jezik, ali se u knjižarama retko mogu naći stara izdanja. Ovom prilikom objavljeno je Merimeove delo u odličnom prevodu dr Dušana Milačića.

M. M.

KNJIŽEVNE NOVINE

List za književnost, umetnost i društvena pitanja

Redakcioni odbor:
Bora Ćosić, Slavko Janevski, dr Mihailo Marković, Slavko Mihalić, Peđa Milosavljević, Branko Miljković, Tanasije Mladenović, Mladen Oljača, Vladimir Petrić, Đuza Radović, Izet Sarajlić, Vladimir Stamenković.

Direktor:
TANASIJE MLADENOVIĆ

Urednici:
MILOŠ I. BANDIĆ
PREDRAG PALAVESTRA

Odgovorni urednik:
ČEDOMIR MINDEROVIĆ

List izdaje Novinsko-izdavačko preduzeće »Književne novine«, Beograd, Francuska 7. Redakcija: Francuska 7, tel. 21-000, tek. račun: 101-707-1-208

List izlazi svakog drugog petka. Pojedini broj Din. 30. Godišnja pretplata Din. 600, polugodišnja Din. 300, za inostranstvo dvostruko.

Rukopisi se ne vraćaju.

Tehničko-umetnička oprema:
DRAGOMIR DIMITRIJEVIĆ
Štampa »GLAS«, Beograd, Vlajkovićeva 8.

SVAKOG DRUGOG PETKA