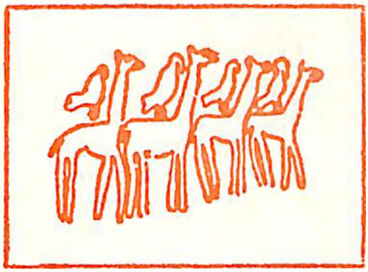
izabrana djela

haim alkalaj



BIBLIOTEKA KULTURNO NASLJEĐE
BOSNE I HERCEGOVINE

Nacrt za korice
DRAGAN DIMITRIJEVIĆ

Priredio
VOJISLAV MAKSIMOVIĆ

Recenzenti
Dr SLAVKO LEOVAC
Dr MUHSIN RIZVIĆ

HAIM ALKALAJ

IZABRANA DJELA

»SVJETLOST«, OOUR IZDAVAČKA DJELATNOST, SARAJEVO

PREDGOVOR

Vojislav Maksimović

KNJIŽEVNOKRITIČKI RADOVI HAIMA ALKALAJA

U počecima traganja za njegovim ljudskim i spisateljskim likom (a za ovim piscem je u pravom smislu tek trebalo tragati) Haim Alkalaj se dvostrano najavljivao: ogledima i člancima koje je objavio u sarajevskim listovima i časopisima i svojom nejasnom sudbinom, koja se olako stavljala pod onu sumornu emigrantsku oznaku. Kao što to ponekad i neminovno mora biti — iako je tek nedavno umro, Alkalaj je mnogo ranije zaboravljen. Zapravo, on nikada nije ni bio bolje poznat današnjim našim čitaocima, a zanemarili su ga i gotovo svi književni istraživači, pa čak i njegovi savremenici. Zaboravljena su tako i sva ona nadanja koja su odmah u njega polagana čim se jače oglasio književnim radovima i prevodima sa nekoliko stranih jezika. U vrijeme kada je upravo počeo da pokazuje prave znakove zrelosti i zavidnu erudiciju, ratna zbivanja su presjekla njegovo stvaranje, a neizvjesni putevi su ga potom odveli iz domovine i njene literature.

U pojačanom, ali još uvijek nedovoljno intenzivnom i efektno usmjerenom ispitivanju bosanskohercegovačke književne prošlosti, najzad su se javile i prve želje da se ne zaboravi ništa što predstavlja stvarno stvaralaštvo, što pomaže boljem sagledavanju književnog kontinuiteta, društvenih tokova i pravaca u kojima se najprogresivnije ispoljavalo ljudsko mišljenje. Takvim nastojanjima treba pridružiti vrednovanje i svega onoga što je napisao Haim Alkalaj. Već i ove početne napomene o našem zaboravljanju ovog pisca podrazu-

mijevaju da o njegovoj esejistici nije do sada kazan i odgovarajući kritički sud.

Za života, Alkalaj i nije ocjenjivan kao pisac. Kritika ga je prvo zapazila kao prevodioca Servantesovih *Uzornih priča* (Beograd, 1938). O prevođenju ove knjige pisali su Kalmi Baruh („Pregled", Sarajevo, 1938, XII, 179—180, str. 765—766), Eli Finci („Zadružna zastava", Beograd, 1939, V, 3, str. 5), Josip Tabak („Hrvatska revija", Zagreb, 1939, XII, 4, str. 211—212) i drugi. Za nas su najmeritornije riječi Kalmija Baruha koji je kazao da je Alkalaj znao ne samo da prevede sadržaj djela, nego i da podražava stilske osobine Servantesove proze. Zato je taj prevod besprijekoran — vjeran, savjesno rađen i književan.

Razumljivo da u periodu do 1941. godine nije bilo ni moguće ozbiljnije ocjenjivati Alkalajev esejistički rad, jer je on bio tek u nastajanju, u očekivanju krupnijih rezultata, koji će tek onda potvrditi kritičarsku osobenost i talenat ovog esejiste. Međutim, prilika je bilo u naše vrijeme, kada je Alkalajev književni opus bio i stvarno zaključen. Prvi koji ga je spomenuo — uzgredno i u sklopu šireg pogleda novije literature u BiH — bio je Slavko Leovac u knjizi *Svetlo i tamno* (Sarajevo, 1957, str. 274—275), svrstavajući ga u red „salonskih komunista". Iako ova oznaka ne sadrži u sebi nikakvo bliže literarno određenje, ona je temeljena na Alkalajevom intelektualizmu i individualizmu i na navodnom nedostatku sklonosti za konkretan i organizovan društveni rad. O tome je nedavno šire govorio Eli Finci u ogledu *Esejistika Haima Alkalaja* (Odjek, Sarajevo, 15—30. XI 1974, XXVII, 22, str. 16). Leovac je dobro zapazio Alkalajevu analitičnost, naročito na primjeru ogleda *Huxleyev „Kontrapunkt života"* („Pregled", 1939, XIII, knj. XV, 190, str. 550—555). Nešto kosnije, znatno smirenije i pozitivnije, ali opet uzgredno, Leovac je okarakterisao Alkalaja kao „eruditu, kontemplativnog kritičara koji nastoji strukturalno da interpretira dela i da tamo, gde može i mora, istakne bitne vrednosti intelektualnog ljudskog otpora socijalnim i političkim glupostima. Samo uslovno govoreći, Alkalaj je transformisao analitič-

nost i meditativnost Isidore Sekulić i lucidnu usmerenost Marka Ristića."[1]

Fincijevom sjećanju na Haima Alkalaja treba dati i posebnu težinu i vrijednost, jer nam on izgleda i najpozvaniji da nešto više kaže o Alkalaju, kao piscu i čovjeku koga je poznavao od djetinjstva i za koga je bio prisnije vezan. Finci je jedini, uz nepotpisanu vijest u „Jevrejskom pregledu" (Beograd, 1969, XX, 7—8, str. 53), zabilježio Alkalajevu smrt u tuđini, kratkim nekrološkim tekstom u beogradskoj „Politici". Nakon toga, podstaknut uvrštavanjem Haima Alkalaja u izbor bosanskohercegovačkog književnog ogleda („Život", Sarajevo, 1974, XXIII, knj. XLVI, 7—8, str. 240—242) Finci je — u solidnoj sprezi memoarsko-kritičarskog teksta — najpunije do sada saopštio niz detalja iz Alkalajevog života i sažeto ukazao na njegov moralni i intelektualni profil: „Ko ga je poznavao, i pratio njegov razvitak, lako je u njemu mogao, jednako u mladiću kao i u zrelom čoveku, jer je on sazrevao, ali se nije bitno menjao, uočiti sve bitne osobine *tipičnog intelektualca*, kakvih je oduvek, pa i danas još, vrlo malo u našoj sredini. Upotrebio sam termin tipični intelektualac, a hteo sam i trebalo je da kažem: *čisti intelektualac*."[2]

Finci je htio više da ukaže na vrijeme i okolnosti, u kojima se Alkalaj formirao, kao i da pokaže opšti karakter, a ne i detaljniju sadržinu njegovih eseja i članaka. Pa i u takvom obliku, prigodnom donekle i evokativnom po osnovnom smislu, ovaj Fincijev tekst uklanja sva sumnjanja u moralnu čistotu Haima Alkalaja: „Haim Alkalaj je tada bio među onim dosta retkim mladim piscima, i intelektualcima uopšte, koji su nastojali, i u tome donekle i uspevali, da sačuvaju svoju intelektualnu čistotu i svoje revolucionarno opredeljenje."[3] I ovo mišljenje nam daje podstrek za podrobnija ocjenjivanja nekoliko pregršti književnih i političkih tekstova koje je do 1941. godine Alkalaj objavio u sarajevskim gla-

---

[1] Slavko Leovac: *Izuzetne zasluge „Pregleda"*, Politika, Beograd, 29. IV 1972, LXIX, 21037, str. 14.

[2] Eli Finci, nav. djelo.

[3] Isto.

silima, jer nam se čini da ništa nije u tom vremenu ni štampao izvan rodnog grada.

Pošto se očito radi o piscu koji nije poznat širem čitalačkom krugu, potrebno je — i prije predstavljanja njegove esejistike — dati neke najosnovnije biografske podatke. Činimo to na osnovu ovog Finoijevog teksta i pomenutog nekrologa u „Jevrejskom pregledu". Haim Alkalaj se rodio 1912. godine u Sarajevu. Nakon završene Druge muške gimnazije u Sarajevu, diplomirao je književnost na Filozofskom fakultetu u Beogradu. U cilju usavršavanja jezika, boravio je u Francuskoj, Engleskoj i Španiji, a zatim se sav posvetio književnom, publicističkom i prevodilačkom radu. Početkom rata (1941. godine) zajedno sa roditeljima pobjegao je iz Sarajeva u Split, odakle su ga italijanske okupacione vlasti internirale na Korčulu. Tu se povezao sa partizanskim pokretom. Jedno vrijeme je radio i u partizanskoj bazi u Bariju. Početkom 1945. došao je u Beograd, gdje je najprije radio u Državnom izdavačkom zavodu Jugoslavije, a potom u izdavačkom preduzeću „Kultura", obavljajući uredničke i redaktorske poslove. Godine 1948. otišao je, preko Izraela, u Argentinu, gdje su mu se već bili naselili roditelji. Umro je 18. juna 1969. godine u Buenos Airesu.

1.

Iskupljeni po časopisima i listovima i izdvojeni na jednom mjestu, Alkalajevi eseji i članci pokazuju — umjesto bilo kakvog nagađanja — svoju pravu tematsku širinu, formalnu osobenost i obimnost. Tako se tek najjasnije uočavaju područja u koja je on zalazio, ponekad ih samo dodirivao, a znatno češće, pak, lucidno esejistički raspravljao. Razvrstavajući te radove na manje dijelove, da bi se tako bolje uočili pravi kvaliteti i karakteri, dobivaju se neke odjelite teme o kojima je Alkalaj rado pisao: domaći pisci, strane književnosti, likovna i pozorišna umjetnost i aktuelna pitanja politike i kulture.

Vrijeme u kome je Alkalaj stvarao znači i za BiH izvjestan duhovni i književni dinamizam, a i traženje novih formi za razne vidove stvaralaštva. To je doba kada se istovremeno čine napori da se stvore novi oblici za filozofsko spoznavanje čovjekove egzistencije i njegovog socijalnog bića. Životni trenutak zahtijeva i pravovremeno uključivanje u tokove koje je već bila omeđila savremena evropska teorija i politička praksa. U tom pogledu, u krugu tadašnjih sarajevskih intelektualaca, koji su se najbolje čuli u časopisu „Pregled", Alkalaj je imao i značajan lični udio. On se naročito izdvajao solidnim obavještenjima o aktuelnim zbivanjima i novinama u evropskoj književnosti, umjetnosti i politici. Kao zastupnik onih ideja koje su značile progres i branile pravo na revolucionarne društvene izmjene, Alkalaj je napisao nekoliko političkih članaka, od kojih neki nisu ni danas izgubili na aktuelnosti i značaju.

Haim Alkalaj se u književnosti javio kao devetnaestogodišnjak pomalo neuobičajeno — suptilnim esejom *William Blake (Blejk) fenomenalni praded iracionalnog* („Jugoslovenska pošta", Sarajevo, 3. X 1931, III, 712,str.9) i originalnim pjesmama *Molitva Svemiru* i *Za jednu sliku života* („Jevrejski glas", Sarajevo, 22. I 1932, VI, 4 (195), str. 2). Neposredno prije objavljivanja ovih radova, sa odličnim uspjehom je maturirao u Drugoj muškoj gimnaziji u Sarajevu, što se vidi iz njegovog članka *Ovogodišnji jevrejski maturanti* („Jevrejski glas", 3. VII 1931, IV, 27 (166), str. 3). Izgleda da je ovaj članak bio i prvi njegov objavljeni tekst uopšte.

U pomenutim pjesmama, koje su izgleda i pripadale istom ciklusu, naslućuje se izvjestan mističan i legendaran prizvuk, iracionalna pobuna, ali i snažni životni, zapravo tjelesni zovovi silnog vitaliteta koji hoće da dosegnu i do nesaznajnih kosmičkih razmjera. Strast, čulna i intenzivna, koja je plod mladićkih raspusnosti, nalazi otjelotvorenje u jakim, himničkim tonalitetima. Kao da su ove prejake riječi, u kojima se slavi svjetlost, kao izvor i uvir sveživota, u snažnom šikljanju potpuno presušile njegovu poetsku imaginaciju, tako da više nije nalazio snage ni volje da stvara nove stihove. Alka-

laj se izgleda nikada nije vratio poeziji, trenutnom i vrlo kratkom zanosu svoje mladosti.

Drugovao je sa Tinom Ujevićem za vrijeme njegovog sedmogodišnjeg boravka u Sarajevu (o tome ima traga u Ujevićevim pismima); prihvatio ga je Jovan Kršić, pa je — pored eseja i članaka — pisao za „Pregled" i mnoge nepotpisane i kratke bilješke o zbivanjima u savremenoj evropskoj književnosti i kulturi; bio je prijatelj i srodnik Kalmija Baruha sa kojim je imao i tematskih dodira; družio se sa Elijem Fincijem i sarađivao u njegovom kratkotrajnom časopisu „Brazda" (1936). Pa i pored toga, Alkalaj je ostajao izdvojen, sa ličnim životnim stavom, ali bez krupnijih literarnih planova i očitijih namjera, pišući najčešće onda kada se to od njega tražilo, kada mu je tema bila najbliža, kao njegova uža specijalnost. Tu se najbolje i najpunije izražavao, esejističkim stilom koji je imao lepršavosti i duha i čija je leksička i sintaksička struktura i danas vrlo moderna i impresivna. Oslobođen naučničke krutosti i egzaktne ukalupljenosti, njegov esej je izražavao izuzetnu snagu uopštavanja i imaginativne dočaranosti, koja prelazi početnu impresiju i zaustavlja se na suptilnoj i jezgrovitoj analitičnosti. Znanjem evropske literature on se ne bi toliko izdvojio iz kruga sarajevskih intelektualaca, da nije imao snažna kritička zapažanja i sposobnost da ukaže na ono što je najsuštinskije da bi se shvatilo jedno djelo ili literarna pojava u cjelini.

I danas može zanositi misaonost kojom Haim Alkalaj, kao dvadesetogodišnjak, započinje esej *Pesnički lik Tina Ujevića*. To je intelektualnost koja je oslonjena i na vrlo probrana životna osjećanja, koja potom samo pojačavaju literarno-filozofske spoznaje. Da bi kazao svoj čeoni stav o Ujeviću — („Jedan koji je od težine krsta stvorio religiju a od samopreziranja filosofiju je Tin Ujević"[4]) — Alkalaj je dao poetski upečatljivu viziju pesimizma. To osjećanje ima za njega i smisao ne-

[4] H[aim] Alkalaj: *Pesnički lik Tina Ujevića*, Jevrejski glas, Sarajevo, 1. I 1932, VI, 1 (192), str. 2.

obične kreativnosti, u onom vidu kako se ona otjelotvoruje u mišljenju Oskara Vajlda, jednog od pisaca prema kome je Alkalaj pokazivao interesovanje i razumijevanje. „Kad čovek otvara velike pesimiste, oseća kao da se survava strmom padinom, ne znajući da li će se zaustaviti u ponoru misli, ili u dubokim, bolnim rezignacijama, ili u prolomu osećanja. Bez obzira da li je taj bol intelektualno uzdignut, ili mistično maglovit, ili asketsko jogijski mučan, on je težak, sumoran, i uvek se svodi na jedan strahoviti pritisak, od kojeg misao nema slobode, ne može da se širi, sputava se u jednu iskrenu skrušenost; od kojeg, još više, crne slutnje nas guše, ne dajući nam da odahnemo; od kojeg se obruč sve više steže, puštajući nas da se davimo u nemilosti i bezizraznosti. A od svega nam ostaje neodoljiva spoznaja jedne tužne emocije i, po cenu krvi, iskupljenog života. To iskupljenje je utoliko jače, ukoliko ogorčenost jednog pesimizma postane religija ili filozofija."[5]

Takve univerzalne slike pesimističkog shvatanja nalazio je Alkalaj i u poeziji Tina Ujevića, u onom čestom osjećaju beznadežnosti, u čemernom samoodricanju, u asketizmu i patništvu raznih vrsta, u sarkazmu prema vlastitom biću, u zluradom cerenju prema sudbini, u cinizmu, u prometejskom trpljenju i u nizu drugih osjećanja koja ispoljavaju gorčinu, tugu i vapaj. Takvoj viziji Ujevićevog pjesništva Alkalaj dodaje i niz drugih, čak i nesrodnih asocijacija, koje se slivaju u snažan utisak koji nam pomaže da ovog pjesnika pogledamo u svoj njegovoj ljudskoj i umjetničkoj složenosti. On je uvjeren da Tin Ujević podnosi bolove sa asketskim i filozofskim prezirom. Tinovo „samotničko samoprevazilaženje preobrazilo je jednu izrazitu individualnost i sveopštu univerzalnost. Neposrednost lirskog izražavanja je toliko snažna zahvaljujući oduhovljavanju njegovom, čija podloga nije religiozna ili filozofska kontemplacija, no religija ekstaze i filosofija ličnog iskušenja".[6]

U ovom misaonom doživljavanju Tinove poezije Alkalaj je štedro saopštavao sve one podsticaje koje je

[5] Isto.
[6] Isto, str. 3.

ona donosila. Zato je bio u prilici da pokaže i ono što Ujevića — u karakternom pogledu — odvaja od pesimizma i čak ga s njim direktno sučeljava, a to je postojani bunt. Ta posebna Ujevićeva buntovnost prerasta i u askezu, u opšti prezir prema svemu što ima masku i lažne oblike. I kada u takvim stanjima pjesnik ipak potraži spasenje, onda ga jedino nalazi u veličanju ljubavi i žene, u iluzijama o sveopštoj ljubavi i Sve-ženi.

Neposredno iza eseja o Tinu Ujeviću, Alkalaj objavljuje i ogled *Jedno putovanje u podsvest: škola nadrealizma,* kojim se svrstao u red naših malobrojnih kritičara koji ovom literarnom pokretu nisu prilazili ni negatorski ni apologetski. Prihvatajući našu podsvijest kao bogat i širok izvor umjetničkih podsticaja, on je samim time priznavao pravo nadrealistima da na tome baziraju elemente svoje poetike. Alkalaja zanima suština nadrealističkih odnosa prema stvarnosti i materijalističko rezonovanje. Što se tiče samog umjetničkog čina, on posebno izdvaja smione nadrealističke odnose prema riječima i jeziku uopšte, ali nigdje ne naglašava i eventualne ekstremnosti koje su se javljale i u ovom pokretu. Takav Alkalajev smiren odnos prema nadrealizmu donio je racionalno izdvajanje umjetničke bitnosti, koje nije moguće zanemariti.

„U burnom blesku vizije, koja je — da se izrazim Vinaverovim rečima — uvek jača od same stvarnosti, nadrealisti izgrađuju svoj svet misli, postavljene kao proizvod materije. Oni su stvaraoci čiji fluid pojmova, izražen u umetničkoj formi, ima svoje poreklo u slučajnosti izazvanih stanja, u namerno traženim oprečnostima naše podsvesne oblasti."[7] Nadrealističke oznake Alkalaj upotpunjuje naglašavanjem njihove izražajne revolucionarnosti i dijalektičnosti. Iako ne želi da posebno govori o trenutnom položaju, ostvarenjima i budućnosti nadrealizma, ipak on ovaj pokret smatra završnom fazom niza modernih umjetničkih smjerova, koji evoluiraju jedan iz drugog (futurizam, kubizam, simultaneizam, ekspresionizam, dadaizam). Kraj ovog ogleda

[7] H[aim] Alkalaj: *Jedno putovanje u podsvest: škola nadrealizma.* Jevrejski glas, 15. I 1932, VI, 3 (194), str. 2.

je istovremeno i priznanje bitnim vrijednostima naše nadrealističke literature: „Prema jednoj književnoj tradiciji do današnjih dana, ovaj pokret je iz osnova revolucioniran, i označava sudbonosnu prekretnicu, na čijim temeljima bi se stvorila nova zgrada umetničke arhitekture. Njihova sopstvena umetnička afirmacija predstavljaće i pokazaće mogućnost jednog uspeha ili posledicu neuspeha. Posmatrati sve to kao sirovi napor nejasnoće i samoobmana, tim pre što se danas među njima nalaze talenti od značenja i umetnici neosporive inspiracije: Marko Ristić i Aleksandar Vučo, eruditi, fini stilisti i stvaraoci, čije pregalaštvo, nesumnjivo, ne predstavlja jednu bespomoćnu tlapnju. Ono je, ipak, razmrsiva nerazmrsivost."[8]

Paralelno sa ukazivanjem na snažne primjere iskazivanja realnosti u klasičnoj i savremenoj svjetskoj literaturi (o čemu će kasnije biti više govora), Alkalaj se osvrće i na domaće, nešto modifikovane i specifične oblike poetičkog realizma, kakvi se javljaju, na primjer, u prozi Bore Stankovića. U Stankovićevoj poetizaciji sudbinâ, on vidi neki unutrašnji, nagonski zakon psihološke motivacije, a ne neko dosljedno robovanje utvrđenim teorijskim šemama i pripadanje književnoj školi. „Stankovićev realizam nije realizam stvaraoca koji uobličava podatke svojih ostvarenja, dajući im jasne ocrte u njihovoj povezanosti; on podatke prima, on ih nagomilava zbrkanom silinom, on u njih unosi mistiku prošlosti, jer iz nje najradije grabi i njome najuspešnije osvetljuje, i tako nagonski i elementarno upućujući podatke u sebe, on ih pušta da, vođeni njegovim naklonostima, deluju kroz njega jednom organskom neizbežnošću."[9]

Na ovo pisanje o Stankoviću Alkalaja je podstakao jedan rad Velibora Gligorića. Zato Alkalaj izriče i dvije paralelne ocjene — o Gligorićevom književnokritičkom postupku u analiziranju Bore Stankovića i o opštim oznakama Stankovićevog djela. Alkalaj smatra da Veli-

---

[8] Isto, str. 3.

[9] [Haim] Alk[alaj]: *Velibor Gligorić: Bora Stanković,* Brazda, Sarajevo 1936, I, 3—4, str. 93.

bor Gligorić daje često dobar dokaz sintetičkog prikazivanja pisca, njegovih ideja i sredine, što se sve sliva u jedinstven portret. I u ovom slučaju, Gligorić je plastično pokazao višestranost Stankovićeve literature, a posebno je osvijetlio Stankovićevo oblikovanje ljudskih sudbina.

U prikazu zbirke pripovijedaka *Nepoznata Bosna* (Zagreb, 1937) Novaka Simića, Alkalaj je odmah zapazio vidljive elemente naturalističkog postupka u građenju likova. Ne samo da je ovo Alkalajevo zapažanje tačno, nego je ono potkrijepljeno silinom asocijacija, koje su izražene snažnim leksičkim bogatstvom i impresivnim stilom, kao u ovim rečenicama: „Simić otkriva g o l e ljude. Silno, polagano ali neodoljivo, ponire on u mutne iznutrice, u tamne želje, u najzatvorenije odaje prisnosti. Taj preosetljivi, nemilosrdni vrisak koji prodire u dubinu, provlači se kroz animalna stanja, i čitav splet davno znanih, vekovima silnih tajni, od seksusa do divljine, od neiskazanih izgaranja da čudnih unutrašnjih kovitlanja, raspliće se, opor, bujan, sudbonosan. Njegovi ljudi žive kroz nagone."[10]

Pošto je kratko predstavio sve pripovijetke iz ove knjige, Alkalaj je razmišljanje opet sveo na Simićev umjetnički izraz, kojim se on znatno odvajao od ostalih pisaca koji su uzimali bosanske teme. Taj postupak je najbolje izražavala unutrašnja analiza stanja u pojedinim likovima, koja je odstranjivala psihologiziranje i apstrakciju. Ovako uočavanje logično je odvelo Alkalaja prema Džemsu Džojsu, kao piscu koga je Simić inače volio i o kome je (među prvim kod nas) pisao (*James Joyce*, Hrvatsko kolo, Zagreb, 1932, knj. XIII, str. 203——215). Alkalaj zna za ovu Simićevu naklonost prema Džojsu, mada ne navodi i neke određenije dodire između ove dvojice pisaca. Premda je u cjelini zadovoljan ovom Simićevom knjigom, Alkalaj bez zazora neke pripovijetke smatra slabim. Nagonsko osjećanje i izbjegavanje stilizacije nalazi i u Simićevom jezičkom postupku, koje u

---

[10] H[aim] Alkalaj: *Novak Simić, Nepoznata Bosna*, Pregled, 1937, XI, knj. XIII, 159, str. 183.

većini slučajeva odgovara psihološkom stanju likova. Za punije razumijevanje Alkalajevog stava u ocjenjivanju ovog pisca, najprikladnije nam se čine ove riječi: „Možda on (*Simić* — V.M.) i suviše uporno ostaje pri ovom najprirodnijem, najelementarnijem, nagonskom vidu života našeg bosanskog čoveka, ali u njegovu prikazivanju nema ni traga egzotike; tu je njegova vrednost, jer tu je njegova prirodnost i originalnost".[11]

Iako Alkalaj nije imao nikada namjeru da češće piše o našim savremenim piscima, on je ipak prikazao i Simićev roman *Voćnjak* (Zagreb, 1938). Možda to upućuje na njegovu naklonost prema ovome piscu i njegovom umjetničkom postupku, koji je imao nešto od modernog izraza, već prihvaćenog u savremenoj evropskoj književnosti. Pošto je Simićev književni metod u *Voćnjaku*, u osnovi, bio identičan onome iz ranijih njegovih knjiga pripovijedaka, Alkalaju nije ništa drugo ni preostalo, nego da ponovi konstatacije koje je kazao u osvrtu na zbirku *Nepoznata Bosna*, ali i da znatno dublje i kritičnije pogleda strukturu prvog Simićevog romana. Alkalaj posmatra *Voćnjak* kao roman jedne porodice, u kome je postignuta „topografija" psihe glavnih junaka, impresivno data atmosfera i pejsaži, čovjekov neposredni dodir sa prirodom, u kome su ispoljeni elementarni nagoni i oblikovano cijelo jedno tragično porodično podneblje. Iako postiže posredno cjelovitost i punoću u pripovijedanju, Simićev roman izgleda fragmentaran i nejednake vrijednosti. Alkalaj mu lako nalazi kompozicione slabosti i nedostatke u tehnici kojim se gradi njegova unutrašnja struktura. Umjesto cjeline, romanu glavnu osobenost daju pojedini fragmenti, šarenilo stilova, nesrazmjer između radnje i stanja u romanu, pa i nedovoljna motivacija pojedinih likova.

Praveći i mali predah u analizi ovog romana, Alkalaj izvlači zaključak, koji ga neće potpuno zadržati da o Simićevim osobenostima (pa i slabostima) progovori i nešto više. „Novak Simić je odista pisac od talenta, onog verodostojnog, stvaralačkog, ali njegov talenat, ma

---

[11] Isto, str. 184.

kako to čudno zvučalo, nije, uprkos dugogodišnjem pisanju, još definitivno uobličen. On prisvaja stilove, primenjuje ih u vidu najpotpunijeg iživljavanja svojih tema, koje imaju snažan lični i originalni pečat, i onda ih odbacuje, prihvatajući nove. Guste strane kojih u *Voćnjaku* ima dosta, smenjuju se s nerazrađenim, krnjim stranicama-siluetama, koje su daleko od one doživljajima zrele proze, tako svojstvene Simiću."[12] Mada Alkalaj dozvoljava stilska i jezička eksperimentisanja, ipak istovremeno upozorava na različnost koja se ogleda u prečestom mijenjanju naratornih oblika i postupaka. Jezičku šarolikost u Simićevim djelima karakterišu izvanredni primjeri stilske umješnosti, ali i anemični i nasilni oblici rečenica i leksike. Roman *Voćnjak* je pokazivao zrelijeg pisca nego što je bio u ranijim djelima, ali Alkalaj ipak, u konačnom mjerenju vrijednosti, daje prednost Simiću kao pripovjedaču, nadajući se da će u novim knjigama postići više kompozicione stabilnosti i sintetičnosti, više smisla za jedinstvenost radnje. U tome se — prema Alkalaju — ogleda pravi romanopisac. Sve to ne bi trebalo da šteti Simićevim psihološkim naklonostima u karakterisanju stanja i likova. Da bi te vrijednosti bile što prisutnije, Simić bi morao da izmijeni i svoje shvatanje o karakteru i funkcionalnosti čovječijih nagona, kao o vječitoj i elementarnoj ljudskoj oznaci. Alkalaj je upravo zahtijevao da se Simić „okani primitivističkih žalopojki nad izgubljenom animalnošću naših nagona".[13]

2.

Iako je imao izrazitu naklonost za moderne literarne tendencije, realistički izraz života predstavlja za Haima Alkalaja esenciju umjetničkog djelovanja i jedini pravi smisao piščevog gledanja na svijet oko sebe. Ali, zahtjeve za realnošću on ne postavlja uprošćeno, ni

[12] H[aim] Alkalaj: *Novak Simić: „Voćnjak", roman,* Pregled, 1938, XII, knj. XIV, 179—180, str. 734—735.
[13] Isto, str. 735.

utilitarno, već to povezuje sa nužnim estetskim izrazom. Literatura je sama po sebi slika svoga vremena, a ljudske sudbine su bitan sadržaj književnosti. Zato on i posebno traži da ona iskaže ljudska duševna stanja i moralne kvalifikative čovjekove. To ga je nužno vodilo da se — u pokušajima teorijskih pristupa literarnoj materiji — opredijelio za psihološki realizam, kakav je, na primjer, nalazio u Stendalovim romanima. Genezu realističkih književnih tendencija Alkalaj utvrđuje u vrlo širokom vremenskom razmaku — od španskog pikarskog romana koji prethodi Servantesu, preko Didroa, Stendala, Gogolja (i njegovih nastavljača u Rusiji), do modernih vidova realizma Aldousa Hakslija i Andre Žida.

Podstrek za prvi tekst o Servantesu Alkalaj je dobio u biografskom romanu Bruna Franka, koji je 1937. godine preveden na naš jezik. Očito bez većih želja da piše krupniji ogled, Alkalaj se predugo zadržava na Servantesovom životu, koji je predstavljen u ovom Frankovom romanu, ističući naročito vrijednim ono mjesto kada se u Servantesovoj imaginaciji prvi put javljaju konture lika Don Kihota. Glavna Alkalajeva primjedba je metodološke naravi — zapostavljanje Servantesovog stvaralačkog momenta. Franka „je više interesovao Cervantes čovek, nego Cervantes stvaralac. On je to dvoje gotovo sasvim razlučio, napisavši roman Cervantesovog života, a izostavivši njegovu problematiku, zanemarivši sam stvaralački proces u njemu: interpretacija Miguela de Cervantesa, pisca i stvaraoca od velikog značaja, nestala je iza zanimljivog pripovedanja o njegovu životu".[14]

Nova prilika da se vrati Servantesu ukazala se Alkalaju 1939. godine, kada je kod nas još jednom objavljen *Don Kihot*, u već čuvenom prevodu Đorđa Popovića. U širokom zamahu, Alkalaj izvlači osnovne vrijednosti ovog romana i naznačava karakterne osobine njegovog tvorca, kao i otpore koji su se javili kad je roman prvi put objavljen u Španiji. A ti otpori i kontraverzna

[14] Haim Alkalaj: *Bruno Frank: „Miguel Cervantes"*, Pregled, 1937, XI, knj. XIII, 162, str. 375.

mišljenja nisu prestali čak ni u novom vremenu. On zato i nabraja različita tumačenja Don Kihotovog lika, koja su se kretala od punog nipodaštavanja do pokušaja da se *donkihotizam* proglasi za španску religiju. Daleko od idealističkog oduševljenja za ovo veliko djelo, Alkalaj izdvaja njegovu realističnost i duboko čovječan humor. „Svojim *Don Kihote*-om Cervantes je, svejedno da li svesno ili nesvesno, srušio čitavu književnu zgradu feudalizma i njegovih veštačkih ideala, udarivši temelje književnom mostu što vodi u stvarnost."[15] Realističnost *Don Kihota* proizlazi iz izuzetno autentičnog slikanja španske stvarnosti, koje prevazilazi čak i prvobitnu Servantesovu namjeru, pa postaje opšti simbol i doživljava se kao ingeniozna priča „o nepodudarnosti iluzija i istine, nepodudarnosti koja nije nepremostiva, kao što bi neki hteli, ali čija nepremostivost u ovom delu dolazi od Don Kihotove uporne volje da uprkos svemu i svakome, uprkos razumu i istini života, koje je svestan, istraje u iluziji i njenoj imaginarnoj istini".[16]

Ne bez dubljeg razloga se jedan Alkalajev esej zove *Živi Stendal*. U njemu se, slobodnim osvjetljavanjem i sjenčenjem Stendalovog lika i junaka njegovih djela, upravo sažima misao o postojanoj životnosti ovog pisca, o vječnom i neprelaznom smislu njegovog djela, jer je Stendal „istinski, bez dotjerivanja i bez nagrađivanja, umio da zagrabi u život. Pravom umjetniku i ne treba ništa drugo".[17] Iako je povod za ovaj esej bila stogodišnjica Stendalovog romana *Parmski kartuzijanski manastir*, Alkalaj nije imao cilj da analizira strukturu ovog djela i njegove trajne vrijednosti, nego se upravo usmjerava prema onome što je naznačio već naslovom svoga ogleda. U stvaranju gomile ličnosti i u projekciji određenog vremena i stvarnosti, Stendal nije priznavao

---

[15] [Haim] A[lkalaj]: *Miguel de Cervantes Saavedra: Veleumni plemić Don Kihote od Manče*, Pregled, 1939, XIII, knj. XV, 185, str. 279.

[16] Isto, str. 280.

[17] H[aim] Alkalaj: *Živi Stendal*, Jugoslavenski list, Sarajevo, 24—26. XII 1939, XXII, 305, str. 11.

bilo kakvo sputavanje vlastite ličnosti, a ni intime svojih junaka. U tom pogledu, za Alkalaja je Stendal gotovo naučnički objektivan i izraziti individualista, kao i većina istinskih velikana. Stendalovo lično ponašanje i njegov moralni pogled ne izgledaju podudarni sa vremenom u kome živi, a koje je označavalo pobjedu visokih i plemenitih ideja i krupnih moralnih kategorija. To je i vrijeme kada vlada apstraktna ljubav, pravda i sloboda.

Stendal izgleda kao suprotnost osnovnim idealima svoga vremena, pa je upravo time i pojačan utisak o njegovom realističkom pogledu na sve ono što čini čovjekov društveni život. U sintetizovanom pogledu, koji je za Alkalaja i vrlo karakterističan, ogleda se pregnantna skica Stendalovog lika: „Iako poklonik čovjekoljubivih ali i apstraktnih filozofa XVII vijeka, Stendal to u svojim djelima nije baš suviše pokazivao: oni su moralisti, on je imoralista, oni su humanisti, on je hladni hedonista, oni su borci, on je epikurejac, oni su, iako filozofski idealisti, od života pomalo udaljeni optimisti, on je, iako mnogo ne vjeruje u životni red, životom prožeti psihološki realista. Čovjek u njegovim djelima nije, stoga, shematični čovjek bez krvi i bez mesa, nego živi pojedinac kome pretiču životne energije. Stendal je uravnomjerio udio mozga i srži u svom umjetničkom svijetu, dok je ljudskom svijetu svog doba dao živi, zadihani, neobično zanimljivi društveni tempo."[18] Ovakvo zagledanje u jednog pisca, izdvajanjem i uopštavanjem suštinskih činjenica, pokazuje koliko je Alkalaj bio racionalan duh i koliko je istovremeno bio škrt u izrazu a bogat u stilskom intenzitetu, koji je na ovaj način postigao.

Ovaj navod o Stendalu, u isto vrijeme, je još jedan pogodan i fin primjer za drugu stranu Alkalajeve esejistike, kada se ona posmatra kao vrlo sažeto svođenje širokih utisaka i izazova o jednom piscu na uski prostor jedne mozaičke slike. Ponekad se Alkalajeva impresija o nekom književniku svodi samo na jedan osoben vid njegovog djela, bez upuštanja u analizu

[18] Isto.

prave cjeline. Dobar primjer za ovo je članak *Fantastično i stvarno u Gogoljevim pričama*, gdje je analiza pripovijedaka *Nos* i *Šinjel* marginalna, iako su one bile podsticaj za nastanak ovog teksta, a Alkalaj se usmjerava na opšte određenje fantastike u evropskoj književnosti. Gogolj mu je zato samo primjer za ovaj teorijski pogled: „U svetu fantastičnog duh se, tako, slobodno račva u svim pravcima i nadoknađuje se zbog skrušenosti od koje je trpeo u stvarnosti. Sveti joj se za sve njene prinude: satira kroz fantastično, to je najslobodnije izobličavanje, bez obzira na relacije vremena, mesta, mogućnosti. Na ovaj način, fantastično postaje obećana zemlja osvete smehom."[19]

Ostajući stalno kritičan i prema najvećim filozofskim i literarnim imenima, Haim Alkalaj je svoje zaključivanje uvijek oslanjao na tvrde činjenice, koje lako i slobodno interpretira i daje im svoju boju i usmjerenost. On nikada ne zapostavlja vrijeme i društvene uslovljenosti u kojima se javljaju, stasaju i uobličavaju određene literarne pojave, idejna shvatanja i književni profili. Često nam se učini kako on pažljivo izdvaja dijelove iz svoga bogatog fonda saznanja i sadržaja, dajući im prirodni značaj. To su jednostavno segmenti iz opštih prinosa svjetskog duha, koje — zbog trenutnih naših potreba — treba aktualizovati, na koje treba još jednom podsjetiti i dati im savremeniji izgled. I najznačajnije klasične autore Alkalaj prihvata kao naše duhovne srodnike i savremenike po humanim mislima, kao vječno budne učesnike koji bdiju nad zahuktalim novim vremenom, kao njegovi usmjerivači i svjedoci.

Takva jedna izuzetna ličnost bio je Volter, pa zato Alkalaj — povodom knjige Andre Moroa — podsjeća na jedan događaj iz francuske prošlosti. To je čuveno i hrabro Volterovo zauzimanje za nevino stradalu protestantsku porodicu Kalas.[20] Kada pominje ovaj nečuveni

---

[19] H[aim] Alkalaj: *Fantastično i stvarno u Gogoljevim pričama*, Pregled, 1938, XII, knj. XIV, 179—180, str. 767.

[20] Haim Alkalaj: *O aferi Kalas (Calas), povodom jedne knjige o Volteru*, Pregled, 1937, XI, knj. XIII, 165, str. 620—622.

primjer vjerskog fanatizma i netolerantnosti, Alkalaj očito želi da upozori na slične pojave koje je fašizam donio i koje prijete nepredvidivim stradanjem ogromnog broja nevinih. Pozivajući se na svijetle primjere stradalnika za dobro čovjekovo, Alkalaj se približava gotovo apokaliptičnoj viziji prometejskih likova, koji nisu dozvoljavali da se zaustavi ili obrne točak istorije. Volter je tako samo jedan od najblistavijih primjera u onoj plejadi umova koji su pripremali idejne osnove francuske revolucije od 1789. godine.

Tom tako krupnom događaju Alkalaj prilazi dijalektički, samo da podsjeti na njegovo svevremensko značenje: „Istinski veliki događaji, duboke promene koje ostavljaju trajan trag, ne javljaju se u istoriji neočekivano. Sazrevaju oni desetinama godina, ponekad i stotinama, u stvarnosti društva, u velikim idejnim strujanjima koja pokreću potrebe, težnje, nemire, glad, snove, da bi u pravom trenutku, kad to iziskuju društvene snage kojima su ovi događaji pitanje opstanka ili smrti, izbili na istorijsko poprište u svom neodoljivom naletu."[21] Ove riječi Alkalaj stavlja kao uvod za razumijevanje francuske revolucije, ali one sadrže i jednu višu istorijsku logiku.

Od svih filozofa i pisaca koji su bili vezani za francusku revoluciju, najviše pažnje i simpatija iskazao je Haim Alkalaj prema Deni Didrou. Najprije je to učinio u prikazu Didroove knjige *Moralne priče*, koja je — u prevodu Jovana Popovića objavljena 1938. godine u Beogradu. Povodom Didroa, Alkalaju se pružila prilika da i sam meditira o javnom mišljenju i o takozvanim tekućim „istinama", čiji su problemi bili u srži duge i uporne Didroove borbe za moralnost i istinoljubivost. „U toj borbi za utvrđivanje istine koja je uvek ono što jeste a nikada ono što u stvarnosti nije, i za jedno kritičko merilo koje neće štedeti nijedno osveštano licemerstvo, Didro je išao dalje od svih ostalih, zahvatajući duboko u samu podlogu društvenih običaja i institu-

---

[21] H[aim] Alkalaj: *150-godišnjica francuske revolucije*, Pregled, 1939, XIII, knj. XV, 185, str. 225.

cija. Zato ni jednog filozofa francuske revolucije reakcija celog sveta ne mrzi toliko koliko Didroa, doslednog ateistu, mudrog kritičara, dijalektičkog moralistu."[22] U svim Didroovim postupcima i u osnovi njegove moralnosti Alkalaj je vidio univerzalnu čovječnost, ali i najnapredniji izraz francuske misli XVIII vijeka.

U ostavštini Jovana Kršića u Narodnoj i univerzitetskoj biblioteci u Sarajevu (Inv. br: Ms 2291) čuva se Alkalajev rukopis *Didro — moralista*, koji je bio očito namijenjen časopisu „Pregled", ali nije publikovan zbog izbijanja rata 1941. godine. Ovaj Alakalajev tekst sažima neke njegove ranije misli o Didrou, ali se znatno dublje i proširenije usmjerava na etička i optimistička shvatanja u francuskoj filozofiji pred revoluciju iz 1789. godine, kao i na poziciju građanskog staleža, koji stupa u novo „istorijsko doba". Alkalaja u ovom slučaju zanimaju moralni nazori mislilaca, poput Didroa, koji su bili vjesnici društvenih preobražaja i sloboda. Za njega je i prva Didroova težnja bila da se normativni i na vjerskoj osnovi utemeljeni moral zamijeni prirodnom naukom o moralu, oslonjenom na razum. U ljubavi prema prirodi — produžava svoje razmišljanje Haim Alkalaj — Didro vidi i put koji ga vodi do svijesti o vlastitom biću. Ujedinjavanjem prirodnih osjećanja i razuma dolazi se do upoznavanja sebe i do izgrađivanja morala na stvarnim osnovama čovjekove ličnosti. Didroov odnos prema prirodi podrazumijeva i borbu protiv nje, u onim slučajevima kada ona unižava čovjeka. U uzajamnom dejstvu čovjeka i prirode Didro je gradio temelje svoga moralnog poimanja.

Pošto je pokazao i Didroovo tumačenje vrline, slobode i politike (u jednom moralnom kontekstu) Alkalaj je (na kraju ovog nezaokruženog teksta ili možda samo skice za krupniji rad) htio da kaže i sintetizovanu misao. Za Didroa je politika sredstvo, a moral i čovjekova sreća cilj. „Zato je Didro, uprkos svih preteranosti ovog prirodnjačkog pogleda na svet, pravi humanistički moralista, on, koji je u isti mah bio i *filozofski glas slo-*

---

[22] H[aim] Alkalaj: *Denis Diderot: „Moralne priče"*, Pregled, 1938, XII, knj. XIV, 179—180, str. 763—764.

bode. Zato on i ostaje trajna, neuništiva tekovina *napredne* i *kritičke* misli čovečanstva, one koja će uvek biti razarač svih fanatizama".[23] Čini nam se da u ovom slučaju nije ni potrebno naglašavati koliko je ovaj Alkalajev tekst o Didrou bio uslovljen aktuelnim trenutkom u kome je napisan.

3.

Prvi kritički pristupi Haima Alkalaja u predstavljanju savremene evropske literature bili su vrlo skromni, svedeni na sitne bilješke uz prevode pojedinih radova u časopisu „Pregled". Oni više govore o njegovoj tadašnjoj lektiri, nego o mogućnostima vrednovanja i prosuđivanja, jer je izbor tih prevoda (Pol Valeri, Marsel Prust i Andre Žid) zaista prikladan onome što se smatralo tadašnjim najmodernijim umjetničkim izrazom. Kada je iz tek objavljene Valerijeve knjige *Moralités* (Pariz, 1932) izdvojio neke dijelove, Alkalaj je kratko objasnio da mu je namjera da pokaže u kontinuitetu karakter razmišljanja ovog pjesnika, „njegov mirni, matematski pesimizam, otmeno ogorčenje protiv duha, koji je prevazišao svoju pozitivnu kritičku fazu".[24]

I Alkalajev tekst o Marselu Prustu sveden je na nekoliko napomena uz prevod jednog odlomka iz romana *Traganje za izgubljenim vremenom,* ali se i tu nazire koliko su bila snažna doživljavanja ovog djela. Alkalaj podsjeća na razlike u doživljavanju određenih ljubavnih ili drugih spoznaja kod Vajldovih i Prustovih junaka, naročito onih koje se javljaju podstaknute umjetničkim (muzičkim ili likovnim) izrazom. „Jedno od najčešćih obeležja Prustovog raščlanjivanja ličnosti je i taj stvaralački postupak u kome se prvo ispoljava senzacija, zatim njom izaziva sećanje i osećanje, da bi pamćenje, čiji je progres trenutno zaustavljen — jer je ograničen na senzibilne asocijacije — uspelo, otrgnuvši

[23] Haim Alkalaj: nav. djelo, str. 7.
[24] Alkalajeva napomena uz tekst *Pol Valeri: Beleške o smislu,* Pregled, 1932, VI, knj. VIII, 106, str. 572.

ličnost iz njene sadašnjosti, da je prebaci u određeni okvir njene prošlosti. Intenzitet sećanja potenciran je senzacijom koja i sama postaje jedno osobeno pamćenje."[25]

Nekrolog Anriju Barbisu (1873—1935) nije, samom svojom svrhom, mogao donositi i prave literarne ocjene. Alkalaju je bio cilj da podvuče momenat u kome nestaje jedan od najsmionijih antifašista i protivnika rata. Fašistička ideologija se već jasno ispoljava u ratnoj ekspanziji, tako da i Alkalaj u pravom uzbuđenju saopštava vijest o čovjeku čiji ga je ljudski stav impresionirao i više od njegove literature: „U ovom trenutku, kada se opet otvara oblaporna čeljust rata, i na sve strane milioni ljudi, jedni sa zebnjom, drugi s osećanjem nemoći ili besa, treći s patetičnim busanjem u grudi, očekujući da postanu hrana za topove, nestalo je glasa jednog čoveka koji je, pre devetnaest godina, usred opšteg koncerta tanadi, gušen smradom rovova, zgađen nad truleži miliona ljudskih leševa, pustio jedan od najmoćnijih krikova protiv uzajamnog ljudskog pokolja."[26] Mada i u ovako skromnom (nekrološkom) obliku, bio je ovo i jedan od prvih Alkalajevih antiratnih i antifašističkih tekstova. Sa jasnim opredeljenjem za politiku mira, a protiv uskraćivanja ljudskih sloboda, on će se koristiti dosta često političkim ogledom. O tome svjedoče tekstovi koje ćemo kasnije pomenuti.

Najozbiljnija teorijska raspravljanja o strukturi jedne literaturne forme pokazao je Alkalaj u ogledu o *Krivotvoriteljima* Andre Žida, povodom njihovog prevođenja na naš jezik (izdanje „Savremene biblioteke", Zagreb, 1939). U ovom slučaju nije ga interesovao sadržaj, ni motivacija likova, nego tehnika i struktura Židovog djela, koja je bila nova i neobična u odnosu na kompozicioni sklop klasičnog romana. Takvo polazište moglo se izvanredno ispoljiti u analiziranju brojnih as-

---

[25] Bilješka uz prevod proze Marsela Prusta *„Mala fraza" Ventejeva,* Pregled, 1933, VII, knj. IX, 120, str. 747.

[26] [Haim] Alk[alaj]: *Anri Barbis (1873—1935),* Pregled, 1935, IX, knj. XI, 141, str. 509—510.

pekata koje su upravo nudili Židovi *Krivotvoritelji*. Alkalaj je izuzetno vješto prodirao u strukturu ovog djela, zasipajući nas istovremeno obiljem teorijskog znanja o romanu uopšte. Konačan rezultat je ispoljen u jednom od najboljih eseja koji je Alkalaj napisao.

Pošto je ukazao na nužnost strukturalnih inovacija u romanu, Alkalaj je odmah konstatovao da Židovi *Krivotvoritelji* „nesumnjivo zaslužuju posebno mesto i posebnu pažnju u tehničkoj evoluciji posleratnog romana, jer je od njih Andre Gide napravio i roman i raspravu o romanu. Pretežno zauzet tretiranjem individualističkih moralnih problema, toliko smelo i iskreno kazivanih da su delovali kao grom, Gide i u ovom delu, rešavajući pitanje njemu tako svojstvenog individualističkog morala, piše celu jednu estetsku raspravu".[27] Alkalaja na novo razmišljanje podstiču oni Židovi česti pasaži u kojima se analizira sam roman, njegova radnja i likovi, u kojima se uspostavlja i originalna kritika onoga što djelo donosi. Originalnosti ovog romana pridonosi i složena i vlastita psihologija. Pošto Alkalaj u prvi plan posmatranja stavlja romanesknu tehniku u Židovom djelu, sadržaj ovog romana, motivacija u postupcima i psihologija junaka interesuju ga najprije u onom vidu kada su proizišli iz same strukture *Krivotvoritelja*. U neprekidnom odnosu autora i njegovih lica Alkalaj vidi i glavni doprinos koji je Žid ovim djelom učinio na izmjeni tehničke konstrukcije romana uopšte. Za Alkalaja je to i poseban oblik *kritičkog romana*. „Razvoj romana prožet je uporednim razvojem njegove kritike koja se odražava na više načina, kontinuitet romana prekidan je i osvetljavan kontinuitetom njegove kritike. Ako igde, ovde je živa veza između kritičkog stvaranja, dosta apstraktnog u suštini, i stvaralačke kritike koja otkriva sam mehanizam stvaranja, bila osnovni podstrek romana. Bez obzira na njegov sadržajni vid o kome ovde nije reč, ovo je delo roman ro-

---

[27] H[aim] Alkalaj: *Romanska tehnika u „Krivotvoriteljima" od Andre Gidea*, Pregled, 1939, XIII, knj. XV, 188—189, str. 488—489.

mansjerskog postupka i, kao takvo, značajno otkriće."[28]

Kada je Đorđe Jovanović objavio oštru i beskompromisnu studiju *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma* (zasebno izdanje „Naše stvarnosti", Beograd, 1940) onda je Haim Alkalaj bio jedan od onih koji je nastojao na donekle ublaži i teške optužbe koje su izrečene o Židovoj moralnosti, kao i da — usmjeravanjem prema literarnim doprinosima ovoga pisca — kritičku oštricu donekle otupi ili joj bar ublaži pamfletski rez. Prema Alkalajevom zapažanju, Jovanović je ispravno utvrdio tri glavne teme Židovog djela — bjekstvo, imoralizam i bezrazložni cilj, ali je prenaglio u kvalifikovanju Židovog antikonformizma. Inače, sam Jovanovićev ogled je pisan inteligentno i dosljedno, uz primjese pamfleta i sudova koji su izrečeni naprečac, pa djeluje nezaokruženo. Alkalaj ovaj ogled zato i smatra mješavinom polemike i analitičkog posmatranja, pošto se u njemu i nalaze dijelovi koji su izvrsni, jer tačno pogađaju suštinu moralnih problema koji se javljaju u Židovom stvaralaštvu, kao i ona mjesta u kojima se vide Jovanovićeva pretjerivanja, nategnuti zaključci i preuveličavanja.

Očito je da je Alkalaj imao o Židu daleko pozitivnije i smirenije mišljenje, nego Đorđe Jovanović, ali on ne pribjegava oštroj polemici, nego jednostavnom sučeljavanju mišljenja, naročito o suštini antikonformizma. Upravo na tom pitanju Alkalaj ima i stav koji je drukčiji od Jovanovićevog. On piše i riječi koje upotpunjuju Židov antikonformizam: „Među one koji su celog života išli od jednog saznanja drugom, ne prihvatajući definitivno ni jedno — iako mu se učinilo da se u jednom trenutku zadržao na jednom — spada Andre Gide (Žid), koji, od svojih prvih zrelih saopštenja, nije hteo da se saglasi s redom stvari među kojima se kretao, smatrajući da je njihov društveni vid izopačen, njihov moralni vid lažan, njihov umetnički vid sve bliži neiskrenosti, a njihovo opšteljudsko značenje pret-

[28] Isto, str. 491.

vorno, dvosmisleno i, u krajnjim posledicama, protivživotno."[29]

Ogledi o Židu i esej o Haksliju najočitije pokazuju Alkalajevo dostizanje pune kritičarske zrelosti, koju obilježava misaonost i umješnost u otkrivanju umjetničkih suština literarnog djela. Hakslijev *Kontrapunkt života* Alkalaj je najprije vidio u komparaciji sa djelima velikih romanopisaca, dajući mu već time i izuzetno mjesto u književnosti, ali i osobenosti koje je ovaj roman donosio: „Nasuprot onim romanima koji dramatizuju sve životne vidove (Dostojevski), ili onima koji hvataju odjeke društvenih lomova i sukoba u krivuljama pojedinačnih sudbina (Gorki), Huxleyev *Kontrapunkt života* daje intelektualnim analizama prednost nad svim ostalim. Aldous Huxley (Haksli) je pisac koji najbolje osvetljuje svoja lica kad umuju, razglabaju, proniču i zaključuju, otkrivajući tako u svom stvaranju mnogo više kulture nego životnog napona, mnogo više neuzbudljive logike nego uzbudljive drame: to je roman u kome je ono najneposrednije ljudsko u odnosima prekriveno pojmovima."[30]

Ovo Alkalajevo mišljenje je, u stvari, i sažeti zaključak ovoga eseja, tako da je sve ostalo u njemu samo ilustrovanje i pojačavanje već kazanih tvrdnji. Kao što je to činio i u slučaju Andre Žida, i ovdje Alkalaj utvrđuje bitne crte piščevog karaktera koje se ispoljavaju i u njegovom djelu. Haksli mu je pisac spretne, žilave i sjajne inteligencije, pa se iz ovoga neminovno nameće i prvi problem i pitanje — da li takva piščeva analitičnost u jednom romanu može dočarati pravi život? Alkalajev odgovor je u osnovi negativan, ali je inteligentno sročen i obrazložen, da ipak ne umanji onaj osnovni utisak o značaju ovog romana. To obrazloženje pokazuje da su oštroumne idejne sheme u ovom romanu zamijenile prava životna stanja, jer se Haksli ne srasta sa životom, niti ga životni događaji obuhvataju intenzivno i

---

[29] H[aim] Alkalaj: *Esej Đorđe Jovanovića o Andre Gideu.* Pregled, 1940, XIV, knj. XVI, 193, str. 57.

[30] H[aim] Alkalaj: *Huxleyev „Kontrapunkt života"*, Pregled, 1939, XIII, knj. XV, 190, str. 550—551.

strasno, nego samo misaono. Zato u *Kontrapunktu života* ima više erudicije, nego strasti, više pronicljivosti i dosjetljivosti nego intenziteta i ubjedljivosti. Roman pokazuje zavidnu akumulaciju Hakslijevog znanja i svjesnu ravnotežu u strukturi, koja se postiže virtuoznošću, a ne umjetničkim spontanitetom.

Alkalaj zamišlja pravi roman kao višestruko prenošenje životnih zbilja i istina, kao produženu stilizaciju pravog i cjelovitog života, pa mu se ovo Hakslijevo djelo ne uklapa u takvu teorijsku zamisao: „Huxleyev roman, međutim, pretežno je intelektualna igra nad životom, često negacija života uklapanjem njegovog trajanja i njegovog intenziteta u prečišćene idejne sheme, a ponekad samo stilizovano produženje života potpunog i ne odveć ‚čišćenog'."[31] Najbolji dijelovi romana su ipak oni u kojima je Haksli uspio da pokaže životne izraze i njihovo objektivno značenje. Tih dijelova zapravo i nema mnogo, tako da Alkalaj sve više fiksira sržne stavove Hakslijeve filozofije. A Hakslijev filozofski stav je neka pomiješanost Bertranda Rasela i Artura Šopenhauera. Ravnodušnost prema čovjeku, dehumanizovana kritika, cinizam i skepsa — to su najprisutniji vidovi Hakslijevog mišljenja i ponašanja i u ovom romanu.

Što se više unosio u idejnu osnovu ovog romana. Alkalaj je produbljivao i izoštravao svoju kritičnost. Govoreći o Hakslijevoj agresivnoj skepsi, on se upušta u podrobnu komparaciju sa humanizovanim skepticizmom Anatola Fransa. Nedostatak punog smisla čovječnosti u licima Hakslijevog romana i u njegovim ličnim postupcima, prema Alkalajevom mišljenju, sprečava stvaranje pune i duboke umjetnosti. Zato se njemu čini da kod Hakslija nema cijelog čovjeka, nego samo neki savršeno osvijetljeni dijelovi. Hakslijev sarkastični skepticizam i individualistička superiornost onemogućili su da se u njegovom djelu pokaže životna i umjetnička potpunost. „Ali ako nije postigao saglasnost svih delova unutar ljudske i umetničke potpunosti, ako nije

[31] Isto, str. 551.

postigao celovito pretapanje života u umetnost, on je ipak uspeo da ostvari saglasnost pojedinih mentalnih stanja i životnih situacija, saglasnost koja je zaista rečita. Stoga su ‚kontrapunktske' teme najveća vrednost ovog romana, njegov originalni pronalazak."[32]

Za Hakslijev izvjesni amoralizam, Alkalaj nalazi srodnika u postupcima Andre Žida u nekim djelima, kao što su *Podrumi Vatikana*. Ovim proširivanjem svoga raspravljanja, Alkalaj upotpunjuje već naglašeno pokazivanje Hakslijevog cinizma, da bi kazao i zaključne riječi o *Kontrapunktu života:* „Ako se u ovoj knjizi duše često ne otvaraju, jer su pravi, najneposredniji ljudski dodiri u njoj retki, prozirna jasnoća u kojoj se ukazuju izvesni elementi ljudskog nerazumevanja, dosade, mržnje, perverziteta, besmislenosti, nespretnosti, nedovršenosti, oživljena izvrsnim poentama u opisu, duhom u opaskama i virtuozno raspoređenim detaljima, dobija u njoj obeležje pronicljive, iako jednostrane, društvene slike s nekoliko sigurnih i uspelih pojedinačnih portreta. Od velikog dela ova knjiga je daleko zato što je u njoj premalo ljudske solidarnosti, a previše tanane pakosti."[33]

4.

U osnovnim i, čini nam se, najbitnijim obrisima ovdje su pokazani najznačajniji (ako ne i svi) književnokritički radovi Haima Alkalaja. Već iz naslovljenosti ovog našeg ogleda, vidi se da smo isključili i eventualno pisanje o Alkalajevim političkim člancima, kao i o tekstovima o slikarstvu i pozorišnim djelima. Politički tekstovi bi znatno više pokazali Alkalajevu progresivnu poziciju u tumačenju nekih vrlo aktuelnih zbivanja u tadašnjem evropskom društvu i politici (fašizam, španski građanski rat). Pošto o tim njegovim člancima ovdje nije moguće šire govoriti, čini nam se bar uput-

[32] Isto, str. 553.
[33] Isto, str. 555.

nim i nužnim da pomenemo makar neke naslove: *Miguel de Unamuno i događaji u Španiji* („Jugoslavenski list", Sarajevo, 23. VIII 1936, XIX, 198, str. 9), *Pitanje izabranih* („Pregled", 1936, X, knj. XII, 156, str. 633—665), *Jean Richard Bloch: „Španija", Beograd, 1937* („Pregled", 1937, XI, knj. XIII, 158. str. 123—124), *Dokumenti govore* („Pregled", 1937) XI knj. XIII, 162, str. *379—380), II internacionalni kongres svetskih pisaca za odbranu kulture* („Pregled", 1937, XI, knj. XIII, 166, str. 679—683).

Prema izuzetnom razumijevanju dramskog stvaralaštva, koje je pokazao u nekim člancima, izgleda da je Alkalaja strasno interesovalo pozorište. Ipak, o tome je napisao malo tekstova, od kojih bez dvoumljenja treba izdvojiti dva — *Najnoviji Krleža na sarajevskoj pozornici* i *Tragični sofizam Pirandela.*

Ni u jednoj prilici ranije Alkalaj nije tako nedvosmisleno ispoljio svoje oduševljenje prema nekom piscu, kao što je to učinio prema Krleži, povodom postavljanja drame *U logoru* u sarajevskom Narodnom pozorištu (1937. godine). Već na početku osvrta na tu predstavu Alkalaj iznosi glavnu konstataciju, iz koje proizlazi sav njegov suštinski odnos prema Krleži: „Divljenje koje izaziva Krležino delo, posmatrano kao analiza, i to najpotpunija i najmnogostrukija, svih mogućih društvenih oblika i manifestacija, počevši od onih utvrđenih (presek automatski usvajanih tradicija i njihova negacija) pa do onih savremenih (prikaz ratne atmosfere, bolnicâ, barakâ, logorâ, provincijalnih žabokrečina), objašnjava se isto toliko umetničkom ubedljivošću koliko i snagom istine koju nosi čitavo njegovo stvaralaštvo."[34]

Ponesen humanom i antiratnom porukom ove drame, Alkalaj osnovnu pažnju posvećuje njenim idejnim stavovima i piščevom umjetničkom postupku, dajući tako vrlo uspješna zapažanja o suštini onoga što je Krleža želio da saopšti i pokaže, u nemilosrdnom obračunu sa lažnim društvenim konvencijama i iluzijama.

---

[34] Haim Alkalaj: *Najnoviji Krleža na sarajevskoj pozornici,* Pregled, 1937, XI, knj. XIII, 160, str. 241.

Pirandelova drama *Život koji sam ti dala* bila je za Alkalaja izuzetan povod da ukaže na neka bitna filozofska stanovišta, u kojima se svjesno nastoji da se stvarnost zamijeni fikcijom. Tu svoju težnju Pirandelo teži da iznese i u oblikovanju likova i dramskih čvorišta. On svjesno otuđuje svoje likove od stvarnosti, izjednačavanjem privida i zbilje, tako da nastaje sukob između realnosti i svijesti, koji se pretvara u tragični nesporazum. Likovi u ovoj drami su plod očitog Pirandelovog filozofskog polazišta, a sve to Alkalaj objašnjava ovim zaključivanjem: „Pirandelu su činjenice odvratne, i zato on traži pribežište u njihovoj suprotnosti: fikciji. Fikcija kod njega dobija postojanost stvarnosti, da bi opovrgla stvarnost. Ovaj sofizam je zaista tragičan, jer njegovim posredstvom subjekt postaje izvor i utoka svega."[35]

Kao što je to bio slučaj i u ocjeni Krležine drame *U logoru*, i ovdje je pozorišna izvedba samo pogodna prilika da se kaže o umjetničkim kvalitetima djela, pa joj Alkalaj i posvećuje sasvim sporednu pažnju. Za njega je bitno uočavanje i isticanje idejne poruke koju dramsko djelo nosi i saopštava. On traži dublji smisao koji ova djela imaju u iskazivanju idejnog i filozofskog stava društvenog odnosa i estetskog doživljaja. Zato Alkalaj i bira za ocjenjivanje one drame koje mu daju dovoljno osnova za takva rasuđivanja.

5.

U znatno drukčijim okolnostima, Alkalaj je poslije 1945. godine nastavio svoju javnu djelatnost, pa i književnokritički rad. Njegov obim nije velik, jer je i vrijeme bilo veoma kratko do njegovog odlaska iz zemlje (1948. godine). Prema onome što se moglo utvrditi, vrlo intenzivno se bavi redakcijskim i prevodilačkim poslovima, a manje pisanjem književnih eseja. Bio je, na

[35] Haim Alkalaj: *Tragični sofizam Pirandela*, Pregled, 1937, XI, knj. XIII, 168, str. 795.

primjer, jedan od prevodilaca *Odabranih dela* Deni Didroa i *Bazelskih zvona* Luja Aragona.

Kao prevodilac, urednik i priređivač, bio je u neposrednoj prilici da piše o nekim izdanjima preduzećâ u kojima je radio. Pošto često nije ni potpisivao svoje napise, sada je zaista teško utvrditi njihovo autorstvo. Na osnovu pomenutog članka Elija Fincija, znamo da je Alkalaj pisac nepotpisanog osvrta na roman *Tom Džons* Henrija Fildinga, koji je objavljen u beogradskom listu „Glas". *Razmatranja povodom „Travničke hronike" Ive Andrića* štampao je pod punim potpisom, tako da ne postoji sumnja o njegovom autorstvu.

Pojavu *Tom Džonsa* na našem jeziku Alkalaj je označio kao datum u našem prevodilaštvu. Ovo klasično djelo engleske književnosti Alkalaj doživljava kao veliku istoriju naravi i prilika jednog doba a i kao sliku cjelokupne sudbine jednog naroda. Stvarajući takvo djelo, Filding se — prema Alkalajevom sudu — nije „zadržao samo na jednom, pripovedačkom planu; on je svoje delo tako razradio da su u njemu moralistički i kritički plan podjednako važni kao i onaj pripovedački".[36] Takav postupak je omogućio piscu da vrlo široko zahvati vrijeme, da oblikuje ljude i događaje, da kazuje svoje ocjene o njima, da iznosi moralna stanovišta. U Fildingovom realističkom postupku, koji nije bio uobičajen za pisce njegovog vremena (XVIII vijek). Alkalaj nalazi Servantesov uticaj, a naročito u građenju autentičnih i stvarnih likova, sa stvarnim vrlinama i manama, to jest sa prirodnim osobenostima. I pored isticanja nekih kompozicionih nedostataka i izvjesne razvučenosti u romanu *Tom Džons*, Alkalaj zaključuje da je ovo djelo „posejano obiljem mudrosti i zapažanja na kojima bi mogli da mu pozavide najbolji Larošfuko i najbolji Šamfor".[37]

Bez sumnje, Haim Alkalaj je bio jedan od prvih kritičara koji je izrekao ocjenu o Andrićevoj *Travničkoj hronici*. Iako je njegov osvrt naslovljen kao „raz-

---

[36] [Haim Alkalaj]: *H. Filding: Tom Džons*, Glas, Beograd, 3. IX 1945, IV, 48, str. 5.

[37] Isto.

matranja povodom" ovog romana, on se ipak usmjerio prema ocjenjivanju njegovih glavnih oznaka. Mada se Alkalajevo teorijsko književno stanovište u odnosu na ovaj roman ne može u cjelini prihvatiti, zanimljivo je pomnije pokazati suštinu njegovog osvrta. Polazeći od riječi „hronika" u naslovu ovog Andrićevog djela, Alkalaj uprošćeno zaključuje da je to zapravo „romansirana hronika — ni pravi roman, ni čista hronika".[38] Ovim on ne umanjuje umjetničke vrijednosti *Travničke hronike*, pa svoju teorijsku postavku nastoji da jače obrazloži ovim vrlo afirmativnim zaključkom: „Pre svega, ono čime se Andrićevo delo prvenstveno razlikuje od romana, iako u njemu ima i mnogo događaja, i mnogo ličnosti, i mnogo pripovedanja o njima, jeste uporedno a ne izukrštano vođenje ličnosti kroz radnju, jeste pretežno izdvojeno prikazivanje ličnosti i njihovih sudbina, a ne njihovo neprekidno preplitanje, slivanje, doticanje, povezivanje; ali, u naknadu za to, ono što tu knjigu čini našim velikim delom, — možda najvećim, delom svetskog ranga i vrednosti — to je njeno mirno i temeljito prodiranje, pripovedačko, lirsko i misaono u suštini svega obuhvaćenog".[39]

Ove osnovne postavke Alkalaj detaljnije razrađuje, vršeći i izvjesno poređenje između Andrićevog umjetničkog postupka i načina kojima su se služili Stendal i Flober. Prividna Andrićeva sporost u pripovijedanju podudarna je sa temeljitošću, tako da je to za Alkalaja prije vrlina nego mana. Andrić je vrlo strpljiv u sabiranju i iznošenju činjenica koje se odnose na događaje u romanu. Njegovo pričanje nije jedro, ali je tanano, nije sažeto ali nije ni razliveno, ono je iscrpno i podrobno, sa analitičkom punoćom, pri čemu se ne gubi vrlo uravnoteženo oblikovanje prilika i svih likova koje je roman obuhvatio. Tako Andrić postiže potpunost koja je naknadna za dinamičnost radnje u cjelini. On tako nadvladava tzv. „bezlični metod", koji je zagovarao Flober, i čak ga prevazilazi „jednom istinskijom, životnijom

[38] Haim Alkalaj: *Razmatranja povodom „Travničke hronike" Ive Andrića*, Glas, Beograd, 21. IX 1945, IV, 63, str. 5.
[39] Isto.

mudrošću u odnošenju prema spoljnjem svetu, u težnji za umetničkom harmonizacijom životnog zbivanja, obeleženom mnogo više objektivnošću nego ravnodušnošću"...[40]

Ovim, svakako, nisu iscrpljene još neke veoma promišljene konstatacije koje je Haim Alkalaj kazao o Andriću, povodom ovog njegovog romana. On se posebno trudio da iznijansira sve specifičnosti Andrićevog realističkog postupka u slikanju vremena i građenju raznovrsnih likova, čije se sudbine prepliću ili se čak i ne dodiruju. Alkalaj smatra da se Andrić prema ljudima odnosi smireno, bez pretjeranog žara i siline, ali sa dovoljno razumijevanja za njihove naravi i sudbine. Očito se vidi da Alkalaju pomalo i smeta što u ovom romanu nema aktivnih, snažnih i prevratničkih karaktera, mada je to u skladu sa opštim Andrićevim artističkim postupkom i načinom poimanja bosanskih prilika i ljudi. Na nekim mjestima u romanu se, smatra Alkalaj, nalaze neka mjesta koja „ukazuju na izvesne ograničenosti i nepotpunosti realističkog metoda kojim se služi pisac *Travničke hronike*".[41] Kada to ističe, Alkalaj misli na piščevo razmišljanje o odnosima između mase i izuzetnih ljudi.

Mada nije navodio i konkretnije primjere, Alkalaj je preporučivao brisanje nekih manjih dijelova u knjizi, kako bi dobila potpuniju vrijednost i definitivnu ljepotu. On je to predlagao i zato: „da bi ova knjiga, koja znači ogroman skok u nov viši kvalitet naše literature, obavezujući naše pisce odsad na veće napore i bolja dela, postala u punom smislu ono što jeste — najveći domet naše nove književnosti, delo koje otvara epohu u našoj literaturi."[42]

Ovaj osvrt na *Travničku hroniku* bio je istovremeno i posljednji (nama dostupni) tekst koji je Haim Alkalaj objavio na našem jeziku. Literarno stvaranje u Argentini poznato je samo na osnovu njegove knjige *Clásicos modernos* („Galatea", Buenos Aires, 1960) koju sačinja-

[40] Isto.
[41] Isto.
[42] Isto.

vaju eseji o P. Valeriju, S. Malarmeu, T. Manu, A. Židu, L. Pirandelu, B. Šou, A. Haksliju i B. Pasternaku. Ova knjiga je imala zapažen prijem među kritičarima, pa je dobila i argentinsku državnu nagradu. Iz njene osnovne sadržine se već vidi da se Alkalaj nikada nije prestao da interesuje za neke pisce svoje mladosti.

Bilo bi vrlo zanimljivo kompariranje njegovih stavova o onim književnicima o kojima je pisao u više navrata. A isto tako bi bilo značajno utvrditi Alkalajeve književne poglede iz posljednjih godina njegovog života. Ovako možemo samo pretpostavljati da su njegovi književnokritički i teorijski sudovi ostali ne samo vispreni i eruditivni, nego i još pouzdaniji, nakon brojnih novih literarnih saznanja do kojih je naknadno došao njegov veoma radoznali duh.

Mada malog obima (samo četrdesetak bibliografskih jedinica) književnokritički i publicistički rad Haima Alkalaja na našem jeziku ipak ne predstavlja jednostavan materijal za interpretiranje, prosuđivanje i sistematizovanje. Njegova radoznalost, pa i trenutna aktuelnost, traže pomnije poimanje vremena za koje je Alkalaj pisao i na čiji je trenutak bio upućen. Pa ipak, članci koje mu je najčešće publikovao Jovan Kršić u sarajevskom „Pregledu" već na prvi mah pokazuju vrlo nadarenog i zrelog kritičara, širokog interesovanja i izvanrednog znalca klasične i moderne evropske literature.

Alkalajeva mala plodnost posljedica je izgleda i stroge kritičnosti prema sebi, ali i gordosti i jednog probiračkog ukusa. On se nemarno odnosi prema vlastitoj afirmaciji, a ne sluša mnogo ni mišljenje okoline. Takav stav, koji je prevashodno intelektualnog izvorišta, omogućavao mu je veliku slobodu opredjeljivanja za pisce i teme koje je volio i prema kojima je imao i posebnu prijemčivost. Bile su to pretežno literature na jezicima koje je poznavao i pisci onih zemalja u kojima je boravio. Sklonost prema stranstvovanju ispoljio je još u mladosti. Ono mu je donijelo potrebna saznanja,

ali mu je ograničavalo produktivnost, koja se nije mogla nadomjestiti izvjesnom superiornošću prema sredini iz koje je potekao i u kojoj je proživio znatan dio života.

Njegovi eseji i članci predstavljaju kritičara koji pravovremeno i strastveno prati ne samo evropske književne događaje (prevodeći istovremeno ono što ga je posebno imresioniralo) već ima i istančano čulo za idejna i politička kretanja u dinamičnim danima koji su vodili novom svjetskom ratu. A taj rat je, kao što je već rečeno, iz temelja poremetio njegov život, izbacio ga iz komotnog misaonog prosuđivanja i predao ga u ruke gorke sudbine. Zaborav koji je potom došao može imati i logičnog opravdanja, ali on ipak nije mogao potrijeti vrijednost djela ni prikriti mjesto koje Haim Alkalaj ima u književnoj kritici Bosne i Hercegovine. To mjesto je on osugurao samo za deset godina rada, od 1931. do 1941.

I

UZ PREVOD VALERIJA*

U odaliranju ovih razmišljanja iz knjige „Moralités", koja je nedavno objavljena (Paris, april 1932) prevodioca je rukovodila namera da u jednom kontinuitetu dade karakter Valerijeve misli. O Valeriju je u poslednje vreme mnogo govoreno povodom njegovog predskazanja o propasti duhovnog organizma Evrope. Na mnogim mestima knjige „Moralités", koja je neka vrsta literarno-filozofskog eksperimentisanja, nazire se njegov mirni, matematski pesimizam, otmeno ogorčenje protiv duha, koji je prevazišao svoju pozitivnu kritičku fazu. U tome, kako kaže Žid, Valeri mnogo podseća na Leonarda da Vincia.

[1932]

* Bilješka uz tekst *Pol Valeri: Beleške o smislu* (Pregled, Sarajevo, 1932, VI, knj. VIII, 106, str. 516—522).

UZ PREVOD IZ PRUSTA*

Ovaj odlomak je prevod iz drugog dela „Du coté de chez Swann", Prustove analize ljubavi, ljubomore i njihovog odnosa prema voljenom objektu kad su one već iščezle. Ventejeva sonata, o kojoj je reč, toliko značajna po buđenje ljubavne senzacije u Prustovog junaka (uz jednu Botičelijevu sliku), izazvala je Svanovu ljubav posrednim putem; nasuprot Vajldovom postupku: da se kroz otelotvorenu lepotu uobliči umetnost, u Prusta se kroz umetnost uobličava otelotvorena lepota; dok je kod Dorijana Greja slika svedok njegove stvarnosti, a on svedok svoje simbolike, kod Svana (glavne ličnosti tog Prustovog romana), umetnička senzacija, slikarska i muzička, svedok je stvarnosti voljenog objekta, Odete, a da ona sama, kao živo biće, niukoliko ne odgovara osobinama, izrazima, koje ta senzacija ispoljava kao njene i uobličava kao otelotvorenu lepotu. Ovde Svan čuje Ventejevu sonatu po treći put, kad je ljubav prema Odeti samo još sećanje, ali sećanje koje oživljava prvobitnu senzaciju, — ljubavnu, razume se — jer je ona istinski doživljena kada je prvi put čuo tu sonatu.

Dakle, i sama asocijacija ljubavi ne odnosi se kod Prusta na predmet, nego na pobude kroz koje se predmet javlja, doživljava, izdiže i iščezava, ostavljajući iza sebe ne toliko trag sebe, koliko okolnosti koje su ga izazvale: melodije, jedne i određene, trag samih zvuko-

* Bilješka uz prevod proze Marsela Prusta *„Mala fraza" Ventejeva* (Pregled, Sarajevo, 1933, VII, knj. IX, 120, str. 714—720).

va, njihovu fizičnost, tako reći, koja senzaciju čini očevidnom do aktuelnosti, stradanja u vezi s njom verodostojna, a sećanja na njih jaka kao i sam prvobitni doživljaj koji su prouzrokovala. Jedno od najćešćih obeležja Prustovog raščlanjavanja ličnosti je i taj stvaralački postupak u kome se prvo ispoljava senzacija, zatim njom izazvano sećanje i osećanje, da bi pamćenje, čiji je progres trenutno zaustavljen, — jer je ograničen na senzibilne asocijacije, — uspelo, otrgnuvši ličnost iz njene sadašnjosti, da je prebaci u određeni okvir njene prošlosti. Intenzitet sećanja potenciran je senzacijom koja i sama postaje jedno osobeno pamćenje.

[1933]

ANRI BARBIS (1873—1935)

U ovom trenutku, kada se opet otvara oblaporna čeljust rata, i na sve strane milioni ljudi, jedni sa zebnjom, drugi s osećanjem nemoći i besa, treći s patetičnim busanjem u grudi, očekuju da postanu hrana za topove, nestalo je glasa jednog čoveka koji je, pre devetnaest godina, usred opšteg koncerta tanadi, gušen smradom rovova, zgađen nad truleži miliona ljudskih leševa, pustio jedan od najmoćnijih krikova protiv uzajamnog ljudskog pokolja. Od toga dana kad je objavio svoj ratni dnevnik „Oganj", Anri Barbis neće ni činiti ništa drugo nego produbljivati smisao i značaj toga krika, koji će, mada zadržavajući uvek svoju potresnu patetičnost, postepeno bivati dalekosežniji i dopirati, svojom verodostojnom obrazloženošću, do sve većeg broja svesti. On će sebi postaviti za cilj širenje i objavljivanje istine do koje je došao ličnim iskustvom u šančevima Velikog Rata, i niko možda, sem Romen Rolana, neće je propovedati tako neumorno, sa toliko samopregorevanja, kao Anri Barbis.

Njegove dokumente i dokumentovane reportaže s Balkana — „Krvnici" —; njegove novele objavljene u knjizi „Razne vesti" (za koje u posveti kaže: „Donosim ovde samo razne vesti. Ništa nisam izmislio u ovim pričama; uzeo sam samo njihovu građu, čak i oblik, iz onoga što sam lično video ili onog što sam sabrao iz pouzdanih izvora. Jedva da sam ih „romansirao", kao što se to danas kaže") najbolje su svedočanstvo o Barbisovim književnim i ideološkim naklonostima, njegovim ostva-

renjima i mestu koje mu pripada u književnom i intelektualnom svetu.

U početku čak i pesnik stihova, zatim pisac romana „Pakao", gde je naturalističkom surovošću, ali uzbudljivo i učešćem svih živčanih vlakana, izneo jedan niz intimnih i tragičnih scena, viđenih kroz pukotinu jedne hotelske sobe, on će, učesnik u ratu, napisati pomenuti ratni roman „Oganj", da bi se, po završetku masovnog klanja, delom, rečju i perom, posvetio borbi protiv rata i onih društveno-političkih sila koje ga spremaju, i kojima donosi koristi. Osniva grupu „Jasnost"; piše manifest intelektualcima celog sveta „Nož u zube"; izdaje romane s očiglednom socijalnom tendencijom „Jasnost", „Okovi"; uređuje časopis „Svet" u kome sarađuju svi napredni književnici sveta; organizuje internacionalne kongrese — amsterdamski i plejelski — protiv rata i fašizma, okupljajući, iznad i izvan partije, grupe i ličnosti udružene zajedničkom voljom za borbu protiv organizovanog klanja; vrši ankete o svim režimima sveta, otkrivajući sve terore, od onih koji haraju iza nekih demokratskih privida do onih koji to otvoreno čine. Sve to radi Barbis uporno, intenzivno, savesno, godinama, iz dana u dan, dajući, suh i bolestan, sve od sebe, do iscrpljenja, pišući i čitajući, govoreći i objavljujući neprekidno — dve biografije: „Zola", „Staljin" — dok najzad, od upale pluća i inače jektičanik, nije podlegao 30. avgusta 1935, u Moskvi, kojoj je došao da učini posetu. Sahranjen je u Parizu, na groblju Per-Lašez. Do rake ga je dopratilo 300.000 ljudi.

[1935]

BRUNO FRANK: „MIGUEL CERVANTES"

U ovoj knjizi,* čiji je ton prisno prilagođen Cervantesovoj ličnosti i događajima njegova vremena, vrlo se malo — tek ovlaš — razmatraju Cervantesove književne teme; nasuprot onim biografijama koje se delom pretvaraju u književne ili istorijsko-književne rasprave o piscu, o temama koje ga opsedaju, podstrekujući ga na stvaranje, knjiga Bruna Franka samo je roman Cervantesovog života.

Retko je koji veliki pisac imao tako malo slavan život, tako prošaran potucanjima, neizvesnošću, promašenom svakidašnjicom, kao Miguel de Cervantes Saavedra. Rođen u vreme najkrućeg „ultramontanskog imperijalizma", iz beznačajne porodice, s budućnošću koja će isključivo zavisiti od preporuka ili od računice životnih odnosa, Cervantes pruža priliku svom biografu da u nevoljama istorijske epohe, koja služi kao poprište njegovu životu, iznađe onu presudnu silu koja će se njime igrati, oduzimajući biću intenzitet življenja, sprečavajući ga da dođe do svesti o soptvenoj stvaralačkoj moći — što je sve omogućeno čoveku kad on nije samo testo koje događaji mese.

Cervantesov lik iz ovog biografskog romana izlazi ravnodušan, nedelatan, bez onih životnih ambicija; tek toliko da se živi i da se ne pati zbog neuspeha; on je svakom simpatičan, ali mu gotovo ništa ne polazi za

---

* Bruno Frank: *„Miguel Cervantes"*, roman. Izd. „Binoza", svjetski pisci. Zagreb, 1937.

rukom; u Italiju polazi s kardinalom Aquavivom — namislio je da postane sveštenik, a postaje vojnik; bori se kod Lepanta, gubi ruku, ostaje mu samo patrljak u rukavu; naumi da se vrati u Španiju, kako bi otpočeo nov život; dobija pismenu preporuku Don Juana od Austrije, ukrcava se na brod, sva je misao usredsređena na Španiju, ali nije računao s gusarima koji gusarski zanat uzimaju pod zakup. Brod na kome putuje Cervantes pada u gusarske ruke, Cervantes postaje rob, i to, u očima gusara Dali-Mamia, vrlo dragocen rob. On misli da samo visoke ličnosti mogu sobom nositi onakve preporuke. Čuvaju ga naročito brižno: pet godina sužanjstva u Alžiru. Više puta pokušava bekstvo, ali mu nikada ne uspeva. Najzad ga otkupi red trinitaraca, i on se vraća u Španiju. Umesto da se nade povrate, pojačava se neizvesnost. Cervantes prima životne šamare bez velikih potresa. Ne uspeva kao pesnik-prigodničar; u životu glumačko-umetničke četvrti Madrida ne snalazi se. Vezuje se s jednom ženom, nepismenom i šarenom, ludo je voli, ima s njom dete, a ona ga napušta, beži... Kasnije se ženi jednom drugom, bezazleom i zatupastom donom Catilinom iz sela Esquiviasa, koja čita viteške romane. Svedok je naivnih i žarkih zanosa koje Amadis od Guale, orijaši i džinovi bude u detinjastoj mašti njegove žene. Postaje mu jasna promašenost njegova boravka u ovakvoj sredini. Odlazi i prima se službe poreznika — čoveka koga ogoljeni španski narod mrzi više no išta na svetu. Upoznaje čitavu Španiju, njenu pustoš, njeno siromaštvo, glad njenog puka, raskoš njenih granda, silno bogatstvo njene crkve; njeni likovi urezuju mu se u pamćenje.

Verovatno negde na dnu njegove svesti počinje da se kreće neodređena gomila fizionomija, gestova, pojava, događaja i, kao pod kakvom zamuljenom površinom, pomaljaju se senke onih likova koji će u njegovom remek-delu, *Don Quijotu od Manche*, postati nezaboravna, prva realistička lica velikog evropskog romana. O tim svojim licima, o nacrtu *Don Quijota*, Cervantes će imati dovoljno vremena da razmišlja u zatvoru za dužnike, gde će se najzad obresti, pod opužbom, sasvim nevero-

vatnom, da je utajio veliku sumu novca od uterane poreze. Cervantes sedi u svojoj ćeliji, tužan i razočaran — to je jedan od najboljih delova ove knjige — setno se smeška nad svojom prošlošću, život mu izgleda izobličen kao i njegovo lice u ogledalu pri titravom, zadimljenom sjaju sveće.

„Već mnogo mjeseci nije promatrao sebe, a sada melankolično uživa u tome, što u ovom životu još ostade od njega. Nesvjesno stade črčkati, crtati. Nespretno nacrta sama sebe na listu kancelarijskog papira. On iscrtka svoje lice, mršavo i uglato, nesrazmjerno dugačko, s povećanim nosom. Takav portret da pošalje predsjedniku komore, bilo bi jače nego sve riječi: da prikaže sebe kako jaši na muli po kamenitim cestama u protekloj službi, sa službenom palicom pod pazuhom. On to nacrta. Svidje mu se. Ne bijaše to dobro uhranjena erarska mula s plamenim očima. Bijaše to jadno, iscrpljeno kljuse. On sam sjedi na njemu, tijelo mu je mršavo, dugačke mu noge vise žalosno. Palici pod pazuhom ne dade obla drška, već ga zašilji kao koplje. Prema koplju i oprema: neka vrsta oklopa i šljem bez vizira. Sad još ostruge na cipele, goleme obruče! To je vitez, gospodo u računarskoj Komori, koji za vaše blagajne polazi na pobjednički pohod u isisanu zemlju. Vitez!"

Kroz ovu viziju Frank sagledava začetak velikog Cervantesovog dela, i na tome se zaustavlja; iako bez književne analize Cervantesovog pripovedačkog genija, vodeći svog junaka iz jedne životne situacije u drugu, Frank podvlači dva njegova najveća dara: dar zapažanja i dar pripovedanja. Sve što Cervantes vidi, kaže Frank, on ume vanredno živo usmeno da priča. Svi začarano slušaju. Ovde je Frank naglasio pripovedačku sposobnost Cervantesovu, imajući, kao ugled za Miguela Cervantesa koji je njegovo lice, slična lica iz dela Miguela Cervantesa: iz *Uzornih novela*, a i ona koja tako sjajno pričaju u umetnutim novelama kojih ima u *Don Quijotu od Manche*. Prema najkarakterističnijim osobinama Cervantesovog lica, on je rekonstruisao njegove životne osobine. Životni podaci pripadaju istoriji; ži-

votni lik što ga naslućujemo pripada viziji koja mora postati opipljiva. Kod pisca o kome istorijski podaci govore mnogo manje, govore manje rečito nego proizvodi njegove mašte, najčešća obeležja koja se javljaju na stranicama njegovih dela postaju otkrivalačka i za pisca i za njegovo doba.

Frank je to shvatio, i on je rekonstruisao i Cervantesa i njegovo doba. Ali, on je zapostavio stvaralački momenat kod Cervantesa, jer ga je više interesovao Cervantes čovek, nego Cervantes stvaralac. On je to dvoje gotovo sasvim razlučio, napisavši roman Cervantesovog života, a izostavivši njegovu problematiku, zanemarivši sam stvaralački proces u njemu: interpretacija Miguela de Cervantesa, pisca i stvaraoca od velikog značaja, nestala je iza zanimljivog pripovedanja o njegovu životu. To objašnjava nedostatak i nepotpunost ove knjige, inače dosta nebrižljivo prevedene, pretovarene imperfektima koji su prava smetnja za jedan moderniji istorijski stil.

[1937]

O AFERI KALAS (CALAS), POVODOM JEDNE KNJIGE O VOLTERU

Borba koju su, tokom stoleća, protiv verske netolerancije, a za slobodnu misao, vodili najbolji umovi čovečanstva nije bila tako laka i jednostavna; ono što su oni izvojevali, i što izgleda tako po sebi razumljivo, u svoje vreme smatrano je za najgori jeres, tako da nikakva sredstva nisu bila dovoljna za progon njenih propovednika. Verovatno je da ovi progoni nisu samo specijalitet srednjeg veka — iako u njemu dostižu najdramatičnije oblike ljudskog stradanja. Grčka mitologija sačuvala nam je mit o nepokornom lučonoši Prometeju, borcu protiv božanskih sila, prijatelju čovekovom. On je svoje prijateljstvo prema čoveku, iako božje dete, ispaštao krvavim mukama. Orao mu je, kaže mit, kljuvao jetra koja su uvek zarašćivala, da bi ih on ponovo mogao da kljuje: zato je imao pravo jedan sociolog da kaže da je Prometej prvi mučenik u istoriji slobodoumnog kalendara. Prometej je, zaista, postao simbol, ali ipak samo mitološki simbol.

Vratimo se stvarnim događajima istorije; pređimo preko onih hiljada bezimenih stradalnika koje mrvi žrvanj istorije kad god se pojavi koji novi pokret; okrznimo samo postupke onih ustanova koje su, napravivši od svojih mučenika svece, u ime svojih svetaca ili u ime neprikosnovenosti svojih verovanja, pokušavale da zadrže točak istorije, podmećući mu živa ljudska tela, ne bi li se kako preko njih skrhao u svom pokretanju ili se zadržao u večno nepomičnom stavu. Krici su cepali vazduh, ili se odbijali o mračne lažne

zidove, ali točak se ipak okretao... Ne smeta što su kosti Đordana Bruna na lomači pretvorene u prah; ne smeta što je velikom Galileju stavljena brnjica na usta; ne smeta što je slobodarska, protivskolastična misao Tomosa Kampanele dvadeset sedam godina držana između četiri hladna tamnička zida; ne smeta što je Spinoza, izopšten i proklet, u tišini stvarao svoju misao; ne smeta... jer sve je to iskupljeno. Jer svi su oni postali konkretni simboli.

Ali, osim ovih koji su pomenuti, ima i drugih koji su, lično neznatni i nemoćni, poslužili drugima, moćnijim i znatnijim borcima za slobodoumlje, da ovi, iznoseći njihove patnje i njihovu nevinost, istaknu potrebu ne samo pojačavanja borbe protiv verske ili koje druge netolerancije, nego i potrebu organizovanog, smišljenog otpora da se onemogući društveni uticaj onih ustanova koje su vekovima iskorišćavale fanatizam i kulturni mrak kao najbolja sredstva za utvrđivanje svoje vlasti. Osamnaesti vek, koji će uzdrmati ove vekovne ugnjetačke ustanove, uprkos nazivu „veka prosvećenosti", i sam je prošaran izvesnim događajima koji, u nizu drugih, olakšavaju razumevanje onih masovnih silovitih istupa za vreme francuske revolucije; sve jači pritisak odozgo, sve češće pribegavanje srednjovekovnim prokušanim sredstvima, izazivali su sve veće negodovanje odozdo i sve jače želje za slobodnim disanjem, za jednakošću prava, za političkim i društvenim slobodama građana.

Usred XVIII veka nekoliko slučajeva verske netolerancije dovešće nevine ljude na točak za mučenje, gde će umreti u groznim mukama; slučaj s porodicom Calas jedan je od najjezivijih, ali i od najpoznatijih zato što će se za njega zaintersovati Volter glavom — onaj koji će baciti poklik: „Smrvimo besramnika!" Jednog dana ispričali su Volteru: „Žan Kalas (Jean Calas), protestant po veri, trgovac po zanimanju, osuđen je od suda u Tuluzi, u južnoj Francuskoj, na smrt mučenjem, i to pod vrlo tajanstvenim okolnostima. On je imao sina Marka Antonija Kalasa, povučenog dečaka, natmurenog i dosta melanholičnog. Marko Antonije je rado či-

tao *Hamleta* i Senekine misli o samoubistvu. Jednog popodneva — 13. oktobra 1761 — kada je njegova porodica imala u poseti nekog gosta, on se digne i ode u zadnji deo očevog dućana. Kad je gost odlučio da pođe, stariji sin otprati ga kroz očev dućan; osvetlivši mračne dućanske prostorije, ugleda mlađeg brata gde mrtav visi na užetu. Prestrašen, pozove roditelje, susedi se počnu okupljati, komentari gomilati, i već je neki fanatik tu koji tvrdi da je Marka Antonija obesila njegova porodica, zato što je on hteo da pređe s protestantizma na katolicizam. U gradu se, naime, znalo da Marko Antonije nije hteo da bude trgovac kao njegov otac, a studirati nije mogao, jer je pripadnicima drugih vera osim katoličke bilo zabranjeno da studiraju. Da bi obraćenje na katolicizam prikazali kao glavni uzrok smrti Marka Antonija, izmislili su fanatici — onako kao što to fanatici uvek čine — da u protestantskoj veri ima propis koji ocu nalaže da ubije sina ako se odreče svoje vere.

Jasno je da je sve to bila laž, kao što je uostalom lažna bila i pretpostavka da je stari otac, poznat kao dobričina, mogao obesiti svog sina, mlađeg i jačeg od sebe, kao što je još lažnija bila pretpostavka da je u vešanju učestvovala cela porodica s gostom kao saučesnikom. Osim toga, nije bilo nijednog ozbiljnog svedoka koji bi tvrdio da je mladi Marko Antonije hteo preći na katolicizam. Ali, pobožnjački fanatici se umešaše, obrazovaše svoj tabor i prirediše svečan pogreb „verskom mučeniku". Kao opomena svima krivovernicima, u crkvi je visio jedan skelet: u jednoj ruci držao je plakat s natpisom „Odricanje od jeresi", a u drugoj palmu, znak mučeništva. Sud je podigao tužbu protiv čitave porodice Kalas. Svi su ispitivani ponaosob. Iskazi su im se slagali s prvim izjavama; nije bilo razloga da im se ne veruje. Pa ipak... sa osam glasova protiv pet, stari Kalas osuđen je da umre na točku za mučenje, njegov sin Petar na progonstvo, a ostali su oslobođeni. Čudno glupa i okrutna presuda: ili su svi krivi ili niko! Nije starom Kalasu ništa pomoglo što je, kod prvih muka u toku istrage, stalno ponavljao da ne može biti

saučesnika tamo gde nema zločina. Nema zločina? Ali kad fanatičko verovanje tvrdi da ga ima, onda mora da ga ima: ima ga već sigurno zato što logike nema. I stari Kalas udaren je na muke: krvnik mu je prvo prebio kosti na rukama i nogama, a zatim mu je gvozdenom šipkom slomio grudni koš. Onda je svezan na točak da bi lagano umirao; najzad je ono telesne kaše što je preostalo, spaljeno. Umro je kao žrtva fanatizma, stalno ponavljajući da je nevin.

Volteru je nevinost porodice Kalas bila očevidna; ali kao razuman čovek nije mogao verovati da su tuluske sudije tako krvoždni zanesenjaci. Ispitao je sam stvari; upoznao se s porodicom Kalas koja je pobegla u Ženevu. (U opasnosti od progona koji su, u ono vreme, pretili svim slobodoumnim misliocima, Volter je živeo u Ferneu, na francusko-švajcarskoj granici, da bi mogao lakše da pobegne.) Uverio se o njenoj nevinosti, i to potpuno: od tog trenutka, rehabilitacija porodice i priznanje njene nevinosti postaće jednim od glavnih zadataka njegovog života. Za ovaj slučaj on će zainteresovati čak i Fridriha II, pa i Katarinu II; jednom rečju, sve što se tada nazivalo javnim mišljenjem, on će obavestiti do poslednjeg detalja. Slučaj Kalas, zahvaljujući Volterovoj duhovnoj borbenosti u sukobu sa zaglupljivačkim i mračnjačkim fanaticima, dobiće evropski odjek, slično kao jedan vek docnije Drajfusova afera, zahvaljujući Zolinoj neustrašivosti. Volter je najzad izdejstvovao obnovu procesa. Protiv obnove procesa Kalas podizali su se pobožnjaci, tvrdeći da je bolje pustiti jednog protestanta da nevin izdahne na točku, nego priznati da se osam pravovernih sudija prevarilo.

Sličnom logikom služiće se šoveni s kraja XIX veka u svojoj borbi protiv revizije Drajfusovog procesa, iznoseći da je čast nacionalne vojske kao ustanove mnogo važnija od pravde koju treba dati jednom lažno okrivljenom kapetanu, koji je još uz to Jevrejin. Ali ovakva logika nije pomogla: na ponovnom suđenju u Parizu, u proleće 1766, tuluska presuda je poništena, porodica oslobođena sumnje da je kriva, a vrlina, kao što se govorilo stilom osamnaestog veka, nagrađena.

Savremeni francuski pisac Andre Moroa, koji je, za svoju knjigu o Volteru, sakupljao ove istorijske podatke, priča o ovom događaju: „Na dan proglašenja nevinosti porodice Kalas, Pariz je slavio slavlje. Ljudi su se okupljali po javnim trgovima. Svi su jurili da vide ovu nesrećnu porodicu koja je najzad videla pravdu. Svi su pljeskali sudijama u prolazu. U ime odštete, kralj je odredio udovici Kalas 36.000 livra. Volter je napisao *Raspravu o toleranciji* da bi dokazao da svaki čovek ima pravo da izrazi ono mišljenje koje mu izgleda pravedno".

Ovu Volterovu misao pretvoriće u delo francuska revolucija, koja će raskinuti okove staleškog feudalizma, koja će „smrviti besramnika" na izvesno vreme, poljuljavši vekovne institucije koje su feudalnom poretku davale ideološki pečat; u ime politički oslobođene francuske nacije, Konvent će se odužiti uspomeni Žana Kalasa i podići mu spomenik od mramora na onom mestu gde ga je fanatizam pogubio. Na ploči su urezane ove reči: „Nacionalni Konvent očinskoj ljubavi, prirodi, Kalasu — žrtvi fanatizma."

[1937]

DENIS DIDEROT: „MORALNE PRIČE"

Deni Didro, „univerzalni senzualista", nije voleo da svoja moralna razmatranja, poput starijih moralističkih pisaca, brusi u aforističke oblike, on je više voleo da ih smešta u pripovedačke, ili filozofsko-dijaloške okvire, unoseći u njih sadržaj opšteg polemičkog obeležja, u kome se obračunava sa svim predrasudama života.

Cilj ovih pravih moralista bio je uvek da, odlučnošću koja nije trpela obzire ni ublažavanja, suprotstave istinu javnom mnenju; za moralističke mislioce, usavršavati se uvek je značilo otkrivanjem istine prisvajati istinu i graditi na njoj stavove i gledišta. Konvencija, ta karikatura načela i kičma javnog mnenja, istorijski je neprijatelj istine, i same istorijske; jer zaista nema ničeg u osnovi lažnijeg, kolebljivijeg, većma veštački stvorenog od onoga što se naziva javnim mnenjem. Javno mnenje nije opšti sud koji javnost donosi proveravanjem i razmišljanjem o činjenicama i događajima; u javnom mnenju najčešće se izražavaju raspoloženja koja najjača društvena grupa, pomoću sebi potčinjenih sredstava i ustanova, proturi u javnost. Glavna svrha time je postignuta: najčešće ponavljana verzija jednog mišljenja postaje tekuća „istina".

U nizu velikih francuskih moralista i enciklopedijskih filozofa XVIII veka, Didrou pripada najveća zasluga za najkorenitije raskrinkavanje ovakvih tekućih „istina" koje se obično izjednačavaju s javnim mnenjem. U toj borbi za utvrđivanje istine koja je uvek ono što

jeste a nikada ono što u stvarnosti nije, i za jedno kritičko merilo koje neće štedeti nijedno osveštano licemerstvo, Didro je išao dalje od svih ostalih, zahvatajući duboko u samu podlogu društvenih običaja i institucija. Zato nijednog filozofa francuske revolucije reakcija celog sveta ne mrzi toliko koliko Didroa, doslednog ateistu, mudrog kritičara, dijalektičkog moralistu.

Tri „moralne priče"* — o prijateljstvu, o zahvalnosti i nezahvalnosti, o nedoslednosti suda koji se oslanja na javno mnenje — ove knjižice, tri su kraća obasjanja ljudskih naravi. Prijateljstvo, ono pravo, s dubokim korenom, za Didroa je izraz solidarnosti u kojoj ima veličine. Kao filozof koji se više od svega divio prirodnim vrlinama, on je i prijateljstvu stvorio okvir, koji je sama priroda, a zasnovao ga je na iskrenoj, priprostoj vernosti. U takvom neiskvarenom odnosu, kome ništa nije moglo da nanese smrtonosni udarac, obaveza je duboko moralna, iako su ličnosti vezane tim odnosom prostote, jer žive bez konvencija, u odanosti jedna drugoj. Možda u ovakvom stvatanju, posmatranom iz današnje perspektive kada se, s pravom, prestalo verovati u prirodne vrline, ima suviše ulepšanog podvlačenja kreposti — ali ne treba smetnuti s uma da ovakva vrlina, postojana i jednostavna, postaje samo moralno načelo u ime kojeg Didro govori. Uostalom, zašto ne bismo, u pogledu moralnih svojstava, i na ljudske naravi primenili ono što je ovaj isti veliki Didro kazao o verovatnoći u umetnosti: „Ono što je istinito u prirodi osnova je onome što je verovatno u umetnosti".

Didro je kritičan i prirodan: zato prilazi karakterima, čije je rastegljivosti svestan, bez predrasuda, tražeći od njih samo čovečanska svojstva, bez krutih okvira, bez dogmatične zatucanosti, bez celomudrenih pridika. Kad ispod njegova pera ceo jedan ljudski karakter iziđe osvetljen ovim neizveštačenim, toplim, pristupačnim bojama, Didro onda pokreće i onu drugu stranu, koja ove iste osobine i ispoljenja osvetljuje optere-

---

* Denis Diderot: *Moralne priče*. Preveo Jovan Popović. Izdanje EOS-universal, Beograd, 1938.

ćene predubeđenjima, uskogrudošću, natčovečanskim kriterijem u kome javno mnenje igra značajnu ulogu oslonca.

Tako, u *Dvojici prijatelja iz Burbona,* tumač ovog ozvaničenog i ograničenog mišljenja je jedan sveštenik koji smatra da vrline nema bez pobožnosti i da ni za koga nema olakšavajućih okolnosti, ako se nije verski pokajao; po njemu, ako je grešiti ljudski, oproštaj nije stvar ljudska nego božanska, a pošto on samo sebe smatra božanskim opunomoćenikom, otkriva na kraju celo licemerstvo milosrđa kad traži da se ono ukazuje samo onima o čijoj pokornosti crkvi on može da posvedoči. Zato Didro zvaničnoj farizejštini suprotstavlja rad koji, iako nije nezavisan, i kad se vrši u bednim okolnostima, upućuje čoveka samom sebi. Didroova oštrica pogađa: ona uništava sve duhovne poze, ukazujući na otrcalost ili preživelost njihovog životnog oslonca.

U tome je Didro bio beskompromisan, a u svojoj beskompromisnosti jednostavan, daleko od svakog povišenog tona, stran svakom propovedništvu, pronicljiv i ironičan, jedak i dubok. Svestan prevrtljivosti ljudskog karaktera uopšte, što je posledica nemanja merila, Didro baš zato beži od uopštavanja, ne vezujući mane ni za koga u isključivom smislu, pripisujući ih, kao uvek mogućne, svakom bez razlike, jer su one sastojci opšteg ljudskog sklopa: u tome je univerzalnost njegove čovečnosti. Čemu uopštavati, misli zacelo u sebi Didro, da je nezahvalnost ženska, odnosno muška osobina? Ograničimo se — da bismo izbegli sve neverovatne teorije — da ukažemo kako su i muškarci i žene podjednako nezahvalni, a ako su žene u tome prepredene a muškarci užasno cinični, onda su to samo trenutne specifičnosti koje su jedne približile svesnoj bezosećajnosti, a druge gnusnoj tuposti. Karakteri su plastična materija, potrebna je samo ova oštroumna Didroova jezgrovitost u prikazivanju da bi se uočila sva njihova pomeranja, svi prelivi tih pomeranja!

Ovaj majstor stila izabrao je dijaloški oblik kao svoj metod: on mu omogućuje da sa neverovatnom la-

koćom s izraza pređe na opis, s opisa na ideju, s ideje u tok razvijanja, i tako neprekidno, u živom predočavanju, u duhovitom objašnjavanju, u misaonom pronicanju, Didro oživljava male, karakteristične podobnosti u ljudskim odnosima koje samim tim poprimaju oblik čitavih principa i dobijaju značaj velikih kritičkih teza.

Prevod Jovana Popovića, naročito u trećoj priči koja je najbolja, verno je, sa potrebnom živošću, preneo ovaj Didroov način.

[1938]

FANTASTIČNO I STVARNO U GOGOLJEVIM PRIČAMA

Fantastična priča zauvek je utkana u evropsku romantičarsku pripovetku, ali je ona puštala izdanke i u pripovedanje s realističkom osnovom. Slučaj Gogoljev u tome je jedinstven: on uzima jedan trenutak životarenja iz najsvakodnevnije stvarnosti, tipične po rusku atmosferu njegova doba, opisuje mu sudbinu do najsitnijih pojedinosti od kojih se sastoje mnogi sivi životi, i onda nastaje prelom u raspletu; umesto da se razrešenje izvede u stvarnim odnosima, ono se prenosi, u cilju isticanja apsurda same stvarnosti, u svet fantastičnog koji je svemoguć. U svetu fantastičnog duha se, tako, slobodno račva u svim pravcima i nadoknađuje se zbog skučenosti od koje je trpeo u stvarnosti. Sveti joj se za sve njene prinude: satira kroz fantastično, to je najslobodnije izobličavanje, bez obzira na relacije vremena, mesta, mogućnosti. Na ovaj način, fantastično postaje obećana zemlja osvete smehom.

Mehanizam ruske stvarnosti Gogoljeva doba suviše je dobro poznat iz Gogoljevih dela. Ove dve priče*, *Nos* i *Šinjel*, izvlače na videlo samo dve obične okolnosti iz birokratskog života koje Gogolj začini neobičnim obrtima: jedan koleški asesor ostao je jednog jutra bez nosa koji okolo šeta da se najzad vrati tamo gde mu je mesto, jedan mali činovničić, Akakije Akakijevič, koji

---

* *Nos i Šinjel* u izdanju EOS-univerzala. Preveo Radovan Zogović. Beograd, 1938.

je teškom mukom došao do svog novog šinjela, gubi ga, i gubeći njega gubi i službu, te sitan i jadan umire. Ali vaskrsava da bi se osvetio.

Ako je u *Nosu* Gogolj gotovo sasvim pokidao strune između stvarnog i fantastičnog, tako da se ima utisak da komični efekat ne proizlazi iz njihovog održanog odnosa, već iz onog što je smešno u njihovim situacijama ponaosob, u *Šinjelu*, koji je remek-delce, ono fantastično je samo produženje stvarnosti: stvarnost govori neposredno, ono fantastično govori posredno, upotpunjujući stvarnost, jer se u njegovom okviru događa ono što nazrevamo da je trebalo, ali što je silom prilika bilo nemoguće da se dogodi u stvarnosti. Humor snažnog dejstva izbija iz ove orkestracije stvarnoga u fantastičnom: to stvarno u nestvarnome samo je jače naglašena satira koja je svoj predmet, s mnogo logične samovolje, dovela u položaj u kome ga najzad ima, prepuštena sebi na milost i nemilost. Neugledni Akakije Akakijevič, koji u stvarnim odnosima nije smeo ni da sanja o osveti svemogućnom „prevashodstvu", šefu ureda, sveti se, u vampirskom liku, elementarno i potpuno. Iz tog odnosa obrnutih srazmera, u kome se nalaze stvarno i nestvarno, iskočila je žaoka koja se neodoljivo zabola u izopačene vidove ruske stvarnosti Gogoljeva vremena: pre nego u svemu ostalom, u ovom je velika realistička vrednost ove pripovetke, o kojoj je Turgenjev kazao: „Svi mi izlazimo iz *Šinjela*".

U ovoj knjižici, koju je preveo jednim sočnim jezikom, s mnogo prirodne neposrednosti izraza, Radovan Zogović napisao je i zanimljiv predgovor, s nekoliko smelih zapažanja o biti realističke pripovetke koja je, u izvesnim istorijskim trenucima, takva i onda kad njeni tvorci svesno ne žele da ona takva bude, ali ih posmatrački dar prisiljava da iznose događaje koji kroz njih sami progovore po zakonu nužnosti. Ovde se Zogović zauzeo za istinitu tvrdnju koju je, pominjući uzgred Gogolja, formulisao francuski kritičar Žan Frevij: „Kad nisu bili svesni predstavnici jedne klase koja se penje, kao što je to bio Didro, književnici prošlosti

bili su realisti samo onda kad njihova vlastita ideologija nije dolazila do izražaja". A takav realista, kao što i Zogović pokazuje, bio je Gogolj, „crni genije".

[1938]

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: „VELEUMNI PLEMIĆ DON KIHOTE OD MANČE"*

U jednom svom pismu od 22. augusta 1604, upućenom nekom nepoznatom lekaru, Lope de Vega, najmoćniji španski dramatičar, kaže da „nijedan novi pesnik nije tako rđav kao Cervantes, i nijedan toliko glup da bi pohvalio Don Kihota". Ovo mišljenje, shvaćeno, pre svega, kao izraz surevnjivosti, nije nimalo proniclјivo u svom ocenjivanju vrednosti Cervantesovog dela, kao ni u svom predviđanju sudbine „Don-Kiho-tea".

„Don-Kihote" ne samo da je bio događaj za svoje vreme, nego je on značio i raskid s jednom tradicijom pisanja koja je bila pretežno fantastična, i prvi dublji realistički zahvat prozom u španski život, u stvarnost tog života. (Realizam španskih proznih pisaca pre Cervantesa nije bio dubok, nego opor, žestok, skoro grub: on je mnogo više, kroz karikaturu, izobličavao stvarnost nego što ju je izražavao. Najbolji primerci ovakvog realizma su čisto probisvetski, pikareskni romani „Lazariljo de Tormes" od nepoznatog pisca i „Guzman de Alfarače" od Matea Alemana). Cervantes svojim „Don Kihoteom" obračunava s književnošću koju pokreće isključivo mašta, on ismeva vitezove-skitnice, džinove, čarobnjake, legendarne nosioce izmišljenih herojskih svetova, skida oreole s njihove fantastične neprikosnovenosti, svodi ih na ono što jesu: kalup koji se preživeo uprkos svojih monumentalnih raz-

* Preveo Đorđe Popović. Izdanje EOS, Beograd, 1939.

mera. Pojavom „D o n-K i h o t e a", Amadis od Gaule, div-lice viteških romana, postao je suvišan, a s njim i cela galerija maštom određenih ljudi što s kopljem u ruci traži megdane i uvek pobeđuje.

„D o n-K i h o t e o m" Cervantes je, svejedno da li svesno ili nesvesno, srušio čitavu književnu zgradu feudalizma i njegovih veštačkih ideala, udarivši temelje književnom mostu što vodi u stvarnost. Ali razbijanje književnih kalupa, ni onda kad je genijalno, ne ide bez uzbune: siva lica — najčešće sive eminencije svake vrste — u svim vremenima su spremna, već prema sredstvima i vladajućem duhu tih vremena, da otkrivačima novih perspektiva u pisanju zariju svoje gnusno i krvavo pero u srce, njušeći u njima, poput dobrih pasa čuvara, „nepokornike", „bezakonike", „bezbožnike".

Objavivši svoju knjigu, Cervantes, duh bojažljiv i kompromisan, daleko od svakog svesnog revolta, odmah je to osetio na svojoj koži. U njegovoj tvorevini, iz koje zrači najdublja, najuniverzalnija ljubav za čoveka, videli su „napad na Bogorodicu", delo pobune „protiv Inkvizicije", „filozofski trakt" paklenih namera. Delo, koje je čitalačka masa odmah prigrabila, spaseno je zahvaljujući nekim uticajnim ljudima koji su za njega imali razumevanja, ili, možda, samilosti za njegovog tvorca. Najznačajnije u svemu tome je da je delo spaseno, i time sačuvano za kulturu Španije i čovečanstva („D o n-K i h o te" je najnacionalnija tvorevina španskog duha i najčovečnija tvorevina univerzalnih težnji) ova najistinitija, duboko bolna i srdačno smešna, slika ljudske sudbine. Ovom se rečju ništa ne preteruje: od satiričnog spisa čiji je praktični cilj trebalo da bude samo obesnaživanje uticaja i značaja veštačke i neprirodne viteške književnosti, „D o n-K i h o t e" je postao delom iz kojeg simbolično zrači čitav smisao ljudskog nastojanja, oličeni sažetak ljudske sudbine.

Kao što se vidi, Cervantes je bio mnogo veći praktičar nego teoretičar, jer se od njegovog o s t v a r e n o g dela sasvim izgubila, kao nevažna, namera koja je postojala u zamisli njegovog tvorca. Cervantes, genijalan posmatrač, suočio se sa životom, ali iz tog suočavanja

ne samo da je postigao svoj prvobitni cilj, nego je, ponesen doživljenim i zapaženim, daleko prevazišao taj cilj, sročivši uzvišenu i divnu priču o smislu životne sudbine, priču punu krupnih istina i istinskih pojedinosti, neuništivih ideala i neizbeživih razočaranja, tragičnih napora i smešnih padova, plemenite nesebičnosti i sebične pohlepe, čistih težnji i prljavih računa, smelih pothvata i ograničenih vidika, visokopoletnih skokova i sitnorazumskih micanja, teških iskustava i površnih saznanja, zdravih zaključaka i šeretskih slutnji, i, iznad svega, priču o nepodudarnosti iluzija i istine, nepodudarnosti koja nije nepremostiva, kao što bi neki hteli, ali čija nepremostivost u ovom delu dolazi od Don-Kihotove uporne volje da, uprkos svemu i svakome, uprkos razumu i istini života, koje je svestan, istraje u iluziji i njenoj imaginarnoj istini.

Ovde treba ponoviti: osnovna potka ovog dela je humoristična, i zato, ako joj se dodaju ovi zapaženi elementi zbiljskog života, razapeti između onog što je ostvarljivo i onog što nije ostvarljivo, između nestvarnih težnji i stvarnih moći, između dostiživog i nedostiživog, — ova potka na kraju dobiva sve oblike duboko čovečnog humora u kome se neprestano mešaju ljubav prema čoveku i smejanje čoveku kroz jedinstvenu celinu posmatranja.

Ovakvo nejednostrano posmatranje zbrisalo je granicu između tragičnog i smešnog, bolnog i radosnog: nema bridova, već stapanja. Tako, primera radi, jedna od ovakvih hiljadu pojedinosti za potvrdu ovog mišljenja: ludilo Don-Kihotea je ironično! Možda ludilo jedina čovekova tragedija koja nateruje na smeh svojim izletima u izmišljenje svetove, svojim istovetovanjem s izmišljenim ili drugim licima; ovakvom, usudimo se na paradoks, normalnom ludilu nedostaje svest o srazmerima. Don-Kihoteovom neobičnom ludilu, samo trenutno, samo u magnovenju, nedostaje svest o srazmerima: onda kad deluje. Inače, u njegovom naročitom ludilu ima svesnoironičnih ispada, koji se Cervantesu nisu omakli i o kojima je on vodio računa. Kad Kihote nadeva ime svome kljusetu, on se ne odlučuje za junačko

konjsko ime (Bukefal, Babieka) da bi time pokazao kako se strogo pridržava viteškog pravilnika u čijem podražavanju je koren njegovog ludila, nego mu pronalazi ironično ime R o s i n a n t e, što bi, slobodno prevedeno, značilo a r h i k l j u s e, k l j u s e n a d k l j u s a d i.

Ova ironija u ludilu, kao i mnoge druge prividno protivurečne osobine u jednoj višoj osobini koja ih sjedinjuje, ukazuje više na prividno nego na stvarno ludilo Don-Kihoteovo; pojave oko sebe Don-Kihote samo tumači (delujući u smislu tog tumačenja) d r u g a č i j i m nego što one jesu iako z n a kakve su one u stvari, to će reći drukčije nego što bi on hteo da one budu. Posle „leta" na Brzom Drvenkonjicu Don-Kihote kaže na uho Sanču: „Sančo, kad ti hoćeš da ti se veruje ono što si video u nebu, hoću da i ti meni veruješ što sam video u Montezinskoj pećini, pa neću više ništa da kažem". On zna: stvari su onakve kakve su (isto kao što to zna njegov praktični pratilac Sančo). Ali on neće da one budu što one jesu, on hoće da one budu ono što je njemu potrebno da one budu. Ovo preinačenje lica stvari koje on hotimice neprekidno vrši, izvor je njegove delatnosti, njegovog života. Kad će prestati da preinačuje pojave i stvari, kad će ih priznati onakvim kakve jesu, neće delati, u m r e ć e. Humor koji nastaje iz pretpostavke da je fikcija: život, a saznanje stvarnosti: smrt u krajnjoj liniji je tragičan uprkos svih povremeno smešnih prigoda kroz koje se provlači. Zato Don-Kihotova ličnost, kroz peripetije komičnih obrta, punih neuporedivog humora i oštro podvučenih ironičnih zapažanja, nikad ne gubi dodir s tragedijom, penjući se njoj, završavajući u njoj, ali ne izgubivši, u svojoj beskrajnoj dobroti, dodir sa smešnim. Sančo Pansa je samo smešan, nikada tragičan, ali ni u svojoj smešnosti on nikada nije velik, što Kihote jeste; Sančo je samo simpatičan. A i to dovoljno: ozbiljnoj smešnosti Kihoteovoj on dodaje svoju živu, svežu, temperamentnu i primitivnu smešnost, ostvarujući s njim jedinstvo smešnog uopšte.

Prirodnost i jednostavnost kojom Cervantes slika naravi svoja dva junaka magistralna je i neverovatno sređena; ona odaje čoveka neposredne stvaralačke snage, beskrajne sposobnosti uživljavanja i oživljavanja, dubokog uviđanja istine karaktera, plastike u vajanju koje obuhvata sve izraze čovečnog. Takav, on nije mogao da zaobiđe istinu o njemu suvremenoj, sumornoj Španiji XVI—XVII veka, tada već na putu propadanja, i njegov „Don-Kihote" nije samo tragikomedija ljudske sudbine no i najverodostojnija slika Španije i njenog života. Odavno, još od tih vremena, javljaju se, kao što je već rečeno, neki španski glasovi protiv ovakvog načina slikanja, a nekakovo piskaralo, Huan Maruhan, otišao je tako daleko da je za Cervantesa rekao „da je kravnik španske časti".

Mišljenje ovog tamnog lica koje se „patriotski" zabrinulo za čast Španije može da se uzme samo kao dokaz o sposobnosti Cervantesa da realno prikaže njemu suvremeni španski život, kao svedočanstvo o istinitosti i ubedljivosti njegovog preseka kroz taj život.

Jedan francuski pisac XIX veka, zadocneli vitez-aristokrata Barbej d'Orevilji, koga rado čitaju sve lepe duše, a o kome je Viktor Igo rekao da je „strahovit tikvan", nazvao je „Don Kihotea" dosadnom knjigom čija je veselost mazgarska a ukus pun luka i poslovica. Slična mišljenja nisu sprečila velikog Flobera, pisca besmrtne „Gospođe Bovari", da se upita ima li na svetu lepše knjige od „Don-Kihotea", i on je večitim saputnicima, Don-Kihoteu i Sančo Pansi, stvorio francuske pandane Buvara i Pekišea.

Mnogo filozofskih i pseudofilozofskih rasprava napisano je o simboličnom značenju ta dva Cervantesova lika, Kihota — idealiste i Sanča — realiste, mnogo duhovitih misli o tom uporednom šetanju ludila i razuma u jednoj knjizi koja sadržava čitavu ljudsku komediju dva veka pre Balzakove ljudske komedije; neki su, kao Miguel de Unamuno, Don-Kihota proglasili „španskim Gospodom", a kihotizam španskom religijom. „Nuestro Senor Don-Quijote" („Naš Gospod Don-Kihote") kaže Unamuno u svom *Tragičnom osećanju života,*

a u svom komentaru života Don-Kihota i Sanča Panse on poziva Špance da pođu u potragu za nepoznatim grobom Don-Kihotovim, kako bi time dokazali svoj donkihotizam.

Za neke je, tako, donkihotizam postao ideologija, za neke pak filozofski uzor idealizma koji, tobože treba podražavati. Ali to su već, uglavnom, usiljena uopštavanja, nategnuta prilagođavanja, stvaranja mitova s Kihotom kao središnjim likom. Međutim, jedno je neosporno: univerzalnost, sveobuhvatnost tog velikog umetničkog dela koje se rodilo iz najličnijeg i najgorčeg iskustva jednog nesretnog čoveka, Cervantesa, iz života čitavog jednog naroda, španskog, iz duha jednog doba koje je, pred prelaz u drugo doba, u svojim poslednjim trzajima dalo svetu najvećeg vizionara pravde, ali samo vizionara, najsmešnijeg patnika i najuzvišeniju ludu svih vremena. Ako o ikom, o Don-Kihotu se može ponoviti Hamletova reč da je „vreme van baglama", a to je svakako zato što su — po rečima jednog savremenog francuskog pisca — i Cervantes, i Don-Kihote, i Sančo Pansa večito najbolji i najčovečniji od svih ljudi.

Izvrsnom, već četrdeset godina starom prevodu pokojnog Đorđa Popovića mogla bi se jedino zameriti preterana arhaičnost, što je, uostalom, razumljivo ako se ima u vidu da je prevodilac pripadao poslednjoj generaciji srpskih romantičara čiji je jezički sklop počivao na Vuku i njegovim proznim obrascima. Pri modernizaciji trebalo je jedino povesti računa o tome da je naš jezički volumen u međuvremenu neobično proširen, i da je naša današnja opisna rečenica daleko od one govorne opširnosti koja je bila svojstvena prozi romantičara. Pri modernizaciji opisnih (dijaloških već manje) rečenica Popovićevih trebalo je više sažimati, pa i po cenu da se izgubi onaj skoro nametljiv naglasak narodnjačke fraze. Inače je, po jezičnom obilju, po sjajno pogođenoj adekvatnosti misli, ovaj prevod Đorđa Popovića, zaslužnog filologa, pravo remek-delo, koje u našoj prevodilačkoj književnosti ostaje klasičnim.

[1939]

ROMANSKA TEHNIKA U „KRIVOTVORITELJIMA" OD ANDRÉ GIDEA

Novi gradilački smisao koji se, u vidu jedne drukčije tehničke perspektive, želi da sprovede kroz gotovo svaki značajniji pokušaj shvatanja romana, deluje u naše doba vrlo često originalno. Ta originalnost u uvek novim pokušajima svakako je odblesak, a i potvrda, one „krize romana" u vezi s kojom se najčešće mislilo na krizu u kompozicionom sklopu klasičnog romana, jer je ovaj, tokom XIX veka, bio dobio svoje utvrđene prostorno-vremenske odnose. Danas, spretno rukovanje tim odnosima u drugom jednom pravcu, drukčije kombinovanje okvira događaja, premeštanje planova u akciji, nagle evolucije, uporedna provlačenja sporednih delova s glavnim, — sve to daje najboljim romanima našeg vremena pečat tehnike novine, načinjući onu jednoobraznost od koje se, uglavnom, sastojalo jedinstvo klasičnog romana.

„Krivotvoritelji" („Les Faux-Monnayeurs") od Andre Gidea nesumnjivo zaslužuju posebno mesto i posebnu pažnju u tehničkoj evoluciji posleratnog romana, jer je od njih Andre Gide napravio i roman i raspravu o romanu. Pretežno zauzet tretiranjem individualističkih moralnih problema, toliko smelo i iskreno kazivanih da su delovali kao grom, Gide i u ovom delu, rešavajući pitanja njemu tako svojstvenog individualističkog morala, piše celu jednu estetsku raspravu.

„Krivotvoritelji" su roman uporedne analize same radnje i kritike te radnje, samih ličnosti i kritike tih ličnosti, oni su, kao što je već rečeno: roman o roma-

n u. Novina koju Gide donosi jeste ova uporednost subjektivnog i objektivnog, stvaranja i kritike, završenog i nezavršenog, izabranog, i mogućnog. Za Gidea, u ovom sjajnom delu, roman je i ogledalo u kojem se čovek ogleda baš onda kad posmatra. Eduard, lice koje bi se moglo nazvati glavnim u ovom delu baš zbog svog položaja romanopisca po zanatu i objašnjivača po želji pisca, Andre Gidea, piše roman „Krivotvoritelji", i vodi dnevnik koji služi kao most događajima i zapletima u Gideovim „Krivotvoriteljima". Značajno je to da Eduard, romanopisac i lice Andre Gideovo, ne stavlja u ovaj dnevnik samo svoja razmišljanja o radnji u romanu Gideovom, on omogućava Andre Gideu, koji ga je stvorio, da kroz njegova, Eduardova, razmatranja proturi kritiku romana uopšte, zatim kritiku lica ovog romana posebno, i najzad da, kroz pomenuti sopstveni dnevnik, uvek deluje u vidu eksperimentisanja. Tako je Eduard osvetljen subjektivno i objektivno. Uporednost se nameće ovde kao potreba da se podvuku lične reakcije na odnose u kojima lice deluje, i to razmatranjem o toj delatnosti. Delo je tako praćeno „istorijom dela".

Postupajući ovako, Gide nas uverava da se problem romanopisca ne rešava toliko njegovim htenjem da unapred zauzme stav u pogledu samog razvoja radnje, koliko jednom nužnošću koja se naglo, nepredviđeno javlja u toku samog građenja romana. Kad lica počinju da pokazuju svoje osobene ocrte, kad se obeleže kao određene ličnosti, kad, tako reći, steknu dovoljan stepen individualnosti da bi se mogla suprotstaviti svom tvorcu prestajući biti njegovim lutkama, ona počinju da vode pregovore s njim.

Uzgred budi rečeno, glavno lice u jednom romanu Miguela de Unamuna, u žučnoj diskusiji s autorom, uporno zahteva svoje samoubistvo, dok autor pokreće sav svoj autoritet tvorca čija je moć neograničena da bi ga ubedio kako on neće izvršiti samoubistvo, nego će umreti prirodnom smrću. Slični trenuci, iako u njima ima jedna nota smešnog i ironičnog, što neodoljivo podseća na pirandelizam, nisu retki, već, naprotiv, u svakom

romanu složenije i izrađenije psihologije postaju pravilo, mada ne dolaze do vidnog izražaja.

I za autora, kao što će posredno priznati Gide u „Krivotvoriteljima", dolazi kritični trenutak kad mora ili da se obračuna sa svojim licima ili da se potčini. Pre no što dođe do ovakvog trenutka, autor uzmiče, i ovi uzmaci se većinom objašnjavaju nekom naklonošću piščevog raspoloženja koji u svojoj svestranoj radoznalosti želi da proširi svoj plan, pa dozvoljava svom licu jedan novi podvig, novi čin, drukčije zauzeti stav. Ali i ovo proširenje plana, kad je lice već ocrtalo svoju individualnost, obavezuje autora u istom smislu: od vladanja nad licima koja je rodio, on počinje s njima da se sporazumeva.

To nam, sve dubljim prodiranjem u radnju, otkriva i Gide. Psihologija lica, uostalom, nije jednolinijska kao nategnuto uže: ona je pokretljiva, nikad savim odredljiva, nikad definitivno uhvatljiva, uvek složena, i ona, predstavljajući celi jedan život, zahteva da se s njom postupa kao s nečim u isti mah dovršenim i nedovršenim. Za neka lica svog romana Gide kaže: „Ona ne osećaju na sebi teret nikakve prošlosti, nikakve prinude; ona su bez zakona, bez gospodara, bez skrupula; slobodna i spontana, ona tvore očajanja romanopisca, koji od njih prima samo reakcije bez vrednosti". Takva psihologija ne može biti jednoobrazna. Ona je, iako celovita, vrlo raznorodna, tako da u njenoj raznorodnosti treba tražiti njenu složenost i, kao što nam Gide sugeriše njenu nesvršljivost. Bit psihološke celine jeste, prema tome, čitava skala unutrašnjih razlika, mogućnih obrta, mnogolika forma prirode i sudbine, i ona se ispoljava u neprekidnom prodiranju do suštine samog bića, koje pak, negovestivši jednom svoj okvir, povlači sobom autora i naređuje mu: „Tako ćeš me dalje voditi".

U Gideovom delu lice takođe određuje autora, iako ovaj ima zadatak da potpuno obeleži krug njegovog života. Jedan autor ironiše autore i na delu dokazuje, kritikom autorskog položaja, da je ta ironija opravdana. Kad tako ne bi postupio, misli Gide, izdao bi svoje lice,

izdao bi njegovu autentičnost, a istinska analiza mora da vodi o tome računa. Prava analiza pre je posledica odgovarajućih psiholoških zahteva jednog lica, nego posledica samovoljnih zahteva autora koji hoće da uvek pripiše tom licu svojstva koja on hoće i kada on hoće. Sledstveno, romanopisac više mora, nego što hoće. Postoji jedan determinizam lica na koji Gide ukazuje u „Krivotvoriteljima". I još više: ukoliko je sposobniji da podnese što veći broj raznorodnih zahteva lica što ih je stvorio, romanopisac je verodostojniji, bliži svojoj funkciji sprezanja stvarnog i izmišljenog. Jer, od svega što romanopisca zanima, prvo mesto zauzima „borba između onog što mu nudi stvarnost i onog što on želi od nje da napravi".

Pravo reći, roman je jedna izborna kompozicija: u stvarnosti, pisac je u prvom redu zainteresovan onim što već kao gotov, izvršen izbor, može ući u kompoziciju. To je podatak s kojim se počinje. Navikli smo, gotovo redovno, da je plan romana takva organizacija činjenica da u njoj romanopisac predviđa radnju i da sračunava okolnosti koje će te činjenice proizvesti, uvek u okviru te radnje. Gide ovo ne prihvata: on svojim licima, koja se kreću između činjenica od kojih se sastoji njegov roman, daje toliko nezavisnosti da u jednom trenutku priznaje da ga lice iznenađuje ili razočarava. Navikli smo, i to tako redovno, da kostur romana, njegov glavni sadržaj, bude sklopljen od glavnih elemenata na kojima se radnja zasniva, tako da se radnja, u svom toku, oslanjala na njih neprekidno, a kad se završavala, postajalo je očevidno da su ovi glavni elementi, koji su bili polazna tačka, po jednostavnoj logici razvoja postali završna tačka.

Gide se i ovome suprotstavlja: za njega, sadržaj nije jedan, nego ih je više, a o kontinuitetu romana ima sasvim osobeno mišljenje. Njegov Eduar kaže: „X smatra da dobar romanopisac mora da zna kako će se njegova knjiga završiti i pre no što je počne da piše. A ja, koji puštam svoju na volju slučaju, smatram da nam život nikada nešto ne predlaže što, isto toliko kao završetak, ne bi moglo da se smatra kao novi početak.

Moglo bi se nastaviti... ovim bih rečima hteo da završim svoje „krivotvoritelje", dodaje Eduar u toj svojoj misli koja je i Andre Gideova misao, jer nam kraj Gideovih „Krivotvoritelja", koji traju u produženju, dozvoljava da ih i njemu pripišemo. To je od neobičnog značaja za kompoziciju, jer ovakav odnos okolnosti postaje beskrajna progresija.

Roman nije samo ono što se u njemu događa, on je i ono što bi se u njemu, imaginarno nastavljenom, moglo dogoditi: on je virtuelan, a pravi romanopisac, kao što bi rekao Thibaudet „gradi svoja lica u beskrajnim pravcima svog mogućeg života". Gide je hotimice, unoseći u stvaralački postupak isto toliko humora, što znači i slobode, koliko i savesnih potankosti, bitnih za roman, bukvalno primenio ovu formulu, pošto je momenat aprioističkog planskog građenja, zamenio proizvoljnim, ali i trenutkom determiniranim, izborom događaja, prepuštajući se na volju slučaju — ali ipak nužnom slučaju.

Međutim, tu u znatnoj meri nastaju poteškoće ovakvog stvaranja: okolnosti u ovakvom romanu postaju skup nečeg nepredvidljivog, time i tok radnje postaje nepredvidljiv u smislu odviše mnogih mogućnosti, ono potencijalno se račva do neobuhvatnosti, jer sama radnja postaje ulančeni niz više radnji, koje se jedna u drugoj odražavaju, ali se jedna drugom nužno ne snabdevaju. Gide otvoreno kaže: ne smemo se koristiti postignutim zamahom, treba nam uvek novih zamaha. To znači: rasplićimo neumorno čvor. Ali gde crpsti zamahe, ako ne u stvarnosti? A pred stvarnošću se Gide koleba: iako se služi, zbog dokumentacije, novinskim „raznim vestima" (faits-divers), on je uvek neodlučan kad u svom romanu treba da bira između stvarnog i mogućnog. Ono mogućno kod njega vrlo često postaje veštačko, mada ubedljivo izvedeno. Da bi ono mogućno postalo i stvarno, slika stvarnog u romanu, pisac treba da se prožme stvarnošću, a ne da kombinuje sa stalnom suprotnošću između mogućnog i stvarnog, često na štetu životne istinitosti lica, kao što to Gide čini, ne uspevajući potpuno baš zbog toga.

On je čak svestan toga, i na usta Eduarova kazuje: „Uznemiruje me to što oseća mada se ovde život odvaja od mog dela, a moje delo udaljuje od mog života"... I malo dalje dodaje da je ovo udaljavanje od stvarnosti gurnulo njegovo delo u apstrakciju i u veštačko. Ali, na sreću, Gide, koji uvek nije Eduar, nije se zadržao u njima: on se opet vraćao neposrednijem dodiru sa stvarnošću. Kritičar je spasao romanopisca, a eksperimentator je, bez definitivnog uspeha, samo zavodio i zavaravao kritičara: „Krivotvoritelji" otkrivaju sam taj proces. Kao roman građen na koncima raznih radnji koje bi se mogle produžiti u beskrajnost, iako se stalno presecaju, oni su, za razliku od romana u klasičnom smislu koji daje jedinstvenu i zaobljenu povest, jedan odlomak života u kome se nekoliko lica predstavilo autorovoj mašti, ovaj ih je pustio da se prikažu i da govore, a kad su zatim dobila, u njegovoj zamisli i u njegovom delu, određenu fizionomiju, počeo je da izlaže svoje odnose s njima i da ih kritikuje; najzad, svakoga je doveo do jednog raskršća, objasnio njegovu sudbinu i okrenuo mu, mrtvom, ludom ili živom, leđa.

Daleko od toga da u tom romanu nema događaja: Vensan Molinije poludi, mali Boris izvrši samoubistvo, Bernar Profitandje vraća se svom domu, stari La Peruz i dalje lagano umire, ali zato Eduar, romanopisac, s jednim iskustvom više, koje je izvukao iz ovih događaja oko sebe, produžuje da piše svoj roman: „Krivotvoritelje". Njegova radoznalost ne iscrpljuje se u ovim doživljenim susretima, on traži nove, jer romanopiščeva dužnost, po njemu, nije u tome da pripoveda jednu zaokruženu povest, nego da sređuje životne odlomke i životne susrete, i da ih propraća svojom kritikom: napore svojih lica da se objektivišu, Gide prati kritičkim komentarom. Ali to je, pomalo, i piščevo ironično pomirenje s tobožnjom potpunom samostalnošću lica, samostalnošću koja, posle njegovog rastanka s njima, treba da pruži dokaze njihove životne uverljivosti. Autor je stvorio svoje lice, a posle lice može da živi uprkos autoru.

Ima u ovom romanu jedno gotovo simbolično poglavlje u kome autor ocenjuje svoja lica: tu on ističe da ga, na primer, nijedno njegovo lice nije toliko razočaralo kao Bernar Profitandje: u ovom priznanju koje se tiče neprekidnog odnosa između autora i njegovih lica treba videti glavni doprinos koji je Gide ovim svojim delom učinio romanu s gledišta tehničke konstrukcije uopšte. Stvarajući svoja lica, on ih obrađuje u neprekidnom stapanju s njima, ali i odvajanju od njih, da bi ih ocenio kroz roman i stvorio kritički roman. Razvoj romana prožet je uporednim razvojem njegove kritike koja se odražava na više načina, kontinuitet romana prekidan je i osvetljavan kontinuitetom njegove kritike. Ako igde, ovde je živa veza između kritičkog stvaranja, dosta apstraktnog u suštini, i stvaralačke kritike koja otkriva sam mehanizam stvaranja, bila osnovni podstrek romana. Bez obzira na njegov sadržajni vid o kome je ovde reč, ovo je delo *roman romansjerskog* postupka, i, kao takvo, značajno otkriće.

[1939]

HUXLEYEV „KONTRAPUNKT ŽIVOTA"*

Nasuprot onim romanima koji dramatizuju sve životne vidove (Dostojevski), ili onima koji hvataju odjeke društvenih lomova i sukoba u krivuljama pojedinačnih sudbina (Gorki), Huxleyev „Kontrapunkt života" daje intelektualnim analizama prednost nad svim ostalim. Aldous Huxley (Haksli) je pisac koji najbolje osvetljuje svoja lica kad umuju, razglabaju, proniču i zaključuju, otkrivajući tako u svom stvaranju mnogo više kulture nego životnog napona, mnogo više neuzbudljive logike nego uzbudljive drame: to je roman u kome je ona najneposrednije ljudsko u odnosima prekriveno pojmovima.

Huxley je pisac žilave, spretne i sjajne inteligencije koja je sva analitična. Ali zato „Kontrapunkt života" i nameće ovaj problem: da li se samo analizom, njom isključivo, može dočarati nepatvoreni život u romanu? Sama analiza ili usitnjuje život čineći ga jednostranim, ili ga čisti kidajući sve složene i posredne veze u odnosima — a odveć čist život nije život nego shema. To se najčešće oseća u Huxleyevom „Kontrapunktu života": oštroumne idejne sheme zamenjuju u njemu onu promenljivu neprekidnost životnih stanja, veštačka arhitektura neobaveznih ideja dolazi u njemu na mesto stvarne arhitekture obaveznog života. Huxley se ne utapa u život, on se ne prožima njegovim podnebljima — bolnim ili radosnim, sumornim ili vedrim, borbe-

* Aldous Huxley: „Kontrapunkt života", izdanje „Savremene biblioteke", Zagreb 1939. Preveo *Lav Medanić*.

nim ili zasićenim, — on uvek budno misli o njima, i ne samo to: on misli o njima i onda kad je u njima, jer je stalno neverovatno kritički nastrojen. U postupku kojim on odražava život ima, usled toga, daleko više erudicije nego strasti, više pronicljivosti nego intenziteta, više dosetljivosti nego ubedljivosti; time i sama bolna stanja, osećajnost uopšte, gube od topline, iako ne od neposrednosti, delujući oštro i tvrdo.

U ovom kriticizmu najveće osetljivosti, koji je neprijateljski raspoložen prema svakoj razlivenoj ili preteranoj osećajnosti, nazire se asimilirano znanje o svemu koje uvek stremi ravnoteži, pa i onda kada treba fingirati njenu spontanost. To se kao na dlanu vidi u ovom romanu koji je građen s osloncem na Huxleyevo znanje svega, pa i znanje stvaranja ravnoteže u romanu, čak i onda kad se ona više postizava virtuoznošću nego spontanim umetničkim oživljavanjem. Istina je da je svaka ravnoteža delo jednog napora: u romanu, ravnoteža je plod napora da se naizmeničnim dodavanjem ili oduzimanjem raznih sastojaka koji sačinjavaju njegovu srž izvrši takav raspored građe da celokupni utisak ne bude ni kopija života, ni odricanje života pretvaranjem svega u ideju, a najmanje tobože nevezana igra nad životom. Pravi roman treba da bude mnogostruko prenošenje života — životne stvarnosti i životne istine — na plan verovatnoće u okviru onog izmišljenog; on je, u stvari, stilizovano produženje potpunog života, i u njemu, baš zato, važi većina životnih zakona, iako ne važe svi (važili bi svi kad bi se u njima nešto skratilo ili produbilo, recimo trajanje radnje ili psihološki procesi lica).

Huxleyev roman, međutim, pretežno je intelektualna igra nad životom, često negacija života uklapanjem njegovog trajanja i njegovog intenziteta u prečišćene idejne sheme, a ponekad samo stilizovano produženje života, potpunog i ne odveć „čišćenog". Kada je to (scene između Waltera Bidlakea i Marjori Carling; stavroginska obasjanja Spandrellovog srozavanja), onda je najbolji: u takvim trenucima Huhley uspeva da fiksira neke životne izraze čiju izuzetnost i u

isti mah objektivno značenje, čiju nepovratnost i savršeno uobličeno trajanje može da utvrdi samo umetnost velikog poteza. Inače Huxley je u „Kontrapunktu života„ mnogo veći pisac nego romanopisac, što znači da je kod njega kontrola nad predmetom koji obrađuje jača od njegovog saživljenja sa tim predmetom: gipki i pronicljivi Huxley nikad da se prepusti sav nečemu, on se smiješi i planski obuzdava; velikog stvaraoca koči veliki intelektualac, a delovanje je pretrpano ispitivačkim indukcijama. Ukoliko i postoji zanimljivo životno merilo Huxleyevo, da bi se, jednim delom, i njima objasnio Huxley romansijer u odnosu na svoj „roman ideja".

U „Kontrapunktu života" Huxley se vezao za izvesne krugove londonskog društva s tri upadna kraka: skepsom, porugom i samopouzdanim efektizmom. A svaki od tih krakova grana se u sitnije koji su mu saobrazniji po tendenciji, i to u svim mogućim prelivima. Pod ovim osvetljenjem Huxley posmatra svoje ljude, beleži njihove težnje, raščlanjava njihove ambicije ukazuje na njihova klonuća, njihovu uznemirenost, njihovo ljudsko srozavanje ili njihovo ljudsko dostojanstvo, a da se u svamu tome ne vidi ni traga od ljudskog bratstva. To nije ljudska fauna koja živi strasno ili silno, bolno ili teško, nošena događajima, pritisnuta njima ovo je ljudska fauna prilično bezlična i, mada veoma zanimljiva, vrlo malo prisna. Huxley se odnosi prema životu kao njegova Ledi Tantamount, vamp-žena, prema ljubavi: za nju je ljubav razonoda i zadovoljenje promišljene senzualnosti, nikada zanos u kome se čovek gubi, u kome prestaje svako odvajanje. Kao što je ona nesposobna da proživi pravu ljubav, tako je on nesposoban da u potpunosti saopšti proživljeni život u romanu: on saopštava, često neobično ingeniozno, mišljeni — život.

Kako je samo u velikoj meri ravnodušan prema čoveku, Huxley ga pretvara u neku vrstu predmeta vrednog da se na njemu ispitaju samo refleksi reakcije; huxleyevski kriticizam uslovljava hladnoću prema čoveku, jer za Huxleya kritika nije samo ocena čoveka tuma-

čenjem čoveka — tumačenjem koje doprinosi njegovom menjanju —, nego presuda čoveku podrugljivim obračunavanjem. Izmešani Bertrand Russel (Rasl) i Schopenhauer govore iz Huxleyeve dehumanizirane kritike. Iako je jasno da je s konvencijama koje Huxley neumoljivo krši, kao i s glupostima, koje on nemilosrdno i duhovito vuče za uši, mogućno obračunati se samo neumornom ironijom, Huxleyeva nasrtljiva skepsa, zapravo cinizam, proničući sve, ne zaustavlja se s ove strane granice na čijoj se drugoj strani, usled preteranog izobličavanja, dehumaniziraju odnosi; taj cinizam ide mnogo dalje, on se prosto razgoropadi izvlačeći iz čoveka one njegove komične ili bedne sastojke koji, sami za sebe, odista i čine čoveka bespomoćnim. Ali takav stav, koji nesumnjivo može biti „neugodno nekonvencionalan", nije samo to; nisu, naime, samo konvencije žrtva neprestano pothranjivanog nemara prema smislu samog života kod ovog visprenog „enfant terriblea", nego i onaj nekonvencionalni, poletni, ali istorijski odgovorni smisao ljudskih akcija uopšte! Kakva razlika između blagoironične skepse, rušiteljke konvencija, kod Anatola Francea, i reskim oružjem cinizma naoštrene skepse Aldousa Huxleya!

France je humanistički skeptik koji, verujući u čoveka, delimično sumnja; Huxley je agresivni skeptik koji razjeda čoveka ne verujući u njega uopšte, i on upotrebljava svu svoju oštroumnost da ga prikaže kao grotesknog bednika. Anatole France veruje u čovečanstvo verujući u njegovu kulturu; Huxley se obilno služi svom kulturom čovečanstva da bi mu se propisno narugao. Samo korozivna ironija je zrela: to bi bio Huxleyev poučak, plod njegove gotovo književne matematike. Zato Huxley i lica koja izražavaju njegove poglede stalno mamuzaju svest, postajući u tome okrutni (jer život nije samo svest koja se nikad ne zaboravlja, da bi se na kraju osušila od autopsije!). Baš takva okrutnost, ma koliko vešta u dokazivanju svoje opravdanosti, sprečava duboku umetnost, pošto joj nedostaje potpuni smisao čovečnosti. „Kako može cinik biti veliki umetnik?" Ovo bi se u velikoj meri — osim u slučaje-

vima koji su pomenuti, i još nekih — moglo primeniti na Huxleya, koji je veći virtuoz nego umetnik. Celi čovek, a ne neki njegovi savršeno osvetljeni vidovi: to je ono čega kod Huxleya nema.

Za velikog umetnika, stvaranje je beskrajna problematika u težnji za potpunošću, problematika koja se nikad ne može iscrpeti i koju odgovorni umetnik oseća nad sobom kao nešto što ga objektivno određuje, nešto pod čim se povija u želji da ga celog obuhvati (onako kao što je Krleža zamislio Michelangela): za virtuoza stvaranje nije trajna problematika, ono je samo težnja za savršeno iskristalizovanim oblicima, koji kad su jednom postignuti, ulivaju virtuozu izvesnost da je gospodar stvaranja, da može sve što hoće, da on određuje. Kao preterano svesni tvorac oblika koji odražavaju samo pojedine —: idejne — vidove života, u stavu superiornog individualiste i sarkastičnog skeptika, Huxley igra ulogu demiurga koji sve određuje, približavajući se tako virtuoznom formalizmu koji je daleko od životne, a time i umetničke, potpunosti. Ali, ako nije postigao saglasnost svih delova unutar ljudske i umetničke potpunosti, ako nije postigao celovito pretapanje života u umetnost, on je ipak uspeo da ostvari saglasnost pojedinih mentalnih stanja i životnih situacija, saglasnost koja je zaista rečita. Stoga su „kontrapunktske" teme najveća vrednost ovog romana, njegov originalni pronalazak.

Filozofska zamisao ovih „kontrapunktskih" tema, poput muzičke, bila bi ovakva: život je instrumenat na kome se, u raznim skalama ili na raznim žicama, slično ili isto svira. Sva zbivanja su samo varijante tema međusobno podudarnih i onda kad su naoko najrazličitije. U Huxleyevom romanu „kontrapunktske" teme, književno izražene, izgledaju ovako: umesto da, kao u aspolutnoj većini romana, razvoj radnje nameće pojavu novih lica, sama lica, bez obzira na potrebu kontinuiteta radnje, izazivaju pojavu novih lica, pominjući ih, ili sećajući ih se, ili ulazeći samo u odgovarajuće duhovno stanje kad to postane najumesnije u dijalogu i objašnjavanju —, tako da postaje očevidno da sama

lica, u presudnom trenutku, proširuju radnju sve više i sve složenije. Radnju, koja se razvija u širinu, određuju lica, jer nisu nošena njome (potpuno suprotno jednom Stendhalu, jednom Dostojevskom, jednom Malrauxu, ali dosta srodno, u tome pogledu, jednom Anatolu Franceu); zato što su ljudi u njemu više povezani svojim mislima i idejama, nego svojim sudbinama, postaje tako uočljiva intelektualistička potka ovog romana. Ali time Huxley lakše uspeva da pokaže da se slične misli u raznim vremenskim ili prostornim okvirima, privlače i odjekuju jedna u drugoj. Stari John Bidlake, jedno od mnogobrojnih Huxleyevih lica, pominje usred razgovora svoju kćer Elinor koja putuje s mužem po Indiji: Huxley prekida i onako usporenu radnju na ovom mestu, i prenosi se u Indiju ne bacajući samo letimičan pogled na Elinor i njenog muža Quarlesa, nego se zadržava na njima dosta dugo; posle se opet vraća na prethodni događaj u koji je, proširujući mu psihološku lestvicu, uključen sada i ovaj potonji, pa je sigurno da će se u daljim razgovorima i objašnjenjima na već poznate započete teme nadovezati ne sasvim nove ili druge teme koje otvaraju nove ili druge događajne perspektive, kao što je obično slučaj u romanu u kome se situacije, određujući teme, neprekidno rađaju jedna iz druge, vođene koncem jedinstvene radnje, — nego baš one teme s čijim smo se s m i s l o m upoznali maločas, samo ovaj put će to biti u proširenoj skali, ili u drugoj skali, ili na drugoj prostornoj tački.

Huxley stvara u duhu c e l i s h o d n e i s t o v r e m e n o s t i i c e l i s h o d n e s a g l a s n o s t i: svačemu nešto odgovara, i sve se vrši da bi dobilo, neposredno ili posredno, svoje odjeke, koji se ili nepreobraženo produžuju, ili drukčije prihvataju, ili pak produbljuju dodavanjem novih, iz drugih oblasti. Tako, na primer, dok jedan ljudski pojas govori o smrti i biološkom raspadanju, drugi govori o geološkom stvaranju. Takvi se „kontrapunkti" javljaju čas u dužim, čas u kraćim razmacima, i oni su za Huxleya duhovne klime koje na svoj način otkrivaju sadržaj života. Ovo je jedno značajno Huxleyevo ostvarenje i povodom njega bi se o

Huxleyu moglo reći ono što on kaže o svom licu, piscu Philipu Quarlesu: „U umjetnosti postoje jednostavnosti koje su teže od najzbijenijih složenosti. On je mogao baratati sa složenostima kao ma ko drugi. No kad je došlo do jednostavnosti, njemu je nedostajalo dara — onoga dara koji dolazi iz srca, ne manje negoli iz glave, osjećaja, simpatija, intuicija, ne manje negoli iz analitičnog shvatanja." I tome dodati, zbog potpunosti suda i zbog potrebe ograde, da Huxleyevo analitičko shvatanje kao mešavina intelektualnog aristokratizma i anarhizma — to su paradoksi njegova eklektizma, uostalom vrlo razumljivi kod jednog skeptika ovakvog kova, — najranije okreće pogled na pojave čiji je sadržaj imoralistički po svom nastojanju, pa čak i traži taj imoralizam onde gde ga nema (napraviti od naučnika Ilidgea marksističkog materijalistu i tvrditi da je on „pristalica političkog ubistva" i „mehanista" po svom ubeđenju, više je nego kriva interpretacija objektivističke, naučne filozofije; to je izmišljotina koja je Huxleyu bila potrebna za neke imoralističke epizode, onako kao što je Andre Gideu u „Podrumima Vatikana" bio potreban Lafkadijev bespovodni čin — drukčije rečeno: ubistvo bez razloga — radi opravdanja jedne imoralističke filozofije); međutim, koliko god da je Huxleyev imoralizam ciničan, a njegova skepsa samovoljna, oni s druge strane moćno rastvaraju osobine lica onog sloja u kome se Huxley, uvek kritički nastrojen, kreće, dajući o njemu najbolje i najtačnije definicije. Ako se u ovoj knjizi duše često ne otvaraju, jer su pravi, najneposredniji ljudski dodiri u njoj retki, prozirna jasnoća u kojoj se ukazuju izvesni elementi ljudskog nerazumevanja, dosade, mržnje, perverziteta, besmislenosti, nespretnosti, nedovršenosti, oživljena izvrsnim poentama u opisu, duhom u opaskama i virtuozno raspoređenim detaljima, dobija u njoj obeležje pronicljive, iako jednostrane, društvene slike s nekoliko sigurnih i uspelih pojedinačnih portreta. Od velikog dela ova knjiga je daleko zato što je u njoj premalo ljudske solidarnosti, a previše tanane pakosti.

[1939]

ŽIVI STENDAL

*Povodom stogodišnjice „Kartuzijanskog manastira u Parmi"**

Na putu koji je prevalio roman, Stendal je, kao i sva njegova lica, nekako putnik bez karte. I on sam priznaje da pišući jednu stranu ne zna šta će se dogoditi na slijedećoj: to može biti znak nervoze u nesistematskom stvaranju, ali i isticanje nepredvidljivosti, kao najjačeg životnog argumenta u romanu. Iz mraka nepostojanja Stendal izvuče jedno lice — svejedno koje: Žilijena, Oktava, Fabrisa, Lisjena, Lamielu — gurne ga u život i prati s ogledalom u ruci. Takav način već nagovještava pustolovine; on ih, uostalom, mnogo i ne traži, jer Stendalovo, kao i Balzakovo vrijeme puno je pustolovnih klica iz kojih se razvijaju životi novog građanskog društva. To je još vrijeme kada se pustolovine, kojima je obezbijeđena originalnost, mnogo više nalaze nego što se traže. Otpada, stoga, pretpostavka da je onaj naročiti glas za kojim je težio Stendal usiljeno moduliran; Stendal je, naime,

---

* *Stendal*, pravim imenom Anri Bel (Henri Beyle), rodio se u Grenoblu 1783. Umro u Parizu 1842. nasred ulice. Stendal sasvim okreće leđa starom, dorevolucionom društvu, unosi se u duh novog vremena, putuje mnogo s republikanskim i, kasnije, napoleonskim armijama, da se ipak smiri kao francuski konzul u nekim mjestima Italije. Plodan je, mnogo piše o raznim stvarima. Glavna su mu djela izvrsni romani „Crveni i crni", „Lisjen Leven", „Armans", „Lamiel", „Kartuzijanski manastir u Parmi", neke novele, spis „O ljubavi" i interesantni životopisi književnika i muzičara (o Rasinu, Šekspiru, Hajdnu, Rosiniju). Kod nas su prevedena oba njegova remek-djela: „Crveni i crni", „Kartuzijanski manastir u Parmi", kao i vrlo originalni spis „O ljubavi".

pronašao jedan vrlo osoben postupak kojim podjednako zavarava koliko i ubjeđuje: on, pjevajući u tonu ostalih, izdvaja svoj glas originalnim izletima i podvizima, i boja toga glasa uvijek se osjeća kao nešto drugačije, nešto što se teško svrstava. U njegovom, kako je Tibode rekao, pomalo pol-de-kokovskom romanu *Lamiel*, ima scena koja nam otkriva taj osobeni Stendalov glas, potpuno jednostavno i potpuno vjerodostojno: jednog dana, djevojka u kojoj je Stendal iznio ženski pandan Žilijenu Sorelu i Fabrisu del Dongo, tutne u ruke Žanu Brevilu deset franaka da je nauči ljubavi. Po završenom času, učenica se diže uz poklik:

— Šta? Zar ta slavna ljubav nije ništa više nego to?

U tom uskliku ima toliko one Stendalove iskrene vještine ne pokazati se nikada iznenađenim, ne biti nikada bezazlen, nikada se ne zaustaviti, premda smo lako zasitljivi, da ne bi izgledalo da smo zauvijek zasićeni — da, ma koliko on bio epizoda, izbija iz njega cio jedan mentalitet. A u osnovi tog mentaliteta nalazi se zanimljiva mješavina blazirane dosade i pustolovnog nemira koja pokreće na djelatnost.

Na pragu svih Stendalovih romana sjedi uvijek neki gotovo genijalni mladić kome je dosadno; dosadno, valjda, što u najmanju ruku nije Napoleon. Da bi se malo razonodio, on izlazi iz kuće i uspostavlja veze s ljudima. Pri tom on baš ne zna tačno da li će završiti na gubilištu, kao Žilijen, ili u crkvenoj hijerarhiji, kao Fabris. Tačno zna samo da neće završiti na Svetoj Heleni, a ako ga ostalo ne zanima, to je svakako zato što ima dovoljno napoleonskog smisla za avanturu. Jedanput taj mladić može biti i djevojka: to je Stendalov *Lamiel*, u kome je ovaj Fabrisa iz *Kartuzijanskog manastira u Parmi* pretvorio u ženu, a od „đavoljeg sina" napravio „đavolju kćer". Izgleda da je Stendalu bilo dosadilo stalno se seljakati iz jednog muškog tijela u drugo, pa je odlučio da se uvuče, ponijevši sobom sav svoj izričito muški mentalitet, u dražesno tijelo jedne normanske djevojke. Odatle je nastala divna, primamljiva, tipično stendalovska zbrka—zbrka sa uvijek uhvatljivim koncima, kao u svakom pravom „imbrolju", čiji

je talijanski manir Stendal strasno volio. Djevojka Lamiel neće da se odrekne nijednog svojstva svoje braće u duhu, Žilijena, Oktava ili Fabrisa: kao i oni, ona je u prvom redu otvorena i bez mnogo obzira prema sebi i prema drugima, ona po sebi traži, kopka, da bi se ispovjedila: „Znaš, imam tajnu koja mi rastužuje dušu... Nemam savjesti". Ovo priznanje pravo pogađa samog Stendala: ni Stendal nema mnogo savjesti, a u ime prava nesputane ličnosti, osim toga on je pravi sladokusac u nepoštednom sječenju po živom mesu, pošto je predhodno uklonio masku poze i skinuo košuljicu konvencije. Pri takvom djelovanju on je skoro naučnički objektivan, uz to veliki individualista kao i većina istinskih velikana njegovog, još uvijek naprednog, građanskog doba. Ukoliko mrzi, on to ne čini ni iz morala ni nagonski, nego iz psiholoških razloga, što će reći: kao siguran posmatrač. Ljudski kvasac koji u njemu prokišnjava ne uzbuđuje tijelo, ne raspaljuje duh kao kod Dostojevskog: on ne osmišljava u jako uravnoteženom, intelektualnom dinamizmu, punom i strasti i hladnoće, i želja i zasićenosti, i nervoze i reda, i radnje i posmatranja. Svakako se slobodno može reći da je odsustvo velike ljudske savjesnosti — rječju: smisao vanlične odgovornosti — Stendal donekle nadoknadio umjetničkom, velikom i preosjetljivom savjesnošću, zakonom dobra ukusa (najviše će se u tom pogledu na Stendala nadovezati Flober). Umjetnička savjesnost je pogodan tehnički naziv za dobar i pouzdan ukus, za čvrsto mjerilo u izbiranju. Zamislimo ovakav dijalog koji se nikada nije dogodio:

— Stendal: „Šta je to dobar ukus?"

— Gete: „To je vještina vezivanja kravate u duhovnim stvarima: i automatske sitnice doprinose općoj harmoniji."

— Stendal: „To sam umio da učinim, iako nisam težio za vašom veličanstvenom harmonijom. Kao do vezivanja i do boje kravate, meni je uvijek naročito bilo stalo i do boje glasa. Nemojte mi zamjeriti ako se ponavljam, da bih još jače naglasio: meni se uvijek

činilo da imati ukusa znači, prije svega, pogoditi boju glasa."

Odista, sami tonovi bili su ponekad kod Stendala oštri i hrapavi, intenzitet promjenljiv od prečulnog u akciji do prehladnog u strasti, ali boju glasa umio je Stendal da pogodi u svim prilikama: on nikada nije bio retoričan. On nikada nije propovijedao, i u tome je objašnjenje njegove trajnosti, neprolazne vrijednosti njegova ukusa. Ali i još u nečemu što je mnogo bitnije: u jedno vrijeme kada su ostali pisci — osim Balzaka — išli u lov za oplemenjenim apstrakcijama, Stendal je u svome djelu sabrao nekoliko ličnosti od krvi i mesa, živih i stvarnih, iako pretjerano individualisanih (što, međutim, kod Balzaka nije slučaj: kod njega su, pored toga, te žive i stvarne ličnosti tipizirane). Atmosfera Stendalova vremena bila je u znaku pobjede visokih i plemenitih ali općih ideja, koje su u književnosti oličavale u ljudima pretvaranim u vrlinu, ljubav, u samopregorijevanje, u patnju, u žrtvu, što je sve poštovanja dostojno, ali nedovoljno da kroz roman trajno živi, jer su lica koja ih nose više moralne kategorije nego živa ljudska bića s damarom života u svemu: od glave, preko srca, do vrha prstiju. Zato je, nasuprot ovim romanima u kojima su na kraju pobjeđivale apstraktna Ljubav, apstraktna Pravda, apstraktna Sloboda, ta djeca pretežno apstraktnog obilježja Deklaracije Čovjekovih Prava, Stendal napisao nekoliko romana bez naglašene težnje za plemenitošću, za dobrotom, za borbenom slobodom, za moralnim oblagorođavanjem, ali s izrazitim smislom za oživljavanje prave ljudske akcije, iskustvom provjerene ljubavi i do opijenosti raspusne slobode ličnosti. Iako poklonik čovjekoljubivih ali i apstraktnih filozofa XVIII vijeka, Stendal to u svojim djelima nije baš suviše pokazivao: oni su moralisti, on je imoralista, oni su humanisti, on je hladni hedonista, oni su borci, on je epikurejac, oni su iako filozofski idealisti, od života pomalo udaljeni optimisti, on je, iako mnogo ne vjeruje u životni red, životom prožeti psihološki realista. Čovjek u njegovim djelima nije, stoga, shematični čovjek bez krvi i bez mesa,

nego živi pojedinac kome pretiču životne energije. Stendal je uravnomjerio udio mozga i srži u svom umjetničkom svijetu, dok je ljudskom svijetu svog doba dao živi zadihani, neobično zanimljiv društveni tempo.

Nasuprot svečanoj visokoparnosti i zanesenjačkoj rječitosti junaka u romanima svog doba, Stendal istavlja uvijek jednog odvažnog, preduzimljivog, skoro prezrivo-drskog mladića; nasuprot dugo vajanom, često patetičnom stilu svog doba, Stendal ističe stil nervozan, brz, gô — stil koji se postigao baš tako, čini se, što se nije htio nikakav stil. To su rečenice koje kao da uvijek, mada jedre i blistavo logične, nekuda lutaju, onako kao što je i Stendal uvijek lutao tražeći sjenku akcije svugdje: u životu, u hronikama i ispod ruševina. Ova pretjerana, do manijaštva ali i do najveće pronicljivosti budna radoznalost, posljedica je one osnovne dosade i nemira o kojima je bila riječ; od njih i od mnogih nasumice dobivenih impulsa dolazi i ono odsustvo plana u Stendalovom stvaranju. Tako je mnogo više nego simpatija, radoznalost prema ljudima, koju je, bez nekog neodoljivog unutrašnjeg plamena, trebalo do kraja iživiti, pomogla ovom velikom romanopiscu da im u svojim romanima udahne života; između njega i ljudi postoji najpotpuniji odnos posmatrača i prizora. Samo ono što je jako volio u životu — toga je bilo malo — on nije smatrao prizorom: Napoleona na primjer; ali i njega je, kao dobar realista, više smatrao obrascem nego idealom, jer Stendal nije spadao među one ljude koji teže da jednom postanu onaj o kome sanjaju, on je samo težio da potpuno bude ono što jeste. A u tome je uspio kao rijetko ko. U njegovoj životnoj igri karte su otvorene: on je sebi obezbijedio najveću mjeru nezavisnosti u svemu — u društvu, politici, moralu, književnosti — u jedno doba kada je to čovjek još i mogao a da ne bude „autsajder" ili postrance izdvojeni nevjerni Toma koji, na kraju, povučen u sebe, u svoju prividnu bespomoćnost, počinje vjerovati u Svetoga Tomu. Radoznao prema društvu, nepovjerljiv prema politici, zajedljiv prema religiji, zaljubljen u ljubav ali i vrlo pametan pri tome, poklonik književnosti

i pravog stvaralačkog duha, Stendal je dokazao, blistavo i slobodno, kao što mu je bilo i svojstveno, da kod njega ima mnogo pokreta, ali onog bez buke, da ima iskrenosti, ali i tjeranja šege s njom u licemjernim i taštim okliznućima, da ima psiholoških istina koje su ostale definitivne, ali i nešto pretvornih nastojanja da se bude istinit i onda kad postoji dvojstvo ili trojstvo ličnosti, da ima mnogo ljubavi, ali malo nježnosti, mnogo tačno odmjerene strasti, ali malo do usijanja dovedene plahosti, mnogo doživljaja ali malo obaveza. Taj njegov bujni i, u isti mah, racionalisani vitalizam bez čvrstog uporišta, ali s izuzetnim oštroumljem da se sve zapazi da se ono što je suštinsko kaže bez uvijanja, ispoljava se i u njegovom emotivnom životu: čas on tom svom životu otvori sva vrata i prozore da kroz njih izbije energičnom brzinom, čas ga zatvori sedmorim katancima i lukavo vreba da mu se u gestu ne omakne nagovještaj duboko zatrpanog ličnog uvjerenja; za ovo daje potvrdu i ono mjesto u *Anri Brilaru* — a to je sam Stendal — u kome se kaže da je Brilar, razgovarajući sa svojim najboljim drugom dvaput dnevno čitave dvije godine, umio da ni jednom ne dodirne teme ljubavi i literature, dvije glavne stvari koje su zanimale Stendala. Bio je, vidi se, Stendal, čudan egoista koji je disciplinovao svoju iskrenost i svoju otvorenost: silno je volio akciju i njene popratne pojave, ali ju je uvijek smatrao područjem na kome treba isključivo trošiti najličnije energije, ostvarivati najličnije ambicije, uživati najličnije strasti, bez mnogo želje za podjelom odgovornosti, i sve to do krajnosti upojedinjeno, da bi se, u slučaju da ono što je najličnije bude ugroženo, odjednom prekinulo i počelo g l u m i t i u skladu s općim društvenim prenemaganjem, do slijedeće prilike ponovnog krajnje individualističkog djelovanja; ali taj egotizam nije imao ničeg lažnog u sebi, pa nije mogao nasjesti ničem van sebe — gluma je bila samo prolazna, podosta satirička, uglavnom nebitna igra koja omogućuje vezu između bitnih odsjeka u vremenu i prostoru akcije; nisu ga mogle obmanuti fikcije bilo onozemaljske bilo ovozemaljske, umio je da vidi karaktere do njihove goloti-

nje, umio da ih prikaže u njihovoj golotinji, i rijetko se, gotovo nikako, varao u psihološkom zapažanju. U njegovim aluzijama ima više istine o ljudima i njihovim pokretačkim osnovama nego u čitavim tezama „proročkih" mistifikatora i „blagorodnih" moralizatora. Znao je da se nigdje ne može o tome toliko iskazati kao u romanu koji je i za njega zbir svih mogućih istina što se, u književnosti, mogu nakupiti o ljudima, o svijetu, o društvu. Nije uzalud taj, u svojoj lucidnosti neumorni romansijer napisao: „Eh, gospodine, roman je ogledalo koje se šeće po velikom putu. Čas u njemu vidite azurno nebo, a čas opet blato po kaljugama na putu. I čovjeka, koji nosi ogledalo u svojoj kotarici, osudićete kao nemoralna! Njegovo ogledalo pokazuje blato, i vi okrivljujete ogledalo! Prije okrivite veliki put na kome je lokva, i još prije toga nadzornika puta, koji pušta da se voda skuplja i da se napravi lokva." To su riječi čija je istina još uvijek neokrnjena, i čiji je tvorac, veliki psiholog najmodernijeg kova, još uvijek privlačan, svjež i zavidno živ. A to znači da je istinski, bez dotjerivanja i bez nagrđivanja, umio da zagrabi u život. Pravom umjetniku i ne treba ništa drugo.

[1939]

ESEJ ĐORĐA JOVANOVIĆA O ANDRÉ GIDEU*

Od Oskara Vajlda, koji je tvrdio da je neposlušnost najizrazitija vrlina čovekova kroz istoriju, do Pola Nizana, koji je, govoreći o duhu koji negira samo u ime nade, istakao „da je sve što je bilo veliko u čovečanstvu bilo do danas samo negativno", veliki evropski intelektualci koji negiraju — antikonformisti —, prožeti pravom kulturom do svog najneprimetnijeg treptaja, ipak traže takvo uporište koje više ne bi bilo trajna negacija, oni hoće veličinu koja nije u odbijanju svega, nego, konačno, u pristajanju uz nešto.

Među one koji su celog života išli od jednog saznanja drugom ne prihvatajući definitivno nijedno — iako mu se činilo da se u jednom trenutku zadržao na jednom — spada Andre Gide (Žid), koji, od svojih prvih zrelih saopštenja, nije hteo da se saglasi s redom stvari među kojima se kretao smatrajući da je njegov društveni vid izopačen, njihov moralni vid lažan, njihov umetnički vid sve bliži neiskrenosti, a njihovo opšteljudsko značenje pretvorno, dvosmisleno i, u krajnjim posledicama, protivživotno. Ovaj stav trajnog opovrgavanja iz kojeg je ponekad, u časovima slabodušnosti i zamora, odjeknuo i pokajnički glas kao plod jevanđeljskih lektira, a docnije, u času prividnog opredeljenja, i glas socijalnog protesta, uobličio se u osobenu vrstu individualizma kroz koji je, nasuprot vladajućem normativnom moralu, Andre Gide uzdizao jedinku čiji bi cilj

* Đorđe Jovanović: *André Gide ili nemoć dekadentnog individualizma.* Izdanje „Naše stvarnosti", Beograd, 1940.

trebalo da bude: b e ž a n j e od zaparloženog života, g a đ e n j e od duhovnih i moralnih baruština prekrivenih korom licemerstva, apsolutno o s l o b o đ e n j e nagona u jednom osunčanom životnom podnevu, p o r i c a n j e onih životnih oblika koji skučavaju, iscrpljuju, umrtvljuju i mistifikuju smisao života, njegove lepote i njegove još neizobličene, prave vrednote. Ovo je, očevidno, stav moralista koji će delujući kao književnik, neprekidno obrađivati niz problema iz oblasti onog morala što bi ga, nekad u Gideovo ime, a nekad služeći isključivo kao opit, htela da izgradi neka od njegovih bilo zanesenih, bilo satiričnih, bilo uznemirenih, bilo anarhoidno raspoloženih ličnosti („J a n i k a d a n i s a m, j a u v e k p o s t a j e m" napisao je jednom Gide misleći pri tome da se uvek obnavlja u drukčijem vidu kroz svoja nova ili različita lica).

Shvativši u svom eseju Gidea više globalno, kao pisca koji se uglavnom kreće oko svojih moralnih problema, nego kao književnika koji je ove svoje moralne probleme određenije i podrobnije primenio u svojim književnim delima; zahvativši više osnovna obeležja Gideovih dela, a malo, ili gotovo nikako, obradu ili postupak koji su svojstveni Gideu književniku, i koji Gidea moralistu i čine književnikom, — Đ o r đ e J o v a n o v i ć, raspravljajući inteligentno ali i pamfletski, dosledno ali i naprečac o smislu Gideovog dela: b e k s t v o, i m o r a l i z a m i b e z r a z l o ž n i č i n, prenaglio se u tvrdnji da je Gideov antikonformizam najkomotniji od svih konformizama. Jer, da li je antikonformizam — drugim rečima: neprilagođavanje — kao trajan stav koji nikome ne polaže račun o svojim pobunama, koji neće obavezom da se veže ni za jedan forum koji bi nadzirao smisao tih pobuna, — da li antikonformizam, samo zato što je takav, k o n f o r m i s t i č k i, ili je on konformistički zato što su mu tendencije konformističke, kao što može biti antikonformistički ako su mu tendencije takve?

Ukoliko se Jovanovićeva tvrdnja odnosi na to da je kod Gidea blisko konformizmu to što on uvek, po svaku cenu, hoće, i kada nije, da bude antikonformista,

ona je onda ispravna; samo, ukazivanje na tu činjenicu ne menja antikonformističko značenje onoga što je u Gideovu delu zaista takvo. Jer, šta je onda s Pol Buržeom, Baresom, Morasom i ostalim znamenitostima pravog konformizma? velik nemir lutalaca, nezadovoljstvo begnuca od datog reda stvari (iako se takva bekstva poduzimaju na ličnu odgovornost), bekstvo od okvira koji nas sputavaju u zamišljeni život slobodne i nemistifikovane ličnosti koji kao vizija delom odgovara stvarnom budućem životu ličnosti oslobođene i od okvira koji sputavaju i od svih mistifikacija, što znači: od svih mističnih, vanljudskih oznaka kojima tu ličnost danas još uvek opterećuju — sve to otkriva takve perspektive čije posledice u najvećoj meri ugrožavaju temelje neprikosnovenih svetinja svih pravih konformista.

Odbaciti te svetinje, zauzeti prema njima odrečan stav koji je Gide zauzeo u svojim najboljim delima (svakako bez ikakve šire odgovornosti, ali često odvažno, ne bežeći od posledica) ostavši u tom pogledu pretežno na jednoj liniji; doći, ma i posrednim putem, do takvih sudova o tim svetinjama koji se podudaraju s istorijski tačnim ocenama o tim istim „neprikosnovenostima"; istrajati u stalnom poricanju, ili ismevanju, ili izobličavanju svake osrednje ili represivne duhovno-moralne udobnosti i samozadovoljstva, to nije konformizam, ma šta se o tome reklo, jer to nije ni veštački bunt kao što je to slučaj s uniformisanim „individualistima" fašizma, ni ona polvalerijevska apstraktna gordost usamljenika-ariviste — koja se, u životnoj praksi, pretvara u zvaničnu diplomatiju duha i u prećutno ili otvoreno pomirenje s karijerističkim (u reakcionarnom smislu) poimanjem književnika.

Jedno je, tako, Andre Marlo, večiti antikonformista od soja onih najverodostojnijih, večiti ispitivač dubokih nespokojstava, večiti nepokorni tražilac progresa i oslobođenja ličnosti, otkrivač tragičnih grčeva u čovekovoj borbi za pravo na življenje i mišljenje, a drugo je, sasvim je drugo jedan Tjeri Molinije, ničeizirani leondodeovski prirepak, koji se takođe „buni", pa čak i psuje, protiv žabokrečina i onih koji im se prilagođavaju

(konformista), samo u ime čega? On odista protestuje u ime svog konformističkog antikonformizma, jer su životni oblici za kojima on teži feudalnotradicionalistički, nazoviviteški, „junački" onako kao što „elita" zamišlja to „junaštvo": postaviti protiv goloruke mase mitraljez i pokositi je da joj se ne bi morala prilagoditi.

U taj „antikonformizam" najokorelijih konformista ne može se nikako uvrstiti antikonformizam — neprilagođavanje — jednog Gidea u kome, kao što je to uostalom mestimice odlično pokazao sam Đorđe Jovanović, neosporno ima i slabosti, i neodređenosti, i promašenosti, i uzmaka koji su klica poraza, ali, u onome što je za njega bitno, nema pokoravanja osveštanim gnusobama. Činjenica pak da se to nepokoravanje proširuje i na ono što ničeg zajedničkog nema s gnusobama, nego što je, naprotiv, ulazak u stanje koje želi da likvidira sve gnusobe, ne sme nas navesti da, uz nužnu osudu Gideovih ideološko-političkih pukotina i njegovog psihološkog impresionizma usled kojih je i došlo do poznatog njegovog ispada, zaboravimo ili potcenimo (kao što ne smemo ni da precenimo) smisao ostalih Gideovih poruka koje samo zato i smatramo vrednim i značajnim što su istinski antikonformističke, tj.: nerazlučne su od onog Gideovog stvarnog a ne nameštenog antikonformizma. Da nije tako, ne bi se mogla ni shvatiti vrlo umesna Jovanovićeva tvrdnja da Gideovo delo „po svojoj osnovnoj liniji predstavlja izvesne oslobodilačke napore". Bilo bi, stoga, tačnije govoriti o dvovaljanosti njegovog antikonformizma nego o njegovom „prividnom antikonformizmu". (Ista ova dvovaljanost mogla bi da važi i za Gideov imoralizam koji se klati između poricanja inhibicionog morala i anarhije razornosti. „Zemaljske hrane" kao primer odbacivanja inhibicionog morala, „Vatikanski podrumi" kao primer apsolutno-razaračkog imoralizma. U „Kovačima lažnog novca" ima od obadvoga i još koječega više — odnos deteta i roditelja; sloboda po cenu odricanja od brige za sudbinu, za budućnost; potraga za slučajem, umesto hoda ka cilju;

dva lica čovekova u životu: autoanalitičko i društveno; „izvorno" mišljenje i „konferencijsko" mišljenje; razne vrste požrtvovanja i heroizma, njihovo lično i društveno značenje; nekoliko varijanti morala koji je lažno kovan novac; problem romana i romanopisca, itd., itd., — čije k n j i ž e v n o značenje nije dovoljno istaknuto u eseju Jovanovićevom.

Inače ovaj esej Đ o r đ a J o v a n o v i ć a, pisan živošću koja jednim svojim delom izvire u polemiku a drugim uvire u analitičko posmatranje, iako nezaokružen, jer mu nedostaje neposrednije književno raščlanjavanje Gideovog dela, sadrži sudove koji tačno pogađaju suštinu onih moralnih problema koji se, kao crvena nit, provlače kroz čitavo Gideovo delo; izvesno preterivanje, kojeg u ovom eseju mestimice ima, uglavnom se odnosi na način a ne na suštinu kazanog, i to olakšava neophodno potrebno odvajanje onog što je u njemu negacija od onog što je u njemu pamflet. Ako su oni delovi koji s pravom negiraju izvrsni, kao što su izvrsni i oni delovi u kojima se kritičkom sređenošću pretresaju Gideove teme-vodilje, u onim delovima koji odišu pomalo neumesnim pamfletskim dahom (tvrdnja da drama Gideove problematike može biti i lakrdija) mogu se pronaći uzroci nekih — osim u slučaju knjižice o povratku iz SSSR-a — nategnutih zaključaka koji su nesrazmerni svom predmetu, jer nisu ocena svedena na pravu meru. Ovo preuveličavanje donekle potire one reljefne poteze koje je Đorđe Jovanović, kao na primer u skoro celom osamnaestom poglavlju, umeo da povuče u svom crtežu Gidea moraliste.

[1940]

ZOLA I REALIZAM*

Povodom stogodišnjice — april 1840 — Zolinog rođenja donosimo ovaj kritički prikaz o Zolinom odnosu prema realizmu iz pera odličnog kritičara i teoretičara umetnosti. G. Lukača. Ovaj napis, objavljen pre nekoliko godina u časopisu „Međunarodna književnost", bavi se u suštini onom temom oko koje se lome koplja u književnim rasprama: za napetu epsku fabulu s jedinstvenim i organskim karakterima, ili niz mehaničkih, statističkih situacija s prosečnim karakterima i s fabulom u drugom planu? Kod Zole, nesumnjivog romansjerskog velikana, „koji nije imao genija kao Balzak, ni onog oduševljenja za čistu umetničku svetlost koja je kod Flobera zamenjivala genije" (Denis Saurat), ali kome su „volja, inteligencija i snaga bile dovoljne da stvori veliko delo", bilo je i jednog i drugog — i dinamične fabule i statistične reportaže —, i on svojim gorostasnim delom stoji kao jedan od najvećih na razvojnoj liniji svetskog romana. Upoređivan s Homerom i Danteom, s Mikelanđelom i Tolstojem, ali i obasipan ogavnim pogrdama i klevetama svih onih koji mrze istinu, jer je se plaše, ovaj plemeniti čovek, veliki stvaralac i neustrašivi borac zaslužuje, kao retko ko, da se o njemu ponove Geteove reči iz Heleninog monologa u Faustu: „Bewundert viel und viel gescholten..."

---

* Bilješka uz istoimeni esej Đerđa Lukača, objavljen u časopisu „Pregled", Sarajevo, 1940, XIV, knj. XVI, 196—197, str. 242—247. (Nap. priređivača)

DIRDO — MORALISTA

U nizu velikih francuskih moralista i enciklopedijskih filozofa XVIII veka, Didrou pripada najveća zasluga za najkorenitije raskrinkavanje takozvanih tekućih „istina" koje se obično izjednačavaju s javnim mnenjem. Didroova je zasluga što je sjajnom jasnoćom i oštroumnom logikom dokazao da konvencionalna „istina" nije istina, što je svojim stavom kritičkog moraliste probio sve zaštitne opne normativnog morala, i što je svojim neposrednim proučavanjem naravi doprineo obaranju dogmatičnog shvatanja o čoveku i zamenio ga prirodnim shvatanjem o čoveku. Tim svojim stavom, a naročito svojom kritikom fideističkog opsenarstva, on je čoveka približio sebi i zemlji, a kao lozinku svog filozofiranja, koje je imalo svoj koren u prirodnjačkom shvatanju morala, on je istakao neverovanje, tu prvu dužnost svake kritičke filozofije („Prvi korak ka filozofiji, to je neverovanje" — izjavio je Didro prema memoarskim zabeleškama gđe de Vandel).

Svoju kritiku izvršio je Didro u svojim filozofskim spisima, a u svojim pričama moralističkog sadržaja uglavnom se osvrnuo na slabost i povodljivost ljudskih naravi — uvek u stavu čovečnoga i čovekoljubivog moraliste. Da se u tome uspe, bilo je potrebno jedno: okrenuti se definitivno čoveku. Misao XVIII veka optimistička je: jedan novi društveni sloj — građanski stalež, potpomognut najširim narodnim masama — ubrzano se penje na pozornicu istorije. Njemu je potrebna misao koja veruje u sebe, u sopstvenu ulogu. Ova misao nu-

žno je borbena, i sukob s vladajućom mišlju neizbežan je. To je misao jednog vremena na prekretnici, uoči jednog novog istorijskog doba. A svako novo istorijsko doba, kao proizvod dubokih društvenih preobražaja, ima svoju novu etiku, isto onako kao što ima svoju novu politiku. Nas prevashodno zanima etika tog novog doba koju su pripremili njegovi ideolozi pred njegovo rađanje. To su moralni nazori mislilaca koji su bili vesnici društvenih sloboda. Bili su u izvesnom smislu sudbonosni i stoga zaslužuju dublji interes.

Ovi su mislioci mrzeli u prvom redu veštačku jasnoću u moralnim pitanjima, koja, kad god se jednostrano ili aprioriristički rešavaju, ostaju otvorena. To je najbolje izrazio sam Didro: „Za neznalicu nema očevidnije i jednostavnije nauke od morala, kao što za učenjaka ništa nije tamnije ni trnovitije od morala." Uslov moralne delatnosti nije nikakav moralni pravilnik, nego poznavanje čovekove prirode. Zato je prva težnja Didroova — a on je najnapredniji izraz filozofske misli XVIII veka — da normativni moral na bazi verskoj zameni moralnom naukom na bazi prirodnoj, naukom čiji je cilj tačno upoznavanje ljudske prirode. Pronicanjem prirode, ljubavlju prema njoj, smatra Didro da se dolazi do svesti o vlastitom biću: to je podloga svakog morala koji je u isti mah razuman i kritičan. Jer razum, koji je prestao da bude sredstvo, a postao merilo — ogroman skok — ne traži ništa što bi bilo suprotno prirodi. Razum i priroda, ujedinjeni, traže od nas, kao što je već učio Spinoza, da istrajemo u vlastitom biću. Istrajati u vlastitom biću znači upoznati sebe do dna. To je put izgrađivanja morala na osnovi stvarne ličnosti čovekove, i to je put stvaranja mudraca.

Baš zbog tog konkretizovanja moralne podloge, zbog tog dovođenja moralnih načela u zavisnost od čoveka i njegove stvarne prirode, Didro je kritikovan kao mislilac koji je istodobno „moralista" i „imoralista". Ova se kritika, u ime jednog normativnog morala, svodi na to da Didro nije hteo da pomiri jednu „idealnu tezu" s jednom „relativnom hipotezom", što drugim rečima zna-

či da Didro nije, poput teista, stvarao aspolutni moral („idealna teza") čisto teorijskog sadržaja kome je praktični moral pojedinca obavezno podvrgnut. Međutim, u tome je upravo Didroova neizreciva zasluga, njegov revolucionarni značaj: on je ljudski moral sveo na meru verovatnog, a ne nedokučivog. U takvom shvatanju nalaze svoju podršku svi humanisti. Padaju nam na um istinite reči Romena Rolana: „Mi nismo nečovečni čovekoljupci koji traže od čoveka ideal nedostižnog savršenstva." Stoga je filozofija prirode, pre svega, bez natprirodnih primesa: filozof prirode koji je enciklopedista i obuhvata u svojoj ličnosti prirodnjaka-biologa, eksperimentalnog fizičara, lekara, otkriva zakone prirode u njenim materijalnim manifestacijama s namerom da moralu, izgrađenom na prirodnim shvatanjima, da stvarnu osnovu, nasuprot deističko-metafizičkom i teološko-idealističkom moralu koji je govorio, i još uvek govori, o urođenosti moralnih načela. Ne izdvajajući, kao što to čine spiritualisti, čoveka iz prirode, on ga ostavlja u njoj težeći njihovom jedinstvu, ali i svestan, takođe, njihove nesuštinske različnosti. Jer, upoznavanjem prirode, čovek upoznaje svoju kolevku i svoju fizičku sredinu: zato je, svakako, istinitiji i bliži čoveku moral sagrađen na zakonima stvarne prirode od morala koji se diže na apriorističkoj postavci apsolutnog duha.

Očigledno je saznanje koje proizlazi iz ovakvog naziranja: moralna načela i pojam vrline nisu urođeni čoveku, nego ih on tek treba da stekne vaspitanjem u duhu prirodnih zakona. To daje prilike čoveku, čija je delatnost uprena u pravcu skladnog, po sebe najkorisnijeg usavršavanja sopstvenih prirodnih svojstava, da bude obrazac prirodne, neizveštačene vrline. Didroovo shvatanje vrline, nasuprot teleološkom, utilitarističko je u najboljem smislu ove reči: po njemu, vrlina je korisna, jer afirmiše čoveka dejstvujući saobrazno prirodnim zakonima, ne gušeći ih protivprirodnim propisima. Vrlina je, tako, neka vrsta zajedničke mere prirode i morala, — a cilj samog morala su osećanja lične sreće i ličnog zadovoljstva, pod uslovom da se ostvaruju harmonično, bez štete po zajednicu. *Dakle, je-*

dna združenost korisnog i prijatnog, korisne prijatnosti za nas, prijatne koristi za zajednicu, to je moralni sadržaj filozofije prirode.

Humanizam, onaj progresistički i borbeni, ne onaj kontemplativni, prihvata ovu optimističku filozofiju XVIII veka, iako smatra da priroda baš ne udeljuje svoje darove bez izvesnog napora kojim treba savladati izvestan otpor, i da „rečnik vrline kojim govori priroda" (Didro) nije tako lako razumljiv bez savladavanja same prirode. Ali i u tome je Didro bio značajan preteča: *pod upoznavanjem prirode on podrazumeva i borbu protiv nje.* On kaže: „Ako čovek, rodivši se, nađe jednog neprijatelja, i to strahovitog neprijatelja, ako je ovaj neprijatelj neumoran pa ga neprekidno progoni, te ako on sebi može da obezbedi nešto nadmoći samo ujedinjenim silama, onda je taj čovek bio vrlo rano nateran da ove sile ujedini. Ovaj neprijatelj je priroda, i borba čoveka protiv prirode prvo je načelo društva. Priroda napada čoveka potrebama koje mu je dala i opasnostima kojima ga je izložila; on mora da se bori protiv vremenskih nepogoda, gladi, bolesti i životinja."

Taj filozof prirode, vidi se, gledao je u oči stvarnoj prirodi, fizičkoj sredini u kojoj se razvijamo, težeći da obuhvati sve ono što se stvarno događa u svetu prirode i njenog višeg stupnja, društva. Priroda nije nikakva apstrakcija, ona nam ne daje nikakve propise kojih treba da se pridržavamo, već nam ona uliva potrebe koje su glavni činioci naše delatnosti i naših organizacionih nastojanja. Kao što se vidi, u svom posmatranju odnosa između prirode i čoveka, Didro je determinista, i iz njegovih moralnih nazora isključeno je učenje o slobodnoj volji. Odlučan determinist, i time vesnik prave, naučne filozofije, Didro odbacuje učenje o slobodnoj volji, ističući da čovek nužno teži užicima i zadovoljstvu, a da izbegava bol i patnju. To je pravo fiziološko, tada jedino naučno, objašnjenje ljudske prirode: ono je Didroa odvelo tada, čoveku najbližem, što znači istorijski najispravnijem, antropološkom shvatanju morala i svesno ga udaljilo od teološkog shvatanja morala, jer je Didro temelje svog morala gradio

na uzajamnom odnosu i uzajamnom dejstvu čoveka na prirodu i prirode na čoveka. Didro je dopro do jezgra: on je, u istorijskom smislu, oborio antropocentrističko shvatanje koje je čoveka posmatralo kao nešto zasebno, van prirode i van društva, kao biće koje ima svoje urođeno poimanje, bez obzira na dejstvo i promenu sredine, bez obzira na istorijski trenutak, ukratko: kao „delo večne Božje zamisli", kako bi to rekao kakav zabrinuti teolog. Teološko, antropocentrističko shvatanje, on je zamenio antropološkim, tj. takvim shvatanjem u kome dolazi do izražaja konkretna priroda celokupnog, razvojno shvaćenog čoveka, a ne normirana priroda jednog apstraktnog, izmišljenog čoveka. *Moral ima da bude posledica već upoznate i uvek u novim vidovima upoznavane ljudske prirode, a ne ljudska priroda posledica jednog unapred utvrđenog morala, čije se poreklo, da bi se on opravdao i da bi mu se dala moć sankcija, pripisuje zakonima nadzemaljske supštine.*

Cilj Didroovog antropološkog morala jeste zadovoljstvo celokupnog čovekovog života; ovo zadovoljstvo podjednako podrazumeva užitke duha i užitke tela, uklanjajući bolove i ostvarujući ovozemaljsku sreću. Didro uporno ponavlja: dužnost čoveka je da bude srećan. Zato i njegovo shvatanje vrline treba uvek razmatrati pod uglom ovog uverenja, i u njegovoj definiciji sreće — „Sreća je običan sklad između misli, dela i prirodnih zakona" — videti težnju za stvarnom ravnotežom inteligencije, akcije i ljudskih potreba. Didro, razume se, nije uopšte verovao u takozvanog „savršenog" čoveka, i njegovo moralno naziranje nema s religioznim moralom ništa zajedničko, pa je i vrlina za kojom on teži drukčija od one za kojom teži religiozni moral. (Ne treba zaboraviti: po njemu, najviše vrlina ima onaj čovek koji je najprirodniji). Ovo opravdano odsustvo vere u tobožnjeg savršenog čoveka baš zato što se veruje u konkretnog čoveka čija se priroda poznaje, uzrokom je što je Didro napadao religiozni moral, smatrajući da se religiozan čovek i prirodan čovek isključuju. Naime, težeći isključivo za zemaljskom srećom, Didro prisajedinjuje čoveku sve što može da razvije njegovu punoću, tako

da njegovo shvatanje vrline uključuje i čulna zadovoljstva, jer čulna zadovoljstva, racionalno primenjena prema ljudskim potrebama, potpuno odgovaraju ljudskoj prirodi. Umrtvljavati čula, ili ih uputiti u pravcu jednog finalističkog morala, značilo bi ubijati prirodu, a protivprirodnih vrlina, s gledišta jednog morala definitivno okrenutog čoveku, nema. Priroda, koja je kod Didroa dobila realističko značenje, naređuje nam da je uživamo a da joj ne robujemo.

Za Didroa, koji je humanista, sreće nema bez vrline, a vrline nema bez postupanja saobraznog prirodi. To je moral sa senzualističkom osnovom, a njegovo je merilo racionalističko. Tako i strasti usklađuju se pod voćstvom razuma, omogućuju osećanje sreće. To je zahtev da racionalan čovek racionalno iživi svoje strasti. Ova je misao verodostojan izraz ideologije tog vremena: Didro je njome izražavao duh svoga doba, duh koji je prethodio velikoj francuskoj revoluciji — protiv kojeg se u današnjoj Evropi diže koalicija falsifikata, mraka i gluposti — i bio moćno oružje u borbi građanske klase protiv vladajuće ideologije povlašćenih plemićko-sveštenićkih slojeva. Ova je klasa osvajala položaje u životu i društvu, verovala u svoju ulogu nosioca napretka, bila dobro i borbeno raspoložena, jer je bila puna revolucionarnog poleta i prožeta osećanjem buduće životne radosti, pa je i njeno shvatanje morala i vrline bilo *daleko od ma kakvog odricanja.*

Didro je bio njen glasonoša nagoveštavajući ova načela. Ali, negoveštavanje ne znači i podudaranje: potrebna je jedna ograda. Didro je bio fiozof koga su do zrelosti uobličile ideje antičkih mislilaca — stoika i, naročito, epikurejaca — i učenja Spinoze, tako da njegova moralna shvatanja, iako negoveštavaju načela koja će se docnije uzidati u temelj građansko-laičkog morala, nisu istovetna s tim načelima. Vaspitati građanina nije isto što i vaspitati filozofa, mada je svaki filozof građanin. Da budemo jasniji: moralistička strana Didroove filozofije jača je od njene političke strane, iako u njoj nema oštre podvojenosti: u to doba moralna i politička shvatanja bila su usko povezana, jer je rasprav-

ljanje pitanja, koja su se ticala društvenih i državnih ustanova, podjednako obuhvatalo i moral i politiku. Adekvatan izraz tome dao je opat Gabriel Bono de Mabli, kada je kazao da je „politika morala država, a moral kućna i individualna politika". Kao što je jednom već pomenuto, nova politika propraćena je bila novom etikom, jer su novoj političkoj strukturi bila potrebna nova moralna načela.

Didroov doprinos ovim načelima jeste odbacivanje svih onih shvatanja koja aprioristički tvrde da nam je znanje o prirodi, o čoveku, o njihovom odnosu, jednom za uvek dato. On je dobro znao da neprepoznavanje prirode ne može biti osnova morala, pa je zato i odbacio, kao mistifikatorsko, tvrđenje da su nam moralna načela urođena. Ovaj njegov opšti prirodnjački nazor stvorio je i jedno prirodnjačko poimanje vrline do kojeg se dolazi prosvećenošću zasnovanom na čovečanskim svojstvima, a ne poslušnošću koja zavisi od dogmatičnog diktata. U takvom sistemu nema mesta postavci o životu kao nužnoj nesreći čiji je koren u biblijskom mitu o prvobitnom, praotačstvenom grehu. Čovek ne sme primati patnje, zla i nedaće kao večite životne nužnosti, njegova je dužnost da, stvarajući čisto čovečanski moral, ostvari i čisto čovečansku sreću. Didro to izričito kaže: „Postoji jedna dužnost: biti srećan, i jedna vrlina: biti pravedan." Vrlina tako postaje jedan društveni odnos, jer je cilj takvog morala da se što veći broj ljudi ogleda u vrlini, da budu pravedni.

Kod njega je, na ovaj način, *i politika podložna moralnim ciljevima.* Ako su za njega težnja za srećom čoveka i put moralnog izgrađivanja jedna ista stvar, znači da on želi, podvlačeći istovetnost vrline i pravednosti, da politička delatnost bude upućena u pravcu *čovečnog* organizovanja sreće putem društva, zapravo da ostvari jedno moralno stanje u jednom društvenom stanju. A ako je pravda, kao što on to definiše, vernost u održavanju utvrđenih obaveza, onda je *moralno pravo na slobodu* jedini uslov održavanja tih obaveza. Politika je za njega sredstvo, a moral koji čini čoveka srećnim, ili sreća, ovozemaljska i društvena, koja čini čoveka moral-

nim, cilj. Zato je Didro, uprkos svih preteranosti ovog prirodnjačkog pogleda na svet, pravi humanistički moralista; on, koji je u isti mah bio i *filozofski glas slobode*. Zato on i ostaje trajna, neuništiva tekovina *napredne* i *kritičke* misli čovečanstva, one koja će uvek biti razarač svih fanatizama.

HENDRI FILDING: „TOM DŽONS"

U izdanju Državnog izdavačkog zavoda Jugoslavije (DIZJUG) izišlo je klasično delo engleskog pisca XVIII veka Henrija Fildinga roman *Tom Džons*. U ovoj opsežnoj istoriji veliki engleski posmatrač naravi i prilika svoga doba nije se, u svom iznošenju sudbine jednog nahoda i svega što je u vezi s njim, zadržao samo na jednom, pripovedačkom planu; on je svoje delo tako razradio da su u njemu moralistički i kritički plan podjednako važni kao i onaj pripovedački.

Ovakav način, često kod velikih pisaca XVIII veka (npr. kod Didroa), ali ni kod koga tako potpun kao kod Henrija Fildinga, omogućio je piscu da u najširem obimu zahvati svoje vreme, da slika ljude i događaje, da o njima razmišlja, da — uzimajući ih kao povod — iznosi moralno-karakterna razmatranja najoštrije — čak bi se reklo programatske — vrste, i da, po volji, svoje pripovedanje prekida osvrtima na najrazličitije stvari. On zapaža pojave iz života i iznosi bezbrojna zbivanja raznih ličnosti da bi mogao moralno da ocenjuje; ali, kao piscu kome je naročito stalo i do pripovedanja, on ovako svoje opšte razmatranje prvenstveno moralističkog obeležja otelotvoruje pričom iz života, kako bi ga dokazao na primeru žive ličnosti, potkrepio konkretnim slučajem jedne životne situacije.

Njegovo pripovedanje, u kome je očevidan Servantesov uticaj, naročito je zanimljivo po svojim realističkim težnjama da se ličnosti prikažu bez predubeđenja, živo i otvoreno, onakve kakve jesu, ili, kao što je bilo

uobičajeno kod pisaca XVIII veka koji su bili protivnici vladajućeg licemerstva, u svojoj prirodnoj verodostojnosti, sa svim vrlinama i porocima: bez obzira na tačnost i netačnost tzv. „prirodnog morala" pisaca XVIII veka Tom Džons, Fildingov junak, u životnim i osećajnim raspletima kroz koje prolazi, osvetljen je u svim promenljivim trenucima sopstvene naravi, velikodušan i raspusan, plemenit i mangup, zaljubljen i neveran, mio i neuravnotežen — ukratko: prirodan, i u svojoj prirodnosti junaka pretežno privlačnih ljudskih svojstava, pun života kome nisu strani nijedan sklad i nijedna protivurečnost. Ali, između svih ličnosti koje je Filding naslikao u svom romanu-freski (Sofije, izabranice Džonsove; starog Olvordija, mladog Blifila; obojice pedagoga, Skvera i Tvekama; spadala Pertridža, itd.), romansijerski ima najviše života i plastičnosti vlastelin Vestern, otac Sofijin, ispičutura, psovač i neotesanac, no kroz čije postupke daju sebi maha sve slobode jednog neukrotivog temperamenta.

Uopšte, neuzdržavanje da prikaže ma koju manifestaciju ljudske naravi, svedoči o Fildingovom antipuritanizmu i njegovom, u najvećoj meri trpeljivom, odnosu prema jednom agnostički shvaćenom ljudskom moralu. Kroz celo svoje delo, on je odista sproveo jednu duhovitu inverziju: gde god bi moralisti oduševljeno odobravali, on se ruga i raskrinkava; a gde se oni zgražavaju, on tome prilazi prirodno i s osmehom na licu. U ovom njegovom moralnom shvatanju — i u ovom nepredrasudnom pripovedačkom nastojanju, sva je karakteristika dela Henrija Fildinga, koji je posedovao ono što je sam iziskivao od velikih stvaralaca: genija, čovečnost, učenost i iskustvo.

Ovo klasično delo, čija pojava obeležava datum u našoj prevodilačkoj književnosti, nije bez izvesnih kompozicionih nedostataka, naročito u pogledu razvučenosti; ali, u naknadu za to, ono je posejano obiljem mudrosti i zapažanja na kojima bi mogli da mu pozavide najbolji Larošfuko i najbolji Šamfor. Knjigu je izvrsno

preveo Borivoje S. Nedić, koji je u tu svrhu naročito proučavao naše starije pisce, da bi Fildingov izraz što adekvatnije preneo na naš jezik.

[1945]

II

PESNIČKI LIK TINA UJEVIĆA

„Sada vidim da je bol, kao najuzvišenija emocija za koju čovek ima sposobnosti, ujedno „praoblik i potvrda svake velike umetnosti."

Oskar Vajld: *De profundis*

Kada čovek otvara velike pesimiste, oseća kao da se survava padinom, ne znajući da li će se zaustaviti u ponoru misli, ili dubokim, bolnim rezignacijama, ili u prolomu osećanja. Bez obzira da li je taj bol intelektualno uzdignut, ili mistično maglovit, ili asketsko-jogijski mučan, on je težak, sumoran, i uvek se svodi na jedan strahoviti pritisak, od kojeg misao nema slobode, ne može da se širi, sputava se u jednu iskrenu skrušenost; od kojeg, još više, crne slutnje nas guše, ne dajući nam da odahnemo; od koje se obruč sve više steže, puštajući nas da se davimo u nemosti i bezizraznosti. A od svega nam ostaje neodoljiva spoznaja jedne tužne emocije i, po cenu krvi, iskupljenog života. To iskupljenje je utoliko jače, ukoliko ogorčenost jednog pesimizma postane religija ili filosofija. Jedan, koji je od težine krsta stvorio religiju a od samopreziranja filosofiju je Tin Ujević.

Za pesnika je sve u nemiru: bila to groznica čula u vrućici strasti, ili viđenje vedrine u raskalašnom kikotanju, ili potmula bunila izranjavljene duše u crnim giljotinama sudbine. Za Tina je krv u duši, a duša u patnji; umor u plaču, beznadežnost u svakom svetlu, nemir u pogledu, čemerno samoodricanje u životu. Njegov lik je patnički. U unutrašnjosti svojoj u srži, on je satrven, iskidan, izlomljen. Tin, stoički, sa izvesnom dozom pasivnog sarkazma prema sebi, podnosi zluradost iskrivljenog lica, kojim mu se sudbina ceri:

S ranom u tom srcu, tamnu i duboku,
s tajnom u tom trudnu i prokletu biću,
sa zvezdom na čelu, sa iskrom u oku
gazi stazom varke mrtvi Ujeviću.

Onaj Ujević koji je dospeo do crnih otkrovenja diže se iz ponora strahovitih hripanja i šapuće mu, tiho i jetko:

smrt je tvoja ljubav pri svakome kroku,
smrt je u tvom iću i tvojemu piću,
smrt je u tvom dahu i u tvojem boku,
smrt, i smrt, i smrt u Nadi i Otkriću.

Stvarnost je raščistila svoje odnose s njim: za radosti je dobio u zamenu gorčinu; za poletnu nadu bedno, crno otkriće u razočaranju. A tim snažnim poletom u nirvansku sveobimnost veze užasan cinizam, okrenut prema njemu samom. On se ispisuje sopstvenom krvlju, jer je ta gorčina toliko strahovita da prelazi u sadizam duha prema telu i obratno. Sve je to tako mračno od crnih nagoveštavanja i vlažno od ljudskog plača. On čupa i kopa po ranama duše, grči se i lomi u trzajima. To je zamah u kome se patnje saobražavaju prigušenim bolovima, u kome paradoksi doprinose da beznadežnosti izgledaju kao ozarenja. Kao cilj. Kao uzrok i posledica. Jedan izlomljeni organizam, koji u poremećenim predelima unutrašnjosti slavi terevenke vapaja. Jecaji se usekuju u telo, a suze krvlju pomešane staču se u dušu. Tin je Prometej naše književnosti.

Kancentracija i smirenje posle crnih otkrovenja su nemogući; uz najpoželjniju iskrenost na njih se uopšte i ne pomišlja. Sve jači i jači nemir, sve širi zamah, sve viši uzlet, dok se naposletku, kroz jedno snažno razrešenje, sve to ne stopi u uzvišenu gradaciju obezglavelosti svega životnoga i besputni zagrobni vonj svega samrtnoga. Popraćeno cerenjem smrti iz bezdana vinske čaše; iz kokainskog sna u letu kroz svemirski lelek.

Koliko puta iz te crne jame
podigoh nebu ruke pune gneva,
koliko puta povrh oštre slame
provrištah mržnjom svetih hvalospeva.
I neka čemer potone u dimu.

Tin nije očajnik pored svih uskovitlavanja u očajnosti vaseljene; patnja i očaj postali su uslov njegovog života, unoseći svoje bivstvovanje kao spoznaju, kao načelo u osećanju sveta. Zato on uživa kad može da postavi glad za „spiritus agens" svega stvaranja. Sve ono što je u širokom poletu i patetičnosti, dostojnoj grčkog tragičnog stradanja, on unosi uzvikujući: „Nije Mnemozine majka devet Muza, to je ljuta glad." Panegirik, pravi hvalospev gladi za stvaranje kulturnih vrednosti. Još jedan od onih koji su bili istiniti vesnici jedne vizije koja izgleda kao paradoks: glad je podstrekač zanemelog stvaralačkog nagona. U gladi je spasenje. („Civilizaciju stvaraju gladni, a uživaju je siti" — Božidar Knežević.)

Patnja i bol pobeđuju sva ostala magnovenja; sve to nisu samo opsene. Stvarnost, koja prelazi u zanos, postavljena je, tako reći, kao pesnička filosofija čoveka, svog u protestu, upornom, apsolutnom, prema beznačajnosti onih zadovoljstava koja su ogrezla u intelektualnoj lenjosti. Svet hripanja i unutrašnje borbe protiv sveta lažnih odblesaka spoljnih opsena. Svet mračnog bola protiv sveta u kome se sreća obasjava veštačkim reflektorima. Svet koji ne traži utehe protiv sveta dobronamernosti i slepe prolaznosti. U tu borbu unet je vratolomni terorizam duha, pobednik nad ljubavlju prema svetu u sebi. Osamljenost jednog samopreziranja i dalekosežni, sveobuhvatni „Weltschmerz" svega o svemu, izbrazdavaju i prerađuju ovaj lik, koji se muči u sopstvenim dubinama. To su dva napora i dva izraza koja se uvek povlače, jedan za drugim, izjednačavajući stalnost pesimizma. Osnažujući vrednost stradanja, bez malodušnosti i bez pokore. Stalno lišavanje zadovoljstva i traženje, neizmerne mađije stradalništva.

Bunt je peripetija ljudske drame, njen dinamični pokretač, jer ga ne tera samo demonizam no i podništavanje utvrđenih verovanja, prezir prema sjaju koji dolazi od svetske maske. U buntu je Tin strasno postojan od prvog plača do poslednjeg vapaja. Postepeno se preobražavajući u samopregorevanje, bunt postaje askeza: kada se u tom stalnom preplitanju odricanja i

asketskih želja za spasenjem, za čistotom, za novim paklom, čistilištem i rajem oseća odvajanje i bežanje od života, onda je grozničavo očita žeđ za oslobođenjem od sebe samog. Iz ropca telesnog čoveka ide se u beščulni, bestelesni zanos nirvane:

da više ne znam sebe sama
ni dima bola u maglama.

Preko očajnosti spoznaje o svetu, dospeo je do najvišeg otkupljenja: do otkupljenja bez svog junaka. Po cenu bezizlaznog grča, koji lomi dušu a iskrivljuje telo, on ide u maglovite nevidljivosti i neizvesnosti zanosa, bez ijednog krika nezadovoljstva, srođavajući nadu i smrt. U celoj toj visokoj duševnosti i dubokoj mislenosti, on, koji je sav sazdan od bola, od vapaja, od mučeničkog grča, daleko je od priznanja da jauk otkriva njegovu patnju a protest njegovo nezadovoljstvo. Koliko je to odavanje mučenju sebe samog, toliko isto je to stradanje naše. Zato je taj bol religiozan, asketski, zato se to stradanje podnosi filosofskim prezirom, odvajanjem. Samotničko samoprevazilaženje preobrazilo je jednu izrazitu individualnost i sveopštu univerzalnost. Neposrednost lirskog izražavanja je toliko snažna zahvaljujući oduhovljavanju njegovom, čija podloga nije religiozna ili filosofska kontemplacija, no religija ekstaze i filosofija sopstvenih pogleda na svet: filosofija ličnog iskušenja. Bez sastematisanja, bez kontemplativnog plana, ali kao izraz, jak, snažan, dubok i visoko oduhovljen.

Tin ne sumnja u nemogućnost jedne bolje stvarnosti: on sumnja u iskrenost i vrednost te stvarnosti. Slobodan od svakog spoljnjeg pritiska on je sve prepustio onom prodirnom, praskavom buntu unutrašnjih previranja. Kad nesreća podmuklo rovari on je uništava samotnom askezom duhovne neprolaznosti; bezgraničnom nepostojanošću:

I nema sestre ni brata
i nema oca ni majke
i nema drage ni druga

i nema nigde nikoga
do igle drača u srcu
i plamena na rukama.

Ta osamljenost, zato što stvarno postoji, izatkala je čudno tkivo nestalnosti, nagoveštavajući staračku prezasićenost u mladosti:

no mučno je najmučnije
biti već star a tako mlad.

Heroj spiritualizma, osvedočen u višu vrednost skepticizma, koji savršeno izgrađenoj ličnosti, od prapočetka do danas, daje mesta sumnjanju u sve. I kad posmatra, i kad se lomi, i kada se cela struktura duševna zgrči, sumnja postaje osvedočenje, mučno i valjano, do strahovitog preplitavanja svih faza unutrašnje krize; i kada gori i plamti ovaj zanos patnje, nadvisuje se nad mrakom ogroman zamah pobedničkog čoveka, koji je nadvladao život:

Plamsaj crveno, a na mome mesu
izgori sitne, dnevne nečistoće
i daj mi vrati u tom urnebesu
oganj zanosa i zvezdu samoće.

Svo to mučenje sebe, prve te mračne strahote preseku se nekada užasnom fikcijom telesne smrti, jer kontura spuštenih kapaka, ukočenog tela u skovani grč večite telesne muke, i svirepo samoposmatranje, preobražavaju ovog patnika u tragičnu ličnost sadiste koji likuje u svom survavanju, u svom paklenskom mučenju, u samoprezrenju: ovaj duh likuje kad se njegovo sopstveno telo koprca od groze i samouništavanja:

Jedva gasim svoju lomaču duboku
bol gre na bol, i grč na grč.

Osnovna linija ovog stradanja potresna je do nesvesti, do nestajanja bolova jer ih više nema; iscrpljeni sve što draži na telesnost, na čulnost. Iskidani organizam traži spasenje u nastojanju, u mutnoj besvesti.

Blaženo jutro koje padaš
u svetlom slapu u tu sobu,
već nema rane da mi zadaš
počivam mrtav u svom grobu.
— — — — — — —
Kakva čudna svetla iskre se i gasnu,
u vinskome dimu mutnim vidokrugom?

Iako nosilac zle kobi svog životnog biranja, Tin je ljubav podigao do iluzije o ženi. Ona je njegovo jedino spokojstvo. Ako je njegovo odricanje tragedija jedne ličnosti, ljubav je ona koja ga uspokojava, jedini lepi san njegove poezije. San koji još ima vrednosti, koji je bez protivrečnosti, bez laži. Velika istina svetog kulta Žene. Iako nerealnost, ispovest koja prodire u fikciju jedne Svežene, Sveljubavi, ipak je treperavi, začarano uzavreli veo kojim se sve to obavlja, jedna čista duševnost, jedna nebeska neizmernost u simbolu ljubavi njegove: „Molitva Bogomajci za rabu božju Doru Remebot" je sama za sebe religiozno obraćanje za spas i održanje ljubavi, luča koja obnavlja, preobražava noć u sunce, tamu u mađijsku svetlost, večnu ženu koja prethodi i koja je prethodila, u simbol-ženu koja postoji i radi koje se postoji.

Kroz gorčine osećanja, koja se ne obelodanjuju samo kao jedan trenutačni „état d'âme" nego kao ispovesti mučeničkog stvaranja, kroz usečene patnje, kroz grčevitu nepostojanost spasenja, ide se ljubavi, koja se ovaploćuje bez vrenja, svojim visokim smislom: postupnošću i večitim trajanjem, vrednošću koja je skrivena u nemogućnosti kosmičkog gašenja, u Sveženi, u Ljubav-slici, u iluzijama.

[1932]

JEDNO PUTOVANJE U PODSVEST: ŠKOLA NADREALIZMA

Alegorija, okrenuta ka intelektualnim moćima, a skrivena od telesnog razumevanja, to je moja definicija najsublimnije poezije.

Viljem Blejk

Umetnost koja napreduje od usvojenog stanovišta knjige jednog vremena, čija je prva stranica jasnoća, izvesno oseti svoju sopstvenu agoniju onoga časa kada neobrtljivo postane obrtljivo; kad se u nemogućem traži mogućno i kad se neprevaziđeno prevaziđe. Ukalupljavanje evoluira u krajnost oslobođavanja, umetnik-pronalazač traži ključ za ostvarivanje neostvarljivog. Pitanje opravdanosti svoje sopstvene negacije dobija jedino mogući odgovor: vid jedne nove afirmacije.

Čvrsti temelji se potkopavaju, ničim drugim do svojim sopstvenim procesom, jer odupiranje postaje prianjanje; zgrada jasnoće ruši se u bezdan, koji njen novi vid ne predstavlja kao hipotezu, no kao trud, da bi se iznašla putanja za jedno novo umetničko ostvarenje.

Ceo naš unutrašnji život, stavljen u stanje hotimičnog nereda, izazvan podsvesnom nepovezanošću, predstavlja jedno nemirno i nedogledno široko „okrilje velikog, razvejanog neba govora".

Unezverenost i grozničavost nizanja predstava, „varljivost osećanja na njihovom nemirnom izvoru postanka", stalno dotiču kolutove haotičnog kruga, na koji je bačen kamen nodovezao vidike i senke, izgubljene u automatskom pisanju, u nejasnoj, ali zvonko zračnoj disharmoniji reči. Kroz sećanja niti hiljadugodišnjeg trajanja, tako nam neosporno izgleda, preobražavaju se stanja, koja bi, možda metempsihičkog porekla, ležala negde duboko, ukorenjena, čvrsto ustalje-

na, neznatna i nepoznata za svest, a huktavo željna da izbiju iz podsvesti, da se obelodane, da se konkretizuju u vidu slika, čija unutrašnja logika postaje: disharmonija. Fatalizam i zloslutni simbol Bodlerov, mačka, ili halucinacije nesrećnog alkoholičara Edgara Poa, nemaju s tim beskrajnim suprotnostima izvrnutog smisla ništa zajedničkog. Sem, možda, što se ova dvojica nalaze u razigranosti predstava, opskurnih i jezivo kobnih, a nadrealiste u superiornom posmatranju automatske igre rečima, koje su tu, da bi ispunile jedan prostor muzikom podsvesnih odblesaka, fantomima izazvanim eksperimentima čiste mehaničke delatnosti.

U brujnom blesku vizije, koja je, da se izrazim Vinaverovim rečima, uvek jača od same stvarnosti, nadrealisti izgrađuju svoj svet misli, postavljene kao proizvod materije. Oni su stvaraoci čiji fluid pojmova, izražen u umetničkoj formi, ima svoje poreklo u slučajnosti izazvanih stanja, u namerno traženim oprečnostima naše podsvesne oblasti. Jasno je da smo kroz ovu perspektivu problema jedne cele škole, dospeli do uslova stvaralaštva, potpuno preinačenog u poredbi sa stvaralaštvom „lepe književnosti" i „intelektualnih pudlica", čija sama pojava i pomen su za njih beskrajno nepodnošljivi. Tu je raščinjen i njihov sukob: stav čiji koren leži izvan svakog smisla, čija nepovezanost pojmova, ples predstava, otkriva sudar, sličan sudaru sna i jave, sudaru neiscrpnih krajnosti smisla i nesmisla:

„Hteo sam između ova dva slučaja da pronađem smisao, odvratnu logičnu koincidenciju, ali je sve to moralo da propadne, pošto je bilo dovoljno da protekne najmanji vremenski prostor, da bi svaka veza između ova dva slučaja postala nemoguća." (Aleksandar Vučo u „Načelima")

Ovaj unutrašnji sukob, ova nemogućnost „logične koincidencije", postaju princip stvaranja. U nezainteresovanom, hladnom posmatranju, opredeljuje se stvaralac za stvarnost i njene odnose. U paradoksalno iznesenom smislu, u obrtu umetničke skulpture, u beskrajnoj mogućnosti izraza, stvarnost postaje sredstvo, a prevratničko obuhvatanje unutrašnje neuravnoteže-

nosti i produbljivanje u jaz prekinute logične niti sna, postaje cilj i smisao stvaranja, čije je okončavanje: nesmisao.

Opasno je baratanje ovim korenitim preokretima; razmeštavanje i poremećeni red ovog haotičnog stvaralaštva izgleda mi kao rađanje jednog novog svemira bez snage svoje harmonije. Kao katastrofalni padovi u dubine, u snovima; fatalno i neobuzdano stropoštavanje bez prestanka.

Okrenuti neizrecivom svetu osećanja i doživljenih raspoloženja, kao magnet čeliku, nadrealisti, revolucijom u vidu novih ostvarenja, grade rastvarajući i sjedinjujući slike rečenične, sunovraćene u cjelinu, čiji je ritam: neritmičnost, i čija je muzika nemogućno strujanje, izazvano jednim bas-akordom koji ruši strahovitom lomljavom. A kad se zdere koža i telo, ostaje duh sa svojom gromkom dijalektikom. Natprirodna maštanja čiji je okvir: iracionalnost.

Kad bi se tu tražila psihologija stvaranja, preostale bi nam r e č i, kao svrha i suština njegova. I kad su uzdrhtali, i kad su zahuktali, i kad su obavijeni mrakom potpune izolovanosti od jave stvarnosti; kad su utonuli u neprestani san stvaranja, rečenični spletovi i igre predstavljaju pregnuće, koje se osniva na zvuku reči i na njenom šumu, od otponca do pogotka.

Otponac — početni ritam u stvaranju izraza; njegova unutrašnja psihologija.

Pogodak — uobličeni sklop rečenice, u kojoj se iz šumova izvajavaju tonovi reči, koje postaju muzika, igra obrta, ples predstava obojenih iznenadnošću; paradoksalnošću jednako snažnog, poletnog prkosa, koji je glavna odlika (možda i mana) tog stvaranja.

Postepeno, preko atmosfere i prirode nadrealizma, dolazimo do razmatranja o položaju i ostvarenju (ako se danas o tome već može govoriti) njegovih umetničkih napora. Svojim posebnim položajem, kao poslednji izraz jednog celog niza modernih smerova, preko futurizma, kubizma, simultaneizma (govorim ujedno o pravcima iz svih umetničkih oblasti), ekspresionizma, dadaizma, nadrealizma izgleda da je završna faza ovih pokre-

ta, koji izvesno evoluiraju jedan iz drugog. Jer, naposletku, svi oni težili su da prodru izvan sheme razuma, da se oslobode „okova", koje racionalistička svest i kompozicija realističkog pripovedanja traže, uslovljavaju. Prva i poslednja postavka bila je: da je umetnost beskrajni život osećanja (što, uostalom, nisu ni neki drugi poricali) da je mašta svet u koji se ulazi stalno obnavljanom i iznalazačkom intuicijom, a ne posmatranjem (zato uvek imaju prednost pisci kao Dante, William Blake); da je instinkt za neobuzdanu reč jedno kolektivno kretanje i takvog umetničkog raspleta (ovo poslednje ipak je njihova težišna tačka). Intelektualistički artizam, koji, sintetički i definitivno, predstavlja neospornu umetničku težnju za jednim novim izrazom, za produbljenijim stvaranjem.

Jedna centralna slika nadrealizma bilo bi stapanje najudaljenijih krajnosti, koje dobivaju jedan smisao: rastapanje do pomeranja čulnosti u vančulnosti, iz svetlosti plamenih zamaha u tame noćnih, ludačkih svetova i, naposletku, iz organizma u mehanizam. A duh se odjednom obnaži u golotinji svoga početka, da bi se kod postignuća okitio rečima, nakinđurio zlatnim bogatstvom izražavanja. Sažeti se u sve i, iznenada, iskočiti izvan svega, ne ostaviti svoga traga, no samo jedno: reč, i reč, i reč, koja od suprotnosti stvara istovetnosti. U reči je, tako mi se čini, totalna apsolutnost nadrealističkog stvaralaštva.

I kroz šapat ovog stvaranja, stvarnost postaje samozavaravanje, vreme postaje večnost, a smisao postaje: tajna koju podsvest bunca hiljadama godina, vekovima neodređenosti, u rasejanosti nerava i razdraženosti svemogućih sanjarija. Prozreti u instinkt stvaranja, izoštriti izraz u čijem ždrelu je izobilje senzacija i uzbuđenja, muzičko opijanje rečima, i gnječenje i uništavanje svake odmerene harmonije! Uništavaoci koji krče u jednom neprestanom lutanju mrežnjače, koja stvari i odnose vidi u neizmernom izmenjivanju stanja i oblika.

Prema jednoj književnoj tradiciji do današnjih dana, ovaj pokret je iz osnova revolucioniran, i označava sudbonosnu prekretnicu, na čijim temeljima bi se stvo-

rila nova zgrada umetničke arhitekture. Njihova sopstvena umetnička afirmacija predstaviće i pokazaće mogućnost jednog uspeha ili posledicu jednog neuspeha. Posmatrati sve to kao sirovi napor nejasnoće je samoobmana, tim pre, što se danas među njima nalaze talenti od značenja i umetnici neosporive inspiracije: Marko Ristić i Aleksandar Vučo, eruditi, fini stilisti i stvaraoci, čije pregalaštvo, nesumnjivo, ne predstavlja jednu bespomoćnu tlapnju. Ono je, ipak, razmrsiva nerazmrsivost.

[1932]

VELIBOR GLIGORIĆ: „BORA STANKOVIĆ"

Većina brošura Gligorićevih daje vidna dokaza o njegovoj sposobnosti sintetičnog prikazivanja: jedna sredina, jedan svet ideja, jedna ličnost, zahvaćeni u mehanizmu svojih razmena, svoje uzajamnosti, stiču u njegovu prikazu obeležje nedeljivog portreta. U ovoj poslednjoj brošuri o Bori Stankoviću, on je malo odstupio od svog uobičajenog načina, nateran na to samim predmetom svoje obrade, u čijim pojedinostima, čak i izuzetnostima, ima odviše karakterističnih značenja, a da bi se one, kao suvišne, ili kao uzgredne, mogle da zanemare.

Sva lica Bore Stankovića, od prividno najneznatnijih do onih na čijoj se reljefnosti insistira, nose u sebi svoje neobične, većinom promašene sudbine, satkane od strasti gospodarskih pustahiluka i jalove bespomoćnosti pregaženih bića; od mistične ukletosti religioznih zanesenjaka do bezobzirnih svirepstava starih i novih gazda; od puzave servilnosti sparušenog ženskinja do zakovitlane bujnosti žena, pritešnjenih porodicom, društvom i nepodnošljivom hijerarhijom morala koja zasićava vazduh što se udiše; od gospodstva u raspadanju do parvenijstva u podizanju; od čudnjaštva do prevejanosti, od tuposti do bezumnog „vidovnjaštva", od pune životnosti do rezigniranog životarenja. Stankovićevo obeležje i jeste u stvaranju sudbina, samo što ih je on, primajući ih od sredine što mu ih je davala, poetizovao, sledujući samo unutarnjem zakonu njihovog toka. Sledstveno, Stankovićev realizam nije reali-

zam stvaraoca koji uobličava podatke svojih ostvarenja, dajući im jasne ocrte u njihovoj povezanosti; on podatke prima, on ih nagomilava zbrkanom silinom, on u njih unosi mistiku prošlosti, jer iz nje najradije grabi i njome najuspešnije osvetljuje, i tako nagonski i elementarno upijajući podatke u sebe, on ih pušta da, vođeni njegovim naklonostima, deluju kroz njega jednom organskom neizbežnošću.

Realist po svom pripovedačkom postupku, on je tradicionalist po svom najprisnijem nastrojenju. Okrenut, kao omađijan, spram prošlosti, i to naročito one koja mu je usmenim predanjem usađena u sećanja, ili spram one koja još lebdi na rubovima njegovog sećanja, Stanković će, jednom sladosnom privrženošću, oživljavati njene likove, odnose, događaje, primajući ih onakve kakvi se nameću, ali prelivajući ih, već zato što pripadaju izgubljenim vremenima, moćnim izlivima simpatije i ljubavi. To je njegov realizam, ali istovremeno i poetizicaja tog realizma. I jednu i drugu stranu njegovog dela Gligorić osvetljava vanredno plastično, obuhvatajući ih u njihovom prožimanju, naglašavajući im ocrte onde gde se oni ukazuju kao kontrasti, nagoveštavajući pojave u vezi, ili u suprotnosti, s njihovom pozadinom, ali i izdvajajući — što je do danas ređe činio — iz njih njihove nosioce, da bi što jače istakao razlikonosni profil njihovih neobičnih sudbina.

Praveći presek Stankovićevog mentaliteta, zadojenog uspomenama na jedno minulo doba, kada su razlabavljeni feudalni odnosi jedne pogranične srpsko-turske palanke još uvek zapahnjivali privatne živote pojedinaca, Gligorić će izvući sažetak njihove bitnosti: ljubav prema prošlosti i njenim likovima koji pod njegovim robusnim i čulnim perom postaju nezamenljivi heroji; jedno trepetljivo, toplokrvno osećanje života i njegovih strasti, koje, pod usijanjem koje im odgovara, postaju neobuzdani pokretači najprimarnijih ljudskih zahteva, čak i srećâ, i, naročito, interes koji on pokazuje prema bićima, zapuštenim, s ulice, „s potoka", za koje skladna normalnost ne može da se pohvali da ih još uvek ima u vlasti, — bićima koja su kod Stankovića

sva od nastranosti, od kobnog tereta degeneracije, od ludila verskih opsesija. Svega od sirove primitivnosti, Stankovića interesuju samo sirova, spontana ispoljenja tih bića, i on u njima gleda kob koju, kao neku kaznu, nose ta stvorenja prepuštena svojoj nesreći kao jedinom ljudskom stanju. Ta Stankovićeva bića s dna više su žrtve sudbine nego žrtve života, društva. To sudbinsko pomoći će Stankoviću da stopi nesreće pojedinaca bez obzira na njihovo poreklo, njihovu životnu i društvenu uslovljenost; bez obzira na pobude, značaj i intenzitet njihovih promašenosti. Ovo metafizičko shvatanje nesreće može da deluje pomiriteljno, isto kao i metafizičko shvatanje smrti, na izgrađivanje životnih suprotnosti i nedaća: ali zar nemamo pravo da, ocenjujući nesreću, smatramo organskijom onu koju neprekidno izaziva i određuje jedan niz društvenih i životnih okolnosti od one koja je manifestacija jednog individualnog slučaja? Jer, dok će u jednom slučaju, putem saznanja, nesreća izazvati buntovna osećanja solidarnosti, u drugom, ona će izazvati samo osećanje sažaljenja. Dok je za prvo Stanković bio sposoban, za drugo, kao svaki fatalistički posmatrač života, on će biti majstor. On je, kao što je pomenuto, izvanredni stvaralac sudbinâ; Gligorićeva brošura tu je da zbijeno, reljefno, jednom oživljajnom odsudnošću, osvetli ovu osobinu.

[1936]

DR ĐURO ŠURMIN (1867—1937)

U Zagrebu je 22. marta umro dr Đuro Šurmin, profesor zagrebačkog univerziteta, poznati istoričar. Od njegovih naučnih dela najpoznatija je „Povijest književnosti hrvatske i srpske" (Zagreb, 1898), koja je dugo vremena zadovoljavala jednu naučnu i školsku potrebu, a najznačajnije i najvrednije delo mu je velika istorija ilirskog pokreta u dve knjige „Hrvatski preporod" (Zagreb, 1903, 1904). Od njegovih manjih naučnih radova treba napose istaknuti studije „Iz zajedničke književne prošlosti Bosne i Slavonije" i „Osobine današnjeg sarajevskog govora". Kada je g. 1906. bio osnovan „Savremenik", kao organ mladih i naprednih književnika, on mu je bio prvi urednik. U novije vreme, on se naročito bavio pitanjima naše novije političke istorije. Pored naučnog i nastavničkog rada, pok. Šurmin se i pre i posle rata aktivno bavio politikom. Najpre je pripadao naprednoj grupi oko „Pokreta", zatim „Hrvatsko-srpskoj koaliciji", a posle, u čudnim partijskim metamorfozama, on je nastojao da se oportunistički prilagođiva, ali je pri tome ostajao veran osnovnoj ideji svoje predratne jugoslovenske orijentacije.

[1937]

JEDNO BESRAMNO HUŠKANJE PROTIV MIROSLAVA KRLEŽE

Sve do pred neko vreme, sve do ovih dana, nije ni u našem javnom životu bilo uobičajeno da se, iz političkih razloga, stvaralaštvo jedne određene vrste — u ovom slučaju književne — uzme kao predmet obračunavanja na jednom području s kojim ono nema neposredne veze; nije uobičajeno da se političari, na otvorenim političkim zborovima, pred svojim biračkim masama, javno obračunavaju s književnicima koji uopšte ne učestvuju u aktivnom političkom životu. Političar, na otvorenom zboru, može da se obračunava s književnikom samo ako i ovaj učestvuje u političkoj borbi kao političar — onda ga njegova funkcija književnika ne oslobođa političke odgovornosti. Ali, ako se iz dela jednog književnika, koji se bavi isključivo književnošću, mogu izvoditi političke ili društvene dedukcije, bilo savremene bilo istorijske, onda književnik s takvom građom i takvim temama, kao i s ma kojim drugim temama, podleže jedino književnoj kritici. Političke dedukcije koje se mogu izvoditi iz dela jednog književnika, koji je u njima pre svega književnik, nisu nikakav razlog da profesionalni političari, u svom političkom funkcionisanju, pred svojim političkim masama, politički obračunavaju s takvim književnikom kao sa svojim političkim protivnikom. Tu nelojalnost prelazi u svesnu podvalu; upotreba svoje vlastite funkcije postaje zloupotreba.

Slučaj našeg najvećeg hrvatskog i jugoslovenskog književnika Miroslava Krleže karakterističan je. Napadan

od klerikalne i fašističke štampe, uz gomilu najpogrdnijih huškačkih psovki, sprečen spletom raznih provokacija da dođe u dodir sa svojom čitalačkom publikom, bojkotovan od kerubinovštine raznih „Hrvatskih straža", „Svijesti" i neprofilaktičnih „Filaksa", ukratko od čitave „kompaktne većine", izložen napadima intelektualnih i moralnih bogalja, diletantskih geniomana, sićušnih veličina i velikih mediokriteta, u neprekidnoj borbi — ali uvek na književnom području — protiv sve nesnošljivije atmosfere gluposti, laži, ignoranstva, falsifikata, doživeo je ovih dana da, pred jednom velikom masom, na jednom političkom zboru, pretežno seljačkom, bude napadnut u obliku koji ostavlja u krajnjoj zabrinutosti sve one koji vode računa o posledicama što bi ih mogli imati ovakvi napadi kad bi postali sistem. Nemoćni, kao pigmeji pred džinom, da se s njim obračunaju na književnom području, protivnici Miroslava Krleže ne biraju sredstva. Beskrupuloznost im postaje način, a nevođenje računa o posledicama, sistem.

Videći da im je jalov posao oko difamacije njegove ličnosti u Zagrebu, mestu gde se rodio, gde živi i stvara Miroslav Krleža, osramotivši se, u svojoj književnoj borbi protiv njega, najzad su pribegli načinu koji im valjda daje najviše izgleda na uspeh: oni ga ozloglašuju pred širokim hrvatskim masama, na političkim zborovima, smatrajući, s dosta razloga, da će se poverovati njihovom autoritetu političkih vođa, i znajući da im Krleža ne može odgovoriti istom merom. Krleža, hrvatski književnik, mada nije nepolitički književnik, nije političar.

Napadajući ga na zboru bivše HSS u Imotskom, dr Pernar stvara jedan presedan u našim političkim običajima, otvoreno naglašujući svoju netrpeljivost prema onom autonomnom stvaralačkom području kakvo je književnost, ako se ona, po onom što je u njoj implicitno ili eksplicitno, ne podudara sa zvaničnom političkom ili kulturnom ideologijom pokreta kome pripada. To se svodi na ovo: Ako želite da s nama kulturno-politički sarađujete, ili se „glajhšaltujute" ili se briši-

te. Ako to nećete da učinite dobrovoljno, potrudićemo se mi lično da vas zbrišemo. To ćemo najbolje postići ako vas pred masama, s kojima održavamo stalne političke veze, u tolikoj meri ozloglasimo, da će najzad one i same znati žta imaju s vama da čine. Ako ne one, onda bar neki pojedinac iz njih... Jer, psihoza... itd., itd., itd.,...

Ovaj način, besprimeran po odsustvu skrupula u svesti jednog profesionalnog političara, odvratan ako se ima u vidu kakve užasne posledice može da ima, neosporno će izazvati opravdani gnev svih nezavisnih intelektualaca, slobodnih književnika, a i onih ljudi od pera koji u samostalnom vršenju svog znanja vide jedini uslov da se sačuvaju od moralnog dezerterstva u koje bi neminovno zapali kad bi primili ovo ili ono političko pokroviteljstvo. Ako se ne smetne s uma da izvesni političari, povlašćenim položajem u kome se nalaze, obrađuju svesti masa i deluju na njih, preuzimaju na se ulogu njihovih povlašćenih instruktora, očevidno je da se njihov odnos s tim masama pretvara u jedno totalističko duhovno starateljstvo. Samo, oni se ne zaustavljaju ni na tome. Oni idu korak dalje i prete. Ovde njihovo starateljstvo uzima oblik sekire ili metka na ćošku kakve ulice. Ovaj put im je meta Krleža, sutra će biti ovaj, prekosutra onaj književnik ili intelektualac koji na svom specifičnom području dođe do saznanja nepovoljnih ili suprotnih saznanjima glajhšaltovanih mozgova. Međutim, način na koji se oni obračunavaju i prete, alarmantan je. Književnici i slobodni intelektualci, naročito oni iz Zagreba i Beograda, ljudi slobodnih poziva i političari čije su metode iskrene, treba da najoštrije osude i u zametku uguše huškanje g. Pernara protiv najvećeg živog reprezentanta naše književnosti, koji čini čast našoj kulturi.

[1936]

JAKŠA KUŠAN: „JAVNA ZAHVALA", SATIRE

U maloj knjižnici* svojih sakupljenih humorističkih i satiričnih feljtona, Jakša Kušan pokazuje da je višestruko zaokupljen komičnim stranama naših naravi i mentaliteta; on ume da ih dovede do apsurda, a često do groteske, što je postupak svakog pravog humoriste. Ali u Kušanovim satirama, koje su više humoreske nego satire, nedostaje, očevidno, moć celovitog izobličavanja, neprekidnog nizanja komičnih situacija. Kušan nije, poput uzora Zoščenka, humorista koji svoje pričanje nosi u nepretrgnutom komičnom dahu, iako ga to ne sprečava da mestimično postigne poentu koja zrači neodoljivom smešnošću.

Utisak je da ima kod njega mnogo usiljenog raspredanja, ispod kojeg se humoristična žica slabo čuje („Priča bez sadržaja" i još neke); onde pak gde se apsurd, kao neki automatizam stvari, sam sobom nameće, tako da on najzad, dobivši pravo građanstva, postane prirodno stanje, stil navike, atmosfera miljea, Kušan zna da oživi smešnost, ukazujući na to da se ona rodila pretvaranjem nečeg neverovatnog u nešto prirodno („Naša uzdanica", „Higijensko kupanje").

Međutim, primenjeni humor za kojim teži svaka istinska satira, onaj koji se neosetno izmetne u otvoreno i dejstveno šibanje, kod Kušana dobija oblik šegačenja i izrugivanja sa znatnom primesom grotesknosti („Vlast mu je u krvi", „Politika i hrkanje"). Ima stoga u ovim

* Jakša Kušan: *Javna zahvala,* Sarajevo, 1937.

„satirama" mnogo više humorističnog ruganja, iako fragmentarnog, nego duhovnog satiričnog šibanja. Kušan, koji ima duha, trebalo bi tako da ga rasporedi da njime prožme svoje zanimljive sižee u celini, a ne samo u delovima.

[1937]

NOVAK SIMIĆ: *NEPOZNATA BOSNA* (ZAGREB, 1937)

Simić otkriva g o l e ljude. Silno, polagano, ali neodoljivo, ponire on u mutne iznutrice, u tamne želje, u najzatvorenije odaje prisnosti. Taj preosetljivi, nemilosrdni vrisak koji prodire u dubinu, provlači se kroz animalna stanja, i čitav splet davno znanih, vekovima silnih tajni, od seksusa do divljine, od neiskazanih izgaranja do čudnih unutrašnjih kovitlanja, raspliće se, opor, bujan sudbonosan. Njegovi ljudi žive kroz nagone.

Simić zna da su nagoni, u literaturi, isto toliko kontinuitet ljudskog koliko i egzotika koja je vrlo blizu klišetiranom primitivcu. Njegovi primitivci iskonski ili nastrani, satrveni ili pomamni, nemaju ništa od onih ukalupljenih primitivaca koji se prodaju u mnogim naturističkim književnim dućanima. Oni su opsednuti svojim vlastitim „zlim dusima". Njih neprebolno muče njihove opsesije. Ali i u toj muci ima nečeg blaženog: to je očaranost s nečim malim, neobičnim, neznatnim, ali uvek spasonosnim. Nikad s čovekom. Malo pastorče Ivan Kožar, koga su „odbacili svi", zaljubio se u — reku.

„Sprijateljio se s njom odmah čim je došao na Rudanku. Rekao mu je Ananija taj prvi dan kad je došao: otiđi niz baštu dolje do vira, pod kladom u plićaku je koža, izvadi je na sunce neka suhne. Vidje je tada prvi put Ivan. Istina, i kroz Jelansku teče potočić, ali šta je on maleni prema tim sporim ogromnim vodama. Široke i nepokretne činilo se da stoje i da nikud ne otiču. Dubok i modar vir upi mu se nijemo u zjene. Začuđen ovom mirnoćom bez šuma, bez hujanja u spletu mladih

vrba i joha Ivan se nagnu: ugleda u modrilu iskrenutog neba i rasutih leptirastih oblačića svoj lik kako raste sa obale. Nešto teško i nabijeno kuljalo je nevidno iz dubina, kao neko prigušeno pokretanje, skriveno talasanje što se ne odrazuje na površini. Rijeka je tromo disala. Dugo je Ivan stajao zagledan zaneseno u vode: motrio ribe kako dolaze do površine, skaču za muhama i radama. Sletio bi koji list sa vrba; prolelujao vilenkonjic, toplo zalepetala ptičja krila, guknuo sa duda na protivnoj strani grivnjaš. To je carstvo tišine i mira: blagog sna. Bulji u rijeku pa bulji..."

Ove opsesije su naknada sreće, možda sama sreća. U pripoveci „Ljubav Stjepana Obrdalja", koja je malo remek-delo po pogođenosti tona, Obrdalj, nesrećni čovek koga rat otrže sa zemlje i otima od žene koju voli, Luce Petrove, zaljubi se, toplo i dirljivo, u kravu Rumenku, jer tihe, zelene oči Rumenke imaju pogled Luce koja je izgubljena za njega. Ali, avaj! Obrdalj je zaboravio da, ako Rumenka nije žena, ona je ipak žensko. I pre no što će ga ova „curica", kojoj on tako tepa, „izneveriti", Obrdalj, pomahnitao i već sigurno lud — od bola, čega li? — uze nož i „zamahnu ne gledajući je. Udarao je kao što rade mesari, snažno u vrat odozgo prema dolje".

U „Istini o Navariću", Navarića, bludnika koji se gadi kad je zasićen, raspinje pol. Pol je teret koji ga pritiskuje, davi, zbog kojeg najzad i gine. Mada je mogao ne poginuti, pušta se. Pol i smrt pretapaju se u neku večnost. Jer umro od pola najzad završava u rezignaciji. Divljak se miri sa smrću kad mu je dosadilo da bude — divljak.

U „Zakonima i ognjevima" opsesija se humanizirala. Nije više pol, nego žena. Međutim, drama Šefkije Bahtijarevića odmah je izgubila od svoje intimne dubine. Njegova nemoć da prodre sa svojom željom da oženi hrišćanku Desu nije ni iz daleka tako potresna, ni u svojoj potresnosti tako reljefna, kao granitna, uravnotežena, azijatsko-bosanska čvrstina njegovog oca, bludnika i silnika, koji živi po svom zakonu onako kako se živelo pre petsto godina. Uz pol, i on ima svoju opsesiju:

svest o svojoj nadmoći, o svom gospodstvu nad stvarima, nad životom ukućana, nad kćerima kmetova. U tome je nepokolebljiv, i silan, i zagonetan. Uopšte, drame koje su proizvod nagona, poriva strasti, silnog osećanja zapostavljenosti, drame koje su postale lične opsesije, Simić, intenzivno doživljava i saopštava. One pak drame bića, u ovoj knjizi, koje su samo proizvod ljudskih konkretnih odnosa, koje se neprekidno iživljavaju u tim odnosima, blede su.

Pripovetka „Trag" najslabija je u ovoj zbirci. Prostitutka Ida rasplinuta je, neodređena. Šefkijina nevolja u „Zakonima i ognjevima" ne uzbuđuje. Prikaz sukoba između mase i „inžilira" Pavkovića koji hoće da saseče hrastov gaj, a seljaci ne daju, jer imaju vekovno pravo na nj, nema one prodirne siline za koju je Simić, kao retko ko, sposoban.

Unutrašnja stanja, unutrašnje analize su Simićevo područje. Tu vanredno sazreva njegova umetnost; ona ovde otkriva svoju stvarnost, i to, na sreću, bez mnogo psihologiziranja. Psihologiziranje kroz unutarnji gustiš ovih primitivaca moglo bi lako da zakrvari. Tkivo analize bi se pocepalo, kad bi ona bila apstraktna. Simić izbegava apstrakciju: svoje uživljavanje u unutrašnja stanja lica on vrši preko najkonkretnijih reakcija bića, preko najčudnijih podsticaja. Zato je ponekad pronicljiv do dramatičnosti. On pokreće najdublje vode na dnu bića, uzburkava ih. Ne zgražavajmo se, zbog toga, ako nazremo kakav zločinački podvig. Nagoni prethode razumu! Primitivce muče sasvim oskudna saznanja, da ne bi izvršili ono što nazivaju svojim grehom. To za njih nije znak pobune, nego olakšanje, zadovoljenje. Od te snage nagona kome ništa ne stoji na putu, Simić je načinio stvarnost svojih najboljih novela. Nagon je, odista pribežište, i to ono najdraže, poluprimitivca. On za njega nije predmet smutnje već vid sudbine, poslednji prijatni ugao života.

U svom romanu *Portret umetnika kao mladića,* Džems Džojs (James Joyce), — autor koga Simić voli — pre nego što je razuzdao nagone svog junaka Detalusa, pustio je da mu kroz svest, i kroz savest, protutnje sve

paklene konjice; batrganje pod pritiskom kulturnohistorijskih psihičkih cenzura u svesti jednog jezuitskog vaspitanika, neuporedivo još teže od onog koje se vrši u neopterećenim svestima (još delovima prirode) ovih afektivnih, sirovih u svojoj afektivnosti, Bosanaca što ih Simić odabire. Možda on i suviše uporno ostaje pri ovom najprirodnijem, najelementarnijem, nagonskom vidu života našeg bosanskog čoveka, ali u njegovu prikazivanju nema ni traga egzotike; tu je njegova vrednost, jer tu je njegova prirodnost i originalnost. Međutim, želeći, valjda, da se što više udalji od jednog životnog klišea, Simić kao da mrzi svaki izražajni kliše: on je i tu nagonski, n e s t i l i z i r a n. Ako bi se za veći broj njegovih rečeničnih obrta moglo reći da potpuno odgovara toku njegovih predstava i slika kad prodire u zapretane predele iznutrice svojih junaka, ili kad daje lirske opise da bi i njima izazvao upečatljiva stanja, ponekad se, bez preterivanja, može reći da pršti mozak pod udarcima ovih iskrivljenih jezičkih poluga.

[1937]

NOVAK SIMIĆ: „VOĆNJAK", ROMAN*

Kad pisci, s namerom da vrše psihološke opite, raščlanjavaju svoja lica na najneprimetnije sastavne delove, onda su njihove mogućnosti dvojake: ili da prate akciju svojih lica razglabanjem njihovih najprisnijih pobuda, ili da upornim pounutrašnjavanjem, zanemarujući akciju, osvetle one procese koji se vrše duboko u njihovim licima, sasvim blizu naslazi njihovih još neprerađenih doživljaja, strasti, težnji, sudara. Novak Simić je pisac sklon ovom drugom postupku. On se skoro sasvim srodio s njim: čulno plah i lirski trepetljiv, grozničav u zanosima, širok i postojan u zagnjurivanju koje vodi od jednog kruga osećanja drugom, sve bliže središtu čovekove psihičke i čulne ličnosti.

Posle uzastopnih zbirki pripovedaka („Nepoznata Bosna", „Suton Tašlihana") u kojima se ono što je izvrsno meša s onim što je ispod prosečnoga, ovaj pisac neospornog talenta objavio je svoj prvi roman. „Voćnjak" je roman jedne porodice i, u njoj jedne devojčice; ali mnogo više nego roman, on je topografija njihovih duša. Simiću je mnogo više stalo do ovog odslikavanja unutrašnjeg stanja njegovih Brkića — to je porodica o kojoj pripoveda — nego do samog pričanja događaja. Zato njega povezivanje događaja manje zanima od retrospektivnog, stalno dočaravanog nizanja uspomena od kojih se sastoji jedna atmosfera. Nasuprot onom postupku proznih pisaca kod kojih je atmosfera dodatak kojim se uokviruje događaj,

* Izdanje Hrvatske književne naklade, Zagreb, 1938.

kod Simića, u ovom romanu, događaj je primesa atmosfere, natopljene izukrštenim pojedinostima prošlosti i sadašnjosti. Baš stoga on najradije prilazi obrađivanju impresija i sećanja. Pričajući događaje, koji su inače kostur radnje svakoga romana, pa i ovog Simićevog, Simić više voli da ih priča kao sećanje, nego kao celinu koja se događa, i na ovaj način njegov pripovedački postupak saopštava samo sećanje u njegovu toku, a ne događaj u njegovu dejstvu. To je uspešno sredstvo za otkrivanje čovekovih unutarnjih pejsaža.

Ovi pejsaži nisu mnogo vedri, iako su slikani bogatim lirskim rascvatom rečenica. Težak je i sumoran dah koji bije kroz ovu istoriju o životu u jednoj palanačkoj, sirotinjskoj, željezničarskoj kućici na pruzi, kod rampe, ali je katkad prosije i koji zračak prisne topline, nežnosti. U takvim trenucima oseća se dodir s prirodom, sposobnost autora da se uživi u nju, probijajući, pravim izlivima poezije i nagonskim lirskim drhtajima, onu koru tvrdoće što nekako zarobljuje utisak. Ima tu nešto primitivizma i grube neposrednosti koja ne vređa, jer je stvarna; ne vređa čak ni onda kad, s nešto svesne surovosti, Simić u ovo tragično porodično podneblje unosi groteskne sastojke. Onaj teški, mučni pritisak neosetno se raspline, a bolni akcenti pretvaraju se u smešne ili beznačajne. Tako se ona životom uslovljena „prljava poezija jutarnjeg smrada" što zapahnjuje iz ove atmosfere preinačuje u niz pojednostavljenih odnosa. To pisca nateruje da zahvata život ma gde, u običnim sitnicama najsvakodnevnijeg iskustva svojih lica, u njihovim stradanjima, njihovim pregaranjima, u važnim i nevažnim događajima.

Stari Brkan, na primer, ne birajući, zapaža sve oko sebe; kad pamti, i potrebno i nepotrebno, isto onako kao što se i Simić na njemu dotiče i potrebnog i nepotrebnog. Simić svoj predmet ne zbija, on ga rastvara, rasklapa, raščijava, rasplinjuje. To je metod iscrpnosti koja je nužno spora. Ali uprkos razbijenom i razvučenom ustroju ovog romana, njim se ipak zaokružuje jedno životno razdoblje koje predstavlja, celinu, sastavljenu od fragmenata nejednake vrednosti, ovog romana:

počinje stanjem uoči rođenja devojčice Zorice, a završava njenom udajom.

Odmah pada u oči da je Simićevo pripovedanje pretežno takvo da u njemu put između predmeta koji se opisuje i predstave koja se o njemu dobija nije neprekinut i jednostavan, nego da je obeležen raznim međustanjima, kojima treba tražiti uzrok u piščevom osobenom psihičko-senzitivnom prelamanju. Kad upija u sebe prirodu, dajući, u svojim najponesenijim naglascima, maha svom lirskom nastrojenju, on, primajući utiske, pušta ih da u njemu traže sve svoje odjeke, od onih tananih i jasnih do onih pritajenih i muklih. Na kraju, on im se toliko prepušta, da ga to u najvećoj meri sprečava da dobro komponuje i svesno uobličava. Njegov opažajni nemir, koji deli na mnoge čestice sve čega se dotiče, izraz je Simićeve gradilačke nesposobnosti u romanu: njegov roman je tehnički bez plana. Uz jedno primetno šarenilo stilova, u njemu dolazi do izražaja nesrazmerno odmeravanje delova r a d n j e i delova s t a n j a, koje ostavlja utisak sporosti, da se ne kaže dosade. Simić, pre svega, izvlači na površinu samo karakteristična poglavlja života svojih lica, ali o prelazima između njih, o vremenu koje ispunjava ove prelaze, on govori tek u nekoliko redova, ili, u najboljem slučaju, ukratko ih sažima zbog potpunijeg upoznavanja. Njegova Zorica se razvija i upoznaje život, ali on o tome ne priča neprekidno: dublje ponire samo u pojedine isečke njenog života. Fragmenti, a ne celina, osobenost su ovog romana. A ima u tome i jedna novina: ovi isečci vezani su kratkim izveštajem jedne hronike. Kao ponton-mostovi koje sebi, jedan drugome, prebacuju događaji, što ih je piščev plan mimoišao, ostavivši ih čak i s onu stranu sećanja.

Novak Simić je odista pisac od talenta, onog verodostojnog, stvaralačkog, ali njegov talenat, ma kako to čudno zvučalo, nije, uprkos dugogodišnjem pisanju, još definitivno uobličen. On prisvaja stilove, primenjuje ih u vidu najpotpunijeg iživljavanja svojih tema, koje imaju snažan lični i originalni pečat, i onda ih odbacuje, prihvatajući nove. Guste strane kojih u „V o ć n j a k u"

ima dosta, smenjuju se s nerazrađenim, krnjim stranicama-siluetama, koje su daleko od one doživljajima zrele proze, tako svojstvene Simiću. Eksperimentisanja, stilska i jezična, dozvoljena su piscu, ali svako produženo eksperimentisanje udaljivanje je od završenog, iskristalizovanog oblika. Ono, istina, sadrži mnogostruke mogućnosti u sebi, ali ono takođe sadrži jednu mogućnost koja je za pisca najopasnija: da se na kraju ne skrasi u onom obliku koji je njemu najbliži, koji će ga najcelovitije odraziti, a preko njega i stvarnost koju daje. Bilo je nemoguće da ovo preslojavanje stilova ne ostavi traga u jezičnom poretku ovog pisca: ponekad se može govoriti o pravim jezičnim podvizima, pa čak i o rečeničnim avanturama. Kako često njegovim prelomljenim rečenicama nedostaje jedinstveni napon i jedinstveni cilj! Oboje je rasparčano, i postoji opravdana bojazan da se ovo pionirstvo nove tehnike, zapravo jedne mešavine raznih tehnika u izrazu, ne završi neuspehom.

Novak Simić je obrazac onog pisca čiji je sav dar u prikazivanju, a sva slabost u zaključivanju. Kod njega, zaključak ne izvire iz onog što je predočeno, on se naknadno nameće. Začudo, kad prestane da tumači, a počinje da pripoveda onako kao što je njemu svojstveno, široko i podrobno, on opet čvrsto stane na noge i daje svoju pravu meru. Tako on, na primer, treba da s bledih i anarhoidnih lamentacija o nagonu čovekovom pređe na opis života tih nagona, pa da se odmah oseti strujanje nečega proživljenog, punog, snažnog (neke njegove pripovetke naročito su primer za to). Simića muči problem nagonske slobode čoveka: umesto da o njemu besplodno razmišlja, držeći se opštih mesta koja je prošarao čežnjom za nesmetanim prirodnim izlivima, neka ga ovaploti u jednom doživljaju. Neko je jednom kazao: svakog čoveka izdaje njegova istina. A nagoni su Simićeva istina, onako kao što je njegova slabost u neshvaćanju da nagoni, uklopljeni u ma kakvu organizaciju, moraju postati svesni svog cilja. Ne zavisi život nagona, kao ni život čoveka, od vraćanja u životinjska prastanja, nego od one mogućne organizacije koja će im dopustiti pun život u kome se autentičnost nagona neće iz-

vitoperavati nikakvim moralnim licemerstvom, ali u kome im se takođe neće dati da svojim poživotinjenim, tobože vandruštvenim ritmom, razbijaju slobodne okvire pružene samom istorijom. Kad se ispoljavaju, nagoni imaju svoje oblike i, prema tome, svoju istoriju; za Simića, nagoni su večita, neizmenjena elementarnost, koju svaka organizacija guši. U tome ima samo delimične istine: jer nagon, preveden u svest, postaje saznanje, a prestaje biti elementarna volja ili instinkt razaranja. Neka mu Simić, kao pripovedač (mnogo uspešnije nego kao romansjer), meri usijanje, u čemu će uvek pogoditi pravi ton, jer ima uslova za to, ali neka se okani primitivističkih žalopojki nad izgubljenom animalnošću naših nagona!

Pisac „Voćnjaka" zreliji je, iako u planskom i kompozicionom smislu razdešeniji, od pisca pripovedaka „Nepoznate Bosne"; ali Simić „Ljubavi Stjepana Obrdalja" autentičniji je od Simića iz „Voćnjaka". Autentičniji i bliži svom predmetu, jer ga je, ako ne estetski sigurnije savladao, a ono stvarnije i verovatnije objektivisao: to je glavni cilj pravog umetnika, što Simić svakako jeste, bez obzira na česte pukotine u idejama koje su ga navele da napiše nekoliko krajnje neumesnih stranica, i na kraju konstrukciju o koju se spotiče njegovo stvaranje u ovom romanu. Da bi postao i pravi romanopisac, Simiću je potrebno više smisla za jedinstvenost radnje iz koje će se roditi jedna potpuna, neiskidana celina. To neće ići na štetu njegovih psiholoških naklonosti, naprotiv, uneće u stvaranje više povezanosti i prečišćenije čvrstine. Rečju: više sinteze.

[1938]

RAZMATRANJA POVODOM „TRAVNIČKE HRONIKE" IVE ANDRIĆA

Kao što joj i naziv kaže, najnovija knjiga Ive Andrića hronika je; samo to nije štura hronika koja beleži, pominje i navodi događaje, pojave i ličnosti; to je, u stvari, romansirana hronika — ni pravi roman, ni čista hronika — o travničkoj sredini s početka devetnaestog veka; o najrazličitijim ljudima — domaćim i stranim —, koji su se u njoj prostorno i vremenski zajednički našli, povezani sticajem okolnosti) i o onome što se s njima i oko njih zbiva u onom vremenskom razmaku koji hronika obuhvata.

Pre svega, ono čime se Andrićevo delo prvenstveno razlikuje od romana, iako u njemu ima i mnogo događaja, i mnogo ličnosti, i mnogo pripovedanja o njima, jeste uporedno a ne izukrštano vođenje ličnosti kroz radnju; jeste pretežno izdvojeno prikazivanje ličnosti i njihovih sudbina, a ne njihovo neprekidno preplitanje, slivanje, doticanje, povezivanje; ali, u naknadu za to, ono što tu knjigu čini našim velikim delom, — možda najvećim, delom svetskog ranga i vrednosti — to je njeno mirno i temeljito prodiranje, pripovedačko, lirsko i pisano u suštinu svega obuhvaćenog.

Savršenom ujednačenošću, koja nekad postaje manir ali nikad mana, Andrić svoje pripovedanje razvija sporo; kod većine pisaca mana, ova sporost kod Andrića je vrlina, (kao kod Flobera), zato što je njegova sporost istovetna s temeljitošću, a svojom postupnošću on najčešće postiže novu potpunost i celovitost.

Ima jedan umetnički postupak koji jedrim obuhvatanjem činjenica, zgusnutim iznošenjem podataka, sažimanjem zbira pojava, postiže potpunost i celovitost (Stendal). Taj postupak, nesumnjivo nije Andrićev. Činjenice u ovoj njegovoj romansiranoj hronici o konsulskim vremenima u Travniku, kada je taj mali bosanski vezirski grad postao diplomatsko poprište, ne pokazuju mnogo žurbe da se povežu, i kao da su u najvećoj meri osamostaljene; podaci koje Andrić sabira i iznosi imaju svoj krajnje strpljivi red, reklo bi se ponekad da nisu bez jednoličnosti; a pojave o kojima pripoveda, ličnosti čiju povest priča — francuski konsul Davil, ili austrijski konsul fon Miterer, ili vezir, ili „likar", ili ma ko od tih mnogobrojnih ličnosti koje su razrađene na isti način, bez obzira na to da li su središne ili uzgredne, što delu i daje prvenstveno karakter hronike — šire se u jednolinijskom smeru, dotičući se ponekad međusobno, ali odvojene svojim životnim ritmom, suviše osvetljavane i vođene kroz tu odvojenost.

Andrić, u svom pripovedanju, nije jedar, ali je tanan, nije sažet, ali nije ni razliven: iscrpan je bez suvišnosti i podroban bez opterećenosti. Kao sjajan pripovedač i smiren posmatrač, on ne sažima neposredno, ne povezuje izravno, već na jedan posredan način u kome ima i analitičke opsežnosti i opisnog nabrajanja; a uravnotežavanjem svega, u čemu je odista nenadmašan, postiže upravo ono dejstvo potpunosti koje je estetski uzeto naknada za dinamičnost celine. Stoga ovakva, većma sređivanjem nego pokretanjem podataka postignuta potpunost, nameće pretresanje problema bezličnog metoda u romansiranju, tako često uočljivog u Andrićevom stvaranju.

Nekada je Flober želeo da bi se moglo pisati „bez ljubavi i bez mržnje za ličnosti koje su u pitanju, sa stanovišta jedne više šale" i time, u stvari, preporučivao ravnodušnost a ne realističku objektivnost u umetničkom uobličavanju života; jer, prema svakom društveno-istorijskom interesu u oživljavanju likova čiji život protiče između tih interesa, znači u stvari biti nemoćan za solidarisanje ma s kojim od tih interesa; znači, sled-

stveno, u umetničkom stvaranju, apsolutnu primenu tzv. bezličnog metoda koji bi, dosledno sproveden, i onda kada je savršen, značio ubijanje svake životne klice u umetnosti, jer bi život bio dosledno posmatran sa stanovišta neke „više šale".

Iako većma rezigniran prema toku stvari koje posmatra u njihovoj prolaznosti, nego što bi se uzbuđivao ili poneo njihovim konkretnim značenjem i smerom, i usled toga, u svom umetničkom postupku, u priličnoj meri obezličen, Andrić je prevazišao tu apsolutnu mirnoću koja je istovetna s nezainteresovanošću u umetničkom posmatranju života. On ju je — i tada je najbolji — prevazišao jednom istinskijom, životnijom mudrošću u odnošenju prema spoljnjem svetu, u težnji za umetničkom harmonizacijom životnog zbivanja obeleženom mnogo više objektivnošću nego ravnodušnošću usled toga je neizbežno da i kroz takav bezlični metod probije, makar i diskretna, zainteresovanost raznim vidovima života; jedino prihvatljiv u ovom vidu, bezlični metod zadržava svoje odstojanje prema životnom zbivanju zato da bi ga, kroz svoj preobražavalački proces, što savršenije umetnički iskristalisao; takav je, u svojim najznačajnijim svojstvima, Andrićev način, i stoga je njegovoj umetnosti potrebno izvesno odstojanje — prostorno i vremensko — od životnih stvari i pojava.

Stvari i pojave, posmatrane merilom vremena kad se one događaju, iziskuju da budu postavljene svaka onde gde joj je mesto; smeštene u prošla vremena, one neosetno doživljavaju, u umetničkom smislu, svoj preobražaj, gubeći one ocrte kojima se međusobno oštro razlikuju, njihova saživljenost je prividno veća, njihova međusobna privlačenja, i onda kada su u suštini protivurečne, na izgled jača, njihovo slivanje mogućnije, a njihova kristalizacija kao plod stapanja mnogih raznolikosti, konačnija i bogatija. Takve a ispripovedane Andrićevim metodama umetničke hronike, one dobijaju jedan vid sređenosti iz koje su isključeni, kao sredstva umetničkog oživljavanja, i zahuktalosti, i bujnost, i strasti, i naponi, i ponesenost; ovakva složena i bogata mirnoća pripovedačkog saopštavanja — ne ona apso-

lutna mirnoća istovetna sa ravnodušnošću —, izvanredno misaona, izuzetno senzibilna, pretanjena u temeljitosti, jedino je mogućan pozitivan vid obezličenog umetničkog postupka, jer ona ne znači ni „mudro" nipodaštavanje života, ni „mudro" prevazilaženje života, ni „mudru" ravnodušnost prema životu, što bi sve odvelo umrtvljavanju života u umetnosti. A ako se Andrićevo odstojanje ne pretvara u bespovratno udaljavanje od života, mada njime ponekad proveje, baš zato što se radi o doslednosti u zadržavanju odstojanja, sumnjiv istorijski sud: i kako mu nije svojstven ni stav koji okreće leđa životu, ni onaj koji želi da ga prevaziđe, nego takav stav koji nastoji da taj život obuhvati kroz staloženu preglednost i da ga asimiluje pošto ga propusti kroz mnoga rešeta — Andrićeva umetnost, uprkos tome što životna punoća nije njeno prvenstveno obeležje, što je na životnu stvarnost u njoj kao stavljena prigušnica, ima mnogo od veličine jednog u najvećoj meri prečišćenog i prozračnog stvaranja. Usklađujući je bez izvitoperavavanja njene suštine. Andrić vlada stvarnošću koju slika; u slikanju, njegovo oko se ne gubi, ne rasplinjuje, već podvlači, i to na način u kome nema upornosti i koji je odista savršen.

Izvesni veliki pisci otkrivaju svoje sposobnosti opisivanja u revnosnom nizanju i gomilanju pojedinosti; drugi pak pisci, isto tako veliki, ako ne i veći, opisuju izdvajanjem, karakterisanjem pojedinosti: u ove spada Andrić. Iako je opsežan, kod njega nema hrpa, sve je raskrčeno, a zatim, bez ikakvog usiljenog reda, pravom artističkom majstorijom, raspoređeno i stavljeno na odgovarajuće mesto; u procesu čišćenja stvaralačke građe, kojom „Travnička hronika" u izuzetnoj meri obiluje, Andrić je odista jedinstven. Tu su Travnik i njegov mentalitet; njegovi begovi, njegova čaršija, njegova raja; njegovi Turci, njegovi hrišćani, njegovi Jevreji; njegovi veziri, vezirski dvor i osmanlijsko carstvo, trulo i potresano vojnim zapletima, nemirima i srpskim ustankom, u pozadini; tu, na periferičnom razmeđu sitne diplomatske igre i spletke, konsuli, francuski i austrijski, sa svojim dvema zaraćenim carevinama o čije su

konce oni vezani; dalje, njihove porodice, njihovi pratioci, njihova trenja i trvenja, i njihovo kretanje „zapadnjaka" u toj zaturenoj i divljoj sredini, koja se odupire svemu tuđem i novom kao neprobojni duhovni zid; tu fratri, i ceo niz drugih, običnih i nastranih, zanimljivih i osobenih ličnosti, čije istorije i sudbine Andrić kazuje na način tanan, psihološki pronicljiv, odmereno, umno i skladno, sa osetljivošću ravnom onoj najzrelijih lirika (njegov opis vlage, na primer, ili tišine travničke, može da se svrsta u najviše domete našeg proznog lirskog stvaranja), uobličavajući sve kroz neumoljivo unutarnje čistilište.

Andrić je u svom povezivanju čoveka sa sredinom, prostorom i vremenom takođe proveo svoj stav odstojanja: prema ljudima ne odnosi se bez ljubavi, ali u toj ljubavi, s obzirom na to da ona proizlazi iz jednog duševnog dna koje je setno, nostalgično i smireno, nema ni žara ni siline; njegova ljubav za ljude prelivena je sitnom mirnoćom i on ih ne tretira kao bića kadra da postanu džinovi, da, ostajući stvarna, ispune prostor i vreme zamahom koji pokreće tok stvari; njegove tipične ličnosti (kao francuski konsul Davil) ili su misaona bića koja se mire s tokom stvari lomeći se u sebi — ponekad sićušne čestice kosmičkog zbivanja za koje se kao traži saosećanje baš zbog njihove bespomoćnosti — ili bića koja se sudbinski gube i nestaju pred ogromnošću i jačinom stvari. Ali, ova „vanvremena" i „nadvremena" koncepcija ne uspeva da izmeni ono što je bitno u njegovom pripovedanju: vernost likova, karakteristiku sredine i umetničku istinu, prečišćenu, stilski sjajnu i savršeno preobraženu, o svemu viđenom i zamišljenom.

Njegov postupak je realističan, i u detaljima, u opisu, u karakterima koje izdvaja i vaja s neslućenim smislom za plastično. Psihološki on osvetljava sve što se s intuicijom današnjice i njenim saznanjima, može znati i reći o čoveku, koji nije heroj, i nije borac. Možda zbog nedostatka aktivnih, prevratničkih priroda, možda zbog Andrićeve koncepcije turskih vremena i „slatke bosanske tišine", možda zbog svoje opšte setne artističke

konstitucije, a možda i zbog svojih opštih zaključaka o smislu života i ljudske delatnosti u društvu. U ovoj hronici se nailazi mestimično na konstatacije i misli (na primer kad se govori o odnosu između mase i izuzetnih ljudi) koje ukazuju na izvesne ograničenosti i nepotpunosti realističkog metoda kojim se služi pisac *Travničke hronike.*

Jer u potpunosti savladan i primenjen, realistički metod pruža piscu velikog talenta sve mogućnosti da odrazi stvarnost ne samo u njenim delatnostima već i u celini. A sagledana, iz perspektive od 130 i nekoliko godina, ona bi i u celini delovala ubedljivije no što tu i tamo deluje preko ovog inače prvorazrednog dela. Prošlost, kad se potpuno shvati naoružava i snaži, prašina koja popada po strastima i delima pokoljenja koja su prošla, nije ono bitno, ma šta tvrdili pesimisti koji su uvek jeftiniji, već je bitan život, čovek, društvo u neodoljivom poimanju smrti. Ubeđeni smo, jer su u pitanju manja brisanja mesta suvišnih u arhitekturi knjige, da će njeno drugo izdanje, bez njih, dobiti tek svoju potpunu vrednost i definitivnu lepotu.

Da bi ova knjiga, koja znači ogroman skok u nov viši kvalitet naše literature, obavezujući naše pisce odsad na veće napore i bolja dela, postala u punom smislu ono što jeste — najveći domet naše nove književnosti, delo koje otvara epohu u našoj literaturi.

[1945]

III

VILLIAM BLAKE (BLEJK) FENOMENALNI PRADED IRACIONALNOG

— Utisak iz jedne galerije —

Akademici još nisu stvorili o njemu sud, koji bi imao definitivnu boju. Ako ne za sve, a ono za njih ili akademije lepih umetnosti. Uostalom, sud akademika kao privilegisanih sudaca, s jedne strane, nikako ne bi mogao da zadovolji ljude sa jednim umetničkim uronjavanjem u stvari. A s druge, njihovo priznanje stilskim akrobacijama palice Blejkove, do fantastičnosti, bilo bi nemoguće.

Moto za svaki ulazak u „red besmrtnih" (srećom samo u jednoj blaženoj zemlji postoji ova titula): Iracionalnost se ne prima jer ne može racionalno da se razume.

Umetnost je danas jednim superiornim potezom prekinula prodiranje i lako opipljivu popularnost ove krilatice. Jedini utisak koji je za građanina lako prijemljiv, jeste realnost; a čvrstoća jedne realnosti ceni se u laičkim impresijama po kvalitetu zuba racionalističke dijalektike.

Villiam Blake je umetnik — iracionalista, mistik — fantasta, duhovita luda i njegov položaj ni kod građana ni kod akademika nije povoljan. Na svu sreću, postoje dve vrste ljudi — posmatrača. Oni koji sa svoje platforme posmatraju i oni, a tih je neverovatno više, koji to čine sa tuđe. Ili, bolje rečeno: pod tuđom. Zato nije čudnovato ako se je neki ludak divio Blejkovoj genijalnosti, nalazeći kod njega izraze, koji su identični sa njegovim mogućnostima. Pored svega, potrebna je u tome smislu jedna jasnija orijentacija; ovaj luđak ima u

svome postupku daleko više opravdanja od akademika, koji se snebivaju pred iracionalnošću jedne nadrealne umetnosti, Williama Blakea, fenomenalnog, večitog somnabuliste na kamenitoj stazi do nebeskog patosa.

Blejk je duhovit i onda kada se duhovitost odnosi na njegovu sopstvenu ličnost. Svoj poziv na zemlji on je vanredno duhovito okarakterisao, pričajući kako mu je sam duh rekao: „Blake, budi umetnik i ništa drugo!" Ali ta reč „umetnik" ima kod njega široko značenje, koje ima više zasluga no ijedna pedagoška doktrina za građanski moral.

Blejk nije na svome platnu uspavljivao hloroformom hrišćansko-asketske ličnosti i partenogenetička zbivanja; on je celog života uzvikivao glasom univerzalnosti: „Ja ne poznajem drugog hrišćanstva i drugog jevanđelja sem slobode duha i tela, koja nam dopušta da radimo na božanskoj umetnosti mašte; o, mašto, najistinitiji i večiti svetu, čija je senka ovaj biološki kosmom! Samo senka i ništa više!"

Mašta kod Blejka je činilac koji se kroz umetnost provlači kao fantom jedne eruptivne istine. Ali u toj latentnosti i mestimičnoj eruptivnosti leži jedna čisto senzitivna zanimljivost. Blejk se iracionalnom igrom popeo do najvišeg stepena fantastičnosti. Njegova umetnost je traženje po diktatu jednog nesvesnog, unutrašnjeg fatalizma. Jedan umetnički konstruktivizam, osnovan na najvišoj igri duha. Mitos unutrašnjeg iracionalnog.

Postoje skale u emotivnim trenucima; pred Blejkovim delom njegova metamorfoza je najpotpunija. On je u njemu izneo jednu filosofiju, gde je misticizam nadomestio primitivnost sistema, koji razotkriva sve skrivene instinkte luciferskog panteizma. Večita vrednost luciferskog u očima misaonog dečaka.

„Sotona koji muči Joba" je epopeja svoje vrste: pobeda đavolskog nad anđeoskim. Ali to nije suprotnost filosofskoj dilemi baktrijanskog proroka. To nije borba u kojoj se iza metafore skrivaju dobro i zlo: ta je đavolsko u čoveku, kao jedini uslov za svaku aktivnost. Jedna nedovoljno precizirana freudovska metodologija pre sto godina.

„Spiritualizovani oblik Nelsona" je moderni Apolon, koga umesto muza prate lčnosti u infernalnoj agoniji. Telesa u haosu borbe sa sopstvenom prošlošću. Denteovske scene, ali ne danteovska mašta. Ne mašta pred čijim stvaralaštvom jedna vrsta posmatrača oseti kauzalitet u svemogućnosti božanstva. Ali mašta slobodnog, raširenog duha u polusnu, mašta podsvesnog diktata. Igra impresijama u somnabulističkom raspoloženju. Duh i vizije, oblačna para, dim kroz koji luta misao. To je Blejkova mašta. A on je stvorio i obrazac za svaku stvaralačku akrobaciju: „Ljudi misle da mogu slikati prirodu, kao što ja slikam maštu. Ali videće da je to nemoguće, i sve slike prirode, ili one koje pretenduju da to budu, Rembrantove ili Rajnoldsove, dokazuju da priroda postaje njihova žrtva. Sve to nije vrednije od jednostavne mrlje. Svaki onaj koji to primenjuje ne radi ništa značajnije od običnog zanatskog ili ručnog rada".

Delo sa ovom ideologijom otvara puteve za slavu mašte, ali ne mašte swiftovske ili jules-verneovske.

Celi Blake je apoteoza iracionalnom, kao sudbinskom kriku u svakom velikom umetničkom stvaralaštvu. Ekstaza mašte u borbi sa razumom.

[1931]

IZLOŽBA SLIKARA MIRKA KUJAČIĆA

Posle jedne kolektivne izložbe u Beogradu, gde je bio naročito zapažen po iznimnosti svojih ekstatičnih preliva, svetlosnih efekata, i posle uspešnog izlaganja na Cetinju, g. Kujačić je posetio Sarajevo. Izložba njegovih radova sleduje iza održanih sličnih priredaba, u istom salonu kod g. Skočajića.

G. Kujačić je jedan od onih inventivnih mladih slikara, koji u lutanjima nalaze smirenje, a motive u neuravnoteženosti raspoloženja. On se predstavlja kao potpuni prekid sa fotografskom hladnoćom prikazivanja, nalazeći u nemirnim traženjima najadekvatniji izraz i dah ekspresionističkog treperenja. G. Tin Ujević je kod otvorenja izložbe s punim pravom izjavio, da se i kod g. Kujačića oseća onaj nerv, koji je „manijaka i poluluđaka" Vinsenta Van Goga terao u egzotiku Japana da traži nadahnuća. Egzotika primitivnih predela privukla je na sebe pažnju g. Kujačića i on sa istim zamahom oseća dah i jednostavno drugarsko raspoloženje lučkih krčmi, ispunjenih mirisom znojnih i žuljevitih mornarskih ruku (Mornarska pesma), divlju jačinu i šturost crnogorskog stenja (Crkvina pejsaž, motiv iz Crne Gore, cetinjski manastir); narodnu mitologiju potvrđenu veličinom Njegoševog imena (scena iz Gorskog vijenca i pokušaji za njegovu ilustraciju); i, naposletku, kroz portretisanje ono maksimalno lično obeležavanje čovečnog izraza (autoportre, Crnogorac, brodolomnik, Branko Ve Poljanski).

Ukoliko stil u literaturi znači formalni deo stvaranja, ali ipak o njemu ovisi jačina izraza, efekti izazvani bojama daju okvir svakoj slikarskoj ekspresiji. A. g. Kujačić je majstor boja. Najveća njegova odlika je, što od pojedinačno posmatranih, najkontrarnijih boja, stvara, celokupno uzevši, najpotpuniju harmoniju utiska. Stvaranje ovakvog utiska izazivlje istostepeno nivelisanje unutrašnjih elemenata i tehnike spoljnjega izraza. To je najočitije ako se posmotre istorodne varijacije njegovog rada: u portretima g. Kujačić je apsolutno svoj, isto kao što je g. Kujačić pejsaža apsolutno svoj. Ova dvojica, pejsažista i portretista se bitno razlikuju.

G. Kujačić i pored jedne dalekosežne tmperamentnosti nije nedisciplinovan. On je ozbiljan i onda kada najintenzivnije daje sebe, ostavljajući ličnom preživljavanju da isceljuje okove onih tonova, koji odjekuju katkad egzaltovanom, katkad prigušenom dinamikom. On je ceo potvrda, da i ono traženje, izazvano nemirom preživljenih utisaka ima poštene namere prema svakom posmatraču, koji istinski oseća mučnost umetničke mete, bila ona postignuta klasičnom mirnoćom ili haotično razbarušenim nastojanjem.

[1931]

NAJNOVIJI KRLEŽA NA SARAJEVSKOJ POZORNICI

„U logoru", drama u tri čina od Miroslava Krleže

Divljenje koje izaziva Krležino delo, posmatrano kao analiza, i to najpotpunija i najmnogostrukija, svih mogućih društvenih oblika i manifestacija, počevši od onih utvrđenih (presek automatski usvajanih tradicija i njihova negacija) pa do onih povremenih (prikaz ratne atmosfere, bolnicâ, barakâ, logorâ, provincijalnih žabokrečina), objašnjava se isto toliko umetničkom ubedljivošću koliko i snagom istine koju nosi čitavo njegovo stvaralaštvo.

Krležinim majstorskim dramama — „Gospodi Glembajevima" i „Agoniji" — i efektnoj karnevalskoj komediji „Ledi", treba dodati i njegovo poslednje delo „U logoru", iz logorskog života jedne galicijske regimente.

Moćnim obuhvatanjem čitave jedne atmosfere, realističkim i simboličkim presecima, Krleža razgolićava život jednog logora, puštajući da se u njemu odraze događaji frontova i laži zavetrine. Lica koja se u njemu kreću i žive, pod materijalnim i psihičkim pritiskom ispoljavaju sve više ona svoja svojstva u kojima se sažimaju odrazi jedne izuzetne situacije.

Razmak koji ispunjava sazrevanje spoznaje kadeta Horvata — glavnog lica —, obuhvata čitavo jedno s t a n j e. Drama „U Logoru" je korak do saznanja ka činu. Ona je drama stanja, a ne akcije. S raspletom se razvija introspekcija. Pod dejstvom događaja, stanje se odmotava, lica u njemu dobijaju profile iza jednoobrazne uniforme i vojničkog reglemana, da bi se sva unela u svoje duboko ljudske ispovesti, u svoja krvava poniže-

nja. Od učesnika u jednom opštem stanju, ova lica postaju barometar njegov, njegovi izvršioci, ali i njegovi negatori. Prirodno, jasno, neminovno.

Ovaj logor bivakuje iza bojne linije, s jeseni, u Galiciji, jezivo ispunjenoj smrću, otimačinama, rekvizicijama, šrapnelama, kišom i blatom, u dosadi koja baca u očaj i stravu. Ljudski odnosi iz osnova su promenjeni. Umesto iluzije o snazi prava, o vrednosti čoveka, nameće se opipljivo pravo sile. Postojanost dostojanstva, iluzija o njemu, zamenjena je nizom svirepih poniženja, posle kojih čovek na dlanu meri poraze svojih vlastitih ljudskih principa. Stvarnost logora skida, jednu po jednu, kraljušti društvenih konvencija; izjedana njome, uporišta o koja se naslanja suština čovekova, ruše se uz lom bića, uz cepanje iluzija. Zahvaćen jednim od nebrojenih pipaka ovakve stvarnosti, kadet Horvat, šengajst i artist (zatvoren dotle u svetu zvukova Bahovih tokata), zaglibljujući se, sve dublje, u blato, začinje u sebi revolt. Bačen iz udobnog artističkog duhovnog dekora u veliku bljuzgavicu ratnog logora, kadet Horvat reagira anarhoindividualistički: on najzad, usled bespomoćnosti, počinje preterano da insistira na moći svog vlastitog pobunjenog subjekta. Njemu se nameće partikularna, usamljena negacija. Revolt taj, u svojoj podlozi neizbežno neodređen, izražavan nizom negacija, postepeno sazreva, određuje se, ocrtava se u obliku jasnih, nepobitnih saznanja. Uporednim dejstvom svih spoljašnjih činioca — stvarnost logora — i unutrašnjeg činioca — sagledavanje istine oko sebe i u sebi, — dugi dijalozi između Horvata i oberlajtnanta doktora Gregora otkrivaju ulogu subjekta u istorijskim masovnim kretanjima.

Nasuprot Horvatu, koji je sav od subjektivističkih odricanja na živčanoj podlozi, i čija je olujna provala besa potpomognuta istorijskim reminiscencijama iz prošlosti hrvatskog naroda, — ovde logor postaje stecište istorijske sudbine —, oberlajtnant Gregor u tolikoj se meri obezličio da sve prepušta „materijalnoj podlozi". Tadašnji Krleža, onaj iz vremena Galicije, razapet je između dva stožera svog bića: subjektivističko-nihilistič-

kog i pozitivističko-materijalističkog. Horvat i Gregor su nosioci ovih suprotnosti. Dramskom prožimanju ovih suprotnosti povod je jednostavan u svojoj svireposti neobičnosti: zato što je, razgnevljena zbog otetog zadnjeg teleta, pljunula u lice baronici Meldegg-Cranensteg, preki sud osudio je na smrt staricu Ruščuk-Romanovicz. Izvršenje ove presude stavljeno je u zadatak kadetu Horvatu. Obesivši staricu, on je progledao. U njemu sazreva bunt i uobličava se u jedno odlučno: neću. Od tog trenutka on ga dosledno sprovodi, pretvara ga u čin. I sam nateran da pribegne činu, oberlajtnant Gregor prevazići će svoj fatalistički objektivizam: materijalnoj masovnoj podlozi on će dodati svest o subjektivnoj volji, potrebu pravovremenog subjektivnog poteza. U definitivnom obračunu s oficirima glavnog štaba, obračunu koji je nametnut revolverskim pucnjem oberlajtnanta Waltera (dakle jedan štabni oficir prvi puca), naden je najprirodniji i najopravdaniji završetak d r a m s k e l o g i k e komada.

Ova drama, kojoj epizode daju tempo, namotava se na klupko introspekcije: Krleža je tako rešio problem okvira i suštine. U dijaloškom obliku, kojim on neuporedivo vlada, on je povezao slučajnu asocijaciju i hotimičnu reminiscenciju sa životnim okvirom događaja, ne pustivši da se oseti prevaga ideje nad događajima koji je izazivaju. Ideje izrastaju iz događaja, ideje urastaju u događaje, događaji se, u krajnjem razrešenju, stapaju s idejama. Krleža, ma koliko obilat rečima, nikada nije verbalan: svakoj reči odgovora njena stvarnost.

*

Drama ove vrste daje prilike glumcima da kulminiraju. G. Tanić je, na žalost, pogrešno shvatio kadeta Horvata. Umesto da ga da u lomnoj nervnosti punoj gnušanja, on ga je dao u srditoj deklamatorskoj patetici. Zato se u drugom činu, koji je sav od napetih dijaloga između njega i Gregora (g. Kopač), Gregor vrlo diskretno gubi pred njegovim silovitim monološkim nastupom.

G. Kopač, kao Gregor, gotovo da se zbrisao od tolike diskrecije; iako pasivan po nameri autora, prepuštajući sudbinu svog subjekta moćnijoj volji milijunskih masa, on je ipak živa antiteza Horvata. Trebalo je, stoga, u drugom činu malo više naglasiti njegovo dijaloško obeležje. Krivica je i do neujednačene režije: g. Orlovića režija bila je vanredno živa u svim scenama prvog čina gde je sam g. Orlović bio središte radnje (oberlajtnant Walter); nasuprot tome, sve do njegove pojave u prvom činu, tempo je bio prespor. Okvir „tintastog nokturna" u drugom činu, s obešenom staricom u pozadini, s kišom kao večitim galicijskim lajtmotivom, uzbudljivo evocira jezu. Međutim, umesto da okvir trećeg čina dâ kao satiru sjaja s grotesknim naglaskom, on ga je dao kao grotesku s operetskim bleskom. Zato je onaj tragični završetak s revolverskom pucnjavom i masovnom pogibijom, delovao kao scena obaranja lutaka u kakvom marionetskom pozorištu. U ulozi trupen-oficira Waltera koji je postao automat za životinjske ispade, g. Orlović je bio odličan. Uspešno je podvlačio drastiku grubosti jednog pripadnika soldateske. Tekst mu je išao na ruku. Od epizodnih uloga, barunica Meldegg-Cranensteg gđe Petri vrlo efektna, iako možda za nijansu odveć bučna.

Uprkos ovim mestimičnim nedostacima glume i režije, Krležina drama naišla je na odličan prijem publike. S naročitim interesom praćene su potresne scene ljudskog ispovedanja.

[1937]

RAZMATRANJA POVODOM JEDNOG TIPA KOMEDIJE

Nedavno je jedan veliki francuski književnik, Žil Romen, ogorčen neodgovornošću i nekritičnošću onih francuskih pisaca koje maze „književni" saloni društvenih snobova dajući im podstreka da se besomučno obaraju na Francusku, koja im izgleda okužena lešinom slobode, prikazao pozerski gnev ovih povlašćenih dušebrižnika, u čijim se glavama izjednačio pojam proizvoljnog tumačenja stvari s pojmom slobodne kritike.

Odista, u Francuskoj, u salonima gde se neguju duhovitost, lepo ponašanje, otmen ukus i književna tradicija iz prave domaće kuhinje, preobražajni stvaralački akt sve se više sputava, jer se u književnim kalupima, koji se smatraju kao definitivan proizvod jedne overene književne tradicije, nalazi najsigurnije jemstvo da pisac neće zastraniti. Ako se desi da je pisac „zastranio", tj. ako se pisac usudio da bude novator, odmah je proglašen izrodom koji se predao tuđinskom duhovnom uticaju da bi potkopao čvrstu kulu galskog duha. I ništa mu neće pomoći: ni čisto francuski siže, ni napredne težnje koje su u Francuskoj već postale tradicijom, ni umetnička snaga kojom izražava stvarnost svoga vremena, ni evokacija prošlosti koja sadržava elemente slične današnjici. Duhovna diktatura šengajsterskih kružoka prećutaće ga; oni se, svojim društvenim položajem, brinu o čuvanju lepih oblika duha kome ubrizgavaju veštačku životnost ako su mu se prirodni sokovi sasušili. To, uostalom, nije nikakva tajna; a još manje je tajna da su arbitri ovih kružoka i književnih salona

zaseli po redakcijama svih velikih listova i časopisa „dobrog renomea". Tako postaje razumljivo da najbolji pozorišni proizvodi francuskih pisaca uglavnom ostaju na hartiji, a bezvredni sezonski komadi se seljakaju s jedne bulevarske pozornice na drugu, praćeni reklamom, vodviljskom pompom i talambasima preporuke. Pozorišni karteli, uporno, u toku od trideset godina, odbijaju da prikažu drame jednog Romena Rolana; u isto vreme, svaki spretniji sočinitelj pozorišnih „igrokaza" koji za jedno veče zagolica publiku, ili joj zadržava pažnju na beskrajnim psihološkim komplikacijama strasti iz kojih je isceđena i poslednja količina uverljivosti, doživeće da ga mesecima ne skidaju s repertoara.

Ovo merilo, kome je rukovodno načelo da ruka ruku pere, postavši već tradicijom svoje vrste, naročito je omogućilo nicanje komedija koje se pretvaraju u lakrdije, lakih komada s klasičnim bračnim trouglom čija je sva duhovitost u vodviljskim zapletima, satire s tupim društvenim žalcem, ali s obiljem humora i aluzija na račun francuskih naravi i običaja. Pjer Šenov „Presudni čas", izveden na sarajevskoj pozornici, mešavina je u kojoj ima ponešto od svega toga. Više lakrdije nego komedije; više banalnog društvenog vodvilja u kome samo nedostaju indiskretni kupleti o očajnosti francuske političke situacije — to, čini se, treba shvatiti kao pritajeni pripev komada —, nego duhovitosti koja zasmejava pogođenim izobličavanjem stvarnih francuskih naravi, stvarnog francuskog života. Čitavo ovo površinsko hvatanje odjekâ francuske stvarnosti sagrađeno je na jednom veštačkom „kviprokvou". Jedan krupni industrijalac koji je član i poslanik socijalističke stranke — prva nemogućnost —, usled štrajka koji je proglašen, obustavlja rad u svojim fabrikama i koristi svoje slobodno vreme da svojim prijateljima, aristokratima, s kojima ima nade da postane rod, objasni veštinu demagogije: on, francuski buržuj, raspaljuje radničke mase da bi ga one izabrale za poslanika. Ali talas masa preći će i preko njega, objašnjava mu njegova aristokratska gošća, zabrinuta ovom nesmotrenom politikom. E, uverava je on, mlaki, ravnodušni buržoa, (pre-

ma piščevoj tendenciji prava suprotnost onome što bi francuski buržoa trebao da bude), opasnost nam ne preti s leva nego s desna. Po njemu, ili po piscu koji mu ove reči stavlja u usta, s predumišljajem, fašisti su prava revolucionarna opasnost, oni su pravi buntovnici; ili su se bar njemu takvi učinili; on, veleindustrijalac i socijalist, dobroćudni buržoa i strašni demagog s imaginarne tribine, zato je i otpustio svog šofera. Radnja se razvija; kruže glasovi o generalnom štrajku, stiže vest o požaru fabrike, čuje se bat štrajkaških koraka oko kuće, eno ih, već ulaze, trojica su, onih pravih: prvi, krupan, zverskog pogleda, sa solufima, s revolverom u ruci, ona druga dvojica s bradama, zlopogleđe, ta znate kako već izgledaju ti klasični bezbožni revolucionari. Pozivajući se na neke misteriozne brojke pobedničkih revolucionarnih proglasa — možda su stigli s kakve okultističke sednice —, vrlo poverljivo saopštavajući broj neke partijske ćelije sekretaru gospodina poslanika koji je i sam član te partije, u ime proglašene diktature proletarijata naređuje domaćinima, i kućnoj posluzi, da siđu u podrum, pošto su im prethodno oduzeli nakit i čekovnu knjižicu. Otkud to da ova tri razbojnika, kao što će se docnije utvrditi o njima, tako precizno poznaju revolucionarni mehanizam jedne partije, pa se čak ni ne varaju u broju ćelije za ovaj okrug u kome operišu? — U podrumu ima familija da dočeka rešenje o svojoj sudbini: u toj noći koju provodi u podrumu misleći da je zaista pobedila revolucija, familija pije s poslugom, bratimi se i cmače, stega hijerarhijske discipline popušta, ukazuju se ljudi. Do ovih scena s naravima bez maske, do tog inventara francuskih karaktera, piscu je naročito stalo: jedan buržoa koji kliče revoluciji, jer mu kroz koji dan dospeva menica; jedna solidna francuska buržujka koja nepokolebljivo veruje u zdravu srčiku francuske buržoazije, da bi se uskoro i sama do besvesti opila; jedna vremešna kuharica koja viče da treba oduzeti bogatašima pare, ali da njoj treba ostaviti njenu ušteđevinu od 3000 franaka jer, ako tako ne bude, treba pobuniti seljake i izazvati novu Vandeju; jedna lepa sobarica koja se oduševljava za revoluciju, jer misli da će

se u njoj sad ona provoditi, a čiji žar naglo jenjava kad joj pričaju o odsustvu orgija u njoj; kćerka gospodina poslanika, dobro vaspitano dete koje uvek pristaje da se bračni ugovor pretvori u kupoprodajni, doživljava zanos revolucije, jer će doterati u njoj do čina pukovnika, kao i njen pokojni deda; i, najzad, mladi sekretar poslanikov, organizovani član komunističke stranke, koga je naglost revolucije uhvatila za jaku i gurnula ga na položaj „čoveka budućnosti" u krugu onih koji su ga do jučer potcenjivali, jer nije znao šta sme a šta ne sme čovek čiji prihodi dostižu sumu od svega 1200 franaka. On se odmereno ponaša, prema svima je blagonaklono nezainteresovan i daje petparačka razjašnjenja o događajima i merama. Osim ovo dvoje mladih, podrum se opija. Kako je pokvarena i izmoždena ova stara francuska rasa, misli onaj strani gledalac koga izvesna štampa, ne isključujući ni francusku, svakodnevno ljuka o gnjilom i neherojskom življenju francuskog malog čoveka! Ukinite nejunački režim demokratije gde je snaga posustala, gde je stvaralački napor klonuo, gde je jalovost otpora napravila ljude ravnodušnim, i rasa će se odmah obnoviti. U tome leži spas. Zato, u onom naoko neodgovornom obrtu kviprokvoa, kad dojučerašnji industrijalac-socijalist, pa čak i gospodin poslanik, pošto je razabrao da se ništa nije promenilo, svestan da je on ipak fabrikant, diže ruku i fašistički pozdravlja dolazak pukovnika Delaroka koji će mu dati informacije o novom šoferu, — obrtu koji bi nekome mogao izgledati kao želja pisca da nikom ne ostane dužan, treba tražiti svu simptomatičnu prazninu ove komedije kojom Šen, kao kroz igru, leptirasto tumarajući s jednog senzacionalno shvaćenog vida stvarnosti na drugi, želi da prikaže politička zbivanja u današnjoj Francuskoj.

„Presudni čas", komedija sa socijalnim pretenzijama, sagrađena je na apsurdnim pretpostavkama. Njene premise su u vazduhu. Zato je njen predmet postavljen u veštački podešen okvir, zato elementi njene kritike imaju lakrdijaško obeležje, a verovatnoća njenih zapleta izgleda promašena. Socijalna kritika, i onda kada se daje kroz komediju, uvek je jalova kad su odnosi na

koje ona cilja izmišljeni ili veštački konstruisani: ona je onda jedan pravi „kviprokvo" — zaplet u kome se jedna stvar uzima za ono što nije. Kada bi imala pretenzija na ozbiljnost, ona bi se u takvom slučaju nazvala falsifikatom; pošto ih nema, ona se zove lakrdijom.

Prikazana na sarajevskoj sceni, ona je patila od onoga što je inače retko obeležje komada ove vrste: od odsustva dinamike, od razvučenosti. Drugi čin, u kome su scene straha i, posle, pijanstva, mogle dati živog zamaha radnji, sav je bio u znaku režijske ruke koja je oklevala da se brže kreće. Ipak, galerija nestvarno zamišljenih, i u veštački okvir unesenih tipova — a autor naročito insistira na njihovom obeležju tipova — dobro je i živo izrađena. Gosp. Tanić, kao fabrikant i narodni poslanik Dipon-Vilie, sigurno je, koliko mu je to već njegova apsurdna uloga dozvoljavala, nosio figuru jednog nelogičnog sitnog demagoga svesnog svoje demagogije, dobrog račundžiju koga nepredviđeni događaji baš silno ne potresaju, ali i naivnog šeprtlju koji, nasađen, i svestan toga da je nasađen, razbuktava svoj prikriveni plamičak malograđanskog špekulanta. Ali uprkos ovim vidljivim delovima njegove fizionomije, Dipon-Vilije nije imao fizionomije. A to nije krivica g. Tanića; to je lice koje je autor složio iz nemogućih kontura. Kao mirna, s verom u sebe francuska građanka iz tzv. solidnog društvenog sloja koja će, i kad poklekne, zadržati svest o potrebi rastojanja, gđa Kešeljević bila je, kao uostalom uvek, vrlo dobra. Ona s uočljivom sigurnošću uobličava svoje uloge. Gđa. Stefanović je izrazito, ali i s nešto ustručavanja u prvom činu, dala kuvaricu Žozefinu, ženu iz naroda, spremnu da iskopa oči onom o kome misli da će joj okrnjiti njen kapitalčić, otresitu, koja pomalo pijucka i iz ostave krade jelo za svog dilbera. Gosp. Đurić dao je svog Žana Martena s hladnokrvnošću koju mu je uloga nametala, da u trećem činu, bez svoje krivice, ispadne kao lik nedocrtan, s postupcima bez motivacije. Klara gđice Babić uverljiva u svojoj svesti mlade devojke koja sluša tatu i mamu, jer misli da se time drži dobrih porodičnih običaja, da bi u trenutku zaljubljenosti pribegla lukavstvu i ostavila svoju sreću. Gđa.

Petri kao baronica Verne nije zaboravila da podvlači fraze koje se, poput nasleđenih anegdota, prenose s jednog aristokratskog kolena na drugo. Gosp. Lajtner je s mnogo komičnog efekta odigrao svoju ulogu kolenovića-nespretnjakovića, a i ostali su bili dobri.

*

Kada će naše pozorište prikazati koje reprezentativno delo francuskog dramskog stvaranja — recimo Žila Romena ili Romena Rolana — umesto ovih jevtinih lakrdija s vodviljskim naglaskom koje su pre tako često, a u poslednje vreme već ređe, pod imenom salonske komedije zalutale na našu pozornicu?

[1937]

Alfred Nojman: „Patriota", drama u osam slika

Zaverenik po milosti Božjoj koji sebe izjednačuje sa sudbinom! Na ovom uverenju koje se učvršćuje u njegovoj svesti i volji, grof Palen, vojni guverner Petrograda, kuje zaveru protiv cara Pavla I, raspliće intrigu u koju hvata i druge ličnosti, izvršuje delo i, na kraju sebe kažnjava. Nojmanov Palen spada u onu vrstu istorijskih ličnosti čiji je moral sazdan mnogo više od beskrupulozne volje nego od predostrožne i ispitljive savesti; da bi u životu sproveli svoje delo, oni pronalaze, oni nameću niz opravdanja u ime nekog višeg cilja što ga oni određuju istoriji. Njihov položaj pozvanih izvršilaca sudbine kakvim oni sebe proglašuju, oslobađa ih svih skrupula koje obična ljudska preduzimljivost smatra prirodnim. Stav Palenov sastoji se jednostavno u ovome: on hoće da brani ideju legitimnosti carske vlasti, da je sačuva neokrnjenu i da je, obezbeđenu od labavosti ili skretanja, ostavi budućnosti. S obzirom na to da je u carevoj osobi oličena i carska vlast uopšte, svaki nedostatak cara kao čoveka stvara pukotinu na opštem sitemu apsolutističke carske vlasti. Da bi spasio carsku vlast od cara, Palen odlučuje da cara treba ukloniti: u tome se sastoji njegov patriotizam. Njegova zavera, prema tome, ne ide za tim da promenom koju će izazvati izgradi jednu, po svojoj suštini, novu istorijsku situaciju, nego za tim da apsolutističkoj ideji carske vlasti povrati ugled. Kad se autoritativna ličnost, koja vrši autoritativnu vlast, u tolikoj meri ogrešuje o principe svoje vlasti da najzad počinje da podriva njenu

legitimnost, treba spasiti legitimnost, a žrtvovati ličnost — to je istorijska logika Palenova u drami. Očevidno, logika vrlo skromna, čak bezazleno poštena u svojoj prividnoj požrtvovanosti, kad ne bi bilo nečeg dubljeg što se nalazi u korenu svake ličnosti kad se odlučuje na akciju ovakve vrste, kad ne bi bilo nečeg što se nalazi iza nje. A ove dublje pokretače Palenove akcije — one druge osim onih idejnih — Najmanova drama nije otkrila; ni spletkarstvo ni pokvarenost, ni bezobzirnost, tako uočljivi u postupcima Palenovima, nisu se usekli u tolikoj meri u Palenov karakter da bi bilo slobodno smatrati ih njegovim isključivim osobinama. Patriotizam, koji on ističe kao ideju vodilju, i samoubistvo kojim će on iskupiti svoje delo, upućuju na zaključak da je on svaki svoj postupak smatrao samo sredstvom koje se ne bira da bi se postigao krajnji cilj. Njegov cilj, to je njegova misija: on njemu žrtvuje svoju volju, svoju ličnost, svoj život, pa zašto da mu ne žrtvuje tuđu osetljivost, zašto da ne ugušuje ambicije drugih bića, zašto da ne uništi i poslednje iluzije karaktera u kojima ima još nekih obzira? Time se objašnjava ljudski momenat njegovih postupaka od kojeg drama živi; ali, osim Palenove lične ideje vodilje, koja je dovoljno objašnjena ali koja ne pulsira fanatičnim životnim žarom, postoji takođe jedna šira društvena pozadina kojom individualistički zaverenik ipak ne gospodari tako suvereno da bi sve mogao preduzeti oslanjajući se jedino na svoju odluku, a vođen samo onim što on naziva svojom ‚misijom". Nema u drami onog šireg političkog plana*) koji bi njegovu ličnu misiju učinio

---

* Nije na odmet pomenuti da je vreme vladavine cara Pavla I u znaku jačanja centralne vlasti u Rusiji na račun dosta samostalnih i decentralizovanih feudalaca; da bi ih ekonomski oslabio i ograničio njihovu moć, Pavle uvodi neke nove mere: on ukida zakon po kome kmetovi moraju neograničeno raditi za plemiće, i uvodi novi zakon po kome se rad kmetova svodi na tri dana nedeljno; on radi na ukidanju feudalnih carinskih područja koja velikašima donose ogromne prihode, s namerom da znatniji deo tih prihoda obezbedi središnjoj vlasti; najzad, raskida savez s Engleskom koja je bila glavni potrošač ruskog žita, od čega su najveću štetu imali opet feudalci. Sve

iluzornom, ali zaveru ipak nužnom, neizbežnom; koji bi Palena, svemogućnog pokretača jedne istorijske akcije koji sebe proglašuje izvršiocem sudbinske volje, obeležio kao značajnog činioca, ali samo činioca, što je on, uostalom, jedino mogao biti. U komadu Nojmanovom, međutim, istorijsku i političku odgovornost preuzima sam Palen. On je taj koji, sam i jedini, svojom voljom kroji sudbinu carstva, podređujući sebi sve tuđe volje, zračeći nepokolebljivošću koja žive ljude pretvara u poslušne lutke. Ovakvo shvatanje ličnosti kao jednog autonomnog sveta u kome se odlučuje sudbina sviju dalo je zanimljiv i efektan teatar, ali se udaljilo mnogo od istorijske drame s realističkom verodostojnošću; jer svaka istorijska ličnost, ma koliko značajna, ograničena je nizom nemogućnosti. Nojmanov Palen savlađuje sve prepreke hladnim računom svoje volje, sigurnošću koja se obezbedila od svakog neuspeha zato što je smislila sve mogućnosti i predvidela sve obrte. Ali, što je od velikog značaja, njegova volja, koja je višestruki upravljač sudbonosnog istorijskog zbivanja u drami, nije volja za moć. I to je dobro. Posle ostvarenog zadatka i ispunjene misije, on neće vlast, on neće položaj, on ide, po vlastitoj volji, u smrt; ovde Nojman vraća Palenu moralnu savest i spasava ga kao čoveka, s gorkom motivacijom da Palen mora da okaje bezočnost svojih postupaka. Tu se možda više nego i na jednom mestu drame insistira na nezainteresovanosti Palenovih pobuda; i rezignacija u koju on pada posle obavljenog dela pomaže ovakvom tumačenju, jer slavoljubivi ljudi se lako ne zamaraju. Ideja carske vlasti je spasena stupanjem na vlast novog cara — koji, uzgred budi rečeno, nije bez prećutnog saučesništva u ubistvu cara, svog oca, iako se opire i odriče odgovornosti —, otadžbina je spasena, a patriota Palen, umrljan carskom krvlju i svestan istorijskog apsurda da i dalje ostane na odgovornom položaju, dobrovoljno ide u smrt. Čudovišna mo-

---

ove mere izazivaju otpor plemstva, koje, i inače vređano, sklapa zaveru i ubija cara Pavla I. U Nojmanovoj drami nema ni nekog sporednog kanala kroz koji bi se nagovestili ovi pravi uzroci plemićkog državnog udara.

numentalnost Palenova oslobađa se, samim ovim gestom, tako, preteranih dimenzija i očovečava se. Smrt ga, tako, donekle opravdava. Polazeći od jedne spasilačke namere koja je isključivo njegova svojina, on ne zazire ni od kakvog sredstva, da bi se kroz svoju ličnost moćno razgranao i, najposle, pretrgnuo. Ovde su se individualistički istorijski metod i individualistički dramski postupak proželi hraneći se uzajamno, ali i obuzdavajući se. Na kraju, primese čisto dramske konstrukcije spasavaju istorijsku koncepciju drame.

*

Gluma i režija, gotovo besprekorne, ovaplotile su, međutim, dobar teatar. G. Cvetković je sugestivnim uživanjem dao cara Pavla, manijaka isto toliko sumanutog koliko i vidovitog. Zaslugom g. Cvetkovića zabrujala je u ovom dosta složenom dramskom liku bogata skala nastranih tonova: užasnuti alkoholik, pobesneli tiranin koji svojom besomučnošću prikriva sve jači strah, blesavo poverljivi mekušac, infantilno razdražljivi slabić, patološki osjetljiv i bolesno sumnjičav. Ovakav, on se vidno lomi u svojoj unutrašnjosti, mučen morom tragičnih slutnji; pritisnut njihovim teretom, mestimično se diže do kobne veličine patnika. To je, do danas, najbolja uloga g. Cvetkovića. Znalački i spontano tumačila je gđica Đačić, kao barunica Osterman, ljubavnicu i ženu koja pokušava da se suprotstavi lavini događaja, ali klone poražena njihovom žestinom i Palenovom nadmoći. Palen g. Kosića bio je ceo od jednog komada. Granitno čvrst, odmeren, odlučan, siguran. Ponegde toliko siguran da je ostavljao utisak čoveka koji nema u vidu mogućnost iznenađenja. U ovakvoj stilizaciji možda nema utančanosti, nema uzburkanog poleta, ali ima snažnog dejstva. Uloga grenadira Stepana, koju je g. Tadić prilježno izradio, prozivod je čisto teatarske mašte. Grof Panin g. Kopača izrazit u svojoj sređenosti, diskretan u svojoj kolebljivosti. G. Đurić bi trebalo da što manje daje maha svojoj sklonisti za patetiku. Ostale uloge prikazane su zaobljeno i ubedljivo.

Režija g. Kosića bila je živa, povezana, bez zastoja, ističući se naročito smislom za zanimljivost radnje, za intonaciju dijaloga i za psihološko vajanje sukoba i susreta.

[1937]

TRAGIČNI SOFIZAM PIRANDELA

Kad Pirandelov „Henrik IV", poludevši, dvanaest godina uobražava da je on zaista Henrik IV, onda on to čini nesvesno, prenoseći se, svojim preostalim životnim moćima, u doba, u atmosferu, u prisni dekor Henrika IV, podražavajući njegov stav i preživljavajući događaje od kojih se sastoji Henrikov život. Njega ludilo, sve dok traje, sprečava da bude svestan ove korenite promene koju je on izvršio nad svetom objektivne stvarnosti. Identifikacija postojećeg i nepostojećeg, fiktivnog i stvarnog, znak je njegovog ludila. Dona Ana, u Pirandelovoj drami „Život koji sam ti dala", svesno pokušava da fikcijom zameni stvarnost; ona to ne čini iz ludila, nego iz potrebe da subjektivnom svetu svojih predstava udahne onaj život koji joj svet objektivne stvarnosti, oduzima. Njen sin, koji je sedam godina bio odsutan, vraća se kući i posle nekoliko dana umire. Dok ga porodica oplakuje a paroh prosipa utešne reči svojih otrcanih shema. Dona Ana, mati, uverava sve oko sebe da njen sin nije umro ovde, sada, nego, ako je već umro, onda se to dogodilo pre sedam godina kad je otputovao; kako je, za čitavo vreme njegovog izbivanja, ona njega nosila u srcu, u sebi, on je u njoj za to vreme živeo; pa ako je za to vreme živeo, živi i sada.

Na logiku zdravog razuma kojom se služi njena okolina, ovakvo rasuđivanje porazno deluje; svima se čini da dokazi Done Ane, po svojoj tendenciji, imaju nešto od ludila u sebi, ali svima je sasvim jasno da

Dona Ana nije luda. Naprotiv, ona je upotrebila sve svoje unutrašnje energije, svu dokaznu sposobnost svog razuma da najpreciznije, ističući iznad svega svet svog uobraženja, podvuče ono što njoj izgleda nedosledno u svetu stvarnog događaja. Ona živi i dela kao da joj je sin živ: njegovoj ljubavnici piše pismo koje je on započeo, ljubavnica dolazi s odlukom da ostane, a Dona Ana, svesno se srođavajući sa svojim subjektivnim saznanjem, kaže mladoj ženi da je sin otputovao. Ovaj susret sa ženom koju je njen sin voleo pruža joj priliku da se prožme novim elementima koji sadrže tragove njenog sina, tako da predstava koju ona ima o njemu dobija čvršće uporište. Ali objektivna stvarnost će se ipak pobrinuti da nametne svoju logiku: mlada žena, po dolasku svoje majke, saznaje za smrt čoveka koga je volela, lomi se i odlazi. Dona Ana, majka koju neposredni događaj smrti nije mogao da uveri, uverena je posrednim putem. I ona zaključuje da je prava smrt onaj način na koji život postupa sa smrću, a ne samo preminuće. Ona je dosledna svom krajnjem subjektivističkom gledanju na svet.

Kod svih Pirandelovih lica čija je životna sudbina upečatljiva baš zbog svog suštinskog razlikovanja od životne sudbine ostalih, svest se u tolikoj meri otuđuje od stvarnosti da joj se suprotstavlja. Sukob između svesti i sveta stvarnosti pretvara se u nesporazum koji postaje tragičan. Ali ovaj nesporazum je mnogo tragičniji kao životni odnos nego kao okvir unutar kojeg se kreće ličnost što je svoj svet — mišljenje, življenje, osećanje, postupanje, — izdvojila, unevši u njega svoj vlastiti poredak stvari. Tragedija je vidna tek ako se posmatra kao deo opšteg kretanja. A to opšte kretanje, ta objektivna stvarnost, samo izaziva Pirandela, ako već nije ravnodušan prema njoj — ukoliko je moguće biti ravnodušan prema nečemu što se mrzi. Iz ove mržnje na stvarnost koju je Pirandelo projicirao u svoja lica rađaju se njihove tragedije.

Pirandelu su činjenice odvratne i zato on traži pribežište u njihovoj suprotnosti: fikciji. Fikcija kod njega dobija postojanost stvarnosti, da bi opovrgla stvarnost.

Ovaj sofizam je zaista tragičan, jer njegovim posredstvom subjekt postaje izvor i utoka svega. Subjektivna svest, međutim, koja dosledno negira stvarnost, a sama želi da postane takva stvarnost koja je sebi dovoljna, konačno odvodi istovetovanju postojećeg i nepostojećeg, čiji bi kraj bilo ludilo. Pirandelo to zna i on je, u svojoj želji da se osveti svim utvrđenim propisima življenja i mišljenja, otišao tako daleko da je i ludilu odao dužnu poštu, pozajmivši neke njegove vidove i posejavši ih u odnose svojih lica. Dona Ana nije luda, ali za svoju okolinu koja je i sama svesna toga, ona postupa kao da jeste. Pirandelova veština da izbegne ponor koji zjapi ispod ovakvih tragičnih situacija, stvorenih igrom ideja, znak je one svesne relativizacije samog razuma; i on, kod Done Ane, postaje samo oruđe koje služi svetu subjektivnog da bi odnose prikazao onakvim kakvim on hoće da ih vidi. Svesno preinačenje sveta, ako nas to subjektivno zadovoljava, — ukratko, ako nas to čini srećnim — razum mora da omogući. Tako on postaje lucidan i onda kad zastranjuje. Dona Ana mnogo objašnjava, uverava, dokazuje; kroz njeno dokazivanje Pirandelo sugeriše misao o trošnosti i nepouzdanosti formalne logike koja sažima svet činjenica. Sestra Done Ane, Dona Fiorina, jedno od mnogih stvorenja koja sude po formalnoj logici, počima da se koleba u svom utvrđenom gledanju na stvari kada joj Dona Ana, heraklitskom logikom koja je dobila ubrzanje, dokazuje da njena deca nisu više ona ista koja su bila pre godinu dana kad su otputovala u grad, nego da su neka druga. Ona se nisu samo promenila, kaže Dona Ana, ona su sasvim druga. Ovom potpunom relativizacijom odnosa, Dona Ana — odnosno Pirandelo — nastoji da izvede sasvim apstraktan zaključak o novim životnim oblicima koji sa starim nemaju nikakve veze. Odricanje da načelo uzročnosti u svetu činjenica ima svoj odraz u svetu svesti, glavni je oslonac Pirandelovog tragičnog sofizma. Jer novo, — novi trenutak — i kada negira staro, preuzima i produžuje one elemente starog koji su omogućili da ono novo nastane. Ne postoji granica između starog i

novog, ali postoje u starom klice novog koje se razvijaju u toku samog postojanja. Pirandelo je, nasuprot ovom toku objektivnog događanja, ispremešao vremensko-prostorne relacije; kod Pirandela svaki novi trenutak je svet za sebe i on neće da zna za ono što mu prethodi. Zato njegova uporna subjektivistička relativizacija životnih oblika, zapostavljajući uzročnost u postojanju, čini od ovih oblika zatvorene svetove kroz koje se ne provlači nit kontinuiteta, nego koji, i onda kad su samo varijante jednog istog procesa, mene jednog istog razvitka, nemaju ničeg zajedničkog; oni su, kao što bi Pirandelo hteo da nas uveri, sasvim drukčiji, u uzastopnosti njihovih promena nema veze. Zbog toga se čini da Pirandelove najznačajnije ličnosti, usled drukčijeg osećanja koje nastaje kao posledica njihovog naročitog gledanja na stvari, nisu drugo do očovečeni mehanizmi čiste inteligencije, bića s mnogo razvijenijim idejama nego osećanjima; to je svakako zato što one mnogo više umuju i ubeđuju nego one ličnosti oko njih koje „normalno" doživljavaju svet. A tome treba dodati da one umuju jednim izuzetnim načinom: subjektivističkim sofizmom koji je njihova logična odstupnica za begstvo iz života.

*

U inteligentnoj i sugestivnoj režiji g. Lajtnera koja je uspešno povezala ono dekorativno i ono intimno — ne treba zaboraviti da su Pirandelove tragedije vrlo složeni ‚interieuri" —, gđa Mansvjetova dala je vanrednu kreaciju Done Ane. Proniknuvši sjajno svet Done Ane, ona je disala onom autosugestivnom logikom koja hoće da se oslobodi odnosa stvarnosti; ona je izbegla svako mesto gde bi malo veća količina osećajnosti mogla da uspostavi dublji dodir s tom stvarnošću. Nad vlastitu tragediju ona se nadnosila sposobnošću analize. Dve iskusne glumice, gđe Kešeljević i Đačić, upotpunile su svojom sigurnom glumom ovu tragičnu atmosferu jednog životnog nesporazuma.

[1937]

TRI DOMAĆE PREMIJERE: „PEČALBARI" OD PANOVIĆA, „FUZIJA" OD SAMOKOVLIJE I „RASPADANJE" OD RASIMA FILIPOVIĆA

Od socijalne melodrame, čiji je autor dao nekoliko dobro sagledanih ali nedovoljno motivisanih isečaka iz života pečalbara, preko neuspele komedije u kojoj je pisac pokušao da se našali s principima koji popuštaju pod naletom osećanja, do socijalne drastike u kojoj se istiniti životni materijal vrlo sirovo osvetljuje, — naša stvarnost je progovorila mešovitim rečnikom stilizovanog folklora, površinske ironije i odveć fatalnog stradanja. Panovićev počelbar Kostadin, pre no što ga okolnosti (nedovoljno predočene) prisile na pečalbu, buni se protiv nje, protiv „adeta" koji vlada u njegovom kraju da svako ko nije „čorbadžija" ostavlja kuću, svoje, ženu, nejačad, i odlazi u svet prodajući svoju radnu snagu onde gde je ona potrebna i izlažući se neizvesnosti, patnjama, a često i smrti. Ali ljubav prema kćerki čorbadžije Jordana, koju otima u stilu folklorne romantike, navodi ga uskoro na popuštanje i on se potčinjava „adetu" koji se njemu predstavlja u liku tasta i zelenaša, oličenih u istoj osobi. On ostavlja dom, majku, ženu i dete koje je na putu, ide na pečalbu u Beograd, tuberkuloza ga utegne u svoja klešta i on umire. Ova životna građa, vrlo podesna za bolne i dramatične akcente, dobila je, u obradi g. Panovića, melodramatičan i ne mnogo ubedljiv oblik naročito zbog svog čestog skretanja u folklor, koji je dramsku radnju paralisao i u znatnoj meri iskidao; osim toga g. Panović, koji je samo u prvom činu, uz dobro pogođeni lokalni kolorit, uspeo da sceni udahne života i zanimljivosti, onde

gde muzika nije stigla da zameni radnju pokazao se kao dramatičar bez sposobnosti za ubedljiva scenska oživotvorenja. Tragedija, kod njega, umesto da raste i da se pojačava, oduljuje se i tiho gasne posle nekoliko bespomoćnih trzaja; protkana muzikom, ona je, imajući i onako u sebi melodramskih primesa, dobila samo naglašenije obeležje melodramske tragedije.

U svojoj komediji „Fuzija", g. Samokovlija voli kompromis; on njega ističe nasuprot svim onim principima koji svojom neizbežnom tvrdokornošću stiče u jednoj sredini, koja ne trpi njihov otpor. Težnja g. Samokovlije bila je da pokaže da su principi kalem, a životno podešavanje i osećajni oportunizam da su normala; polazeći od ovakvog stava, on će principe, ma koliko plemeniti oni bili, pokušati da dovede u nekoliko takvih životnih situacija, da će oni, usled nadmoći osećanja, tražiti kompromis i prestati da postoje. Po njemu, život, koji je tobože beznačelan, zamara principe; tako komedija se rađa kad ličnost, težeći prisno za nečim čemu se njeni principi suprotstavljaju, pronalazi načina da iz čvrstog okvira načelnosti pobegne u neodgovorni krug beznačelnog zadovoljstva. Taj skok iz jednog u drugi g. Samokovlija je odabrao za predmet svoje komedije, ali bez uspeha, jer je i njegova „Fuzija" više bila lakrdija bez dinamike s ponekim grotesknim začinom, nego komedija u kojoj bi ironija, dosledno sprovedena, zaista pokazala slabost načelnosti jedne, recimo, pobornice ženskog pokreta.

„Raspadanje" g. Rasima Filipovića vuče svoj koren iz ratne i poratne stvarnosti. Abid Šurkić, ratni invalid, čiji dom još uvek trpi od zelenaške šake koja ga je privezala za sebe još u ratnim vremenima, nemoćan i beznadežan, tone u svoju tragediju. Oko njega sve propada, zelenaš Agan Sejfić tera ga na plaćanje, mlađi brat Medo u gradu je na radu, a on, omotan zelenaškom pijavicom i razjedan vlastitom vizijom ratnih užasa, pušta od sebe nekoliko potresnih, očajničkih vapaja. Na kraju, brat mu se vraća izgubivši očnji vid na radu, zelenaš još bezmilosnije nasrće, a Abid, raskinuvši kvrge nemoći, ubija Sejfića i baca se u bunar. U svojoj drami,

u kojoj većma daje presek stanja nego razvoj akcije, g. Filipović, uočivši dobro jedan istinski životni materijal, ostavlja ga i suviše sirovog, povlačeći u njemu drastiku u toliko isključivoj meri, da ona, najzad, postaje neuverljiva. G. Filipoviću nedostaje osećanje mere, i on, osim toga, u svom slikanju drečećih kontrasta, daje dokaze o svojoj dosta vidnoj neveštini vođenja lica kroz radnju; lica odlaze i dolaze kad je autoru to potrebno, a ne kada to napon raspleta zahteva. Ali, u naknadu za ove nedostatke, mnoge scene ove drame, pune verodostojnosti, svedoče o Filipovićevom poznavanju jednog delića životnog mehanizma koji mrvi sudbine, slepo i bezobzirno poput stihije, a da sa stihijom ništa zajedničkog nema. Ako g. Filipović nije dao dramu širih horizonata s reljefno izrađenim ličnostima, on je dao jedan stvaran životni podatak u kome ima dramskog potencijala. Samo, uobličavajući ga, on je toliko nizao jednu strašnu epizodu za drugom da je u njegovu delu svirepost doživela svoju vlastitu karikaturu.

[1937]

IV

INTERNACIONALNI KONGRES ZA ODBRANU KULTURE, PARIZ, JUNA 1935.

Jedna utančana predrasuda, uvek sa zadovoljstvom i predumišljajem podržavana odozgo, kao da je htela prestaviti da kultura, baš usled svoje univerzalnosti, neprekidno se razvija u pravcu udaljavanja od svakodnevnih dodira i danonoćnih iskustava. Jedan osnovni skepticizam trebao je da rukovodi kulturnim odabiranjem, da sprečava svaku težnju za neprekidnim održavanjem bliske veze sa događajima i posledicama; ali sve to odgovaralo je jednom postupku, iz dana u dan sve većma utvrđivanom, po kome kultura ima da bude samo odblesak reprezentativnih vrednota i postignuća jednog stupnja civilizacije, bez obzira na sve ono sitno, bezimeno i stvarno što je svakodnevno uslovljavalo i uobličavalo te vrednote. Kultura je, tako, najzad postala začarani krug u koji se ulazilo kroz jedno uvodno sito, čije zahteve nije bilo baš tako teško zadovoljiti: Trebalo je, jedino, zaboravljati svoje poreklo. Anonimnost u metežu podataka, podstrekačka, pokretačka, kristalizovala se u pravcu jednog uzvišenog duhovnog aristokratizma. Izdigavši se „nad metež", zaboravljala je na njega i na svoju delotvornost. Živi podstreci, sukobi, dizanja padanja, prodiranja i osvajanja, ukratko sve ono što sačinjava istoriju, iz koje nikako i nikada, ni za trenutak, ne može biti isključena politika, dajući osnovu svim kulturnim oblicima koji se bez njih uopšte ne bi mogli utvrditi, kao da su po nekom prećutnom zakonu počeli da gube pravo na aktivno učestvovanje u već iskristali-

zovanim kulturnim vrednotama, grizući, svojom tobožnjom nečistotom, savest nosiocima kulture.

I dok je kultura prolazila kroz jedan niz obaveznih čistilišta, napredni društveni slojevi, osećajući sve više njeno otuđenje, počeli su s pravom da sve manje smatraju svojim ovakvo shvatanje kulture. Usled sticaja okolnosti, koji nikada nije paradoksalan, u tome su im pomogli oni duhovi koji su kulturu shvatali kao proces, a ne kao okamenotinu. Njihovo shvatanje kulture koja se neprekidno obnavlja, sasvim se podudara sa razvojnim smislom društva, koje tu kulturu stvara. Ali ovo živo podržavanje jedne povezanosti koja se, po neizbežnom principu uzročnosti, kreće napred, ubilo je dinamiku onih društvenih slojeva za koje je kultura jedan prevashodno statičan pojam. Njihov eklektički istoricizam nikako ne prihvata kulturu kao istoriju; kao kretanje sa svim onim uzrocima koji ga izazivaju. Sukob ta dva shvatanja — odblesak daleko konkretnijih sukoba koji ih uslovljavaju — i sačinjava, u vreme istorijskih prekretnica, glavni prizor duhovnog obračunavanja. Izazvan društvenim protivurečnostima, on prethodi zamašnijim, društvenim obračunavanjima. Ali, u ovaj mah, nas interesuju njegova specifična obeležja.

Pre osam godina, Žilien Banda (Julien Benda), jedan od učesnika ovogodišnjeg kongresa za odbranu kulture, napao je „učene" da su počinili „izdajstvo". On im je prebacivao da su, napustivši „privrženost nezavisnoj delatnosti duha", zagazili u političku arenu i doprineli „da danas političke strasti obuzimaju kod građana većinu ostalih osećanja i menjaju ih u svoju korist". Žestinom poslednjeg Mohikanca filozofije, žigosao je jednu novu ljudsku vrstu: homo politicusa. Tu svoju mržnju na političku delatnost učenih, on je sistematski prenosio na delatnost uopšte, — jer se ona uspešno obelodanjuje jedino u organizovanom vidu, — da bi u svom poslednjem delu: „Beseda evropskoj naciji" opomenuo: „Stvorićete Evropu onim što ćete reći, a ne onim što ćete biti".

Ovo je kazano s kraja 1932. 6. februara 1934, francuski demokratski sistem dobija strohoviti udarac nogom

u trbuh. Fašističke rulje, razjarivane rečju i perom svih onih koji produžuju tradiciju huškača od propalog puča generala Bulanžea, preko Drajfusovog procesa i Panamskog skandala do afere Staviskog, kuljaju na ulicu, ruše, pale i prodiru do Parlamenta s željom da ga spale, a zajedno s njim i sve ono što on simbolizuje. Da se niko ne bi obmanuo u pogledu njihovih namera, viču: „Živeo Šiap!" Bivši fašistički prefekt policije postaje, u njihovim mislima i ustima, simbol nove vlasti. Ali uprkos svega, odbijeni su od Burbonske palate puščanim cevima policijskih činovnika koji su još nedavno stajali pod komandom tog istog Šiapa. Mutnoća prvih dana dobija svoje prave ocrte; pokretači i verovatni iskorištavaoci ovih krvoprolića predstavljaju se u licima onih čije su lozinke o tradiciji, redu i poretku odavno postale jedna otrcana politička zastava. Već 9. februara demonstriraju antifašistički, a 11. i 12. manifestuje ih preko 150.000. Razume se da ne manifestuju za korupciju, nego za svoje slobode i svoja osnovna prava.

Ovi februarski dani potresli su Francusku. Nisu mimoišli nikog. Ovaj politički zemljotres zatresao je sve kule od slonove kosti i razbio u paramparčad sva hermetična zvona, u čijoj se sklerotičnoj zagušljivosti stvarala Evropa „onim što će se reći, a ne onim što će se biti". Sve što je bilo unutra, poispadalo je napolje. Svaki je bežao u tabor za koji je mislio da će uspešno moći odbraniti njegov svet. Prelivi, u toku od nekoliko časova, postaju opredeljenja. A već 12. marta obrazuju naučnici, književnici i intelektualci „Odbor za antifašističku delatnost" pod predsedništvom Pola Rivea, Alena i Pola Lanževena, potpisnika, uz mnoga druga velika imena, manifesta antifašističkim masama. Iz manifesta: „Sjedinjeni, preko svih razlikâ, pred prizorom fašističkih buna u Parizu i narodnog otpora koji im se, jedini, suprotstavio, izjavljujemo svim radnicima, našim drugovima svoju odluku da se s njima borimo, da bismo od jedne fašističke diktature spasli ono pravâ i javnih sloboda, koje je narod osvojio. Spremni smo da žrtvujemo sve da bismo sprečili da Francuska potpadne

pod režim ratobornog tlačenja i bede." Kakvo plodonosno i zavodljivo izdajstvo učenih: ni sam Žilien Banda nije mogao a da ne potpiše ovaj manifest! Od toga trenutka, kulturna pitanja opet gaze po čvrstom tlu. Kultura se opet setila svog porekla.

Od najznačajnijih među potpisnicima ovog manifesta, potekla je ideja o priređivanju „Internacionalnog kongresa za odbranu kulture"; između 21. i 25. juna 1935 — 12 godina posle Musolinijevog pohoda na Rim, 2 i po godine posle dolaska Hitlerovog na vlast, godinu i po posle fašističkih meteža po pariskim ulicama, i deset meseci posle kongresa sovjetskih književnika, — on je održan. Ime i značaj učesnika bili su, upravo svojom raznolikošću, garantija da će na ovom kongresu sve teme biti raspravljene u svim vidovima. Idejno rastojanje od Žilijena Bande do Pola Nizana ispunjeno je shvatanjima koja su sva, manje ili više, istinski izraz jedne zajedničke volje za borbu protiv mraka. Kulturnim nasleđem naglašeno je sve ono što doprinosi neprekidnosti istorijskog razvoja i htenju za zbližavanjem ljudi uprkos svih razlika koje ih obeležavaju.

U svom govoru o „Odbrani kulture" kazao je Žan Geeno (Jean Guéhenno): „Nevolje koje podnosimo svi zajedno, stvaraju među nama mnogo dublju sličnost nego što bi to bila razlika koja može proizići iz naših fantazija ili iz naših osobenih nadarenosti." Međutim, ovu svoju tezu o sličnosti sudbine sviju, Geeno ne izjednačuje s potrebom da svi budu slični; ne radi se o potrebi za što jednoobraznijim prilagođavanjem kakvom kasarnski nivelisanom tipu, nego, naprotiv, o težnji svih naših osobenosti za zbliženjem s tuđim svojstvima, tuđim osobenostima. Umesto da insistiramo no onom što nas u međusobnim razlikama udaljuje, i što je obično veštačko, neophodno je da insistiramo na onom što nas u njima zbližuje, što je i unutarnje i spoljašnje obeležje naše prave prirode kad izgrađuje kulturu. To je, uostalom, stara teza Andre Žida, koju je on i ovog puta ponovio, zalažući se, dosledan sebi, za univerzalnost razlikâ. Sem toga, Žid je, sasvim opravdano, ukazao na štetne strane svakog didaktizma čija javnost

svedoči o jednom neprihvatljivom preziru lepota. Tvorac „bezrazložnog ina" u književnosti još uvek podseća da prava vrednost probija kroz slobodnu igru svih sposobnosti. Jer: „Kultura radi na duhovnom emancipovanju, a ne na njegovom zarobljavanju".

Ovog problema slobodnog umetničkog stvaranja, još uvek otvorenog i aktuelnog u svim književnim diskusijama onih koji odista nešto znače kao umetnici, dotakao se i Žan-Rišar Blok (Jean-Richard Block) u predavanju o „Književnom stvaranju i ljudskom društvu". Njegovo svedočanstvo je naročito dragoceno: on je učestvovao i na kongresu sovjetskih pisaca i govorio o prijemu na koji je naišao njegov zahtev da se prizna „isto dostojanstvo za pisca koji piše za sto hiljada čitalaca i za onog koji piše za pet stotina". „Veliki broj radničkih klubova saopštio mi je svoj pristanak bez rezerve." Ali nije zaboravio reći da je u Evropi potrebno „upozoriti pisca na njegovu naklonost da sebi pripiše apsolutnu autonomiju i da traži, pred društvom, neku vrstu totalne i bezgranične nezavisnosti". On traži da se među piscima i masom uspostavi ono što je Viktor Igo tvrdio da je postigao kad je kazao: „Između mene i mase ima sada jedan fluid". Oko toga problema, uglavnom, kretali su se govori svih književnika. Ali jedan, naročito, ne samo da je ukazao na potrebu tog fluida, nego je, svojom prisutnošću i svojom porukom koju je doneo kongresu, dokazao da on stvarno postoji i u onoj zemlji, gde je jedan značajniji „književnik" izjavio da se hvata za oroz svog revolvera kad čuje reč kultura. Kad se to najmanje očekivalo, kao iz podzemlja, nepoznat i neprepoznat, pojavio se na govornici jedan književnik, koji je, uoči kongresa, stigao iz Nemačke; on je saopštio kongresu da iz miliona nemačkih svesti pendreci i kijače još nisu uspeli isterati pojam kulture, za čije se osnovne principe slobode i ljudskih prava i dalje bore. Nestao je kao što je došao. I vratio se u Nemačku kao odjek njenog podzemlja. — Govor bezimenog Nemca preveo je Francuz Andre Gide.

Kao najznačajniji predstavnik nemačke emigrantske književnosti govorio je Hajnrih Man: od Engleza Aldez Haksli; Amerikanac Waldo Frank; Danac Martin Andersen Nekse; Rusi Erenburg, Tihonov, Kolcov, Pasternjak; jedan niz Francuza: Aragon, Kasu, Šamson, Marlo, Vajan-Kutirje. Ali jedan od najzanimljivijih i najsimpatičnijih trenutaka na kongresu bila je kontroverzija između Žilijena Bande, platonskog filozofa, i Pola Nizana, marksističkog mislioca. Banda je govorio o „kulturnom nasleđu", objašnjujući da se ono danas kreće oko dve teze: dok je jedna, koju on naziva zapadnjačkom, sva sadržana u volji da veruje u transcendentalnu autonomiju intelektualne delatnosti u odnosu na ekonomsku, druga hoće da veruje u njihovu solidarnost. Zapadnjačkoj koncepciji on je naznačio pretke: grčku filozofiju, hrišćansku teologiju, jezuite i univerzitete. Pošto je izvršio ovo, za njega karakteristično razvrstavanje, on je Nizanu postavio pitanje: da li je marksističko shvatanje jedan raskid sa zapadnjačkim ili njegovo produženje, proširenje?

Na ovo je odgovorio Nizan, ne prihvatajući uopšte sličnu alternativu. Želji da odreče ili prizna Bandinu eleatsku logiku, on se protivstavio, odgovorivši dijalektički da je marksističko shvatanje u isti mah produženje i prekid s onim shvatanjem, koje Banda, sasvim sa svog gledišta platonskog apsolutizma misli, naziva zapadnjačkim. Jer, tu ćemo ga citirati: „Čini mi se da shvatanje koje g. Banda ima o jednom homogenom zapadnjačkom svetu ne odgovara istoriji; mislim da se na jednoobrazan način može definisati jedan svet koji sadržava helenizam, hrišćanstvo, renesans, reformu, epohe građanskih revolucija. Jasno je da g. Banda ima o zapadnjačkom svetu, a o helenizmu naročito, platonsku ideju, koja povlači sobom afirmaciju vrednosti i pojmova strogo inteligibilnih, očišćenih od svih vrednosti i konkretnih događaja ljudskog života. Istina je da je ovo shvatanje pobedilo u Grčkoj za vreme koje je, posle svega, ipak bilo kratko, da je zatim služilo kao teorijsko opravdanje celim epohama građanske misli. Ali platonizam nije ceo helenizam. Ovakvog odvajanja ne-

ma kod Protagore, nema ga kod stoika, nema ga kod Epikura, čak ni kod Aleksandrinaca."

Jedna srećna podudarnost učinila je da „Kongres za odbranu kulture" padne u istu godinu kad i proslava pedesetogodišnjice smrti Viktora Igoa; jedna od garantija najčešće sazivanih, za odbranu kulture, bila je upravo njegova teza o potrebi fluida između stvaralaca i mase. Kroz nju se i dolazi do shvatanja po kome kultura, prestavši biti začaranim krugom, postaje sve više područje, dostupno najvećem broju ljudi. Najnaglašenije njeno obeležje je širenje koje raskida sa svakom definitivnošću. Svi sistemi koji pretednuju na definitivnost, protivkulturni su. A za odbranu od njih bio je i sazvan ovaj kongres.

[1935]

PITANJE IZABRANIH

U novembarskoj svesci „Nove francuske revije" poznati francuski racionalistički filozof Julien Benda dotakao se, u jednoj ovećoj belešci, onog tumačenja protivdemokratskih ideologa, koji upotrebljavaju sve moguće načine da dokažu kako demokratija nije podesan režim za stvaranje elite. On u ovim rečenicama sažima njihove glavne zamerke: „S vašom glupom željom za jednakošću, vi potcenjujete elitu. Ne dajete joj ono mesto koje ona nužno mora da ima u svakom društvu koje je sposobno za život." Na ovu optužbu, za koju kaže da počiva na zbrci pojmova, Benda ovako odgovara: „Demokratija u svakom pogledu daje mesta eliti. Ona smatra da svaki građanin, ako je dao dokaza o svojoj vrednosti, ili ako je samo nagovestio tu vrednost, može da zauzme visoka mesta u državi, ma kakvog da je porekla. Ovo je osnova demokratskog režima. Demokratija hoće jednakost početka, jednakost polazne tačke, ali samo ovakvu jednakost, a posle ona usvaja razlike. U tome smislu, ona daje mesta eliti u neuporedivo većoj meri nego što je to činila stara monarhija u kojoj je sama činjenica da se čovek nije rodio u povlašćenoj klasi sprečavala, bar pravno, onog koji je bio sposoban da dođe do nekih viših funkcija (treba videti u „Memoarima Viteza de Kensia" gorčinu jednog talentovanog oficira, kome su, zbog toga što pripada malom plemstvu, zabranjeni viši činovi u vojsci); u isto vreme kupovanje zvanja zatvaralo mu je pristup drugim službama ako nije bio bogat. Ne samo da demo-

kratija ne stavlja zapreke da se iskoristi elitni čovek, nego je ona jedini režim koji to, u teoriji, dopušta. To će priznati svaki dobronamerni sudija.

Samo što je ova elita kojoj demokratija, suštastveno, daje mesto: elitni pojedinac. Jer, elita čiju vladavinu žele protivnici demokratije, nešto je sasvim drugo: to je elitna klasa. Za njih postoji jedna klasa — buržoazija, klasa onih koji imaju — koja, po svojoj definiciji i pre svakog dokaza predstavlja elitu, i iz ove klase, i samo iz nje. Država dostojna ovog imena mora da uzima svoje glavešine. — Ovo shvatanje elite sadržava, kod onih koji ga usvajaju, izvesne doktrine koje oni ne priznaju uvek, a koje je dobro objasniti. — Ovo shvatanje zahteva da Država prizna vrednost nasleđa, da prizna vrednost činjenice da jedan čovek po svom rođenju pripada onom izbranom svetu; da prizna vrednost ove činjenice zbog nje same, pre svakog ispitivanja o ličnoj vrednosti subjekta. Treba umeti videti: velika tužba visokih klasa protiv Republike u tome je što Republika neće da prizna zakonita prava nasleđa.

Stvar je nova kod buržoazije. Pod režimom Restauracije, ministarstvo Viljevo predložilo je zakon koji je težio da u Državi stvori one koji uživaju prava starešinstva „prvorođene". To je jedini način, tvrdilo je ovo ministarstvo (i to s pravom), na koji je mogućno suprotstaviti se svakodnevnom napredovanju demokratije. Buržoazija se žestoko protivstavila ovom zakonu i sprečila ga. Isto tako, kad je Luj XIV uzimao svoje visoke činovnike među ljudima nižeg porekla, čija mu je lična vrednost izgledala stvarna, buržoazija je pljeskala, oduševljavala se. Ali u ono vreme ona je imala da nametne svoju vlast, dok je danas ta vlast zasnovana — i ugrožena.

Kako je to već razumljivo, rođenje koje zahteva ova buržoazija da bi čovek pripao eliti, ne zavisi od titule nego od novca. To je ono rođenje koje je zamišljala censitarna monarhija Luja-Filipa. Primetimo još da buržoazija hoće da ova izabranost bude njeno vlasništvo, da to ona bude uvek, da u nju narod nikad ne bi mogao

prodreti. To je onaj čamac o kome govori Andre Gide, čamac čiji vlasnici odsecaju ruke onima koji žele da se u njega popnu. U tom pogledu značajna je njihova mržnja na jedinstvenu školu. Jedan od najvernijih opunomoćenika ove buržoazije, dr. Mauriac, dekan medicinskog fakulteta u Bordou, nedavno je uzviknuo kako je to skandalozno što je nastava danas besplatna... Nije se moglo bolje naznačiti da nastava mora da bude monopol onih koji imaju sredstva da je plate.

Uistinu, buržoazija smatra da je elita nešto nepromenljivo, fatalno, nezavisno od volje pajedinaca, da je ona kao neka zoološka vrsta. Drugi njen predstavnik, dr. Alexis Carrel, tvrdi da proleter zaslužuje svoje nisko životno stanje zbog svog nasleđa. Baš onako, i iz istih razloga, kao što ovca zaslužuje da je vuk pojede. U tom smislu, buržoazija je rasistička. Očigledno je da Republika ne priznaje elitu, ako se ona ovako zamišlja...

Velika zamerka koju buržuji čine Republici u tome je, rekoh, što ona neće da prizna zakonita prava nasleđa. Kažem z a k o n i t a. Jer, u običajima, Republika rado priznaje često neospornu vrednost nasleđa; ona vrlo dobro zna da mladom čoveku, koji je zadovoljio na konkursu, dade prednost ispred njegovih parnjaka ako on potiče iz takve porodice u kojoj je služba koju on priželjkuje kao neka tradicija, iz porodice oficira, činovnika, diplomata; u takvim slučajevima ona sme da osvoji prave dinastije. Ali buržoazija hoće z a k o n i t o priznanje naslednika, ona hoće da mu se prizna prednost u službi. A Republika ovo zaista ne priznaje.

Buržoazija hoće da ovakva elita vlada. Ona na svoj račun preuzima staru doktrinu o posebnim telima, dragu Monteskjeu, prema kojoj su nekolike familije bile pravi gospodari Francuske i protiv koje su se kraljevi dizali kao što to danas čini Republika. Treba umeti videti: i u ovom pogledu, elita koju buržoazija hoće bio bi novi feudalizam. (Charles Maurras, u „Političkom i kritičkom Rečniku", sv. II, str. 199, kaže: „Ponovimo da monarhija nije ni univerzalna ni večna. Ono

večno, ono univerzalno, to je vladavina porodica: nasleđe.")

Prema protivniku demokratije, ovakvo je shvatanje elite: jedna klasa za čije se pripadnike pretpostavlja da su ljudi od vrednosti usled same činjenice što potiču iz ove klase kojoj po pravu pripada vladanje nad nacijom.

[1936]

MIGUEL DE UNAMUNO I DOGAĐAJI U ŠPANIJI

Kada su se 1931. u španskoj ustavotvornoj skupštini, iznosila razna gledišta s obzirom na promene koje su predstojale, glas Miguela de Unamuna, tada poslanika, ostajao je uvek usamljen. U svaku raspru političko-društvene ili ekonomske sadržine on je upadao s hrpom citata iz književnosti i filozofije, smatrajući svojom mesijanskom dužnošću da vrednostima, koje su pripadale jednom sasvim drugom svetu, utiče na tok događaja iz kojih je imala da nikne slobodarska, demokratska, građanska republika.

Pripadajući čuvenoj generaciji od 1898. koja je, posle poraza Španije u ratu sa Sjedinjenim Državama, postavlja sebi za cilj neodložno, korenito buđenje zamrlog španskog života, Unamuno će, svojim prvim nastupima, pokazati protivurečne osnove svog bića, i baš u tom unutrašnjem obračunavanju, nekad pritajenom da se izrodi u anarhiju, nekad gromoglasnom da se naduva do groteskne samovolje, raspinjaće se ovaj Don Kihot od Salamanke, koji se katolicima pričinjavao kao jeretik, jer se zalaže za „laički katolicizam", a jereticima svih vera se predstavlja kao tragični lik koji se rodio, koji je živeo, koji će umreti na poprištu večnih protivrečnosti.

Angel Ganivet, jedan nesrećni Španac s kraja prošlog veka, tvrdio je da je Španiju upropastila Evropa; on je preklinjao Španiju da najzad postane „španska". I niko drugi, nego baš sam Unamuno, suprotstaviće se ovim tvrdnjama. On očekuje spas Španije, od struja

koje dolaze s one strane Pirineja. „Španiju tek treba otkriti", kaže on, „a to će učiniti samo evropski Španci".

Međutim, o prilikama koje postoje u Španiji „koja treba da bude španska", ili u Španiji „koja treba da bude evropejska", ne govore ni jedan ni drugi. Zato, ovaj evropski Španac, Unamuno, koji će docnije postati pobornik najdinamičnije hispanolantrije, kao i onaj španski Španac, Ganivet, koji je nasuprot Rimu isticao Origenosa i sv. Avgustina, a nasuprot Evrope Afriku, — daju samo dve predstave Španije u dvema moćnim individualnim voljama.

Pa ipak: Unamuno nije čisti voluntarista, a još manje je on spiritualista. On je mističar modernih vremena, sa svim onim borbama koje naše vreme nameće iskrenoj unutrašnjosti jedne prirode koja je svoj svet izgradila boreći se protiv nauke i za veru, da bi odmah zatim jednim nizom ograničenja i ograda, i njoj pokazala svoje večito, svoje očajničko nezadovoljstvo. Jedna sveska Unamunovih „Eseja" nosi naslov: „Protiv ovog i protiv onog". Čitavo njegovo stvaranje sastoji se od zanosnih uveličavanja preko kojih pada senka neverice, od inkvizitorskih neumoljivih rušenja, u kojima tinja sumnja sva od ekrazita.

S takvim dnom neuravnoteženog, stalno protivurečnog mističara u svojim dubinama, ogorčeni protivnik razuma u filozofiji, neumorno ističući tragično osećanje života; mrzitelj logike kao intelektualnog merila, uznosilac Don Kihota i poklonik donkihotizma, protivnik svega preciznog, svega naučnog, čovek koji se ispovedio da više voli inkvizitora koji ga muči i ubija, nego trgovca koji ga prevari za par dinara, hotimično izbegavajući ispitivanje političko-društveno-ekonomskog stanja svoje zemlje, jer za njega svakodnevne, pa ni milijunske, tragedije u stvarnosti njegovog naroda nemaju ni približno toliko značaja koliko tragedija neke tobože večito iste duše njegovog naroda — duše koju svaki pisac može predstaviti proizvoljno, onako kako hoće, ako ne vodi računa o promenljivoj stvarnosti kroz koju zbir pojedinih duša tog naroda prolazi —, uz to

hirovit do paradoksa, ćudljiv do komičnosti, smeo do neozbiljnosti, kako će se ovaj čovek, u toku tridesetogodišnje evolucije svoje zemlje opredeljivati prema njenom konkretnom buđenju iz tragičnog dremeža?

Događaji idu svojim tokom, ali ljudi na njih deluju: kao krmanoši, kao plivači, dobri ili loši, kao brodolomnici. Već tri veka Španija je more sa jedva primetnim otočićima na koje su se sklonile grupice brodolomnika. Sa takvih otoka posmatraće se razvoj događaja u vodećim zemljama Evrope: Engleskoj, Francuskoj, Nemačkoj. A u vlastitoj zemlji užasna beda najširih narodnih slojeva, životinjski uslovi života po selima, ropski uslovi rada po crkvenim i velikaškim dobrima, nešto malo bolji uslovi rada po malim i velikim varošima; neznanje, osamdeset na sto nepismenih; od pismenih, polovina bez ijednog elementa kulture koji ne bi bio papagajsko ponavljanje najotrcanijih, najnemogućnijih propisa za život koji daje vera. Rečju: 999 od 1000 koji žive u opsesiji bede, neznanja, straha i smrti, „toj jedinoj oslobodilačkoj, obnavljačkoj snazi španskog života, smrti koja, po prirodnom zakonu menja ljude, ali ne i sisteme" (Luis Araguistain). I dok neće započeti industrijalizacija zemlje, osim borbi u građanskim ratovima čisto dinastičkog obeležja, život Španije odvijaće se u znaku propadanja, zamiranja, letargije. A kada će u američko-španskom ratu izgubiti Kubu i Filipine, i naći se na rubu rasula i siromaštva (dok će, u isto vreme, druge evropske države sve grozničavije težiti za prosperitetom i osvajanjem sirovina i bogatstava) industrijski zamah pokrajina, naročito Katalonije, daće zemlji novih izgleda. I u materijalnom i u duhovnom životu Španije evropeizacija je neizbežna. Evropeizacija znači postepeno zamenjivanje feudalnog sistema kapitalističkim u ekonomskom životu; sve jača demokratska strujanja u narodnim, naročito radnim masama, u političkom životu, — strujanja koja sve neprijateljskije udaraju na osveštane, ali i oveštale tradicionalne ustanove španskog političkog životarenja dotadašnjeg; u kulturnom životu, evropeizacija znači duhovni preporod na izvorima Evrope. Njega je ova-

ko okarakterisao Arozin: „Preporod je, naprosto oplođavanje nacionalnog mišljenja stranim. Nijedan umetnik, nijedno umetničko društvo neće se moći obnoviti — biti nešto — ili obnoviti umetnost bez tuđeg uticaja." Ovo je, o generaciji 1898, kazano bez uvijanja, bez senke, bez ijednog promuklog zvuka iz rashodovane trupe nacionalističkih trubača. S ovom koncepcijom beskompromisno se služio i Unamuno. Koliko će trajati njegova naprednost?

Unamuno je prišao Evropi s ukorenjenom predstavom u sebi o Španiji kao o još živoj mešavini religioznog srednjeg veka, donkihotizma jalovog u svojoj tragičnosti, mistike gotovo naturalističke, čulne; njega, ovakvog, zapahnuće Evropa svojim modernim životom koji je sve više težio sistematizaciji, rasporedima, planovima. Osnovna podloga takvog života učinila se Unamunu računska, kruto intelektualna, mehanička. To je bila jedna neminovna optička varka, neminovna bar za jedan duh koji, kao Unamino, ima potpuno dramatično shvatanje života u kome su glavni činioci volja, strasti, osećanja, nagoni. Evropa koja je verovala u progres i u razum nije se nakalemila na Unamuna, i on je u njoj počeo da traži ono što je davalo hrane prirodnim naklonostima njegovim. On traži mislioce čije je osećanje života tragično, puno nespokojstva; pisce koji dubine i krize lične uznemirenosti ističu iznad svih ostalih problema; ljude koji svoj život misli većma približavaju apokalipsama nego stvarnostima (Paskal, Kirkegard). Iz ovih dodira rodiće se obraćenik Unamuno. Njegovo shvatanje Evrope, jednostrano i mistično, shvatanje koje će ga naterati da se obori na renesansu, da opravdava spaljivanje Đordana Bruna, da sankcioniše osudu izrečenu nad Galilejem, slično je onom koje je Dostojvski imao u Evropi. Ali ... taj poklonik Paskala, Žozefa de Mestra, Kirkegarda i aragonskog popa kvietiste de Molinosa, nije samo moćan pisac u kome je neprekidno prožimanje strasti i ideja rodilo „glad besmrtnosti", on je i građanin, i ne manje hirovit kao građanin, nego kao pisac. I tu tek problem postaje bolan. Koliko se puta, u životu Španije, Unamuno —

građanin suprotstavio Unamunu — piscu? Rizvrstan duhovno, Unamuno je izraziti reakcionar: razvrstan društveno i politički, on je, dosljedan svojim protivrječnostima, igrao promjenljivu ulogu, već prema tome kako su društveno-politički potresi vrijeđali njegovu ličnu ćudljivost, ili joj pogodavali. Samo — što je opet jedan unamunovski paradoks — takva ćudljivost stajala ga je istinskih, teških žrtava. Kada je pod optužbom da je anarhista, u Barceloni nevin streljan najborbeniji pobornik laičkog školstva Francisco Ferer, Unamuno je, jedini od istaknutih španskih intelektualaca, odobrio ovo streljanje. Posle rata, međutim, on će postati saradnik levičarskih listova i časopisa; on je u to vreme saradnik časopisu „Pero" koji uređuje Manuel Azana, današnji predsjednik republike. Diktatura Prima de Rivere imaće u njemu neukrotljivog protivnika koga će oterati u izgnanstvo; on će se nastaniti u Endaju, na francusko-španskoj granici, i to će postati neka vrsta Jasne Poljane za španske izgnanike. U Parizu, on se prima članstva u odboru časopisa „Svijet" koji uređuje Anri Barbis. On će ići tako daleko, da će čak napasti jezuite, za što je mislio da imaju privilegiju samo „inferiorni liberali" ili „plitki framasoni". Dolazak Republike daće Unamunu priliku da ne deluje više „protiv ovog i protiv onog" već da deluje za nešta. Ali protivnik sistema, planova, racionalizma, preciznosti, zatajiće. On ne priznaje nikakvih kolektivnih normi i opet se sudara s Evropom, sad već u Španiji. I već brani jezuite zbog onog što su činili za stvaranje španske kulture... I opet igra protivrečnosti započinje. A sada, evo ga u Burgosu, s pobunjenicima. Ako vlada pobedi, otići će u izgnanstvo i grmiti protiv „maloumnika koji ne shvataju vekovnu tragediju španske duše, tragediju koja je suština španskog života i bez koje on ne može biti španski. Ako pobede pobunjenici, on će verovatno posle nekoliko meseci oterati sebe samog u izgnanstvo i, ako bude živ, vikati protiv „vojnika", koji su umesto da spase civilizaciju kao što su obećavali, zamenili kulturu univrziteta kulturom kasarne, knjigu korbačem, a kritiku i stvaralaštvo zaptom i potčinjenošću. I to će opet biti

jedan čin Unamunove tragedije, jer „sam si, mnogo usamljeniji nego što zamišljaš, a i ovako si na putu apsolutne, potpune, istinske samoće". I obratiće se onda jednom svom starom prijatelju sa starim pozivom da pođu u potragu za grobom Don-Kihota od Manče. „Zar ne misliš, prijatelju moj, da tamo ima mnogo usamljeničkih duša, čije srce hoće nešto od čega će se slomiti. Idi, dakle, i pokušaj da ih okupiš, da od njih obrazuješ eskadron i da svi pođemo — a i ja ću ići s njima, iza tebe — da oslobodimo grob Don Kihotov o kome, hvala Bogu, ne znamo gde je. A to će nam već reći sjajna i zvučna zvezda."

[1936]

JEAN RICHARD BLOCH: *ŠPANIJA*, BEOGRAD, 1937.

U Španiji se liju potoci internacionalne krvi. Bolovi i potresi koje ona budi u svetu, internacionalni su. Pod zidovima Madrida odlučuje se, za najmanje tri decenije, sudbina čovečanstva. Jedan narod koji je vekovima stenjao pod ljubomornom paskom klera, cvilio pod nesmiljenim izrabljivanjem feudalnih velikaša, povijao se pod mamuzom svemoćne vojničke kaste, postavši svestan svoje nesreće, pokušao je 1931. da miroljubivim putem obezbedi sebi bolju budućnost. Svoj skok iz polufeudalizma u polukapitalizam on je izveo ne ostavivši traga od udarca nogom na telu koje je srušio. Nekoliko godina docnije ovo ga umalo nije stalo glave. Štedeći, kada je bio apsolutno nadmoćan, sve i svakog, on danas ne štedi sebe. U tome, u svesnosti o tome, počiva njegova veličina. I na celom svetu, sve čiste savesti, svi časni intelekti pretvorili su ovu dramu španskog naroda u svoju ličnu dramu. Španija ih privlači i oni joj se daju. Veličina događaja dozrela je za najveća pera. Žan Rišar Bloš, veliki duh i ingeniozan pisac, proputovao je, u društvu velikog broja poznatih francuskih pisaca, španska područja pod vlašću vlade Narodnog fronta i doneo iz nje potvrdu za mnoge nade, ali i za mnoge zebnje.

Žan Rišar Bloš rekapituliše: pre 19. jula, dana vojne pobune, održani su manevri na Sieri Guadarrami. Generali nisu zaboravili da podignu skloništa, utvrde baterijske pozicije, odbrambene linije... Veletrgovci, u to vreme, nisu zaboravili da nagomilaju ogromne zalihe ži-

votnih namirnica u tvrđavama otvorenih gradova Ovieda, Toleda... Dopisnik „Paris-Soira" upitao je jednog kadeta iz toledskog Alkazara: — „Jeste li patili zbog nedostatka hleba?" — „Ne. Nekoliko dana pred ustanak pobrinuo se guverner da otpremi u Alkazar više tona brašna."

Obaveštajni centri u Portugalu organizuju se, agenti dveju fašističkih sila čekaju na znak za intervenciju. Izbija pobuna. Narod podnosi najveće žrtve u strahovitim uličnim borbama. Goloruk, retko kad s puškom ili revolverom, kao lavina juriša na mitraljeze i topove koje je vojska postavila na važne ulične i strateške tačke velikih gradova. Na stotine mrtvih, na hiljade ranjenih u ovim herojskim trenucima pre osvajanja gradova. A onda posle mahnite hrabrosti, posle bespoštednog požrtvovanja, neverovatne poteškoće oko organizacije, oko sređivanja. Ipak se, na kraju, uspeva i u tome. Građanski rat postaje deo redovnog života.

Dobro opremljenim najamničkim četama Marokanaca i stranačkih legionara treba suprotstaviti, mada neizvežbane, ali ipak naoružane, građanske, radničke i seljačke milicionere. Oružja dovoljno nema. I zakonita madridska vlada, izabrana ogromnom većinom naroda, poručuje, saobrazno principima međunarodnog prava, oružje u Francuskoj. Šestog avgusta francuska vlada dala je dozvolu španskoj vladi da se snabde oružjem. Međutim, 7. avgusta događa se nešto neverovatno: francuska vlada donosi odluku o zatvaranje granice! šta se dogodilo u međuvremenu? Svedočanstvo koje o ovom događaju donosi Žan Rišar Bloš ostaće istorijsko. „Nije ni za koga tajna da nam je Engleska stavila do znanja da će se smatrati razrešenom lokarnskih obaveza ako nastavimo da puštamo oružje, materijal i municiju preko granice za Barcelonu i Madrid." I dalje: „Istina, Franko je (za Englesku) nezgodan. Ali, kao pobedniku, upropašćenom finansijski, trebaće mu novaca. Rim i Berlin, koji su mogli da ga zaspu avionima, topovima i tehničarima, i sami nemaju ništa. Čas Citya neće izmaknuti. Franko je manje zlo." Zaista, odluka londonskog Citya presudna je — ma koliko to površ-

nom posmatraču izgledalo neverovatno — i po stav Nemačke, i po stav Italije, pa i po stav Francuske, jer čvrstina francuskog franka zavisi od londonske berze. Usled toga, svaki koji zauzme stav proroka o španskim događajima, prevariće se ako se ne pozove na City kao magični štapić.

Značaj građanskog rata širi se, poprima međunarodne razmere. Odbor za nemešanje pretvara se u pozorište sa šest voštanih likova. Nemačka i Italija neumorne su u odašiljanju tehničara, hemičara, stručnjaka, aviona, tenkova, bojnih kola. Pod ovakvim okolnostima, zbog nepopravljivih propusta prikleštene Francuske, već se bio približio dvanaesti čas. U tom trenutku interveniše i Sovjetska Rusija. Šalje pomoć. A sa svih strana sveta pristižu oduševljeni dobrovoljci. Franko je zaustavljen pred Madridom. „Zašto da ne priznamo", uzvikuje Žan Rišar Bloš, „da je sovjetska inicijativa predstavljala za milione na svetu čas neopisivog olakšanja?" Narodna vlada u Španiji bila je tada spasena. A drama se dalje raspliće, igra sila ima jednog reditelja: interes.

Knjiga Žana Rišara Bloša puna je potresnih dokumenata, vanrednih analiza. Kao svaki pošteni intelektualac koji nije zaboravio da biti intelektualac znači ne prodavati se, i on je sebi postavio pitanje: Zašto je nemoguće jednom pametnom čoveku, humanom i miroljubivom, da ostane bez mržnje i bez neke naročite naklonosti između dva tabora, podjednako oblivena krvlju i nepravdom? Ova knjiga i njena neosporna autentičnost odgovor su na ovo pitanje.

[1937]

DOKUMENTI GOVORE

Da bi obesnažili sistematske laži koje o republikanskoj i demokratskoj Španiji protura u svet velika informativna štampa — a naročito ona klerikalno i fašistički nestrojena — mnogi istaknuti naučnici i književnici u demokratskim zemljama obrazovali su obaveštajne odbore za utvrđivanje pravog stanja stvari u Španiji. U Parizu je osnovan francusko-španski komitet u kome sarađuju najpouzdanija imena francuskog intelektualnog i naučnog sveta, tako da su dokumenti koje on objavljuje van svake sumnje.

U nizu biltena koje on izdaje, nedavno je objavljen jedan pod naslovom *Bela knjiga o italijanskoj intervenciji u Španiji* s predgovorom poznatog univerzitetskog profesora Albera Bajea; ukazujući na neosporne dokaze o učešću regularnih italijanskih trupa u Španiji, koje se bore na strani pobunjenika pod imenom „dobrovoljaca" (fotografije zarobljenika, njihove mnogobrojne izjave, fotografije dnevnih zapovesti koje se izdaju samo regularnim trupama, fotografije pisama italijanskih vojnika roditeljima, fotografije dnevnika koji je vodio jedan italijanski komandant — sve su to neobroriva konkretna svedočanstva, ozbiljno dokumentovana), Baje, koji je po ubeđenju radikal-socijalista, pita se kakva je situacija nastala time što se zakonita španska vlada ne bori samo protiv svojih vojnih pobunjenika, nego i protiv redovnih vojnika jedinica stranih sila. Kao iskreni pacifista i francuski demokrata, on se plaši da će pilatovska politika pranja ruku dovesti Francusku u

corsokak, pa zato traži da se Francuska, Engleska i ostale slobodne demokratske zemlje vrate mirotvornoj politici Vilsona i Briana, i da stranim napadačima na Španiju suprotstave odlučan front naroda, front mira. „Jer braniti Španiju", kaže Baje, „znači spasiti pravo, a to znači ubiti rat."

Bilten o *Uništenju Gernike*, s uzbudljivim predgovorom katoličkog pisca Žaka Madola, donosi potresne podatke o potpunom uništenju ovog baskijskog grada, gde je stradalo toliko žena i dece — računa se da ima više od 1000 mrtvih i dvostruko toliko ranjenih; dopisnik „Tajmsa" i Noel Monks, dopisnik „Dejli ekspresa", očevici ovog zverskog bombardovanja, u ime odbrane civilizacije, izričito pobijaju izveštaje fašističkih radio-stanica u pobunjeničkom delu Španije, u Nemačkoj, u Italiji, gde su „glajhšaltovane" novine pokušale da i ovaj nečuveni zločin podmetnu republikanskim četama, nazivajući ih, po svom uobičajenom falsifikatorskom načinu „crvenim". Svakako da ovaj trik, koji je već postao obaveštajni kalup, nije uspeo: ovaj put je svedočanstvo pomenutih engleskih novinara potkrepljeno pismom koje je baskijski isusovac Ramon Azuarga poslao „Glasniku srca Isusovog", gde u celosti, i s mnogim zanimljivim detaljima, potvrđuje izveštaje ove dvojice dopisnika. Osim toga, reči kanonika Onaindia y Zuloage, koji je bio na licu mesta za vreme bombardovanja, podstakle su mnoge francuske katoličke pisce — među ostalim: Fransoa Morijaka, Šarla di Bosa, Žaka Maritena, Gabrijela Marsela, Žaka Madola, Emanuela Munijea, opata Fransoa Pegona — da objave i potpišu manifest koji glasi: „Za baskijski narod! Španski građanski rat dobija u baskijskoj zemlji naročito svirepo obeležje. Juče, to je bilo zračno bombardovanje Duranga. Danas je to, na isti način, gotovo potpuno uništenje Gernike, grada bez odbrane i svetišta baskijskih tradicija. Na stotine neboraca, žena i dece poginulo je u Durangu, u Gerniki i drugde. Bilbao, gde se nalaze brojni begunci, u opasnosti je da doživi istu sudbinu. Ma kakvo se mišljenje imalo o svojstvu stranaka koje se sukobljavaju u Španiji, nesumnjivo je da je baskijski narod jedan katolički

narod, i da vršenje službe nije nikada bilo prekidano u baskijskim zemljama. U ovakvim uslovima moraju katolici bez razlike stranaka, prvi podići svoj glas da svet ne bi video nemilosrdni pokolj jednog hrišćanskog naroda. Ništa ne opravdava, ništa ne izvinjava bombardovanje otvorenih gradova kao što je slučaj sa Gernikom. Apelujemo na sve ljude dobrog srca, u svim zemljama, da bi se smesta obustavio pokolj neboraca."

Kao što se vidi, lažne fraze o „baskijskim boljševicima", koje na žalost vrve po mnogim svetskim katoličkim listovima, nisu upalile: njih su demantovala baš najveća imena francuskog katoličkog intelektualnog sveta, koji je, ubeđen činjenicama, i ne nasedajući floskulama, spremno i odlučno digao svoj glas u odbranu junačkih Baska, vernih Republici i njenoj zakonitoj demokratskoj vladi.

[1937]

DRUGI INTERNACIONALNI KONGRES SVETSKIH PISACA ZA ODBRANU KULTURE (VALENCIJA — MADRID — PARIS)

Misao se katkad uplaši svoje vlastite doslednosti; ona beži od posledica koje izaziva. To je naročito uočljivo u onim istorijskim razdobljima kad misao, kad kulturne vrednosti uopšte istaknu dvosmisleno obeležje svoga sadržaja. Teološka misao feudalizma podvlačila je, u odsudnim trenucima, ovu dvosmislenost podelom na „sveto" i „profano"; racionalistička misao koja, u svojoj prvoj fazi, samo laicizira teološku, pretvorivši se u novi kriterij i potpuno zamenivši teološku misao, ne ukida ovu mehaničku podelu, iako joj daje drugi sadržaj. Razum, najviša apstraktna kategorija misli, hteo je da bude regulator života ne dotičući ga se. Činilo se da merilo života ne učestvuje u životu; to je bila neka naročita vrsta racionalističke preglednosti. Izvršiti objektivizaciju života udaljavanjem od života; prožeti se ne životom nego njegovim idejama pretvorenim u kategorije. Zanemarivanjem svoje vlastite praktične podloge, čoveka i njegove društvene delatnosti, racionalistička misao uvela je novu podelu na „teorijsko" i „praktično" i omogućila razvoj „teorisanja" u izvesnom isključivom vidu; ali ova ponovna devitalizacija misli uspela je samo delimično, zato što doba u kome se razum javlja kao vrhovni regulator poretka i, sledstveno, života, daje mesta novim istorijskim strujama čiji nosioci, prodirući u oblast misli, i sami utiču na njen tok, na njenu suštinu, na njeno funkcionisanje. Praktične snage života i istorije hoće da misao, koja se otuđila od života, postane praktična misao, upotrebljiva kategorija. One hoće

da razum od apstraktnog postane životan, i to u najširem značenju. Time ove snage zahtevaju dijalektizaciju razuma, njegovo privođenje stvarnosti, uporednost njegovog kretanja s kretanjem života.

Ovaj opšti razvoj vladajuće misli čija se priroda menja ide uporedo s razvojem društva čiji se sklop menja. Društvo deluje na misao, a misao na društvo; štogod je pojam društva širi, pojam misli je složeniji, obuhvatniji, ali i podložniji specijalizaciji. Misao, specijalizovana i opšta, razvijena do krajnjih mogućnosti na svima područjima duhovne delatnosti sačinjava kulturu. Istorijski, kultura se razvija neprekidno prevazilaženjem svojih vlastitih utvrđenih tekovina, ali i njihovim prisjedinjavanjem: šta kultura u svom razvojnom toku ostavlja za sobom a šta preuzima produžujući ga, pitanje je istorijske prakse koja određuje društveni tok. A istorijska praksa, to je politika sa svojim podlogama, ekonomskom i socijalnom. One, međutim, nikada nisu jednostrane: one su složene, pokretne, u ostalom razvoju, sve većma obavezujući čoveka koji u njima deluje, koji na njih deluje. Kako, pak, on deluje? Otkrivajući stvarnost — prirodnu i društvenu —, i otkrivajući, u isto vreme, sebe, svoju ljudsku suštinu, zavisnu od te stvarnosti. Ovaj put otkrivanja čoveka putem stvarnosti, u onoj meri u kojoj to stvarnost omogućuje, put je kulture. Borba za poboljšavanje stvarnosti, borba je za održanje i širenje kulture. Kultura je, očevidno, jedna kontingentna, praktična kategorija i, kao sve praktične kategorije, takom istorije sadržajno menjana, dopunjavana, ali i krnjena, zamračivana. Ona je stvarana ili sprečavana sredstvima koja je davala istorija. Nju nose, čuvaju i produžuju istorijske — društvene snage. Ona se širi oslanjanjem na ove snage koje se i same šire: njena sudbina ne može izbeći politiku. Ideja kulturnog progresa, o kojoj jedan savremeni francuski esejista sažeto i sjajno kaže da je „jedan od glavnih ocenjivačkih sudova koje čovek daje o svom stanju u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti", primala je uoči velikog imperijalističkog sukoba u prošlom ratu udarce

od „skeptičnih" i „vernih" mislilaca krajnje desnice; ali, usled delimične čvrstine demokratskog političkog reda u demokratskim zemljama, bila je ova ideja, od strane demokratskih mislilaca, visoko cenjena. U nju se nepokolebljivo verovalo. Vera u čoveka opravdano se izjednačavala s verom u nju. U stvarnosti ratne i poratne atmosfere, ova je vera još nemilosrdnije ismejana; imperijalistička čizma otrla je svoje krvavo blato o kulturu kao o otrcanu krpu. Društvena i politička reakcija koja se zavodi u nekim državama zahvaljujući premoći reakcionarnih društvenih snaga, dovodi u pitanje opstanak kulturnih vrednosti uopšte. Osećanje dostojanstva ljudi, svih ljudi, priznanje tog dostojanstva, ideja društvene pravde i osećanje pravednosti, neprikosnovenost ljudskih prava na hleb, na blagostanje, na usavršavanje, na miran razvoj u uživanju svih tekovina — tekovina stvorenih za sve —, sve će se to pretvoriti u puko slovo, s namenom da pripadne prošlosti. I sama istina — ono što jeste, kako bi rekao Volter — oseća da joj se ljulja uporište, nju zamenjuju sistematski organizovanom laži koja prodire u sve pore, nasilno ugušuje sve izražene sumnje, pokreće sve — pretnju i lasku, obećanje i ubistvo, silu i okrutnost — da bi zaslepila pojedinačne i kolektivne svesti. Stvarnost se tako dramatizuje, svi činioci se u njoj pokreću.

Pred takvim stanjem stvari, nezavisni duhovi sveta, oni u kojima kultura postaje životni dah, prinuđeni su da, kao tvorci kulture, njeni naslednici, njeni čuvari i njeni zaveštači, oslobode misao njene dvosmislenosti i upute je jasno određenom cilju: s progresivnim društvenim snagama u borbu za tehnički i kulturni progres.

U tom smislu bio je simboličan prvi kongres svetskih pisaca za odbranu kulture u Parizu pre dve godine. Najveća imena svetske književnosti izrazila su rešenost da se svim sredstvima koja istinoljubivom duhu stoje na raspoloženju bore protiv težnji onih diktatorskih režima čiji je uslov održanja u sputavanju slobodne kulturne delatnosti. Po završetku ovog kongresa, odlučeno je da se sledeći održi u Madridu. U međuvremenu izbila je pobuna generala, fašista i feudalnih elemenata u

Španiji, pobuna koju su dve evropske diktature odavno u tajnosti pripremale; tako da je odluka da se kongres ipak održi u Madridu samo potvrdila onu vezanost koju pisci osećaju s kulturom, ugroženom od duhovnih i društvenih varvara. Razlog opstanku pisaca i jeste u tome da stvarnosti duha odrede za preobražaj stvarnog sveta, rekao je Hajnrih Man, veliki nemački romanopisac. Pisci koji se u Madridu bore i pisci koji su u njemu većali, raspravljali i odlučivali uz fijuk granata, dokazali su to i delom.

Španski književnik Corpus Barga govorio je o značenju samog kongresa. Upoređujući ga s prvim, pariskim kongresom, on kaže da je onaj možda bio intelektualniji u svojim raspravama, ali da je ovaj celishodniji, da u velikoj meri odgovara svrsi u koju je sazvan. Prošli vek, individualizma u literaturi, bio je ravnodušan prema književnim skupovima; bile su potrebne duhovne katastrofe našeg vremena da se opet produbi želja za javnim raspravljanjem opštekulturnih problema, za sazivanjem kongresa. Glavni uzrok ovih duhovnih katastrofa je uporni progon kome fašističke države izlažu književnost i nauku. Odbrana književnosti i nauke pripada onima koji se zalažu za njihovu slobodu.

Najveći živi španski pesnik stare generacije, Antonio Machado, raspravljao je o odnosu između „pesnika i naroda". Polazeći od španske književnosti u kojoj se ono što je najčovečnije nalazi u narodnoj duši, čisto i izrazito, on zaključuje da je u Španiji ono narodno u svojoj suštini najaristokratskije — najplemenitije. To, s gledišta kulture, ukazuje na nadmoć naroda nad povlašćenim klasama. Zato on razlikuje kulturu gledanu spolja i kulturu gledanu iznutra. Kultura, posmatrana spolja, može izgledati kao neko slagalište robe koja, podeljena na mnoge, ne bi mogla nikog da zadovolji, nikog da obogati. Oni koji su takvog shvatanja smatraju da širiti kulturu znači rasipati je. Ali za one koji kulturu posmatraju iznutra, iz čoveka, širiti i braniti kulturu jedna je ista stvar; to znači, buđenjem uspavanih, povećavati u svetu ljudsku riznicu svesti koja bdi. Samo tako će moći da se obezbedi ona stalna po-

vratljivost duhovnih energija koje stvaraju kulturu. Kultura je za sve ljude, za svakog čoveka. Obnavljanjem ljudi obnavlja se i kultura; nije potrebno, stoga, plašiti se ljudske elementarnosti kad zatrese drvetom kulture i odnese s njega suho lišće.

Poznati francuski filozof Žilijen Banda, pisac čuvene knjige „Izdajstvo učenih", objašnjavao je kongresu, a preko njega i svetu, smisao ovog izdajstva. Prema njemu, izdajnici su oni intelektualci koji zapostavljaju istinske vrednosti intelektualizma da bi se stavili u službu čisto povremenih interesa; to su oni koji se bave svakodnevnom politikom. Ima razlike između bavljenja politikom koja traži potčinjavanje niskim egoističnim interesima, i odbrane najviših moralnih vrednosti, naročito pravde i čovečijih prava. Ovima treba dodati pravo nacije da žive slobodne i zaštićene od ropstva u koje bi hteli da ih povedu novi feudalci. Dužnost intelektualca je da brani pravdu od naleta varvarstva, i Spinoza se nije ogrešio o svoj poziv velikog intelektualca kada je, izlažući život opasnosti, na vratima ubica braće Witt napisao reči: „Ultimi barbarorum". Zola je, takođe, bio dosledan kada je napisao svoje: „Optužujem", bacivši se u vrtlog borbe za rehabilitaciju jednog nevinog čoveka. Zato, produžujući ovaj pravac istinskog intelektualizma, Banda daje svoj pristanak vladi republikanske Španije, kojoj, kao što on kaže, „pripada tragična čast da predstavlja stvar Pravde i Slobode protiv večitih sila mračnjaštva". Kultura koja je u službi vođa nije nikakva kultura, jer duhovna poslušnost može samo zatrti kulturu.

Profesor madridskog univerziteta i sociolog Fernando de los Rios, govorio je o duhu koji prožima špansku istoriju. Srednjovekovno shvatanje razvilo je u Evropi osećanje zajednice, ali bez smisla za vrednost ličnosti; pa i ova zajednica osećala se sve više transcendentalno nego zemaljski stvarno. Renesansno shvatanje, proizišlo iz raspadanja zajednice, razvija intelektualca koji je gospodar samog sebe, ponosan na stvaralačku sposobnost intelektualnog života. Oba shvatanja nedovoljna su: traži se ono koje bi zadovoljilo i

intelektualnog čoveka, tvorca političke demokratije, i čoveka od krvi i mesa, željnog ekonomske demokratije. Španija, koja je tokom XIX veka bila gladna slobode — toliko gladna da je čak dala političkom rečniku reč „liberal" — može nešto da doprinese novom shvatanju čoveka, jer ona je uvek nastojala da dovede u sklad težnje pojedinaca s idejom zajednice — ali zajednice koja ne bi uništila ličnost nego bi je utvrdila, dala joj maha. U mirenju ovih suprotnosti živi tok španske istorije i španske kulture. Nasuprot mirenju ovih dveju suprotnosti: suštinske individualnosti i zajednice koja služi kao autonomno središte duhovnog stvaranja, stoji fašizam koji ovaj odnos uzajamnog nadopunjavanja i usklađivanja hoće da zameni prisilnom organizacijom izvana; a u svetu kulture jedino je stvaralački vredno ono što iznutra ide van. Čovečanstvo koje će imati u vidu ovakav postupak stvoriće novog čoveka. Jedan deo dramatičnog napora u ovom pravcu vrši se u narodnoj Španiji.

Nemačka romansijerka Anna Seghers koja živi u izgnanstvu, došla je na kongres u Madrid i tu pozdravila svoje nemačke drugove, pisce: dve trećine nemačkih emigrantskih književnika, na čelu s Ludvigom Renom, aktivno se bori u međunarodnoj brigadi za kulturu, za slobodu i hleb. Oni su svesni da se pred Madridom ne bore samo za slobodu Španije, nego za slobodu celog sveta.

Značajan trenutak kongresa bio je nastup José Bergmana, najvećeg katoličkog pisca Španije; govorio je o pitanjima španske kulture. Španija sebe uvek ispituje; zbog toga je najživlje i najpotresnije pitanje španske kulture ona bolna i radosna volja u osećanju: biti ili ne biti, onaj napor da se stekne prava svest da se zaista jeste. Svest ta postaje jasnija, određenija kad se želji za postojanjem, kao taman obruč smrti, suprotstavi negacija tog postojanja. Jedan narod postaje najsvesniji svog bića, svog mišljenja, svog htenja, kada mu sve to hoće da otmu. On se onda očovečava na tragičan način; jer, kao i čovek pred svojom smrću, najzad je sam sa sobom, sa svojim pitanjem: biti ili ne bi-

ti pred smrću, biti ili ne biti moćniji, snažniji od smrti. U takvim trenucima pojedinac postaje narod, a narod pojedinac. Krvna veza duha, duhovnog opštenja, postaje prisna. Najbolja španska književnost prošlosti, ona koja podstiče narodne težnje u pravcu budućnosti, narodno je svedočanstvo o postojanju jedne jedinstvene volje da se bude Španija. Putem ovog ljudskog opštenja — ljudskog pričešća — kroz reč, kroz krv tela i krv duha, svi istinski španski pisci stvarali su španski kulturu uživljavanjem i uosećavanjem u narod. Duh španske književnosti, španske kulture ulazi danas u španski puls kroz narodnu krv; čitava španska književnost pisana je krvlju, krvlju španskog naroda. Ta krv rečju oslobađa od smrti. Ona je neprekidna i revolucionarna afirmacija života protiv smrti. I zato se španski narod diže da krvlju ispuni oslobodilačku obavezu svoje reči, i to kao jedan čovek, da odbrani čovečne vrednosti kulture. Španska kultura, koja je uvek bila narodna, i danas je s narodom.

O svesti koju pisac razvija u sebi i o svesti koju budi u masama, govorio je francuski pesnik Tristan Tzara, jedan od začetnika modernističke književnosti. On ističe da se književnik obično ne opredeljuje za vreme statičnih društvenih borbi; ali kad one postanu dinamične, i kad dođe do opšteg sukoba svih elemenata jedne civilizacije, književnik zauzima stav ako neće da iščezne. Pred društvenim pojavama koje su u neprekidnom kretanju i menjanju, njegova svest postaje neizbežno revolucionarna. Međutim, ljudski duh je nedeljiv: radi se o tome da se čovek povede punoći, a ne da se od njega oduzima. Treba u njemu buditi svest čoveka, svesnost o čovečnom, o vrednosti čovečnog. Književnik koji to čini daje dokaza o svojoj revolucionarnoj svesti.

Govorili su još od Francuza: André Malraux, Louis Aragon, (vidi časopis „Naša stvarnost" br. 9—10, Beograd), Jean Cassou, André Chamson, Claude Aveline; Romain Rolland poslao je telegram solidarnosti. U ime prognane nemačke kulture govorili su: Heinrich Mann, Ludwig Renn, Willy Bredel, Berthold Brecht; USA su zastupali Malcolm Cowley, Langston Hughes; Norvešku

je predstavljao Nordahl Grieg; Dansku Martin Andersen Nexö; Englesku Stephen Spender; Sovjetsku Rusiju Kolcov, Erenburg i Fjodor Keljin, čiji je govor o kulturnim odnosima između španskog i ruskog naroda u prošlom veku naročito zapažen; predstavnik Holandije bio je Jef Last, koji se kao oficir bori u međunarodnoj brigadi. U ime svih južnoameričkih delegacija govorio je njihov predsednik, kubanski pisac Juan Marinello. (Vidi „Naša stvarnost", br. 9—10).

Svi ovi pisci Evrope i Amerike, svojim teorijskim i životnim nastupom, stvarajući kulturu i boreći se za nju duhom i telom, mišlju i delom, rečit su odgovor težnjama intelektualnih kaplara, koji, gazeći kulturu na svakom koraku, obmanjuju svet tvrdnjom da je brane; uostalom, možda i brane one fosilizirane tekovine koje je kultura u svom dinamičnom razvoju — u svom progresu — odavno prevazišla, ostavivši ih prošlosti. Kultura je otkriće u čijem središtu se nalazi čovek; njegova usavršljivost je beskrajna jer su njegove sposobnosti da savlađuje i osvaja život za vlastito uživanje i vlastitu radost, beskrajne. Treba ih samo omogućiti, i to svima. Jedino sredstvo za to je borba koju treba voditi za ulazak što većeg broja ljudi u oblasti kulture, za buđenje njihove svesti o suštini ljudskog uopšte. Ekonomska, kulturna, a zatim i politička demokratija, najpodesniji su okvir za to.

[1937]

150-GODIŠNJICA FRANCUSKE REVOLUCIJE

Istinski veliki događaji, duboke promene koje ostavljaju trajan trag, ne javljaju se u istoriji neočekivano. Sazrevaju oni desetinama godina, ponekad i stotinama, u stvarnosti društva, u velikim idejnim strujanjima koja pokreću potrebe, težnje, nemire, glad, snove, da bi u pravom trenutku, kad to iziskuju društvene snage kojima su ovi događaji pitanje opstanka ili smrti, izbili na istorijsko poprište u svom neodoljivom naletu.

Kad je neugledni ali lukavi, dovitljivi i pametni Bomaršeov Figaro, jednog ludog dana spletke i strke koje je odigravao osamdesetih godina osamnaestog veka pred zadivljenom aristokratijom, šibao s pozorišnih daski društvene nepravde, rugajući se neumoljivo, duhovito i pravedno plemićima i sveštenicima, tada skoro isključivim pritežaocima zemaljskih vlasti, a i dobara, on je izražavao ne samo pritajene želje i nasušne potrebe ogromne većine francuskog društva, nego i želje koje su dotle, pokuljavši u nekoliko navrata, bile već okrutno i krvavo suzbijane. Nepovlašćeni slojevi francuskog društva, oni koji će u nemitnom čistilištu Revolucije stvoriti francusku naciju, doživljavali su, svakodnevno, kao celina ono što je, u malome, doživeo Figarov tvorac Bomarše, ili Kalasov branilac Volter: umesto slobodne delatnosti, staleške ograde; umesto zakonske jednakosti čoveka pred društvom, politička i socijalna nejednakost koja povlaštenim slojevima unapred, zbog njihovog porekla i naslednog prava, daje sva prava, pravo na sve; umesto pošto-

vanja građanina kao čoveka, poniženje građanina zbog niskog porekla; umesto slobodnog pristupa javnim službama i privrednim zanimanjima prema sposobnosti i slobodnom takmičenju s približno ravnopravnim sredstvima, kupovanje i samovoljno uzimanje službi i zanimanja zahvaljujući prednosti naslova, zemljišnog nasleđa, porekla; umesto poštivanja sudske vlasti od strane svih i svakog, sve veća labavost u vršenju sudskih odluka kad se ticalo povlaštenih, sve veća strogost i nepravda kada se ticalo nepovlaštenih; ukratko, umesto slobode i jednakosti prava, tiranija plemićsko-sveštenićkog staleža i nasledne povlastice kao opšta sustavna pojava.

Neodrživost ovakvog stanja pokazivala se sve više, potrebe za društvenim promenama nametale su se snagom neizbežnosti, talas nezadovoljstva je rastao, francusko društvo se pokrenulo. U ovakvim danima, koji su istorijske prekretnice, uspeh dubokih društvenih probražaja koji se traže, zavisi od društvenih snaga koje ove zahteve postavljaju, od praktične i teorijske sposobnosti njihove da ove zahteve sprovedu u život, da ih primene, da od njih naprave novo društveno stanje i da u tom novom stanju podignu čvrstu zgradu novih ustanova i novih odnosa. Društveni i politički pokretač zahteva za promenom feudalnog porekla čiji su nosioci bili plemstvo i sveštenstvo, bilo je, u Francuskoj kao i drugde, g r a đ a n s t v o. Ono je, u taboru koji se suprotstavio dotrajalim feudalnim snagama, bilo najzrelije, ideološki najpotkovanije, privredno najsposobnije i najpreduzimljivije. Stoga je i njegovo voćstvo nad širokim narodnim revolucionarnim snagama bilo najprirodnije. Iz njega su već odavno dolazili najbolji predstavnici francuskog duha, privrede, politike, ono se, suzbijano i prignječivano, skupljalo i nadimalo dok obruč nije pukao, a društvena stvarnost raskinula s postojećim feudalnim društvenim ustanovama i zakonima, jer se u njihovom ugnjetačkom i preuskom okviru nije mogla kretati.

Tim trenutkom je započela Revolucija: našlo se na okupu sve što nije bilo povlašteno. Događaji se re-

đaju strelovitom brzinom: posle niza lokalnih, delom seljačkih narodnih pobuna 1788. i 1789. 5. maja 1789. sastaju se u Versaju staleži koji imaju naziv „opšti" — „états généraux", — počinju pregovore s dvorom o donošenju novih zakona, pregovori završavaju neuspehom jer ni dvor, ni plemstvo, ni sveštenstvo ne pokazuju razumevanje za ono što se od njih traži, izbegavajući sve ono što krnji njihove povlastice. Za vreme ovog versajskog zasedanja, koje je posle tolikog vremena — staleži se nisu sastajali od 1614 — obnovio dodir između generalnih staleža i dvora, samosvest u narodu raste, njegova uloga postaje danomice značajnija, njegovi predstavnici, mada to još nisu bili postali na jedan neposredan način, sve se više odvajaju od ostalih, povlaštenih učesnika na sastanku generalnih staleža, da bi se, 17. juna 1789, jednim odlučnim gestom proglasili Narodnom skupštinom. Ovom smelom odlukom od istorijskog značaja, nanesen je prvi veliki udarac povlaštenim staležima, i narod je, oduševljen ovim proglašenjem nezavisne Narodne skupštine, video u njemu prvi zračak svog suvereniteta, za koji će se on, počev s ovim slavnim danima Revolucije, s više ili manje uspeha, kroz padove i ponovna dizanja, boriti u devetnaestom i dvadesetom veku. 14. jula 1789. pada zloglasna tvrđava Bastilja, simbol ugnjetačke vladavine, a augusta 1789. Narodna skupština ukida feudalne povlastice i objavljuje deklaraciju prava čoveka i građanina, na kojoj se osnivaju, u glavnim potezima, sve prave demokratske ideje današnjice, sva ustavna demokratska stanja od tog vremena do danas, svi pokreti, idejni i politički, kojima je demokratija cilj. Deklaracija čoveka i građanina, nadahnuta slobodarskom američkom deklaracijom nezavisnosti i idejama naprednih enciklopedijskih filozofa, objavila je Francuskoj i svetu: političku i društvenu jednakost svih građana; suverenost nacije; poštovanje svojine; pristup svih građana javnim službama; pravednu raspodelu poreza na koju prethodno treba da pristane narodno predstavništvo; obavezu svih građana da slušaju zakon koji je izraz opšte volje; poštovanje svih mišljenja i verova-

nja, slobodu svih veroispovesti, duh tolerancije; slobodu reči i slobodu štampe.

Čim je ovo objavljeno i prihvaćeno, razumljivo je da su s ukidanjem feudalnih povlastica ukinuti i plemićski naslovi i sve ustanove koje su sprečavale utvrđivanje sloboda i jednakih prava. Cilj deklaracije, kao što to stoji u njenom izvodu, bio je u tome da „nju uvek imaju u vidu svi članovi društva i da ih stalno podseća na njihova prava i na njihove dužnosti; da dela zakonodavne i izvršne vlasti u svemu odgovaraju cilju svake političke ustanove i samo time zaslužuju poštovanje i uvaženje; da se zahtevi građana od sada zasnivaju na prostim i neospornim načelima i da im je jedini zadatak održavanje Ustava i sreće sviju". Ova načela, koja su pokornog i bespravnog podanika napravila slobodnim i punopravnim građaninom, zatim oslobođenje seljaka od feudalne vezanosti za zemlju, ukidanje svih feudalnih tereta i nameta, i davanje maha proizvodnim snagama zemlje, najveća su tekovina Revolucije, njen trajni trag u društvenoj istoriji čovečanstva.

Ovim svojim načelima, bez obzira na reakciju i državni udar Napoleona Bonaparte, oruđa i kormilara novostvorenog građansko-plutokratskog vladajućeg sloja, Revolucija je doprla do svih naroda Evrope, izazvala u njima nacionalno-oslobodilačke i socijalno-preobražajne pokrete, probudila pokorne narode i pojedince iz njihovog vekovnog dremeža, naoružavši njihovu svest novim pojmovima lične slobode, političke jednakosti, zakonske ravnopravnosti i, naročito, novostvorenim pojmom nacije. Sve do francuske revolucije postoje dinastičke države, povlašteni staleži, bespravni narodi, ali nema nacije ni nacionalne države. Do francuske revolucije vladar je bio čvor, stecište državnih težnji i interesa, a Revolucijom i proglašenjem narodne suverenosti taj čvor, to stecište svih državnih nastojanja i težnji, interesa i ciljeva, postaje nacija, koja je nova stvarnost i novi pojam. Ali jedno ne treba zaboraviti: nacija francuske revolucije, koja želi da obuhvati većinu unutar jednog državnog okvira da bi time dobila

i stvaran sadržaj, nije isključiva, ona je univerzalistička. Francuska nacija htela je da se oživotvore sve nacije, da se oslobode svi narodi, da se svuda obore tiranije, da se brišu staleške povlastice.

Tek docnijim izvitoperavanjem pojma nacije, kao i izvrtanjem i zloupotrebom mnogih drugih pojmova proizišlih iz Revolucije, nacija je, podeljena na dve nacije: izrabljivačku i izrabljivanu, dobila onaj vid isključivosti koji je naročito pojačan, tokom devetnaestog veka, sve većim privredno-političkim suprotnostima među državama koje su sve, manje ili više, i same bile zahvaćene talasom Revolucije, suprotstavljajući se njenim načelima ili sklapajući s njima unosne kompromise. Činjenica, međutim, da je Francuskoj i van Francuske, duh Miraboa — duh spekulacije, računa i koristoljubivog kompromisa — odneo pobedu nad duhom jednog Robespjera, koji je oličavao sve čiste, potpune, nekompromisne, univerzalističke težnje Revolucije, ništa ne umanjuje značaj ostvarenja i ideja francuske revolucije, protiv čijih se još uvek životvornih načela, i stvarnosti za koju se ona zalagala, danas već sa svih strana, jačinom gotovo ustostručenom, dižu povampirene ideje nejednakosti porekla, ideologije državne suverenosti koja se silom nameće naciji, gušenja svih sloboda društvenih i pojedinačnih, ukidanja svih prava čoveka i građanina objavljenih u deklaraciji 1789. godine.

Kao nikad do danas, ovaj put, povodom stopedesetgodišnjice proglašenja velikih načela, za koja su se, pored toliko hiljada bezimenih, borili jedan Volter, jedan Ruso, jedan Didro, načela koja su se začela u filozofskim mislima jednog Dekarta i jednog Spinoze — kao nikad, ponavljamo, ova načela nisu bila tako ugrožena kao što su to danas, kada su na njih, u ime načela poslušnosti nacije i pojedinca nametnutom „natčoveku", u ime načela fiktivne krvne hijerarhije i stvarnog socijalnog i nacionalnog ugnjetavanja, upereni topovi tiranije, bajoneti nasilja i ćor-fišeci jedne gnusne, zoološke, krivotvoriteljske, mračnjačke propagande. U ovih sto i pedeset godina načela oslobodilačke francuske revolucije često su, usled nadmoći kontra-

revolucionarnih sila, zavijena u crni flor, ljudi koji su se za njih borili propištali su nebrojeno puta pod čizmom nasilnika, ali narodi, koji se nikada nisu odrekli glavnog gesla Revolucije — slobode, jednakosti, bratstva, —, jer bi se time odrekli sebe samih, koji nikada nisu prestali da misle na mir što ga je francuska revolucija, kojoj je rat bio nametnut, bila objavila celom svetu, nikada nisu zaboravili da su oni jedini rušitelji tirana i da od njihove snažne svesti i slobodne snage, od njihove organizovane, stvaralačke i progresivne volje zavisi njihova budućnost, budućnost njihove stvaralačke slobode. U njihovim ušima, danas kao i jučer, goreći od savremenosti, neuništivo odjekuju kliktave, slobodarske reči Marseljeze:

Hajdemo deco roda moga,
slave je naše svan'o dan,
na nas je cara robovskoga
krvavi barjak zavitlan.*

[1939]

* Prevod Laze Kostića.

V

MOLITVA SVEMIRU

Za topot slepog oka i hajku vilenjaka
raskini bolom život i uvij svoju tajnu.
Za veru te samoće i tugu toga ropstva
izbegni večnu ljubav i grli njene oči.

Za jedan susret usne razderi svoje grudi,
za kući ovog sveta ponesi, o, svoj zavet,
a miris jednog cveta i miso koja brudi
uzvisi do nebesa u sumrak tvoje noći.

U mukli spev planine unesi plamen pakla,
u dnevno svoje vreme teturaj glasom besa,
a sudbinsko bespuće isteci snoviđenjem;
od varke svoga tela očisti sliku smrti.

U smehu nedogleda zablista tvoja Nada,
u senci zaborava zagrli svoju Prošlost.
Ukrsti borbu sveta sa borbom Sabaota,
raskini svoje stege i beži snom u vetar.

U čežnji tvoje noći sagori gvožđe groze,
u zračku samobegstva udavi silu bola,
gde misli tvoje nesta i gde se srce traži
odvrati, o moj Bože, svu crnu muku pakla.

[1932]

ZA JEDNU SLIKU ŽIVOTA

Zabludelo je jedno saznanje u bedi svoga rađanja,
Zapisalo svoju pesmu za osmeh jednog stradanja.

I jedna gola nemost ubija prošlost straha,
I jedan krik za patnju nestade iza oblaka.
U sjaju svoje iskre, u plamu svoga kruga
zatrepti Večna Svetlost u bezdnu Večnog Mraka.

A suza moje krvi, a kaplja moga daha
osvetli tamnu senku u teškom stisku tela,
u strasti moje ploti, u sili moga praha,
izgubi život smis'o u sjaju svoga počela.

Od stenja moga daha zabruja svetlost bola,
i urlik moje kobi zazvuči jezom greha;
a vapaj moga zanosa prelete život zraka,
i polet gorkog dura postade šapat mola.

U boji svog počela nestade život vidljiv,
u zvuku svoje magle, u jeku svoga mraka
provrišta miris žene pradrevnu mržnju svoju,
za pjano milovanje, za ljubav večnog greha.

Za požar moje svesti, za život kada svane,
ostavih okov zlatni i dane nebrojane.
Ostavih jednu mržnju u plaču svoga hrama
i sazvah večnog Joba na stazu pokajanja.

I umor beše jedan raspev'o pesmu svoju
od slasti i od svega. O, krvi moga tela,
o strasti moga léta:
Prenosi vas elisa kroz haos ovog sveta!

[1932]

VI

BIBLIOGRAFIJA RADOVA HAIMA ALKALAJA

A. *Posebna izdanja*

1. JAIME ALCALAY: CLASICOS MODERNOS. Galatea Buenos Aires, 1960. Str. 122 + 3.

* Zbirka eseja o Polu Valeriju, Stefanu Malarmeu, Tomasu Manu, Luiđiju Pirandelu, Andre Židu, Bernardu Šou, Aldusu Haksliju i Borisu Pasternaku.

B. *Prilozi u listovima i časopisima*

2. OVOGODIŠNJI JEVREJSKI MATURANTI.
   — *Jevrejski glas,* Sarajevo, 3. VII 1931, IV, 27 (166), str. 3.
3. WILLIAM BLAKE (BLEJK) FENOMENALNI PRADED IRACIONALNOG.
   — *Jugoslovenska pošta,* Sarajevo, 3. X 1931, III, 712, str. 9.
4. IZLOŽBA SLIKARA G. MIRKA KUJAČIĆA.
   — *Jevrejski glas,* Sarajevo, 16. X 1931, V, 42 (181), str. 5.
5. PESNIČKI LIK TINA UJEVIĆA.
   — *Jevrejski glas,* Sarajevo, 1. I 1932, VI, 1 (192), str. 2—4;
   — *Odjek,* Sarajevo, 15—31. I 1975, XXVIII, 2. str. 17.
6. JEDNO PUTOVANJE U PODSVEST: ŠKOLA NADREALIZMA.
   — *Jevrejski glas,* Sarajevo, 15. I 1932, VI, 3 (194), str. 2—3;
   — *Vojislav Maksimović: Bosanskohercegovački književni ogled,* Život, Sarajevo, 1974, XXIII, knj. XLVI, 7—8, str. 240—242.
7. MOLITVA SVEMIRU.
   — *Jevrejski glas,* Sarajevo, 22. I 1932, VI, 4 (195), str. 2.
   — Pjesma.
8. ZA JEDNU SLIKU ŽIVOTA.
   — *Jevrejski glas,* Sarajevo, 22. I 1932, VI, 4 (195), str. 2.
   * Pjesma.

9. UZ PREVOD VALERIJA.
— *Pregled,* Sarajevo, 1932, VI, knj. VIII, 106, str. 571—572. H. A.

10. UZ PREVOD IZ PRUSTA.
— *Pregled,* Sarajevo, 1933, VII knj. IX, 120, str. 746—747. A.

11. INTERNACIONALNI KONGRES ZA ODBRANU KULTURE, PARIZ, JUNA 1935.
— *Pregled,* Sarajevo, 1935, IX, knj. XI, 139—140, str. 434—437. Al.

12. ANRI BARBIS (1873—1935).
— *Pregled,* Sarajevo, 1935, IX, knj. XI, 141, str. 509—510. ALK.

13. VELIBOR GLIGORIĆ: BORA STANKOVIĆ.
— *Brazda,* Sarajevo, 1936, I, 3—4, str. 92—94. Alk.

14. JEDNO BESRAMNO HUŠKANJE PROTIV MIROSLAVA KRLEŽE.
— *Pregled,* Sarajevo, 1936, X, knj. XII, 154—155, str. 603—604. A.

15. MIGUEL DE UNAMUNO I DOGAĐAJI U ŠPANIJI.
— *Jugoslavenski list,* Sarajevo, 23. VIII 1936. XIX, 198, str. 9.

16. PITANJE IZABRANIH.
— *Pregled,* Sarajevo, 1936, X, knj. XII, 156, str. 663—665. ALK.
* O članku J. Benda.

17. JEAN RICHARD BLOCH: „ŠPANIJA", BEOGRAD, 1937. IZDANJE „NOLIT".
— *Pregled, Sarajevo,* 1937, XI, knj. XIII, 158, str. 123—124. Alk.

18. NOVAK SIMIĆ, NEPOZNATA BOSNA. BIBLIOTEKA SAVREMENIH PISACA, ZAGREB, 1937.
— *Pregled,* Sarajevo 1937, XI, knj. XIII, 159, str. 183—184.

19. NAJNOVIJI KRLEŽA NA SARAJEVSKOJ POZORNICI.
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 160, str. 241—244.
* Osvrt na dramu *U logoru.*

20. DR ĐURO ŠURMIN (1876—1937).
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 160, str. 253. A.

21. RAZMATRANJA POVODOM JEDNOG TIPA KOMEDIJE.
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 162, str. 364—368.
* Osvrt na dramu Pjera Šenoa: *Presudni čas.*

22. BRUNO FRANK, „MIGUEL CERVANTES", ROMAN. IZD. „BINOZA". SVJETSKI PISCI, ZAGREB, 1937.
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 162, str. 374—375. ALK.

23. DOKUMENTI GOVORE.
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 162, str. 379—380. A.

24. O AFERI KALAS (CALAS), POVODOM JEDNE KNJIGE O VOLTERU.
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 165, str. 620—622.

25. II INTERNACIONALNI KONGRES SVETSKIH PISACA ZA ODBRANU KULTURE (VALENCIJA—MADRID—PARIS).
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 166, str. 679—683.

26. ISTORIJA U DRAMI. ALFRED NOJMAN: „PATRIOTA", DRAMA U 8 SLIKA.
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 167, str. 726—729.

27. JAKŠA KUŠAN: „JAVNA ZAHVALA", SATIRE, SARAJEVO, 1937.
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 167, str. 736. ALK.

28. TRAGIČNI SOFIZAM PIRANDELA.
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 168, str. 794—796.

29. TRI DOMAĆE PREMIJERE: „PEČALBARI" OD PANOVIĆA, „FUZIJA" OD SAMOKOVLIJE I „RASPADANJE" OD RASIMA FILIPOVIĆA.
— *Pregled,* Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 168, str. 807—808. ALK.

30. NOVAK SIMIĆ: „VOĆNJAK", ROMAN. (IZDANJE HRVATSKE KNJIŽEVNE NAKLADE, ZAGREB, 1938).
— *Pregled,* Sarajevo, 1938, XII, knj. XIV, 179—180, str. 733—736.

31. DENIS DIDEROT: „MORALNE PRIČE". PREVEO JOVAN POPOVIĆ. IZDANJE EOS-UNIVERSAL, BEOGRAD, 1938.
— *Pregled,* Sarajevo, 1938, XII, knj. XIV, 179—180, str. 763—765.

32. FANTASTIČNO I STVARNO U GOGOLJEVIM PRIČAMA. „NOS" I „ŠINJEL" U IZDANJU EOS-UNIVERZALA. PREVEO RADOVAN ZOGOVIĆ. BEOGRAD, 1938.
— *Pregled,* Sarajevo, 1938, XII, knj. XIV, 179—180, str. 767—768.

33. 150-GODIŠNJICA FRANCUSKE REVOLUCIJE.
— *Pregled,* Sarajevo, 1939, XIII, knj. XV, 185, str. 225—229.

34. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: „VELEUMNI PLEMIĆ DON KIHOTE OD MANČE". PREVEO ĐORĐE POPOVIĆ. IZDANJE EOS, BEOGRAD, 1939.
— *Pregled,* Sarajevo, 1939, XIII, knj. XV, 185, str. 279—282. A.

35. ROMANSKA TEHNIKA U „KRIVOTVORITELJIMA" OD ANDRE GIDEA. IZDANJE SAVREMENE BIBLIOTEKE, ZAGREB 1939.
— *Pregled,* Sarajevo, 1939, XIII, knj. XV, 188—189, str. 488—491.

36. HUXLEYEV „KONTRAPUNKT ŽIVOTA". ALDOUS HUXLEY: „KONTRAPUNKT ŽIVOTA", IZDANJE „SAVREMENE BIBLIOTEKE", ZAGREB, 1939. PREVEO LAV MEDANIĆ.
— *Pregled*, Sarajevo, 1939, XIII, knj. XV, 190, str. 550—555.

37. ŽIVI STENDAL. POVODOM STOGODIŠNJICE „KARTUZIJANSKOG MANASTIRA U PARMI".
— *Jugoslavenski list*, Sarajevo, 24, 25. i 26. XII 1939, XXII, 305, str. 11.

38. ESEJ ĐORĐA JOVANOVIĆA O ANDRÉ GIDEU („ANDRÉ GIDE ILI NEMOĆ DEKADENTNOG INDIVIDUALIZMA"). IZDANJE „NAŠE STVARNOSTI", BEOGRAD, 1940.
— *Pregled*, Sarajevo, 1940, XIV, knj, 193, str. 57—59.

39. ZOLA I REALIZAM.
— *Pregled*, Sarajevo, 1940, XIV, knj. XVI, 196—197, str. 242.
* Bilješka uz prevod istoimenog eseja Đerđa Lukača, objavljen u istom broju „Pregleda" (str. 242—247).

40. H. FILDING: TOM DŽONS. IZDANJE DRŽAVNOG IZD. ZAVODA JUGOSLAVIJE.
— *Glas*, Beograd, 3. IX 1945, IV, 48, str. 5 (ćir.).
* Nepotpisano. Autor utvrđen prema članku Elija Fincija *Esejistika Haima Alkalaja* („Odjek", Sarajevo, 15—30. XI 1974, XXVII, 22, str. 16).

41. RAZMATRANJA POVODOM „TRAVNIČKE HRONIKE" IVE ANDRIĆA.
— *Glas*, Beograd, 21.IX 1945, IV, 63, str. 5. (ćir.).

C. *Alkalajeva prevodilačka i redaktorska djelatnost*

I *Pojedini tekstovi*

42. ANDRE ŽID: PISMO ANŽELI O NIČEU.
— *Pregled*, Sarajevo, 1932, VI, knj. VIII, 102—103, str. 332—338. Preveo H. Alkalaj.

43. POL VALERI: BELEŠKE O SMISLU.
— *Pregled*, Sarajevo, 1932, VI, knj. VIII, 106, str. 516—522. Preveo H. Alkalaj. Bilješka na strani 571—572. H. A.

44. MIHAEL GOLD: OBEĆANA.
— *Jevrejski glas*, Sarajevo, 8. VII 1932, VI, 28 (219), str. 3—4. Preveo H. Alk.

45. ALAIN: PESNIK GETE KAO MISLILAC.
— *Pregled*, Sarajevo, 1932, VI, knj. VIII, 107—108, str. 629—632. (S francuskog preveo H. Alkalaj).
* Alain: Emile Chartier.

46. ANDRE ŽID: „CVEĆE ZLA".
— *Pregled*, Sarajevo, 1933, VII, knj. IX, 110, str. 86—89. (S francuskog H. Alkalaj).
* Esej o knjizi Šarla Bodlera.

47. POL VALERI: RAZMATRANJA O PROGRESU.
— *Pregled*, Sarajevo, 1933, VII, knj. IX, 117, str. 501—505. S francuskog A.

48. MARCEL PROUST: „MALA FRAZA" VENTEJEVA.
— *Pregled*, Sarajevo, 1933, VII, knj. IX, 120, str. 714—720. Bilješka na strani 746—747. (S francuskog A).

49. POL VALERI: ZORA.
— *Pregled*, Sarajevo, 1935, IX, knj. XI, 141, str. 462—464. (S francuskog H. Alkalaj).

50. RAFAEL ALBERTI: POZIV HARFI.
— *Pregled*, Sarajevo, 1936, X, knj. XII, 146, str. 69. (Sa španskog H. Alkalaj).

51. ANRI LEFEVR: ŠTA JE DIJALEKTIKA?
— *Pregled*, Sarajevo, 1936, X, knj. XII, 148—149, str. 253—260; 151—152, str. 404—411. (S francuskog Alk.).

52. ŽAN KASU: UNAMUNO — SIMBOL ŠPANIJE.
— *Pregled*, Sarajevo, 1937, XI, knj. XIII, 158, str. 102—105. (S francuskog Alk.).

53. ANDRE MALRAUX: U ĆELIJI.
— *Pregled*, Sarajevo, 1938, XII, knj. XIV, 172—173, str. 265—271. (S francuskog Alk.).

54. MAKSIM GORKI: O ANTISEMITIZMU.
— *Pregled*, Sarajevo, 1938, XII, knj. XIV, 179—180, str. 687—689; *Jevrejski glas*, Sarajevo, 9. XII 1938, XI, 47 (552), str. 7. (Preveo Alk.).

55. G. LUKAČ: ZOLA I REALIZAM.
— *Pregled*, Sarajevo, 1940, XIV, knj. XVI, 196—197, str. 242—247. Bilješka na str. 242. H. A.

56. VLADIMIR ILJIĆ (LENJIN): DVA ČLANKA O TOLSTOJU.
— *Pregled*, Sarajevo, 1941, XV, knj. XVII, 205, str. 21—28. (Preveo H. Alkalaj).
* Članci: *Lav Nikolajevič Tolstoj i njegovo doba* i *Lav Tolstoj ogledalo ruske revolucije.*

57. ROMEN ROLAN: UMETNOST I AKCIJA.
— *Pregled*, Sarajevo, 1941, XV, knj. XVII, 206, str. 94—99. (S francuskog H. Alkalaj).

II *Knjige*

58. MIGUEL CERVANTES: UZORNE PRIČE. Preveo H. Alkalaj. Izd. EOS. Beograd, 1938.

59. DENI DIDRO: ODABRANA DELA. Državni izdavački zavod Jugoslavije Beograd, 1946. Predgovor napisao Eli Finci. Redaktor: Haim Alkalaj. Preveli s francuskog: *Fatalista Žak i njegov gospodar* — Raško Dimitrijević; *Ramoov sinovac* — Raško Dimitrijević i Haim Alkalaj; *Razgovor između Dalambera i Didroa* i *Dalamberov san* — Haim Alkalaj.

60. LUJ ARAGON: BAZELSKA ZVONA. Prevod u redakciji H. Alkalaja. Izdanje i štampa Izdavačkog preduzeća „Kultura", Beograd, 1947.

61. FRANC MERING: HAJNRIH HAJNE. Prevela Irma Lisičar. Redaktor Haim Alkalaj. Izdanje i štampa Izdavačkog preduzeća „Kultura", Beograd, 1947.

62. K. N. DERŽAVIN: DIDRO I ENCIKLOPEDISTI. „Kultura", Beograd—Zagreb, 1948. Prevodilac Nika Milićević. Redaktor Haim Alkalaj.

63. ĐERĐ LUKAČ: ESEJI O KNJIŽEVNOSTI. Izdavačko preduzeće „Rad", Beograd, 1969. Kolo XI, knj. 265. Tekst *Balzak kao kritičar Stendala* (str. 3—21) preveo Haim Alkalaj.

LITERATURA O HAIMU ALKALAJU

ANONIM. [HAIM ALKALAJ]
— *Jevrejski pregled,* Beograd, 1969, XX, 7—8, str. 53.
* Nekrolog.

BARUH, KALMI. MIGUEL CERVANTES: UZORNE PRIČE.
Preveo H. Alkalaj.
— *Pregled,* Sarajevo, 1938, XII, 179—180, str. 765—766;
— *Kalmi Baruh:* Izabrana djela, „Svjetlost" Sarajevo, 1972, str. 72—75.

CVIJETIĆ, LJUBOMIR. STVARNOST KAO SREDSTVO. HAIM ALKALAJ O NADREALIZMU.
— *Odjek,* Sarajevo, 1—15. I 1981, XXXIV, 1, str. 23.

FINCI, ELI. SERVANTESOVE „UZORNE NOVELE".
— *Zadružna zastava,* 1939, V, 3, str. 5. F.
* Prikaz knjige koju je preveo Haim Alkalaj.

FINCI, ELI. ESEJISTIKA HAIMA ALKALAJA.
— *Odjek,* Sarajevo, 15—30. XI 1974, XXVII, 22, str. 16.

KECMANOVIĆ, ILIJA: ALKALAJ HAIM.
— *Leksikon pisaca Jugoslavije I,* Matica srpska, Novi Sad, 1972, str. 46.

LEOVAC, SLAVKO. [HAIM ALKALAJ].
— *Slavko Leovac: Svetlo i tamno.* „Džepna knjiga", Sarajevo, 1957, str. 274—275.

LEOVAC, SLAVKO. IZUZETNE ZASLUGE „PREGLEDA".
— *Politika,* Beograd, 29. IV 1972, LXIX, 21037, str. 14.
* Pored ostalog, i o Haimu Alkalaju.

MAKSIMOVIĆ, VOJISLAV: GENEZA KNJIŽEVNOG OGLEDA U BiH (1810—1941).
— *Vojislav Maksimović: Neka presudi vrijeme,* „Svjetlost", Sarajevo, 1978, str. 42—43.
* Pored ostalog, i o Haimu Alkalaju.

MAKSIMOVIĆ, VOJISLAV: KNJIŽEVNOKRITIČKI RADOVI HAIMA ALKALAJA.
— *Radio-Sarajevo — Treći program*, Sarajevo, 1979, VIII, 25, str. 511—522; *Vojislav Maksimović: Ispred svoga doba*, „Svjetlost", Sarajevo, 1980, str. 335—361.

RIZVIĆ, MUHSIN. KNJIŽEVNI ŽIVOT BOSNE I HERCEGOVINE IZMEĐU DVA RATA III, „Svjetlost", Sarajevo, 1980, str. 369.

* Uz kraću biografiju koja je ovdje donesena, Haim Alkalaj se pominje i na više mjesta u ovoj knjizi.

NAPOMENA PRIREĐIVAČA

Ova knjiga pruža priliku našim čitaocima da na jednom mjestu vide eseje, članke i druge radove Haima Alkalaja (Sarajevo, 1912 — Buenos Aires, 1969). Alkalajeva *Izabrana djela* podijeljena su na nekoliko tematskih cjelina: ogledi i članci o stranim piscima (I), tekstovi o našim književnicima i književnim pojavama (II), članci o slikarstvu, drami i pozorištu (III), napisi o istorijskim i političkim događajima (IV), pjesme (V), bibliografija radova Haima Alkalaja i literatura o njemu (VI).

Priređivač je morao da učini dosta napora da bi utvrdio šta je ovaj pisac objavio u listovima i časopisima, kao i šta je učinio kao prevodilac i redaktor. Pa ipak, uvjeren je da je ostalo dosta kratkih Alkalajevih bilježaka u časopisu „Pregled", kojima se nije moglo posigurno utvrditi autorstvo, mada za to postoje izvjesne pretpostavke. Te bilješke inače i ne bi znatnije izmijenile strukturu ove knjige, ali bi svakako obogatile naša saznanja o širini i dometima Alkalajevog stvaralačkog interesovanja za razne kulturne i političke pojave u vremenu kada je stvarao.

Takođe priređivač nije bio u mogućnosti da pomnije dozna šta je Haim Alkalaj napisao i štampao posljednjih godina života (od odlaska iz naše zemlje do smrti u tuđini), osim zbirke eseja *Clásicos modernos* (Buenos Aires, 1960). Zato se — iz ovih i drugih razloga — odlučio da ovdje unese samo radove koji su objavljeni kod nas i na našem jeziku, ili su nađeni u piščevoj ostavštini.

U vezi sa bibliografijom radova Haima Alkalaja, treba ukazati i na sljedeće: u zbirci Jovana Kršića, urednika časopisa „Pregled", koja se čuva u rukopisnom odjeljenju Narodne i univerzitetske biblioteke BiH u Sarajevu, nalazi se esej Eli Fora — *Goja* (20 kucanih stranica) koji je s francuskog preveo H. Alkalaj (MS 2249) i pjesma *Iz „Javne ruže"* Pola Elijara (MS 2262). Među ovim rukopisima najznačajniji je Alkalajev esej *Didro — moralista* (MS 2291; koji se ovom prilikom prvi put objavljuje. Esej je bio namijenjen časopisu „Pregled", ali iz nekih razloga nije štampan.

Predgovor ovim *Izabranim djelima*, kao što se već iz njegovog naslova vidi, predstavlja pokušaj da se sintetizovano pokaže samo književna esejistika Haima Alkalaja, kao neosporno najznačajniji vid njegovog stvaralaštva. Mada su ovdje uvršteni i njegovi eseji i osvrti o umjetnosti, drami i pozorištu, kao i politički članci i pjesme, tom vidu Alkalajevog rada u predgovoru je dat znatno manji značaj. Oni ipak pokazuju širinu njegovog interesovanja za umjetničke i društvene pojave, kao i njegovo nedvosmisleno progresivno i antifašističko opredjeljenje u jednom vremenu kada se sve više navješćivao novi svjetski rat. Iako danas nemaju nekadašnju aktuelnost, Alkalajevi politički članci odražavaju njegov stav i doprinose bar skromnom osvjetljavanju nekih evropskih društvenih stanja i političkih prilika U svakom slučaju, oni pomažu da se punije vidi djelovanje ovog pisca, pa su zato i uvršteni u ova *Izabrana djela*.

V. M.

SADRŽAJ

Haim Alkalaj
IZABRANA DJELA

Tehnički urednik
Hilmo Hadžić

Korektor
Dubravka Žurić

Izdavač:
SOUR „Svjetlost" izdavačka radna organizacija,
OOUR izdavačka djelatnost, Sarajevo

Za izdavača
Sead Trhulj

Štampa:
Štamparsko preduzeće „Budućnost", Novi Sad
Šumadijska 12

Štampano u 1.000 primjeraka, 1984.