

Ije tokom dužeg razdoblja (a naročito u 19. st.) bile isključene iz procesa naučnog razvoja. Uz istaknuta svjetska imena afrikanistike, zapažen je bio nastup mnogih mlađih mađarskih afrikanista sa širim socioekonomskim temama (E. Fodor: *Islam u Africi*; J. Kisa: *Ruralne-urbane migracije u Africi*; J. Balazs: *Akumulacija kapitala i elite u multietičkom afričkom društvu i dr.*, što pokazuje da Mađarska ulaze napore u formiranje ovih kadrova kao potencijalnih nosilaca kulturno-prosvjetne i znanstvene suradnje s afričkim zemljama. Konačno, doprinos simpozija je u širenju spoznaje u svijetu o suvremenim kulturnim zbivanjima na afričkom kontinentu.

»FAUST« IZ POLARNOG PREDELA (u izvođenju pozorišta Schauspielhaus iz Kelna; režija Jirgen Flim)

Piše: Slobodan Sv. Miletic

Medu poslednjim predstavama na Bitetu, ali nikako naposletku, »Faust« posvećenima, čini se, znači krunu ovogodišnjeg međunarodnog festivala teatra. Za gledaoca germanističke formacije koji laska svome poznavaju faustovskog kompleksa, ona znači možda i nešto više: izmjenjeni iscrt pozorišnog otelovljenja najreprezentativnijeg dela nemачke književnosti, mita novije evropske kulture, koji su zlouputrebjavali mnogi tumači od religioznih do nacionalsocijalističkih adepta. S režijom Jirgena Flima, odmah recimo, to nije slučaj. Iako je režirao samo prvi deo tragedije, on uspeva da ga zaokruži polazeći od kraja, ili tačnije od negativne ideje II dela i »Posvete«. Ostareli pesnik (drugog Fausta) za razliku od mladića čiji je »mali svet« životne avanture bio još unekoliko stvaran svet saznavanja i iskustva, sada lišen predmeta svoga pesništva, tone u privide sluteći da je došao pre sudni trenutak (u koji se nekada Faust kladio s Mafistom), a da onaj toliko citirani stih andela: »Ko vazda streneć se pašti Tog moraćemo spasti«, ipak zvući na kraju kao romantična ironija na račun tog čudnog svata, kog davo nije morao da vuče kroz zamršen život, jer ni on sam nije mogao ići drukčije već ne-prestano iz zablude u zabludu, uvek iznova zamejući sreću prolaznog trenutka sa »stvarnim« ispunjenjem života. Geteo pokušaj da oblikovanjem odgovori na romantičnu zarazu titanizma, predavanje iracionalnom, režitelj smatra neizvesnim, pruhujalim snom mladosti kao i veru u pesničku, istraživačku snagu otkrivenja. Zato mu je važna »Posveta«. Faust, koji stari, počinje da se grozi nad sopstvenim ponorima, zabele od sopstvenog lika u ogledalu. On počinje da traži put kojim će se vratiti iz neoblikovanog sveta strasti i bezmržja u klasični »mir ozbiljnosti, sklad«, baš kao i pesnik u »Posveti«, jer je stekao uvid u sopstveno bice i »seljaval obličja« sna kojeg je sam stvorio. Tako govori »zemniji od budućnosti« koja teže naše vremе s Flimom dobro oseća. Posvetu je režitelj dao glumicu da govori (u savremenom kostimu), sugerujući razgovornost ostarele proročice ili muze sećanja koja svojim sibilinskim govorom otvara krug reminiscencije. Dakle odrekao se neorganske »Predigre na pozornici« pučkih scena, Auerhahovog podruma i učinio sve da ogoli tragediju Margarete na Faustovom putu kroz »mali svet« tragičnog krvici da krvavi pečat ugovora s davolom. Dabogme: ne održeće se »Prolog na nebu« niti boga lično. Gospod stoluje u atomskom oblaku. Odmah vidimo na delu ingenioznog scenografa Eriha Vondera. Za razvijanje tragedije između neba i pakla čije razlike ukida režitelj ipak se projektuju dve perspektive: nebeska ozgo (saobražena ptičoj-božanskoj) i ovozemaljska ozdo (saobražena žabljoj-judskej ergo teatarskoj). Bog polarne hladnoće i strogosti, udaljen od sveta koji je stvorio, vlada pokornim, snis-hodljivim andelima i podanicima kakav je i namorački dave Mefistofoles, s kojim sklapa preko volje, dosadnu opkladu: dozvoljava davolu da zavede njegovog »slugu« Fausta, koji mu samo još »smučeno« služi i odvrati ga od božanskog »prajzvora«. Više uverenja ima u njegovim rečima »Čovek je u zabludi do nečemu teži« nego u »Dobar čovek i u mračnom porivu svestan je pravog puta«. Teško se može verovati tako indiferentnom bogu (kada na

kraju, nad Margaretinim zgrčenim telom izgovara bez trunke saučešća: »Spašena je!«) da će izdejstvovati i Faustovo spasenje. I odista, bog će se udaljiti kad Mefisto oslonjen o portal, konačno, takođe indiferentno, pozove slomljenog Fausta: »Amo k meni!«, a ovaj narušajući Margaretu, ponovo postane klecavci starac kog Mefisto ortački odvodi ispod pozornice, put pakla. Faust je izgubio partiju kontumacijom. Ulozi se više ne primaju. Drugog dela tragedije, po Flimu, neće i ne može biti. Flim je obogotvorio tragediju da bi raščinio boga. Surova opklada pokazuje da je bog i čovek i sotoni nadmoćan saigrač. Za reditelja »Faust« nije po obliku poslednja velika barokna drama niti misterija po izvedenoj ideji Margarete ljubavi i božje milosti. On je ono što stoji ispod naslova: tragedija, čiji je epilog »epilog u haosu put pakla« kako piše sam Gете u nedavno pronađenoj »shemi« dela. Flim se svesno odrekao višestruko speva koji nosi ime tragedije jer kompoziciona bujnost izražena u episodama koje šire problematiku od tragičke radnje. Da bi komprimirao dva jezgra: jedno proizašlo iz ugovora o prodatoj duši i drugo iz Gretičinog greha, Flim je Mefista učinio agensom obe dramske linije.

Faustov životni prostor pak zauzima samo neveliko postolje u obliku oktogaona, osvetljeno jarkom svetlošću kao što je ona iznad operacionog stola. Mali prostor za starog naučnika, kog u očajanje baca nedosežnost tajne i njegova čulna i duhovna žed. Maska starosti na licu Hansa Kristijana Rudolfa podsetila nas je u njegovoj igri na savremenog filozofa koji se pašti s prolaznošću teorija i bezuspešno vraća zavetu ili zabludi mladostl. Zatim na čvra pod džinovskim mikroskopom. Uzalud će, Faust čini se, prevesti i početak Jevandela po Jovanu sa: »U početku beše delo!« jer ga vreba »deo one sile koja vazda želi zlo, a vazda dobro tvori«. Mefistofoles. Često ubroj nabacuje ogreća junaka i nad pojasu ispisuje na svojim grudima crvenom bojom (čitaj krvlju) Faustovo ime kao zalog ugovora po kojem ima da mu služi na zemlji, a ovaj njemu s onu stranu groba. Ako pak Faust, sa svoje strane, podlegne davoljskoj laski samoljublja ili poželi da zauzavi tren sreće uzvikom: »Nemor minutni, tako si lep!« kucnuo mu je poslednji čas. Hans Kristijan Rudolf (Faust) i Wolf Ditrich Šprenger (Mefistofoles) igraju ove scene kao deo mirtvačke šale: stari naučnik uprkos proklinjanju zemaljskog života, nade, vere i strpljenja, na rubu samoubistva, mora da živi dalje kao mladić, a mrki do brine brigu da se po unapred znanim tačkama ugovora, sprovođi životna pustolovina njegovog štićenika, potom ortaka i najzad pobratima. Reditelj im utiskuje reljef protivrečnih karakteristika. Čas Mefisto izgovara pretvarajući se vešt Faustove optimističke krialice, čas Faust, taj »junak stvaralačke akcije«, činično odriče svaki smisao stvarima. Ono što je promaža je zajedničko pobunjeništvo, zajedničko prokletstvo. Ipak Mefistofoles nosi prevlast. Rola Wolfa Ditricha Šprengera to najbolje pokazuje. On nije više samo davo niti posednik »gladan duša« nego višeslojno otelovljenje skepticizma, iskustva, svetskog čoveka, sirova šala komedijanta, melanholijskog patog andela, stupoz požude, inteligenciju psihologa, nacerena slika i krik ikonskog zla. Šprenger ovom spisku osobina dodaje crte samilosti, samoinironije, perverzije, crnog humora i crne anarhije.

Rudolfov Faust je prigušeniji, iako lebdi između ekstremnih raspoloženja: opijenosti porokom i oklevanja pred čistotom. Margaretina sudska za takvog Fausta nema u sebi tragičnog prestupa čiju kriticu nosi bezobzirni zavodnik, već pitome obrise pastore ili samo tamnije balade.

Margareta nezaboravne Suzane Lotar je narančna, ali opora, sva u grubom crtežu nevezetog pokretu i pastelnim bojenjima spuštenih pogleda, oštro zamirućeg glasa i nežnih krikova grlice. Njen trezni zanos dira, njeni žarki a ovlašni poljupci i ustuknula milovanja u stanju su da nas poraze. Lirska ispostav (»Spokoj svoj gubim...«) koja evocira rađanje najdubljeg osećanja kao da je ispričana po diktatu sna, ostavlja Gretinu ljubav izvan domaćaja etičkog imperativa kao i njenu kriticu u sceni poslednjeg »zagrijala« u tamnici. Trostruku bol ne vodi metanisanju već sumanutoj razložnosti. Rilke kaže »Lepota je početak užasa«, ovde je to ljubav, čiju belu zastavu diže Suzana Lotar. Kao ni za Fausta, tako ni za Margaretu u Flimovoj predstavi nema ni nade ni izgleda na sreću.

Opštem utisku asketskog izraza i odbira sredstava pridružuju se dekor i svetlo Eriha Vondera koji strogo u funkciji predstave sugerira veliku potku likovnosti ekspresionizma, slobodnim asocijacijama na Feiningerove enterijere gotskih katedrala i

Murnauove crnobele slike uskih srednjovekovnih ulica, kula i tornjeva nemačke gotike, dabogme i prostore geometrizovanog betona, moderne bunkere, tavane za stanovanje. Svetlo odaje velenjima ostrih i mekih štimunga naizmene, bogatog skorda grafičkog registra od mrkle crne, kosmičke do jarko bele logorskih reflektora i operacione sale. Kostim Benedikta Rama sastojao se od debelih ogreća koji su podvlačili telesnost i čulnost protagonista, upijali hladnoću dekora, ali i emitivali metafizičku studen svog nosilaca, iznutra. Flimov »Faust« kao da je došao iz polarnog predela i, posle je prošao kroz »mali svet«, ne saznav, obiljubio Margaretu, poverio se svom pobratimom Mefistofolesu da ga onamo vrati. Tek taj pakao mora da je od ledi i beznada szazdan. Izmedu Flimovog raja i pakla stoji znak jednakosti. Nikada nisam video hladnjeg niti ljudskijeg »Fausta«.

VIŠESTRUKA IGRA DONŽUANIZMA: Molijerov »don žuan« u novosadskom SNP-u, režija Ijubiše georgijevskog

Posle niza repertoarskih promašaja, predstava sumnjivog ukusa (tekst, autori), polovičnih ostvarenja domaće i svetske klasičke, rdavog upošljavanja glumaca i nekompetentnog starateljstva nad pozorišnim pogonom, koji su zadesili Srpsko narodno pozorište jedna manja grupa mladih glumaca srećno združena u poletu s maštovitim rediteljem Ljubišom Georgijevskim oko elaboriranog projekta Molijerovog »Don Žuana« (njegova treća režija istog teksta), iznela je iz novosadskog teatarskog sivila, kao prvu dramsku premjeru i svoj prvi rezultat ove sezone; duhovitu predstavu zasnovanu na jednom od najvećih mitova svetske književnosti i teatra. Skrojena sa prisenkom francuskog esprita, barokne elegancije, lišena težine, a ipak u sferi »crne« komedije, pruža nam suštastvene težnje molijerovskog pozorišta: zajedničko zadovoljstvo glumišta i gledališta, ali i podsticajnu kontemplaciju koja se udaljuje od skepsa i melanholije.

Već u pozorišnom programu ovog najintelektualnijeg Molijerovog komada, reditelj nam stavlja do znanja svoj, uslovno rečeno eseistički pristup predstavi: »Don Žuan odbija da živi u »jednom od najlepših svetova«, uvežbava svoju smrt i prerušen u Erosa žuri na svoj rendez-vous sa Tanatosom. Na kraju krajeva on stoji vis a vis Tanatosu kao Puškin prema Dantesu«. Ponuđeni koncept, čini se, kao da se opravdava i posle premijere polaganim rastom ove rediteljske predstave. Kao da bi ova podela mladih glumaca isto tako dobro mogla da igra i u nekoj drugoj konstellaciji. Reditelju je jasno da Molijerov Don Žuan nema onu društvenu realnost koju je imao da istinoljubive savremene »kralja sunca«, Paskala i Boaloa. Znači li to da mu daje stvarnost ruske romantičke, pesničkog donžuanstva, zlu kob podmetnute intrige, vis maior nesrećnog dvojboja koji je istinski kraj jedne biografije? Ili samo pokazuje da fascinantna legenda dobija šansu i u računu verovatnoće neke druge epohe, da »amalgam pli-mičkog libertinizma« može da »usavrši« negativni junak rokokoa već u sledećem naraštaju markiz de Sad. I da nije gradanski 19. vek prvi koji ovaj tip slobodnog moralu, bogohulništva i zavodništva dovodi u vezu sa bitno erotskim fenomenom. Donžuanizam ima ishodište u čulnosti i svoj zalažak u smrti. L'amour et la mort bili su bliski mnogo pre »Frojdonov dualizma« libida i nagona za smrću. Don Žuan amorálni životni put dobiće davno znak jednakosti s putom u pakao da bi postao lik Molijerove agnostičke književnosti koja opominje. On je lik »unutarnje represije« (H. Majer). Njegova irealnost može biti izvan i iznad stvarnosti. Mesto radnje ne nalazi se više na Siciliji ili na Ile de France. Ono se može prebaciti na opersku cenu jednog Mocarta. Pakao, u koji se takođe ne veruje, možemo smestiti u Sartrov hotel (»Pakao, to su drugi«), jer Molijerov Don Žuan »daje odličnu ilustraciju za Sartrovu filozofiju one »mauvaise fois« ili mogućnost da postane »svakodnevni zavodnik i seksualni atlet« Kamijevog apsurga. Jedno ostaje neizbežno: za svakog pozorišnog reditelja pakao je ispod pozornice, u orkestru ili »ferzenku«. Bela sviša odlično pristaje Don Žuanu. I ona je bezmalo obavezna. Nije mogao da je izbegne ni Georgijevski.

On Molijera tumači Didrovom »pantomimom ljudskog roda«, oponašanjem društvenog obreda i zauzimanjem mesta u njemu, dakle mizanscenom koji je unapred određen, da bi, dakako namerno, pokazao svu ispravnost sveta, ljudskog gesta, neautentičnog govora. Glumački izraz traži se stepenovanjem otelovljenja ideja čije su pretpostavke: skepsa, neverica, nihilizam, haos, absurd, nagon za smrću.

Pošto je u prilogu podelio glumcima Don Žuanu novu cirkulu o licemerstvu (iz V. Čina) kojom gledaoci »provociraju« u foajeu, reditelj u salu uvodi sveštenika crnorica, koji kadi da istora davola, na kog i podseća (odlični pantomimičar M. Janković), da bi na kraju dovršio, kao utvara ili sam Lucifer, svoju neobajašnjivu režiju još čudnijeg davljeg činodještva.

Nad ovom crnom misom ili opelom koje neuromljivo dočarava izuzetni makabri dekor Miodraga Tačićkog sa čudošnim i golemlim mramornim krstom koji pritiska scenu, reditelj je stavio antropološki znak, lutku-model ljudskog poprsja s presekom organa, lutku ogurnutu klasično svedenom belom košuljom osudenika, kostimom Don Žuana.

Tu počinje i tragikomedija prerušavanja. Prvi nastupa neverno odani sluga Zganarel (rado ga je igrao sam Molijer), ovde zblanuti opadač svog gospodara »epikurejske svinje« (razvratnika), igra ga s basterkitonskom ozbiljnošću Vladislav Kačanski u skoru pantomimskom tandemu sa Guzmanom, slugom Dona Elvire (Mihajlo Petronje); tu se otpreve zadeva igra u igri, uvezivanje precioznih konvencija i društvenih laži, slobodna »zamenja« gestova, prerušavanje gde reditelj otkriva sklonost za »odavanje« tajni sopstvenog postupka, procesa svoje pozorišne tehnologije.

Mreža koja se digla nad prizorom u stvari je zavesa-zamka u koju se hvata višezačnost ljudskog ponašanja, skriva i otkriva komični, pa onda tragični nesklad između jezika i srca, strategije i želje, kontemplacije i stvarnosti. Don Žuan u vižlastoj pojavi Irfana Mensura izlazi nag na scenu. Može biti Narcis ili pesnik. Čim mu Zganarel pomogne da se obuče, Don Žuan postaje homo ludens, zaludno hladni, oholi skeptik, ali i savremeni čovek splina, čamotnje. Rušilac ideje o poretku koji je izmislio represivac, licemer kada treba, ipak ne haje za hajku, koju sumnjiči čuvari moralu podstiću na nj i koja čini labavi »plot«, lanc molijerovske dramaturgije. Don Žuan je očito komad s greškama. Valja ga preobratiti u moderni teatar otvorene forme, montaže slike, pokriti nejedinstvenu akciju. U IV činu Molijer još jednom sažima sve što je pokazao pre toga: dovodi gramzljivog poverioca, vlog oca, prevarenu Donu Elviru i najzad kobnog komturna, sve likove u kojima se »ogledaju« Don Žuanovi poroci (rasipnost, amoralnost, ateizam, prezir časti). Georgijevski ih protivno Molijeru (ili u još dubljem doslednjem savezništvu s njim) prikazuje kao nakaze: Dona Elvira je i čudovište precioznosti (u kostimu), poverilac postaje seronja od Don Žuanovog laskanja, Don Luka dograju na kolicima sa bogaljim, komtur »triumfujee« u liku kepeca. Njihova retorika je njihova laž, tobolac za rediteljeve satirične strele, implicitna kritika i politiku predstave. Ulogu Don Žuana reditelj je podario gostu Irfanu Mensuru zbog njegove operativne lakoće koja ponegde graniči sa površnošću donžuanizma. Inače Mensur igra vešto, na oštrici noža, u kolopletu libertinskog cinizma i pesničko zamišljenosti. Njegova iskrenost je melanholična, njegov fatalizam se ne predaje. Svakako predstavlja žiju ove predstave, novi element u varijantama Georgijevskog teatarskog donžuanizma. Gromobran Don Žuanovih nedaka, njihovo tragikomično prizemljenje, slugu Zganarela, namerno rigidno, gradio je Vladislav Kačanski, u najsrcećijim scenama dvostrinsko, molski intoniran. Lažnom retorikom i na tren ukrštenim patosom iskrenih ljubavnih izjava, Saša Pleskonjić-Ilić obratila je pažnju na svoj nesumnjivi komedijski dar, kao i poletne, zavedene seljančice Ivane Pejić i Gordane Kamenarović. Mnoge galske komedijske elegancije i stilski jedinstvenog izraza u tanano prilagodenom mizanscenu dao je Dragomir Pešić u roli trgovca Dimanša. Scene Elvirine braće u nejednakom tandemu iznali su sa nejednakim osećanjem viteške i porodične časti: smešljivi, ponegde nevično opušteni Tihomir Stanić i prestrogi Zoran Bogdanov. Recitujući moralizam Don Luka odiseo je u igri Tome Jovanovića, nemušta grubost Pjeroa u roli Mihajla Pleskonjića.

Klasični i mestimice parodirani kostim skrojen je po duhovitim skicama Mirjane Marković, a čitava predstava odigrana za 120 minuta u skraćenom, literarnom prevodu Mladenom Leskovcu.

DREVNA KINESKA KULTURA

Piše: Vladimir Devide

još jednom ukazati prilika – nije dovoljno da joj pristupimo sa stajališta samo likovnih kategorija. Da bismo u punoj mjeri doživjeli, osjetili i razumjeli pojedine eksponate – na primjer, posmatrano odjelo od pločica žada (više stotina njih povezanih zlatnom žicom), ili modele zdanca, svinjca, kuhinje itd. starokineskog »domaćinstva«, ili čudesne brončane posude od malenih do golemih, ili prekrasne kopče od pločica žada i bronce, ili uzorke tkanina, ili muzički instrument od niza brončanih zvona itd. itd. – nije dovoljno da vrednujemo njihove estetske i likovne kvalitete, niti da studiramo njihovu upotrebnu vrijednost i značenje, već treba da se, šire, uputimo i u to kako su ljudi koji su takve predmete izrađivali gledali na svijet i život, kako su sebe doživljavali u svijetu, kakvi su im bili religija, filozofija i društveno uredjenje.

Razumije se da se u tekstu poput ovoga na sve to ne može dati iscrpni dogovor; ali ipak, može se iz prebogatog mozaika kulturne povijesti odabrati nekoliko kamičaka koji će, iako daleko od toga da pruže sliku kompozicije u cjelinu, moći biti od pomoći da se bar naslutiti u svojoj punini ionako neslijedivo bogatstvo misli, riječi i djela kineskih misilaca i pregalaca što su živjeli i stvarali hiljadama godina prije našeg vremena – ali ne samo za svoje vrijeme, već i za ovo naše vrijeme i, uopće, za svu vremena.

Stoga bih, uz općenitije napomene o eksponatima te izložbe iz kosti, kamena, keramike, žada, bronce itd., u ovaj prikaz uključio i izvukte iz zapisu mudraca stare Kine – Konfucija, Lao-tzua, Chuang-tzua, Han Shana. Ako ih pažljivije pročitamo, ne znači to još da ćemo do kraja razumjeti putove misli drevne Kine, ali – a to je važno – mislim da ćemo biti u mogućnosti ne samo deducirati već i osjetiti i doživjeti kako nam te misli nipošto ne moraju biti strane ili neshvatljive, usprkos hiljadama milja i hiljadama godina koje nas dijele od njih.

U »Anamektama« ćemo naći zapise Konfucijskih misli, od kojih su mnoge danas isto tako aktualne kao što su bile prije dvije i pol hiljade godina. Evo kratkog izbora (u slobodnjem prijevodu i bez uvodnog »Majstor reče: na početku svakog odjeljka):

»Ulijeden čovjek ne žali kad drugi ljudi ne priznaju njegovih zasluga. On se brine jedino o tome da ne bi propustio priznati zasluge drugih.«

»Upravljaš li ljudima pomoći propisa i naredbi i održavaš li red kažnjavanjem, bježat će od tebe i izgubiti samopoštovanje. Upravljalj moralnom vrlinom i održavaš red obredima, pa će samopoštovanje biti sačuvano i ljudi će ti dolaziti sami od sebe.«

»S 15 sam se godina posvetio učenju. S 30 sam čvrsto stajao na nogama. S 40 više nisam bio zbrunjen. S 50 sam poznavao zov Neba. Sa 60 sam bio poslušan. Sa 70 sam mogao slijediti zahtjeve srca jer nisam želio ničega što bi prelazio granice ispravnog.«

»Onaj koji uči ali ne razmišlja, izgubljen je. Onaj koji razmišlja ali ne uči, u velikoj je opasnosti.«

»Bez dobre čovjek ne može dugo podnosići nesreću i ne može dugo uživati blagostanje. Dobar je čovjek zadovoljan dobrotom samom; onaj koji je samo razuman slijedi dobrotu jer vjeruje da se to isplati.«

»Ako je riječ o poslovici da samo dobar čovjek zna kako treba voljeti ljudi i kako ih treba mrziti, majstor je rekao da onaj kojem je srce makar u najmanjoj mjeri uskladeno s dobrotom ne mrzi nikaoga.«

»Vitez čije je srce pošlo Putem, no koji se stidi trošne odjeće i priproste hrane, ne zavređuje da se s njime savjetujemo.«

»Ulijeden čovjek nije stalno do toga da bude na visoku položaju – njemu je jedino do toga da posjeduje sposobnosti za takav položaj. Nije mu krivo ako ne primi priznanja jer je i previše zaokupljen radom kojim stiče pravo na priznanje.«

»Čak i onda kad smo samo trojica zajedno, uviđek mogu biti siguran da će nešto naučiti od onih koji su sa mnom. Bit će nečega dobrog što će me poučiti čega se moram kloniti.«

»Ne mogu odati priznanja čovjeku koji je vatren ali lažljiv; koji je oštromuani ali nepošten; koji je prostodušan ali krši obećanja.«

»Ima klica kojima je suđeno da niknu, ali im nije suđeno da procvjetaju; a ima i takvih kojima je suđeno da procvjetaju, ali im nije suđeno da urode plodom.«

»Poštujte mlade! Otkud znate da oni neće jednog dana postići sve ono što ste vi sada? No ako je čovjek dosegao 40 ili 50 godina a ničega o njemu