

Књижевне НОВИНЕ

Год. I Бр. 19 ☆ Цена 20 дина,
БЕОГРАД, ЧЕТВРТАК 20 МАЈ 1954
Лист излази сваког четвртке

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ У ОВОМ
БРОЈУ: ПОРТРЕТИ (УЗ ЧЛА-
НАК МОМЧИЛА СТЕВАНО-
ВИЋА ПОВОДОМ УЛУС-ОВЕ
ИЗЛОЖБЕ ПОРТРЕТА)

ПЕДЕСЕТ ГОДИНА
ОД ПЕСНИКОВЕ
СМРТИ



ЈОВАН ЈОВАНОВИЋ-ЗМАЈ

Змај или о поезији

морењу грађанског живота, између Пеште, Беча, Загреба, Каменце као географски и временски обичних, изнад итинерерског нимало неиздигнутих дата. Импетус Јакшића, трагично зарцнута лирска и драмска сила Костића, то су физиономије које означавају једно време, у ликовима од гвожђа и сребра, од ватре и кристала. А време је, и то путујући баш преко њих, отишло даље, и стигло до сумње у поезију. Не заустави је ни Змај.

Можда. — Но свакако, он је заустављати не би ни хтео, остављајући то честољубље другима. Он је просто, поуздано, реално „певао“, певао своје животне невоље, певао против непријатеља народа с којим је помешао живот. Па ни пошто је, рођен за породицу, све своје рођено коначно погубио, ни у том опасном, цини ми се веома опасном тренутку није преламао линију разумног или реалног свога људског и поетског пута. Она је само заломљена, и врло карактеристично, опет у смислу реалности (али реалности наде): певао је деци. Региони реалности времена, друштва, света.

Јакшић почиње стиховима:

Мрачна ми је тесна соба,
сенка црног гроба,

Костић је у мермерној архитектури Илијаде; Змај у смиљу и свадбеној чедности, најзад:

Ала је леп овај свет!

но без романтичног сигнала трубе у Маринковићевој композицији, него и ту врло реално близак обичном говорном узвику, са уживањем човека — што не рећи — у прелуду. Да, јер тај свет, то је грађанство, то је, топографски, Нови Сад какав је и сад мало даље од центра, у ниским приземницама пред баштама изнад којих се гомилају облаци, иза баре, под баром, где треште жабе.

БОШКО ПЕТРОВИЋ

То је та земља, те „узвез“, тај магистрат, та Србија, тај Милетић, тај лени Гаши са чакширицама до листова и смешним округлим клобуком на глави, тај „Невен“, тај Змајевац, то сеоско гробље.

Најзад, није било друго. А и тај други у гесту, и овај камен земље Србије, и Максим Црнојевић, — то је тај исти, само депатетициран, свет Змаја. Змај је урбан, он је лик што — само чист и леп — силази са стране Јаше Игњатовића, разумљив у том свету, чија смо реалност, напослетку и ми.

Не море га сумње у поезију. Она је њему свака мала и велика ствар. То је реч у мелодичном оплитању око ствари, и у најразличитијем смислу, који јој даје наша потреба и нужда наше природе: у смећу, презиру, борби, тузи, миру, радовању, слободољубивости, истини и, можда

изнад свега, раду. Све иде у те речи, све како најједноставније јесте, у ритму који нам је најближи — десетерац, бећарац, грађанска лирика — врло брзо, врло одређено, како хукће живот, за „Змаја“, за Милетића, за Ружу Личанин, брзо јер се мора; — и само онде, код деце, у „Невану“, где се одмара и каткада има времена и слободе, само ту слободно затренира машта. Један тренут, а и он, лабоме, према деци, пун хумора, доброг осмеха, неживљене игре са својом сопственом мртвом децом око Руже:

Ала би се моја шапа
апа, рапа, здрапа! —

И то је све, и све је то, у том свету у ком се од љубави иде до сватова, од сватова до деце, па до смрти; где су градови приземни, са чифутским болтама и маџарским узвама и бечким штурцерама; учитељи и попови; владике и митрополити; јуначки млади Милетић; устарабари и чанколнзи; покварењаци и издајници; радикали и либерали; Јаша и Миша и краљ Милан; жалост и сумрак; и деца, деца, као ружичаста нада — све то и све оно друго што је било реални живот. Који он хвата — одушевљени, гневни, јетки, горки, слободољубиви, потсмешљиви, духовити Змај; лаки, шапатљиви, ведри, наивно зачуђени и разиграни чика-Јова. Без сумњи у значења својих речи, њихову оправданост, потребу, трајање.

И данас тако све то стоји, разасуто на све стране, нешто заборављено, нешто отето забораву, нешто прашњава, нешто чисто — човек не зна шта пре да узме. Пита се: је ли то поезија? Је ли то поезија?

ВЕЛИБОР ГЛИГОРИЋ

Проблеми критичарског рада Јована Скерлића

ВИШЕ пута се чуо последњих година, када се говорило о стању данашње књижевне критике, уздах као нека врста прекора: „Немамо Скерлића!“ Толико је критичарска личност Јована Скерлића оставила дубоког трага у књижевном и културном животу Србије. Утицај критике Јована Скерлића је у школама још врло јак. Пре кратког времена отштампана је његова „Историја нове српске књижевности“, која је некада служила као канонизирани уџбеник. И пре новине појаве ове књиге наилазило се у редовима школске омладине на механичко усвајање Скерлићевих критичких судова. Већ и због тога, мишљења сам, да се проблематика Скерлићевог критичарског рада не би смела у обичајеном јубиларном стилу третирају.

Обилази се око импозантног Скерлићевог критичарског и књижевно историјарског рада. Ретки су покушаји да се са савременом научном мишљу приђе његовом делу. Говори се о неопходној ревизији Скерлићевих судова, а тој ревизији се прилази, више-мање фрагментарно. Више разлога постоји за овакво поступање.

Недостаје у првом реду историји српске књижевности научни преглед развитка књижевне критике. Још није сагледан тај развитак у целини. Није сагледан у целини процес сазревања књижевне критике у процесу развитка књижевности и културе у Србији, нису дубље анализирана основна струјања, филозофска, социолошка и естетска у том процесу, нису темељније проучени периоди историјског развитка српске књижевности, па ни онај период у коме је Скерлић као критичар деловао. А и метод проучавања, онај који произилази из савремене нау-



М. ШЕРБАН: ПОРТРЕТ ЖЕНЕ

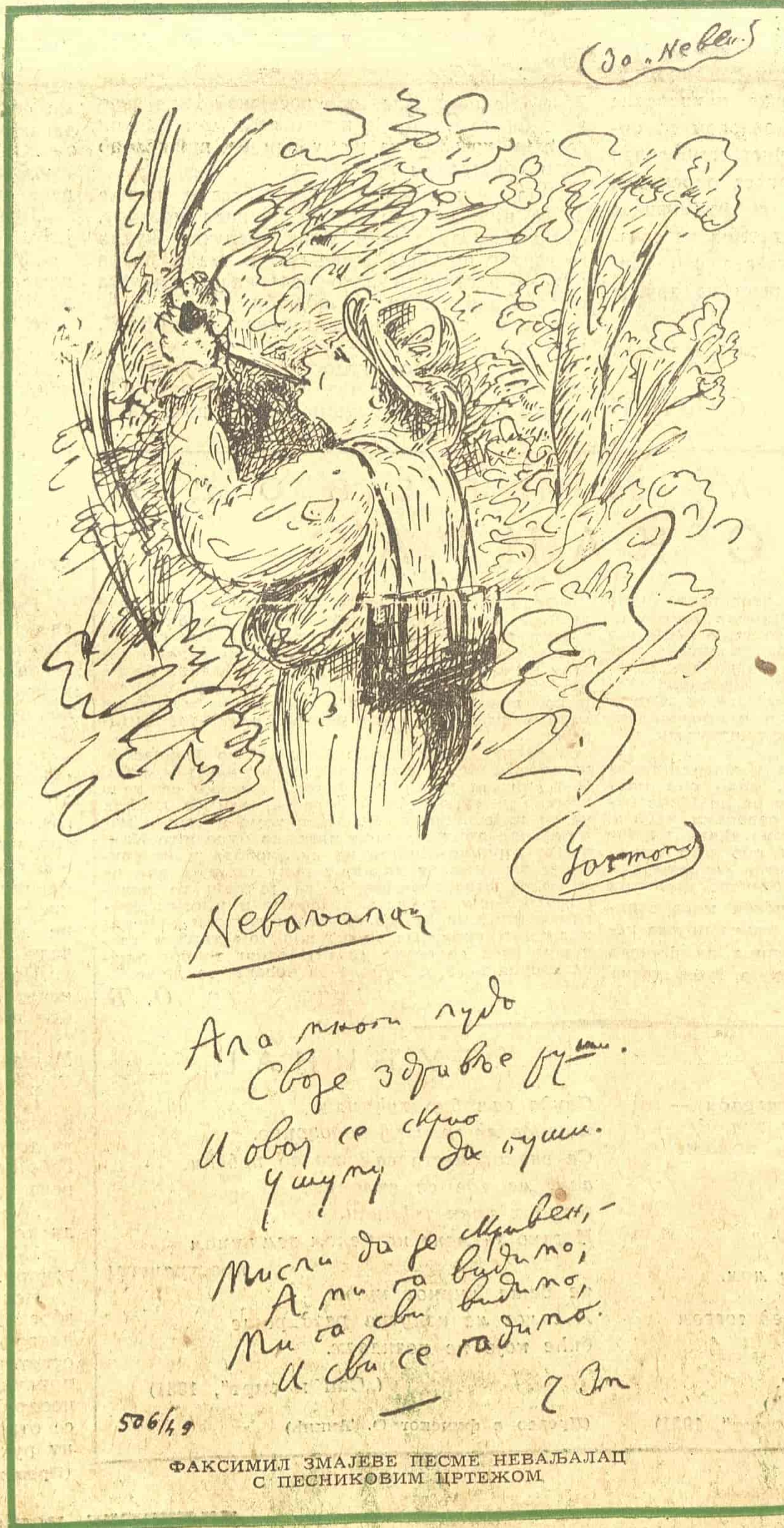
Сумњичави вел: понешто јесте: „Са пеленом на челу леденом“. Али — Али шта је све друго? Међутим, у нама се прелива — баш тако: прелива се река његових стихова. Од дечијих до Снохватача, и сваки час, у свакој прилици и за сваку прилику једног обичног, непатетичног реалног живота, какав он увек јесте. У ком су и сузе, и гнев, и огорчење, и туга, и пронија, и шала, и дубина и плинна свакодневни и непатетични, без пропнијања на прсте, без Грка и орлова, а ипак — кад све збројиш — ипак тако дубоки и високи, и баш у толико дубљи и виши уколико реалнији у обичном и реалном ромору својих обичних речи. И уколико их — те ствари, а и те речи — више препознајемо као своје, без критике и геста, као дубоко, као крваво реално, као крваво обично, као иронично, као дечији своје, себе, нас.

И тако Змај расте, не знаш ни сам како, и расте и траје, без икаквог упињања, просто, спокојно и без сумње. Можда и не расте. Можда само јесте. Али јесте. Нико се ни не пита како он то — раст у сваког од нас — траје и јесте.

Када се данас чује онај усклик: „Немамо Скерлића!“, мисли се у првом реду на врлине његовог критичарског рада, оне које на први поглед могу служити као пример књижевне критике. Импуњује огроман посао који је он као књижевни критичар успео да обави у кратком року свога критичарског рада. Импуњује његова способност да грађу историје српске књижевности, која је сабирана током деветнаестог века, методски повеже и среди, нову да сакупи, а својим изузетно даровитим критичарским духом да из те грађе извуче прегледно процес развитка српске књижевности. Оно што је било фрагментарно или неразвијено у историјарском раду његових претходника, претворило се његовим стваралачким радом у монументално научно дело. Он је дао темељну базу за упознавање историје српске књижевности. Снажним критичарским инстинктом у откривању главних обележја у књижевним појавама и књижевним делима, способношћу да везује ове појаве једним одређеним погледом и методом унео је нова критичарска осветљења у све значајније периоде развитка историје српске књижевности.

Онако како је умео да убедљиво одреди место и значај писцима у историјском развоју српске књижевности, тако је знао да поуздано одреди место и значај писцима који су се у његово време јављали. Да поменем само Бору Станковића, Петра Кочића, Милу Тиника. Упадљиво је грешно при том када је догматски и програмски примењивао своје рационалистичке погледе и идеолошке захтеве (Србији је потребна здрава, мужевна, патриотски оптимистичка књижевност за остварење

(Наставак на осмој страни)



И МА песама, створених давно или још давније, после којих човек нагло посумња у прави смисао сваког даљег бављења овом, ако је најзад и позив, ипак некаквом вештином, тако да сумње које се јављају у ново време а ничу из нових недоумица и не говоре увек неочекиване и сасвим нове ствари. Куд с том поезијом, која је опевала небо, земљу и човека, која је траве, птице, звезде и животом испуњено време окружила гомилама речи, и нашто ту додати још нове речи кад извесне већ давно речене садрже оно што тражиш; кад се сета, врло зрела сета живота, али истовремено и његов од свег блага драгоцености ромон чује, осећа и мисли у тим стиховима, речимо младог Гетеа, у једној месечини лепшој од свих месечина, у слутњи зоре изнад свих зора, у трајању гушћем од сваког? То је питање сумњичавих тренутака које набацију врхови, и Данте, и Латини, и Грци, и они око њих и између њих; питање које захвата и прозу, па најзад и сликарство, и даље; питање које се намењало многим пре нас, можда смиреније само и плодније, но можда и мучније још, и страшније.

Оно вероватно није мучило Змаја, а и како би могло мучити чика-Јову? Међу децом, у „Невену“, и за време Булића, и после Увелака, и у политичкој борби и друштвеној сатири, овај човек средњег животног пута, врло реалног света и стварне своје друштвене и временске средине, са личним трагедијама које нису сломиле оквире сличних невоља просечног његовог савременика (па ипак!), овај дечији, политички и грађанско фамилијарно љубавни младић и несрећни муж песник није никако био забринут за судбину својих речи, које је нештедимице, обема рукама, са једном управо наивном поузданошћу; додавао толиким великим пре себе. Шта су га се оне тицале! Управо то осећа читалац и примацац његових стихова, ту наивну безбрижност. Али још и више: аутономну једну слободу и ширину, чијим контурама не недостају, најзад, црте монументалности, оне исте која се осећа код великих. — Тако пред масом његова дела, још увек непотпуно познатом (!), али — речено је то — не и пред квалитетом, оцењеним као расипање, као раскицавање блага. Поготово не пред снагом којом би оно и данас, мисли се, и будуће, деловало и могло деловати. Јер, пре свега, оно је тако неодређено широко. Поезија љубави и смрти — грађански канцонијер Булића и Увелака; политичка дневна поезија; дечије песме; маса превода; доста прозе. Већ је то тешко скупити у лик. Али тек унутрашња сила и усмереност — куда? На све стране, и, према прихваћеном схватању о лирској или епској снази изаокружености, без трагичног, без херојског продубљавања, у осредњем ро-

Џемс Џојс

ЧАК и они који не мисле да је Џемс Џојс велики, ако не и највећи, уметник-романописац двадесетог века, слажу се у том да он претставља најзначајнију појаву у савременој књижевности.

Џојс (1882—1941) родио се и школовао у Дублину. Стекао је, у језуитској школи, одлично знање грчког и латинског, а његово познавање живих језика било је врло обимно и солидно. Цвајг у свом делу „Свет од јуче“ нарочито наглашава да је Џојс познавао чак и дијалекте европских језика и са запрепањујућом брзином могао при преводу или у разговору наћи често више синонима и израза него онај коме је дотични језик био мајтерн. Напомена која није без значаја кад је реч о Џојсу.

Већ од 1904 г. он се ставио у неку врсту добровољног изгнанства — предавао је језике у Берлинском институту у Трсту. (Стигао је, дакле, у онај крај — боравио је и у Пули — где је пре седамсто година настајао велики еп „Божанствене комедије“, ако је до краја вероватно претпостави да је у Рилкеовом Довињу боравио и Алигиери). Дошнје је живео у Паризу, а од избијања Другог светског рата, 1939, нашао се у Швајцарској, и ту је и умро, у јануару 1941 г.

Поред двеју књига песама које одражавају „идеал стилиског савршенства наслеђеног од „континенталних“ писаца и грчко-латинске културе“, и драме Изгнанници (Exiles, 1918), Џојс се задржао на прози, и у њој, и њоме, подигао себи споменик, камен надвијен на раскрсници, прст који показује „одавде...“

Почео је као оштар посматрач живота који га је окружавао и којем је и сам припадао и онда се кретао, са напором, ка одрицању и порицању тог и таквог живота. Напор му је био огroman, а пут — од смишљене и свеене објективности у прилажењу „материјалу“ до придавања симболичког значења делу — тј. од реализма до симболизма — врло тежак. Тај пут означавају његова четири дела која претстављају остварења без поређења.

Даблинци (Dubliners, 1914), прву збирку приповедака, почео је да пише још у Дублину. У тој збирци назначене су оне карактеристичне ситуације живота који је, упркос објективности, још увек, бар делимично, и његов. Приповетке су остварене реалистички утолико што у њима постоји изузетна уједначеност тона и материје и што стил преноси одговарајућу атмосферу и открива импликације дате приповести.

Портрет уметника у младости (Portrait of the Artist as a Young Man, 1916) претставља његов други период. Роман је аутобиографски. Џојс је схватио да мора раскретити са самим собом као делом оних снага које су га створиле, ако хоће да слободно ствара и да постигне ону уметничку целивост која му је циљ. То је мушко дело егзорцизма и катарзе. (Напомињем да с нестрпљењем очекујемо да се појави ово дело и на српском у врло студиозно рађеном преводу П. Турчије).

Трећи период који је био већ назначен у „Портрету“ остварен је у „Улису“ (Ulysses, 1922), делу које је Џојс осигурало шекспировску непролазност. Он се ту ослободио да у језику преобразује и рекреира, на реалистичком и симболичком плану, огroman и необухватан живот. Дело је имало несрећну судбину да због предрасуда буде забрањено дуго времена у англисаксонском свету и како Гилберт каже „дана раних дана већина читалаца и критичара сматрала су Улиса као необуздано романтичарско дело, неконтролисаним излив подвесног, моћно али безоблично. Тако да је било потребно наглашавати „класичне“ и формалне елементе. „Данас, после и формалног проучавања тог дела, за сваког је очигледна његова строга структура. На око хиљаду страница дат је микроскопски један једини дан живота двојице Ираца, Стивена Дедалуса и Леополда Блума. Свака епизода у Улису максимално је конкретна, сат дана повезан је са одређеним органом људског тела; повезује се за одређену уметност, има свој одговарајући симбол и специфичну технику. Свака епизода има и назив који одговара особи или епизоди у Одисеји. Дело је победа и славе језика, ритма и унутарње организације. Квалитете, који дају естетску лепоту уметничком делу, Џојс је изразио преко Стивена Дедалуса још у Портрету:

„Оно разбуђује, или треба да разбуди, да ствара, или треба да ствара једну естетску стазу, идеално сажаћење или идеални ужас, стазу изазвану, онда продужену и најзад уништenu оним што ја називам ритам лепоте“.

„Шта је то уствари?“ упита Линч.
„Ритам“, — рече Стивен. — „Ритам је први формални естетски однос између дела и дела у било којој естетској целини или естетске целине и дела или делова, или било којег дела и естетске целине чији је он део“.

Ове квалитете (засноване вероватно на Потагориној дефиницији) лепоте као „свођења многог на једно“, а која је до Дедалуса-Џојса дошла преко поставке Аквинског pulchritudinem tria requiruntur etc.). Џојс остварује максимално у Улису. Чврста интенција дела „Држи се тог сад, тог овде, кроз



ЏЕМС ЏОЈС

које читава будућност урања у прошлост“ — Улис, стр. 75) постаје она хипотеза за коју Х. Спенсер каже да кад је човек баци међу чињенице „које се акумулишу, леже у нареду, онда оне, те чињенице, почињу да попримају изглед реда“. Џојс следи метод саме природе сликајући садашње време и место временом и местом која наилазе брзим притицањем слика. Тако он постизава интензивни реализитет (овлапоћен у симбол). За то користи оно што је Вилиам Дејмс поставио још 1890 г. у Принципима психологије, тј. термин „ток свести“ — који је од тада примењиван и на стил и на метод — као и схватање да се психологије више тичу процеси него статичке форме или способности. Ово могуће разлучивање личности, њена многодимензионалност, захтевало је изузетно осетљива чула која би бележила оно различито што је истовремено у току, а реализација тога на уметничком плану новине формално-структуралне и језичко-стилке којима је једино Џојс био дорастао. И то га и ставља у први ред писаца који су потпуно револуционисали прозу.

Четврти период његов обележава дело Финеганово бдење (Finnegan's Wake, 1939 г.), роман који је Џојс писао седамнаест година и „за чије разумевање је потребно других седамнаест“. Као што је у Улису дат један дан, овде је дата једна ноћ. Џојс је отишао још даље у потсвет. У овом делу се Џојс потпуно ослободио реалистичке приповедне основе којом се служио као основом за организовање Улиса и дао, на чист симболичан начин, саму срж живота којег се одрекао и отишао тако далеко да у језику распришава постојеће речи, ствара нове, речима из страних језика даје енглеске наставке или обрнуто, или уноси и потпуно речи из других језика.

Џемс Џојс је писац чије дело ће тек да врши свој велики утицај.

С. БРКИЋ

ЛИРИКА У ПРЕВОДУ УНО КАИЛАС

У групи финских песника овог века видно место заузима рано преминули Уно Каилас (Uno Kailas). Мада је умро необично млад, навишњи тек три деценије живота (1901—1933), Уно Каилас је издао пет збирки песама („Ветар и клас“ 1922, „Бродари“ 1925, „Очи у очи“ 1926, „Босим ногама“ 1928 и „Сан и смрт“ 1931) поред публицистичког и преводилачког рада. Године 1932 су први пут штампане његове сабране песме.

Мало је код нас превођена уопште финска књижевност, поезија поготово, иако она пружа много новог и посебног што се не може наћи у књижевностима осталих северних народа. Музикалност финског језика омогућава управо песнику да с лакоћом изрази оно што иначе тражи много, често врло много, изражајних средстава. Зато се, читајући стихове финских песника на финском језику, човек мора задивити помоћи коју мелодичност језика пружа песнику. Отуда и позната чињеница да финска поезија, много више но многа друга, губи знатно у преводу.

ДОМ ТУЂИНАЦ

За једну ноћ се мој дом сагради —
уз чију помоћ, бог сами то зна,
— Да ли то његову грађњу поможе
ти, Црни Градитељу? —

Мој дом је хладна кућерина
чији прозори у ноћ гледају.
А ледени плам очајања
једини је оган на огњишту мом.

Ни пред пријатељем, ни пред гостом
нема врата да се отварају.
Двоја врата само ја имам,
двоја само: у сан и у смрт.
(Превео с финског О. Ђикић)
(„Сан и смрт“, 1931)

Покојник

(ОДЛОМЦИ ИЗ НОВЕЛЕ)

Ишла је испред њега тако лако и тако усправно да је осетио жељу да бешумно потрчи за њом, зграби је за рамена и шане јој нешто бесмислено и нежно на уво. Изгледала му је тако ломна да је пожелело да је заштити од нечега и онда да буде са њом насамом. Тренуци њиховог присног заједничког живота затреперисе као звезде у његовом сећању. Коверат љубичасте боје дежао је крај његове шоље за доручак и он га је миловао руком. Птице су цвркулале у бршљану и сунчана потка завесе светлудала је на поду: од среће није могао да једе. Стајали су на претраном перону и стављао је карту у топли длан њене рукавице.

Талас још нежније радости полете му из срца и поче да тече топлим бујицом његовог крвотока. Као меки сјај звезда тренуци њиховог заједничког живота — о којима нико није знао или никада неће знати — запламсаше и осветлише његово сећање. Жудео је да је потсети на те тренутке, да учини да заборави године њиховог суморног заједничког живота и да се једино сећа њихових тренутака заноса. Јер он је осећао да године нису угасиле ни његовог ни њену душу. Њихова деца, његово писање, њене бриге око вођења куће нису потпуно утрнули тај нежни пламен њихових душа. У једном писму које је тада написао, рекао је: „Зашто ми речи као ове изгледају тако тупе и хладне? Је ли то зато што нема речи довољно нежне да буде име твоје?“

Сабласна светлост уличне светилке лежала је у дугој линији, протежући се од прозора до врата. Габријел баца капут и шешир на кауч и пропавши кроз собу приђе до прозора. Гледао је доле на улицу да би мало стишао своје узбуђење. Она се окрете и наслони на орманчић са фијокама, леђима окренут светлости. Она је скинула шешир и огрчач и стајала је пред великим покретним огледалом откопчавајући блузу на струку. Габријел застаде за неколико тренутака посматрајући је, и онда рече:

„Грета!“
Она се полако окрете од огледала и крену пругом светлости ка њему. Лице јој је изгледало тако озбиљно и уморно да речи застадоше на његовим уснама. Не, ово још није био тренутак.
„Изгледаш уморна“, рече он.
„Мало сам уморна“, одговори она.
„Да се не осећаш болесна или слаба?“
„Не, уморна: то је све“.

Она приђе прозору и ту застаде, гледајући напоље.

Сада је подрхтавао од нелагодног осећања. Зашто је изгледала тако расејана? Није знао како би почео. Да је нешто не мучи? Кад би се само кренула ка њему или му пришла по свом сопственом пристанку.

Био је у таквој грозници беса и жудје да је није ни чуо кад је пришла прозору. Стајала је пред њим један тренутак, чудно га гледајући. Она, изненада се уздижући на врхове прстију и лако ослонивши руке на његова рамена, она га пољуби.

„Ти си веома племенит човек, Габријеле“, рече она.

Задрхтавши од радости због њеног изненадног пољупца и тих необичних речи, Габријел јој положи руке на косу и поче да је

глади, једва је дотичући прстима. Коса је била опрана, мека и сјајна. Срце му се преливало од среће. Баш кад је пожелело она му је дошла по својој сопственој вољи. Можда су њене мисли текле заједно са његовим. Можда је осетила страсну жељу која је била у њему и онда је и у њој преовладала жеља да се преда. Сада, кад му се тако лако повиновала, питао се зашто је био тако пун неповерења.

Стајао је држећи њену главу обема рукама. Она, обавивши брзо руку око њеног тела и привукавши је к себи, рече благу: „Грета, драга, о чему ти то сада размишљаш?“

Није одговарала нити се потпуно повиновала одговору руци. Он поново тихо рече:

„Речи ми шта је то, Грета. Мислим да знам шта то није у реду. Знаш ли?“

Она одмах не одговори. А онда, брикнувши у плач, рече:

„Ох, размишљам о оној песми „Девојка из Огрима“.

Затим се отрже од њега, побеже до кревета и забавивши руке преко ивице постеље, сакри лице. За тренутак Габријел је стајао непомичан од чуђења, а онда пође за њом. Када је пролазио поред помичног огледала виде свој лик у пуној величини — широко, на грудима потпуно попуњену кошуљу, лице чији га је израз увек збуњивао кадгод би га видео у огледалу, и светлудаве наочаре позлаћених оквира. Он застаде неколико корака од ње и рече:

„А шта је са том песмом? Зашто та песма чини да плачеш?“

Она подиже главу и обриси очи надланицом као неко дете. Један љубазнији тон пошто је он то очекивао, изби у његовом гласу. „Зашто, Грета?“ упита он.

„Мислим о једној личности која ми је обично певала ту песму, има томе давно“.

„А ко је била та личност давно?“ упита Габријел, смешећи се.

„Неко кога сам познавала у Галвеју када сам тамо живела са мојом старатајком“, рече она.

Осмех нестале са Габријеловог лица. Мрачна љубина поче да му се скупља у потствени и мрачни пламенови његове појуде стадоше да бесно горе у његовим жилама.

„Неко кога си волела?“ он иронично упита.

„Био је то један младић кога сам познавала“, одговори она, „и који се звао Мајкл Фареј. Он је често певало ту песму „Девојка из Огрима“. Био је веома нежан“.

Габријел је ћутао. Није желео да она помисли да га занима тај нежни младић.

„У стању сам да га тако јасно видим“, рече она после једног тренутка. „Какве је само очи имао: крупне, црне очи! И имале су такав израз — један диван израз!“

„Ох, онда, ти га волиш?“ рече Габријел.

„Обично сам са њим одлазила у шетњу“, рече она, „онда кад сам била у Галвеју“.

Једна мисао пролете кроз главу Габријелу.

„Можда је то и био разлог због кога си пожелела да одеш тамо са оном Ајворовом девојком?“ рече он хладно.

Она га погледа и упита изненађено: „Зашто?“

Њен поглед учини да се Габријел осети непријатно. Он слегну раменима и рече:

„Откуд ја знам. Можда да га видиш“.

Она ћутке скрену поглед с њега низ пругу светлости и управи га ка прозору.

„Он је умро“, најзад рече. „Умро је кад му је било само седамнаест година. Зар није страшна ствар умрети тако млад?“

„Шта је био?“ упита Габријел, још иронично.

„Радио је у планири“, рече она.

Габријел се осети понижен због неуспеха своје ироније и због евоцирања слика овог умрлог младића који је радио у планири. Док је он био пун сећања на њихов заједнички, присни живот, пун нежности и радости и жеље. она га је у себи упоређивала са другим. Застиде се од самога себе. Она виде себе — једна смешна прилика, човек који је приређивао претставе за своје тетке, нервозан, добронамерни сентименталист који је држао говоре непосвећенима и идеализирао своја сопствена кловновска задовољства; сажалења достојни гојазни човек чију је слику на брзину спазио у огледалу. Инстинктивно окрете леђа још више ка светлости тако да она не запази стид који је горео на његовом челу.

Покушао је да одржи свој тон хладног испитивања, али док је говорио глас му је био понизан и равнодушан.

„Грета, претпостављам да си волела тог Мајкла Фареја“, рече он.

„Тада сам га много волела“, рече она.

Глас јој је био пригушен и тужан. Осећајући како би сада било узалудно покушавати довести је у расположење у које је желео, Габријел је миловао њену руку, а онда и он рече тужно:

„А од чега је тако млад умро, Грета? Је ли то била туберкулоза?“

„Мислим да је умро због мене“, она одговори.

Неки неодређени ужас обузе Габријела због овог одговора као да је у часу кад се надао да ће ликовати, неко неопипљиво и осветљубиво створење радило против њега, прикупљајући снаге против њега у том свом неодређеном свету. Али уз свестан напор он се отресе тих мисли и настави да милује њену руку.

(Превела Вера Илић) **ЏЕМС ЏОЈС**

МИХАЉ МАЈТЕЊИ

Крстача

(П Р И П О В Е Т К А)

КАД ЛИ је било то? Мислим баш 1929, јесте, оне године кад су се многи шуњали са секиром у руци око ограда од летава и дасака. Промадале су фирме једна за другом, оне су интересовале само нас, људе из предграђа.

Свет се дао у потеру за огревом. Није нико ни помислио на чврсте, здраве оградe, већ су долазиле у обзир само оне на којима су се летве клатиле: оне се и тако морају обновити једног дана. Овакви дрвоци-летве, које се скитнички клате по свету, само нервирају другара који лута са секиром у руци, што да их он не понесе, што би их другом препустио! Или би наједном нестала каква клупа са улице — хип, хоп-а да и не говоримо о кружним враташцима на парковима, чија је — иначе — дужност била да регулишу гужви, с паролом: „Само по један!“

— О, молим лепо, добро ће доћи под комадић угља — говорили су један другом суседи са секиром у руци. Тиме су хтели да даду до знања један другом да нису остали баш без икаквог огрева. А скупљачи из околине железничке станице — ови су вукли вреће и сакупљали угља — никад не би пропустили да додају:

— А, ово кад се стави на жеравицу, дивота!

Није то зато што је неко можда сумњао што. Али ипак је требало нешто проговорити, нарочито ако би човек налетео на познаника.

Јер, враг је тај огрев, верујте, људи, лукав као змија. Притисне ти душу негде у окобру, обавије се око срца и стиска немилосрдно својим љигавим телом. Најежи се на први ледени дах и стално ти нешто шапуће на ухо. У таквој прилици онај с празном кесом напредне све своје материјалне резервне снаге да исцеди једно пола хвата. Бога ми, то је онда велики празник: цела породица дође у походе тим дрвима, пљеска их надмена осмеха, а ако уз то може да набави и неки комадић угља, онда сиротиња каже, као што и мисли: пуна шуца огрева! А када дође први мраз, весело мрмља пламичак, греје се породица.

У јануару још увек се греје око ватре, само — ејеј — кад треба наложити, просто те боли свако парче, па бројни сваки пань.

Мушав се по страховито празној шуци, ишчепркаш доскора затрпану пилотину, узео си у обзир свако парченце, свако дрвце ма где било у близини куће. Закон света је такав да од средине зиме почев полазе на пут колица у правцу колонијалног дућанчета на ћошку, према „Суром медведу“ који ће дати и на веру до првог.

Али, ако машинерија откаже послушност, то је као да се небо провалило, то је као да се земља потресла; ако „Сури Медвед“ отера дете: нема! неће да да на веру или је ликвидирао ту грану привреде у својој трговини. Шта ће бити ако у кући нема ни паре, ни толико да се корпа дрва купи! Не остаје ништа друго него да часни мужеви са секирама у рукама поју у поноћно доба на јуриш против крестовних ограда и против клупа јавних паркова.

Те немилосрдно хладне зиме обротао сам неколико врста проналазака, почев од поклада па све до времена кад се калемиле воће. То су били проналасци у вези са одлуком да ми се породица не смрзне. Као претставник капуташке класе у своме предграђу, моји проналасци су имали да отступе од пароле: „Секиру у руке па у напад!“ Због тога сам само унутар куће смео да се служим секиром. Третило је да радим мучки, јер је моја жена ватрено бранила сваки комадић крша око куће. Једно време из ормара покрадени „ауфенгери“ за одела служили су као основа жеравине за угљену прашину коју сам покупио са пода подруга. Дошао је ред и на дрвени оквир једног кревета за одмарање, дрво које је испало из платна — то је, молим лепо, тврдо дрво, а од тврдог дрвета је дивна жеравица. Али уништење овог оквира изазвало је такву бурну, да сам морао да одустанем од даље ватрене употребе унутрашњег уређаја. Тада сам се сетио прича свога деде о „ватреним гужвама“.

Шта су то „ватрене гужве“? Треба прво згужбавати новине поквасити у води, жрба их добро исцедити а затим сушити. Кроз неколико дана је хартија тврда као грудва. Баца јед-

но туце таквих „ватрених гужви“ у бубњару, ето ти топле собе! Наравно, потребне су и огромне количине папира и стрљења да се намени толико папирних гужви. Жена ми је пружила много већу моралну помоћ у стварању оваквог огрева него у унутрашњем уређају.

Ти питаш: зар није било огревног дрвета у тој вашој вароши, буквених целаница или церовине у приткама, или бар смрдљивог угља. Како да није било, дрваре су се просто разваљивале од огрева, али ко је имао новаца! Народ је радије чекао пролеће! Надао се да сада и тако већ, ваљда, неће још дуго трајати. Јаој, каква је то година била, година када је умрла вересија. Међутим, и са вересијом сам чинио покушаје и то телефоном:

— Овде књиговођа фабрике сирћета — тај и тај — говорим ја у слушалницу.

— Молим лепо — бртљао је апарат.

— Треба ми један хват цара.

— Како да не, имамо прворазредну церовину.

— Моја адреса: Улица Тургенева, 23.

— Молим лепо, 23. Записао сам, молим лепо.

Како је дивно то, радовала ми се душа. Што сам увишће мислио папирне „ватрене гужве“, што сам упропастио даску за купус, женине „ауфенгере“, кад су ови толико опасно љубазни? Један хват — та, с тим ћемо још и у мају кувати вечеру!

Нисам никад појео ту мајску вечеру што сам је сада кувало на тој церовини. Наиме, оно лице на другом крају телефона интересовало се надаће да ли ћу новац послати унапред или ће се исплата обавити код куће. Кад сам ја одговорио у чему је ствар, он је јако и бескрајно почео да жали, он као и ја, што нећемо моћи да направимо пазар. А ја сам осећао: ма колико да он жали, ја за један степен више жалим од њега.

— Нису ми дали, ђаво да их носи, иако јако жале — известио сам своју породицу.

— Код гробара Шега има јевтиниог огрева — распростре се једног дана вест брзином муње. Срећом, било је управо првог у месецу, имао сам нешто остатка у целу: напред, на лице места!

И, стварно, то је била истинита вест: саме бојне труле крстаче, старе оградe и посечене тужне врбе. Све са оног дела гробља које су — иселили. На том делу гробља стајао је стари конач рака и дејно огрев. И мени је доспело за половину колица.

Стари гробар је делио огрев, мерио је муштерији крстаче — на његовој земљи расте овакво дрвце, он и не може продавати друго већ оно што код њега роди. Наиме, пошто су „иселили“ старо гробље са тог дела земље, старом гробару градска управа и плебанија уступили су све ово. Гробар је са брижљивошћу каквог трговца измерио, по тежини и у квадрат, своје крстаче, дрвене гробљанске оградe и жалосне врбе. Зато му је поглед мотрио не само то да каква скитница не покраде његова дрва, него истовремено и следећу гробљанску парцелу, ону која има да дође на ред: Колико то може изнети. Истина да на њу треба чекати још коју годину, али он ће ишчекати, има он времена, није он још толико стар. А народ се тако једнодушно, као да се то само по себи разуме, погађао за крстаче као да тргује на пијанцама.

— Нема бирања — осецао се стари гробар; јер било је и таквих који би радије разукли и оно комађе крстача млађих година које није толико напуло, а то, признати ваља, не би било сасвим поштено.

И када су се последња колица са крстачама искотрљала из гробља, ваљар се завршило. Са разнетим крстачама нестало је у бесконачности и читавих педесет година.

Еј, како је ништала тестера у овим натрулим крстачама: никада се нису дале понизити да постану огревно дрво. Суседи су саветовали: за сваки се комад ваља прекрстити кад падне у ватру — они знају да је то добро, ложили су већ они тај ко што. На једном од последњих ко-



Н. БЕШЕВИЋ; МЛАДИ ВИОЛОНЧЕЛИСТА

мада било је, сећам се, нагорено у дрвету:

Шинка Јожеф, 1879.
Само толико и то је недовољно, али је зато тврдо и чворовито дрво крстаче објашњавало, и у дрвету ватром ужљебљено име и година објашњавали су упорно, а и та чињеница да је дрво тако дуго остало здраво, да су Шинкину успомену брижљиво неговали, нарочито у почетку, да су га заливали сузама и да му је на гробу расло цвеће. Затим је дошла једна нова генерација која је могла да пронађе „покојног деду“ тек после дугог тражења и лутања међу гробовима, а крстача се крзала и црнела. Али, онај који је ужегао дубоко Шинкино име на крстачи вероватно је био човек са великим искуством и добро је познавао свој посао. Хтео је да подигне вечити спомен једном човеку, а вечна успомена постала је сада комад дрвета за ложење у мојим рукама, и одмах ћу га и бацити на ватру. Још тренутак-два само, морам га бацити на жеравицу, јер једва још да тиња...

Шинка Јожеф, 1879. Не сећам се породице са таквим именом, али сам одлучно да било када нађем некое од Шинкиних да им кажем: грејао сам се на крстачи његовог деде или прадеде — нека ми опрости због тога, али ту се и тако више не може помоћи!

А пало ми је на памет ово: па, сиромаш човек је и у смрти бољег срца него богаташ. Јер богати покојник, тај ти се увуче под поносни камен крст, под мраморни споменик, а можеш ли ми објаснити како би камен претестерисао, како би њиме ватру запалио у сиротињској пећи! (С мађарског Б. Чиплић)

Убили су бога у мени

(П Р И П О В Е Т К А)

УГО нисам знао да је у мени постојао бог. Ишао сам у школу, хватао голубове и нисам мислио о богу. Он ми није сметао, није ништа тражио од мене па зато нисам ни осећао његово присуство. Само сам се понекад питао, да ли је он то, кад хукнем у прозор па на њему остане магла која брзо нестане као снег у шаци.

А онда је дошао рат. Кад су једном Немци пролазили улицом чуо сам како је неко казао у нашем дворништу: „Убиће бога у нама“.

Рекао сам то Николи и питао га шта то значи. Он ме је запитао да ли сам видео Немце кад се ујутро умивају на пумпи у дворништу кафане „Пролеће“.

— Видео сам.

— А да ли су имали мали фластер на грудима изнад срца.

— Имали су.

— Е, то они носе због страха — казао је он.

— Како то — упитао сам.

— Па ту су их шприцали да се не плаше. Да не морају да звижде кад ноћу иду сами улицом.

— А бог? — питао сам.

— Па бог је у нама и они могу да га убију зато што су шприцаани — рекао је Никола гњечени ногом празну кутију од шибца.

Нисам много разумео и молио сам га да ми још прича. Он ми је рекао да је касно и да мора да иде кући, а да ћемо сутра отићи у поље, у јаругу, где су некад бадали мртве коње и да ће ми он и Веља показати како се убија бог.

Те ноћи нисам могао да славам. Чекао сам да сване. Дланови су ми се знојили и онако у полусну сам видео како су птице нанизане на неки конач и тако дете, а уместо очију им светле батериске лампе. Овда сам

ЈОСИП КОСОР

СВЕКРИК ЖИВОТА

Све велике силе природе и њени органи Хималаја утонула с Еверестом у вјечност леда, праашуме и океани

И сами мајмуни скачућ' с праашумске гране на грану и чуће' братство на анималном плану — опомињу нас: Дођите к себи и пуној памети

У којој сја козмично зрно соли

Укротите дегенерисане страсти

И стравично ричуће таштине

Надуће ко напућене козје мјешине

Носеће се ко трудне жене

Ил ждријебне кобиле,

А безобзирнице, дивље, крволочнице

Од тигра и лава

Кад скачу на жртве

Сред џунгле преживе, ричуће ал' бешићугне

Сред вјечитог клања, ждријења, пуцања костију

и гутања,

Подлије од хијене.

Звијездице ситне сред свемирске маглице

Сањарећ' сред Кумове сламе о огњеном валу

Праствари, мигају на вас златним очима

Сред тихе Будине ноћи кад свемир спава.

Будите добри, умјерени и узорни и останите у

мјери људи у коју вас стави свјетлост свебуђења;

Будите дјеца соларних родитеља.

Повратите се у чедност цицјета, дрвета,

Кротког створа, с којим се природа дичи.

Повратите се у себе ког' оставите празна

Пошто сте предалеко искочили у неманске

димензије, из којих се мори, роби, затире и

сије смрт ко туча, мије ко кмиа у пљуску

и оскрвљује козмични закон умирања.

И, о похото Сатана, Мефиста и Цербероса,

диже споменик побједама које вовају

по стрви и крви и гуше грло праживота

оскрвљује богињу љепоте, умјећа, правде

и вјечне хармоније, која је прогнана од

злит вјекова побјегла међу канибале

оријашке змије и гориле.

Не дижите споменике својим побједама

Но их закопајте у гроб са љешинама.

И силазећ' с ума у наше надтрагично доба

Морећ нељудски културу и цивилизацију

Отимљућ' из устанаца дјетињих мајмуну сису

И слијепећ' очи створа које је моделовало

И створило сунце божанском виду који преболно

чезну за сликом и визијом свемира — О

одреците се, одреците глјенског грохота

и лажи и ратова што се ближе ко

отровнице и бијесни пси, побјеснула

џунгла и крвави љешинарски гигантски

каос, одреците се бомби воденичних

и атомских сверазарања у прах и пару

и мељаве, свеугаснућа плодности земље

затора љубави, земље и жене, мудрости

свемира и гашења свих свјетала а да

настане прапоћ у којој хује тек вјетрови

отровни и ољује недоживјелог зла

и злочина, одреците се, стегните у себи

мјешине таштине и режећег подсвјетског злочина

пробуђеног отровном културом блуда... О,

одреците се, суже дјече, јаук звијери, суже

тронугота пробуђеног човјечанства вас опомињу

и људски моле, уморите немаи и

пробудите човјека у себи!

Дубровник, 13 априла 1954

— Готов сам, — рекао сам Николи и Вељи који су седели недалеко од мене и држали дрвене пушке на крилу.

— Стани мирно, — викнуо је Никола и погледао у јаму коју сам ископао. — Лежи да видимо да ли је довољно дубока.

— Виде му се колена, — казао је Веља. Онда се окренуо мени: — Мораш још да копаш.

Престао сам када је хлад једног дрвета на брежуљку изнад јаруге дошао до мојих ногу. Никола и Веља су пришли и рекли ми: — Добро је. Таман за тебе.

Објаснили су ми да треба да станем испред јаме, окренут њој леђима.

Стао сам и гледао их зачуђено.

— Шта мислиш сад? — питао ме Никола.

— Мислим да ли ће да ми се виде колена, казао сам, не знајући због чега баш то.

— Е сад ћемо да убијемо бога у теби, — говорио је он. — Кад ми подигнемо пушке и кад пукнемо у стима ти ћеш да паднеш. Немој да дишеш и мисли само како ти крв тече из главе.

Пао сам и осетио сам да ми је на челу велика рупа. Ту, одмах испред косе, ту ме је болело и чинило ми се крв тече и да пуни јаму. Осетио сам како су на мене бацили љубавником земљу.

— Јеси ли видео? — питао ме је Никола.

— Шта? — рекао сам не мичући се.

— Па то, како смо убили.

— Мене је болело.

— Па убили смо.

Сам сам био у јами. Јесте. Значи бог не леже у јаму. Они су убили мене. Бога није нигде било.

Устао сам, истресао земљу из кошуље и пожурио кући.

ДРАГОСЛАВ ГРБИЋ

Између истине и илузије

ГРГА Гамулин је очигледно потцењено снагу и укорењеност неких схватања о уметности код нас када је у свом напису „Између емоције и мисли“ (Књижевне новине, бр. 15) написао да је моје побијање тврдње да је музика идеологија „разбијање отворених врата, јер Маркс и Енгелс уметност сигурно нису тако схватали“ напомињући да је „прилично сувишно полемизирати против тврдњи које су на први мах бесмислене“. Свакако се не бих прихватио таквог задатка да та парадоксална концепција музике још и данас код нас нема присталица и да не постоје људи којима никако не иде у главу таква проста истина као што је истина да идеологија ван језика не може да постоји (зашто своја теоретска разматрања у музичкој форми не изразе?). Али изгледа да је управо најтеже да је црно црно, а бело бело доказати, јер докази су због своје очигледности толико банални да нико у њих неће да верује. Да су ствари замршене, нило би вероватно лакше. Моје „разбијање отворених врата“, сем тога, није друго до индиректна реакција на један недавно штампани напис у коме се тврдило управо оно што ја у свом чланку негирам. Било је, дакле, довољно разлога да се истује против вулгарног неомарксистичког панидеологизма који може да се уврсти једино у категорију мистифициране свести и да се дискусија по питању односа између музике и идеологије покрене.

Проширујући — понегде не баш најадекватније — стриктно музичку и узгредно ликовну тематiku мога чланка, Грга Гамулин је, улазећи у критичко разматрање појединих мојих ставова, већ на самом почетку кренуо кривим путем и то је условило многе противуречности у његовом напису. Уместо да тачно дефинише своју полазну тачку, он се улупустио у дискусију не прецизирајући смисао употребљене терминологије и без систематизованог става, и зато није чудо што је већ своју — претежно вербалну — критику моје тезе да „ликовним средствима једно одређено тумачење“ није могуће наметнути“ теоретски погрешно поставио. Он, пре свега, није приметио — иако то није битно — да из целокупног контекста произлази да је у питању идеолошко тумачење, тј. да није могуће утврдити да ли један женски акт (или мртва природа с крушкама) изражава ситно-буржоаску, пролетерску, фашистичку или било коју другу идеологију, јер као што нема социјалистичке идејне женског тела (или крушке) у природи, тако га нема ни на слици (у СССР-у, где сликају социјалистичко-реалистичке жене и крушке, мисле, наравно, супротно). Покушавајући да супротстави мојој тези барем један моје уверљивији аргумент, Гамулин је покушао да механичким одвајањем форме од садржине (садржина је синтетички тоталитет форме) визуелним предметима и појавама које ликовна уметност репрезентира значај појмова припише („њен говор сачињавају и обликовани визуелни предмети и феномени, који овде играју отприлике исту улогу коју у вербалним уметностима играју ријечи (I-V. P.), дакле улогу знакова и комуникативних конвенција“). Али Гамулиново резонување је теоретски погрешно јер ликовну уметност можемо једино са визуелним светом, али никако са светом „знакова и комуникативних конвенција“ да упоредимо. И као што сликар слича воће, а не реч „воће“, предмет, а не комуникативну конвенцију, тако и гледалац доживљује ликовно дело чулно-интуитивно, а не појмовно, као материју, а не као знак, као тоталитет, а не парцијално, и зато свако појмовно распарчавање ликовног простора значи дезагрегацију естетичког доживљаја. Јер ако на слици било који предмет појмовно фиксирамо можемо на њега хиљаду контрадикторних асоцијација да надовежемо као што је то случај и код изолованих речи. Претварајући насликању столицу или шешир у појмове, ми можемо да замислимо све стилове столица кроз људску историју и можемо да се сетимо да треба да купимо себи нови шешир. Сви путеви су нам поједнако отворени и на нама је да бирамо којим ћемо кренути, али то појмовно растварање дела претвораће слику у тридесетак двосмислених и ничим неповезаних речи из речника. То ће бити биланс Гамулиновог идејни-

ковања литературе (сликања помоћу речи) са ликовном уметношћу (рекреацијом предмета) и истовремено и крај ове последње. Јер уметничко дело није прости збир рекреираних визуелних феномена који „играју отприлике улогу ријечи“, већ ликовни тоталитет који, посматран по себи, „намеће“ једино и искључиво једну одређену ликовну интерпретацију која сажима у целину све његове саставне елементе. Али то тумачење дела није у стању да „наметне“ гледаоцу; да ли ће оно бити прихваћено и схваћено зависи искључиво од овог последњег јер „за немусикално ухо ни најлепша музика нема никаквог смисла“. Гамулин је заборавио „Locus communis“ да уметничко дело „по себи“ није друго до мртва форма која тек „за нас“ може да има емоционално-идејни смисао и да тај смисао делу ми дајемо оснивајући наш естетички доживљај на детерминацији која се у самом делу налази. Али та детерминација, како сам већ у свом напису „Тонов и идеје“ показао, није идеолошка, већ чулно-ликовна. А то значи да уметничко дело има један константан ликовни и људски садржај, а да му се споља могу различите идејно-идеолошке интерпретације придодати. Црначка маска била је за његовог творца објект религиозног фетишизма и оваплоћење натприродног. За нас је чиста ликовна експресија.

Сви елементи који смо досад изнели указују недвосмислено на оно што би сваком марксистички образованом човеку било јасно: да је доживљавање уметности увек субјективно и да, према томе, урбеник из Уганде и Грга Гамулин Гојин „3 мај“ не могу на исти начин тумачити сва дела према томе и Стојадиновићев „Облик у простору“, на исти начин. Али Гамулин, како би рекао Маркс, „апстрахује од човека“. Уколико он на речима можда и признаје да је у доживљавању уметности у питању увек однос између једног конкретного дела и једног конкретного — а не апстрактног — човека чији је мисаоно-емоционални живот условљен како средњом и епохом, тако и његовим знањем и интелектуалним могућностима, он се никада не сети да све то и за њега лично — поједнако као и за мене — важи. Јер када Гамулин мојој тези Гојин „3 мај“ супротставља скандализирајући се при помисли да би неко могао да схвати — а 90% становника наше земље неће схватити — „људски драматични и морални смисао“ тог дела, он показује да не живи у свету конкретних, живих људи, већ у свету апстракција и да је апстракција и он сам пошто претендује на то да свет посматра са становишта некоег апсолутног објективистичког духа коме је кантијанска „ствар по себи“ дејча играчка и који никаквој детерминацији не подлеже, уместо да покуша да дефинише онај субјективни — друштвени, класни и свакако условљени — моменат који гвозденом законитошћу улази у његово сопствено схватање уметности мистифицирајући га и да његовом редукцијом дође до објективне истине. Јер онај ко жели да до ње дође мора прво да проучи и прецизира субјективни карактер и друштвену условљеност свог сопственог схватања уметности и степен аутоматизације (отуђења) који он нужно, док живимо у класном друштву, у себи садржи, и да после његовог мање или више успешного апстраховања, одвајајући строго субјективно од објективног, приђе послу.) У супротном ће случају у уметничком делу — и не само у њему — проналазити увек само оно што ће сам у њега ставити. Естетичке чињенице биће на тај начин паралогичким илузијама замењене.

Грга Гамулин од нас уствари и тражи да тим путем кренемо када инсистира на томе да уметничко дело не треба осећивати полазећи од онога што се непосредно у њему саме налази, већ да полазна тачка нашег суда треба да буде „друштвени склоп са којим је оно повезано“ Уколико га тумачимо из њега самога заборављајући тај елеменат, уметност — „нестаје“: „...у том случају очигује се основица ауторова гријешка, пише Гамулин: потпуно одјелјивање уметности (слика, боја, тонова) од дате ситуације која је произвела, формалистичко ограђивање уметничког дјела од цјелине емотивног, идејног, моралног друштвеног склопа, са којим је оно повезано. Сам инспираторни моменат постаје тако индиферентан и неважан, а стварни уметнички карактер ове специфичне активности, онај сугестивни комуникативни медиј (у коме се и састоји величина, смисао и оригиналност уметничког дјела) нестаје код таквог резонирања“ (подвукао В. Р.). Изненађује ме што Гамулин сам није приметио парадоксалност свог става: из њега произлази да уколико уметничко дело затворимо у његове оквире одвајајући га од друштвеног тоталитета који га је родио, његова уметничка садржина изшезава. Целокупна скулптура оних изумрлих цивилизација о којима готово ништа не знамо не постоји, дакле, више као уметност. Бакићев „Горан Ковачић“ је, према томе, уметничко дело једино док знамо кога приказује и док га

посматрамо из перспективе духовног и друштвеног склопа нове Југославије. Уколико Горанов портрет из тог склопа апстрахујемо, „сугестивни комуникативни медиј“, тј. уметност као таква — „нестаје“. То значи да тог медија у самом делу уствари и нема и да бронза није друго до празно огледало које се, окренуто својој средини, пуни њеним „емотивним, идејним, моралним друштвеним склопом“, склопом који из њега „нестаје“ чим огледало од средине окренемо. Инсистирајући априори на емотивној, придатој интерпретацији, Гамулин је био принуђен да се у синтези субјективног и објективног коју садржи естетички доживљај, определи за субјективно, тј. за емоционалист, идеологију и морал одређеног друштва које преко сводних чланова те елементе у уметничко дело пројектира, а да одбаца оно објективно што то дело стварно у себи садржи. Зато и није чудо што он сматра да је свођење дела на само дело, тј. на оно што то дело стварно јесте, на „предмет“, потпуно погрешно: „Јер кад Рехар каже да ће иста слика, пише он, која приказује фабрику, „изложена код нас, изгледати наивцима оличене социјализма, али ће у САД сваког капиталисту моћи да одушеви“, што је то него свођење уметности на сам предмет (подвукао В. Р.), на илустрацију“. Али могућа је и друга варијанта: Леонардова „Мадона у пећини“, изложена у Ватиканском колегијуму, изгледаће наивцима оличене божанског, али ће у Кини бити обична бела жена. И Гамулин наставља: „Али — и ту је сад „почетак“ проблема — у том случају то уопште није уметничка слика (! — В. Р.), односно никаква значајна уметничка слика. Јер ако се суштина ствари не утјеловљује у уметничком, онда каква груби немачки марш, који су фашисти пјевали пролазећи кроз нашу земљу, може да буде и наш партизански (не може да буде пошто је у питању певани марш и пошто две непријатељске армије не могу имати исту музику — прим. В. Р.), а Бакићев портрет „Горана Ковачића“ може се „протумаčiti“ као портрет неког палог америчког војника. А у том је случају свршено с духом и карактером уметности, са стилем и изразом, који су функције извесних стања“. Будући да се „суштина ствари“ у случају слике са фабриком своди на „специфично наше“, дакле на „социјалистичку“ садржину (коју у конкретном случају ликовним средствима није могуће изразити; жално што немам довољно простора да ту тезу докажем), будући да вредност једне мелодије није у њеном естетичком еквиваленту, већ у томе што је то партизански марш, будући да вредност Бакићева дела није у његовом унутарњем људском интензитету и ликовној експресији, већ у томе што је то портрет Горана Ковачића, Гамулинова „суштина ствари“ или уметности (коју он из предострожности не дефинише) није у њеној чулно-ликовној вредности, већ у „идејном“ или, тачније, идеолошком значењу које нестаје као роса на сунцу, пошто се у наведеним делима објективно не налази, три метра иза наше границе и које, коначно, постоје само за оне који верују у Гамулинову концепцију уметности. И уколико стриктно ликовним средствима ту „суштину ствари“ није могуће изразити (а није је могуће изразити), уколико ће Бакић у Америци бити само човек, а Мадона за нехришћанина само жена, онда је „свршено с духом и карактером уметности“. Уколико стварност не одговара Гамулиновој концепцији стварности, онда



М. ЗЛАМАЛИК: ПОРТРЕТ

је са стварношћу свршено. И не само што Гамулин износи категоричке тврдње уместо аргумената, већ и кроз цео први део свога написа доследно — но мање отворено — спроводи „неку вулгарну интелектуалистичку естетику“ које се у другом делу написа одриче називајући је „бесмисленом“. Јер једино онај ко сматра да је уметност једино и искључиво идеологија и ко је одбацао њен ликовни и хуманистички (етичко-естетички) смисао може да напише да слика фабрике из које није видно да је то социјалистичка фабрика (а то, како смо рекли, ликовним средствима није могуће изразити) „уопће није уметничка слика“. И откуд Грга Гамулину тај категорички императив када је у питању фиктивна слика коју ни ја ни он нисмо видели?

Када Гамулин посматра портрет Горана Ковачића, он на њега надовезује Горанов лични живот и његову смрт у оним тешким партизанским данима и прожима га аромом стихова из „Јаме“ који се више потресно него свесно у њему са Бакићевим портретом спајају. Али све се то налази у Гамулиновој глави, а не у глави од бронзе коју Гамулин посматра и један одличан познавалац уметности који о Ковачићу ништа не зна све то гледајући портрет неће ни видети ни доживети будући да се та садржина — јер превазилази оквире ликовне експресије — у самом делу објективно не налази. Јер Горан је бронза, а не стихови, лице човека, а не историјат једног покрета. А то лице — живо или у мермеру извајано — може једино душевна стања — а не идејне садржине — да изрази. Њих можемо једино ми у дело споља асоцијативно уносити. Променили назив испод Бакићеве пластике у „Дон Браун“ или у „студију главе“ и ликовна и људска садржина дела неће се — уколико не верујете у чуда — ни за јоту променити као што се неће ни за јоту променити садржај једнога романа на чијим корицама будете дрво уместо девојке нарттали. Оно што ће се радикално изменити и „нестати“ — пошто се у самом делу уопште не налази (лице човека није у стању ни националну ни политичку припадност да изрази) — биће једино делу екстерна идејно-идеолошка интерпретација којом се, пошто није друго до субјективна илузија, нико озбиљан данас више не бави. Јер у вајарству је једино чулно-ликовно објективно и трајно, а идејно-идеолошко је субјективно и пролазно. Милоска Венера била је јуче богиња. Данас је женски акт. И она никада ништа друго објективно није ни била. Била је увек мермер прожет једном људском екзистенцијом који се тек у грчким главама разрастао у божанске димензије. Када су те главе изумрле, изумрло је и божанство јер оно никада стварно није постојало. Јер у сржи уметности лежи хуманизам, а не идеолошко отуђење човеково. Али Гамулин неће да разликује оно што он лично у дело споља уноси од онога што се у самом делу стварно налази. Свести дело на његову објективну садржину за њега је крај уметности и смак света јер он сматра да уметност почиње и завршава тамо где почиње и завршава његово субјективно схватање уметности. И као што је хегелијанска дијалектика изврнула на главу, тако је на главу изврнула и Гамулинова естетика: она почиње од духа, уместо од материје, за њу уметничка дела поштучкиној заповести и настају и „нестају“, улазећи на тај начин у ону категорију коју марксизам назива отуђењем или мистифицираном свешћу.

Важне су илузије. Што се истините, можемо и без ње да живимо.

Немам намеру да улазим овде у проблем методологије. Уосталом, у часопису који уређује и Грга Гамулин, у загребачким „Погледима“ (1953, бр. 11), штампан је значајан есеј Милана Канграге, „Проблем идеологије“, који обрађује и то питање.

Уз чланак „Лепота једне младости“

У чланку „Лепота једне младости“ М. Коларића (Књижевне новине бр. 17-18), поводом изложбе фресака из Богородице Љевишке пропунуће је да се наведу имена аутора изложбе Зденка и Вранислава Живковића. Живковић, замисливши једну изложбу дела из овога ансамбла ремекдела из 1307 године, пуне три летње сезоне, све своје слободно време искористити су за њено остварење. За то време ископирано је преко 200 детаља, који претстављају природу, животиње, људе, посуђе, тканине и предмете. На овај начин, поред квалитетних копија нашег зидног сликарства омогућен је гледаоцима увид у целокупно богатство тема и ликовног поступка једног од наших најзначајнијих, а до сада непознатог споменика. Радови на откривању и конзервацији живописа Богородице Љевишке трајају су од 1950—1953 године. На тим радовима био је ангажован већи број стручног особља Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије.

САВРЕМЕНА СЛОВЕНАЧКА ПОЕЗИЈА

БОЖО ВОДУШЕК



Рођен 1905 у Љубљани. Довршио филозофски и правни факултет у Љубљани. Данас сарадник Академије за знаост и уметност у Љубљани. Збирка песама „Одчарани свет“ (1939), Студија о Ивану Данкару (1937). Многа преводи из страних језика. ДЗС издаће његовог превод Гетеова Фауста.

ДАР ДРАГОЈ

Кад буду жита златна потамнела, исплешћу венац мали од кукоља и пшенице и мака рујног с пола за драгу што је срце ми узела.

Ту круну од корова и жита зрела гледаће сприскрајка сељанке сетне, сва срећна у илузи краљиче цветне у мљуцу плануће гордо драга цела.

И не морам се нимало бојати што драгој немам ништа друго дати, јер тешико је време, тешико дати;

и шта би друго могло пристојати њој што смећа не уме одагнати него цвеће и класови сунчани.

(Превела Д. Максимовић)

Критика наша насушна

(Зоран Мишић: „Реч и време“, издање „Новог поколења“, Београд)

КРИТИКА критике је прилично незахвалан посао. Противстављати образложеним и аргументованим судовима и закључцима једног критичара друга (супротна) мишљења и забључке, оспоравати их, обеснаживати, поништавати, доказивати да је бело — црно, и обратно, тражити ситне и сићушне грешке и недоследности да би се онај који критикује (бар у том тренутку) приказао надмоћнијим од критикованог критичара — то су само неке могућности из којих би се извела нетрпељивост, зловоља и свађа. Али, ако туђа мишљења не морамо да прихватимо и хвалимо, треба да их поштујемо! Наравно да је потребно придржавати се тога и сада, кад је реч о критикама Зорана Мишића; — према да је доста тешко, јер једностраност Мишићевих критичарских погледа и схватања нужно и неизбежно изазива и једностране коментаре.

Док су књиге неких наших писаца месецима чекале реч критике, и биле недовољно и површно цењене и оцењене, збирка критика Зорана Мишића била је дочекана и поздрављена изузетном брзином и предусретљивошћу. Прво се појавио приказ у једном недељном листу — два месеца пре (!) но што је књига остварила у књижевним изданима; друга, у једном студентском књижевном листу, месец дана раније. Не испитујући узрок те појаве, изгледало би да је код нас критика данас више но икад вреднија, експедитивнија, боља, савеснија... Потпуно негативан одговор не би био тачан; критике има доста, много, али — какве? Преовлађује дескриптивна рецензија. Циљ јој је да је нико не претекне, да буде прва, мекодушна; има, затим, случајева да поједини рецензенти истом „озбиљношћу“ и крупноречивошћу стављају под своје нестрпљиво перо велике и највеће писце, и почетнике; они имају „став“, „разумевање“ и „мишљења“ о свакој (па и инфериорној) страни књижи! Да ли је то критика? Не, није. — А основна је слабост што скоро уопште немамо аналитичке критике; гуши је рецензентска мора, новинарска работа, белешкарске (или, добро је рекао Борислав Михајловић: лешкарске), које је каткад неминовно; уредници траже кратке и „сажете“ чланке! — тако да та „текућа критика“ постаје слична „текућој поезији“: мало је или нимало значајна и корисна!

Зоран Мишић се донекле издваја из тог круга. Он долуше не спада ни међу оне који су у критици критике, који истрајно, редовно, систематски прате књижевни живот, књиге, догађаје, којима је критика страст, радост, потреба, део живота, свакодневна обавеза, само — наравно — не у профаном журналистичком смислу; али, зато Зоран Мишић има, можда најизраженији и најјаснији, одређени метод, став и аспект из којег посматра литературу. Тај његов став, почетак јасног опредељивања залажа се у двема опсежним анализама из 1950 године: „Два примера шаблонске критике на поезију младих“ (стил: „на поезију...“?) и „О жуборењу потока...“ које су такође критика критике. Ја нећу овде да приговарам њиховој гломазности, разновучности, педагошко-дидактичком тону и речнику који се често не разликује много од речника које Мишић у тим чланцима оправдало критикује; далеко је важније нагласити да је Мишић ту, иако умерено, тактично и опрезно, међу првима почео обрачун са једним схватањем уметности, совјетског типа, које је било уско, ограничено, симплицистичко и практицистичко; и обрачун са пропагаторима такве „уметности“ који су бесправно себе прогласили — „марксистичким критичарима“; колико они нису били ни марксистички ни критичари, и колико су Мишићеве поставке биле онда (па и сад) тачне и различне, доказ је и то што од оних „критичара“ данас нема ни трага ни гласа у књижевности и критици!

У тим чланцима уочава се перзистентан напор анализе, рашиљавања, критичке контекстуације, што су, бесумње, особине доброг талента. Али, даље од тога Мишић није отишао — ка целовитијој аналитичко-естетској критици. Он је прихватио заставу Марка Ристића, и под утицајем и утицајем његове књижевне политике, зачете још тамо

негде после Првог светског рата, постао један од првобораца наше књижевне ренесансе 1951 и 1952 године, крштене звучним именом: модернизам. То је био неодољан и неопходан заокрет; али је Мишић ту улетео у другу крајност.

Бодлер је, додуше, истицао да критичар мора бити такав: загрижљив и недвосмислено одређен за једну књижевну струју, правац, оријентацију. Но чини ми се да критичар данас, код нас, треба ипак да има више разумевања, обзира и стрпљења! Зоран Мишић, пак, није имао тога довољно. Написао је памфлетско-полемички есеј „О смислу и бесмислу...“, и у њему паметну мисао — да је време уништило „све приоритетне системе у уметности“, и даље, да је „уметност, упркос свему, једна и недељива“. А онда је, насупротив томе, дао приоритет једном — „модерном“ — схватању уметности, и надмоћно-сажаљиво-ироничним тоном и поступком, са очитом дисквалификацијом и омаловажавањем, ликвидирао онај део наше поезије који не одговара његовим схватањима и преокупацијама, бирајући као доказе — наравно, како се у таквим приликама ради — најфемерније и гротескно лоше стихове „текуће лирике“ из новина

Милош И. Бандић

и часописа који нису увек и у свему карактеристични за њихове ауторе. Рђаву, сентименталну, лажно романтичну, сладуњава, неискрену, дакле конвенционалну и уз то неуметничку поезију не може нико одбранити (нити је брани) од осуде и пропасти; постоји, међутим, и добра „немодерна“ поезија и она се не може у целини осудити и негирати само зато што, ето, није онаква какву би Мишић хтео, или онаква као што је поезија неких савремених француских песника које он врло често и врло радо спомиње и цитира одломке њихових песама да помоћу њих, ваљда, поучи наше песнике како треба да пишу! Због тога је Мишићев критеријум скучен и непотпун. Ексклузивност „један љупкији надреализам“ и Рембоова „алхемија речи“ не морају бити једини и јединствени пут развоја наше књижевности. Јер и она поезија коју Мишић брани и заступа, у којој вешто балансирају и коју нештедимце лансирају неки млади песници — такође постепено постаје манир и шаблон; биће је ускоро на килограме! Друга крајност је најновији чланак Милана Богдановића против „бесмисла“. Данас кад се јављају дела као што су „Зло пролеће“, „Велика деца“, „Руке“, „Мртво море“, која дају тон, вредност и озбиљност нашој литератури, Милан Богдановић пише своје „Фрагменте о уметности без смисла“, без доказа и навода, не обзирајући се на стварна, постојећа дела (акамоли да о њима каже критичку реч!); и шта је претекст томе протесту? Да ли вербалистичка папазанија у полуписменом и (пored свег његовог надримодернизма) фосилном и стерилном листу „Уметност и критика“, или експериментални стихови у неким омладинским и другим листовима, што све заједно није тако опасно ни озбиљно, или нека врста намерног (што би требало да буде: примитивног) пркоса и отпора, против поезије Васка Поне?.. Крајности су сувишне. Поезији треба разума и слободе, и критеријум коме она подлеже није ни „реализам“ ни „модернизам“, већ једино њена уметничка, етичка, људска вредност и суштина.

Основне своје теоретске принципе и примедбе о савременој поезији Мишић је формулисао у есеју „Певање и мишљење“ који (слагали се ми с њим или не) спада међу најбоље и најзрелије радове у овој књижи „разговора о поезији“. С њим, и есејима о Васку Поли и Миодрагу Павловићу збирка Мишићевих критика добија заокруженост и „тежину“. Сву своју пажњу Мишић је усретредио на то да објасни етичке и смисаоне квалитете поезије ових песника. Али је, као и у неким пређашњим чланцима и приказима, много мање напора улагао да анализом открије и протумачи њихове уметничке специфичности и ориги-



М. ВИРИЋ: ДЕВОЈЧИЦА

налност. Предмет толико овлада критичарем, да он користи речи, мисли, стихове песника, и цитира, цитира неуморно! У есеју о В. Поли на непуних двадесет страна има двадесет девет цитата, а у есеју о М. Павловићу на тринаест страна — деветнаест краћих и дужих навода из Павловићевих песама и једног чланка! Ништа битно није речено о Павловићевом уметничком стилу, ништа о утицајима. (Критика није пријатељска само кад хвали, већ и кад срчно и срдчно опомиње, куди и прекорева). А баш о утицајима могло би се, у вези с Павловићевом поезијом, много говорити. Провођењем страних песника све се више откривају извори инспирација и позајамљивачких операција појединих наших песника, и ускоро ће провађење постати незгодно, непријатно и опасно за њихову „аутентичност“! Тумачећи поезију В. Попе, Мишић је показао више еластичности и аналитичког улажења у структуру песничког израза — напомене о метафорама, сликовитости итд. Али је и ту сметала педагошка, „поучителна“ експликативност, коју је, додуше, признао и сам писац; само што то признање ипак није довољно да оправда овакве описне, уџбеничке почетке неколико узастопних пасуса: „Пет поглавља, који (!) чине...“, „Почетак је „Коре“...“, „Назлазимо се већ усред...“, „У следећем поглављу“, „У наредном поглављу“ итд. Мишићев стил се од безбојности у првим чланцима искристализовао у чврсту, једнострану, тинку, компактну и, често, духовиту реченицу.

Као целина, Мишићева књига је занимљива и темпераментна целина и, ма колико се у њој осећаја једношермост и искључивост у тумачењу и евалуацији наше савремене поезије, иза ње ипак стоји личност. Једно хтење, један циљ (без тога би збирка била сива и аморфна) и све то није узалудно; развој наше поезије потврђује неке Мишићеве смернице и предилекције; донде док не почне да дели лекције на свом курсу поезије, заборављајући шта је сам написао: „Свака аутентична поезија је модерна или није поезија“. Прво нека је аутентична, уметничким, животним духом и смислом прожета, а нека се зове како хоће и како ко воли! Таква нека је и критика: више тумач уметничких слабости, напора и успеха, а мање каприциозни лутаоци за нечим неодређеним и магловитим, што постоји и може се осетити једино у живом, непосредном, објективном, стваралачком контакту са уметничким делима.

Књижевни зборник Матице хрватске

(„Хрватско коло“ за 1953 годину, Загреб)

СА закашњењем од неколико месеци, знатно скраћено у односу према првобитној намери редакционог одбора, појавило се ових дана „Хрватско коло“ за 1953 годину, као импозантан зборник на више од 400 страна велике осмине. Почевши од 1842 године, када је под уредништвом Раковца, Врза и Вукотиновића изишла његова прва књига, оно је пролазило кроз разне мене: излазило час као зборник, час као часопис, понекад са дужим прекидима, стално вршећи важну књижевно-научну мисију међу Хрватима, а донекле и међу Србима и Словенцима.

Уводни чланак најновије књиге „Хрватско коло“, „Око Трста“ од Јакше Равлића, баши се једним од најактуелнијих међународних проблема данашњице. Изложивши историјски развој империјалистичких тежњи нашег западног суседа за источном јадранском обалом, а у последње време и за Трстом и околином, Равлић, на основу темељне анализе чињеница, закључује да је Слободна територија Трста наша и по националном саставу и по географском положају, а да град Трст може имати будућност само као југословенска или интернационална лука. — У чланку „Амерички документи о талијанско-југословенским односима г. 1918“ Богдан Кризан осветљава судбоносне политичке догађаје из 1918 године, који су претходили уједињењу југословенских земаља: препреке које су томе стајале на путу (италијанска суревњивост и Пашћево великокрпство) и активност Југословенског одбора са Трумбићем на челу, која је, ослањајући се на тежње наших народа за јединством, однела превагу над империјалистичким тежњама непријатеља.

Мора се са признањем истакнути да се данас међу многим хрватским критичарима и књижевним историчарима, у најбољим илирским и југословенским традицијама, не прави разлика између онога што је у књижевности хрватско, српско или словеначко, што је дошло до изражаја и у овом зборнику. У чланку „Из словенске науке о књижевности“ Антон Баран је, на основу дела др Антона Сподњака о Прешерну и његовој редакцији есеја Ивана Пријатеља, подвргао критичкој оцени карактер и домет словеначке науке о књижевности. Он се са нарочитим симпатијама задржао на есејистичко-научном раду Пријатеља, покренувши у исти мах неколико важних проблема, као што су: циљеви и методе књижевне науке и стање ове не само код Словенаца него и код Срба и Хрвата. Идући за примером Матоша, који је хрватске читаоце упознао са низом српских писаца, Милан Селаковић у чланку „Љубомир Неђић — уз 50-годишњицу смрти истакнутог српског критичара“ резимира суд о овом писцу, који је у оцењивању дела уносио конзервативна политичка и књижевна мерила, али ипак од српске критике створио признати књижевни род.

Од других критичких и књижевних историјских прилога ваља нарочито истаћи опсежну студију Шима Вуче-

тића „О Крлежиним новелама“, коју, унеколико, допуњује есеј Влада Мађаревића „О проблему централног глембајевског лика“. Импресионистички топло доживљен је амбијент песничког стваралаштва у чланку „Варијације на тему: Тадијановић од Јакова Иваштиновића. Сличне природе су и есеј Далибора Брозовића о Николи Павићу („Савремени јеснички кајкавског Међумурја“), као и преприском документовани прилози: „Ивана Брлић-Мажурановић од Ивана Брлића и „Повратак Франа Мажурановића хрватској књижевности“ од Ферда Николића. Теоретско-научном проблематиком баши се одломак из дела „Мисаони развој Карла Маркса“ од Предрага Вранцког. — У студији „Књижевна смотра“ Станислав Шимић расправља о карактеру и улози књижевне ревије. „Хрватско коло“ је донело велики број и тематски и по вредности различитих песничких прилога. Преовлађује слободан стих, са интимном, врло често сензуалном осећајношћу. Лирика у овом зборнику много се бави депотама природе (Тончи Коштрел: „Пастел“); њу прожима извесна сетга због пролазности живота (Звонко Кухар: „Старост“). То су вечне теме, али су овде изражене новим средствима, топло и искрено.

„Хрватско коло“ има доста и прозних уметничких прилога, најразноврснијих по дужини, предмету и начину обраде, па и по вредности. Редакција зборника (Г. Крклец, Н. Павић, Ј. Равлић и Д. Тадијановић) била је врло широкогрудна и као да писце није ограничавала ни у погледу избора теме ни у начину обраде. Тако поред класично-реалистичких прича, каква је „Необичан догађај у Виново“ од Вјескослава Калеба, где се поступним психолошко-реалистичким методом улази у сукоб зеленаша и сељака, налазимо и одломак из романа „Ни торни ни доњи“ од Војина Јелића, где се тематика из блиске прошлости, обрађује средствима најсмелије симболике. У прозним прилозима преовлађују теме из народноослободилачке борбе („На крају пута“ од Ладислава Жимбрека, „Писмо“ од Ивана Стамнића), али их има и из наших дана („Изајава“ од Јура Каштелана). Неки од писаца са особитом љубављу понирну у дечју психологију и осветљавају догађаје из њене перспективе („Отац и син“ од Јакова Секулића, „Бјелоглави Павлић“ од Антона Шољана). Они нарочито воле осветљавање тананих душевних збивања својих јунака, чиме се нарочито одликује пртица „Кор“ од Анта Деана, у којој се са дирљивим саучешћењем слика свет слепих.

Последње годиште „Хрватског кола“, као што се види из ово неколико његових, надохват споменутих прилога, одликује се обилем и разноврсношћу садржине, актуелношћу третиране проблематике, живом везом са савременим развитком хрватске књижевности и тежњом да се она зближи са српском и словеначком.

ЖИВОМИР МЛАДЕНОВИЋ

Томас Ман: Лота у Вајмару

(Томас Ман: „Лота у Вајмару“, Нопок, 1954 г.)

У издању Новог поколења недавно се појавио роман Томаса Мана, „Лота у Вајмару“. То дело настало је из жеље да се највећи немачки песник, Гете, дочара читаоцу, онакав какав је био у позном добу свога живота, у периоду кад је дефинитивно обликовао своју највећу концепцију — Фауста. Афинитет Томаса Мана према Гетеу осети се још у првим Мановим списима, било у филозофским рефлексацијама које је Ман размишљао у свом префињеном стилском ткању, било у аналогизијама које је он сам правно савршено вешто да се осети као свесна намера и исто толико као једно немарно, узгредно поређење да би себе приближио више читаоцу, али увек тако да се аналогизија осети као свесно дата и са призвуком префињене мановске ироније. Данас је свима познаноцима ових немачких песника та аналогизија знана, а онима који их и изучавају она је нешто што се под-

разумева: Гете је највећи песник на почетку а Ман на крају немачке грађанске епохе.

Разумљиво је да је Томас Ман почео са Гетеом и читао стално његова дела током целог свог живота, непрестано се њиме инспирисао за одређивање Гетеових духовних вредности и истовремено за своју личну интерпретацију тог огромног културног наслеђа. Тај стални додир са Гетеовим делом и личношћу, то лагано, Ману тако својствено, органско упознавање и уживљавање, то свесно тражење сличности и транспоноване идеја, довело је до једне, а то се може слободно рећи, скоро идентифицирације за Гетеом. Уједно је Манова огромна ерудисија нарастала до таквих сразмера да је и он могао у свом делу да синтетизује читаву епоху, или да оживљава читаве цивилизације и културе, као у огромној тетралогии о Јосифу и његовој браћи, да је та идентичност са Гетеом била до крајње мере све-

страна. То се све тако изврсно изложило и одразило у стилу Томаса Мана, да смо у његовом делу „Лота у Вајмару“ у недоумници да ли је то текст Гетеов или Манов, говори ли то Гете кроз Манова уста или обратно.

„Лота у Вајмару“ објављена је 1939 године, дакле у време када се нацизам осилио и развио до монструозне анти-људске снаге. Нацисти су као Мефистофелеси претстављали најпакленију силу нацизма, хотели да по сваку цену купе фаустовску душу немачког народа. Хтели су да присвоје себе највишу вредност немачке културе и хуманитета — Гетеа, славили су га и узносили као протагонисту својих идеала. Они су Гетеовог Фауста, који је идеал људског стваралаштва и генијалности, хтели насилно да споје у прототип пруског милитаристичког и германског нацистичког „новог“ човека. У ту сврху настојали су да се литература

(Наставак на седмој страни)

Мотиви у пјесмама Николе Полића

ПЈЕСМАМА Николе Полића, насталим задњих десет година, потребно је да се каже неколико ријечи, кад се то није рекло поводом посљедње књиге стихова заправо избора из Полићева четрдесетгодишњег пјесничког стварања (1910—1950) — која је готово незапажено изашла г. 1951¹⁾. Та је књига пјесма имала бити уједно и просјек кроз његово животно пјесничко дјело о шездесетогодишњим живота.

Никола Полић, пјесник, есејиста, фелтониста („Маргиналије“) и музички критик, готово се није читав живот бавио ничим другим него поезијом и музиком. Он пјева већ тамо од бохемских времена, сједиши за Матошевим столом (послије Матошеве амнестије 1908 год.), објављује циклус пјесма у „Хрватској младој лирици“ (1914); пише о кавани и бохемству онајбољи „матшевски фелтон“, што је уопће код нас написан, и свира на клавиру. Никола Полић сједи у друштву Матоша, Тина Ујевића, Галовића, Винера, Габарића, Хојслера и др. У тој бохеми, и о томе граду (Загреб), испјевао је већи дио својих пјесма, које тек о двадесет и петог годишњини књижевног рада излазе у посебној збирци („Јучерашњи град“, 1936), у којој је дао „поезију момента, нијанса“, сјена и шапата, па ако су те флуидне љепоте некому премало — сјетимо се, да је ову љепоту, љепоту тренутка, јерке, сјене од сјене најтеже ухватити. „Pianissimo је најтеже добро свирати“ (Матош).

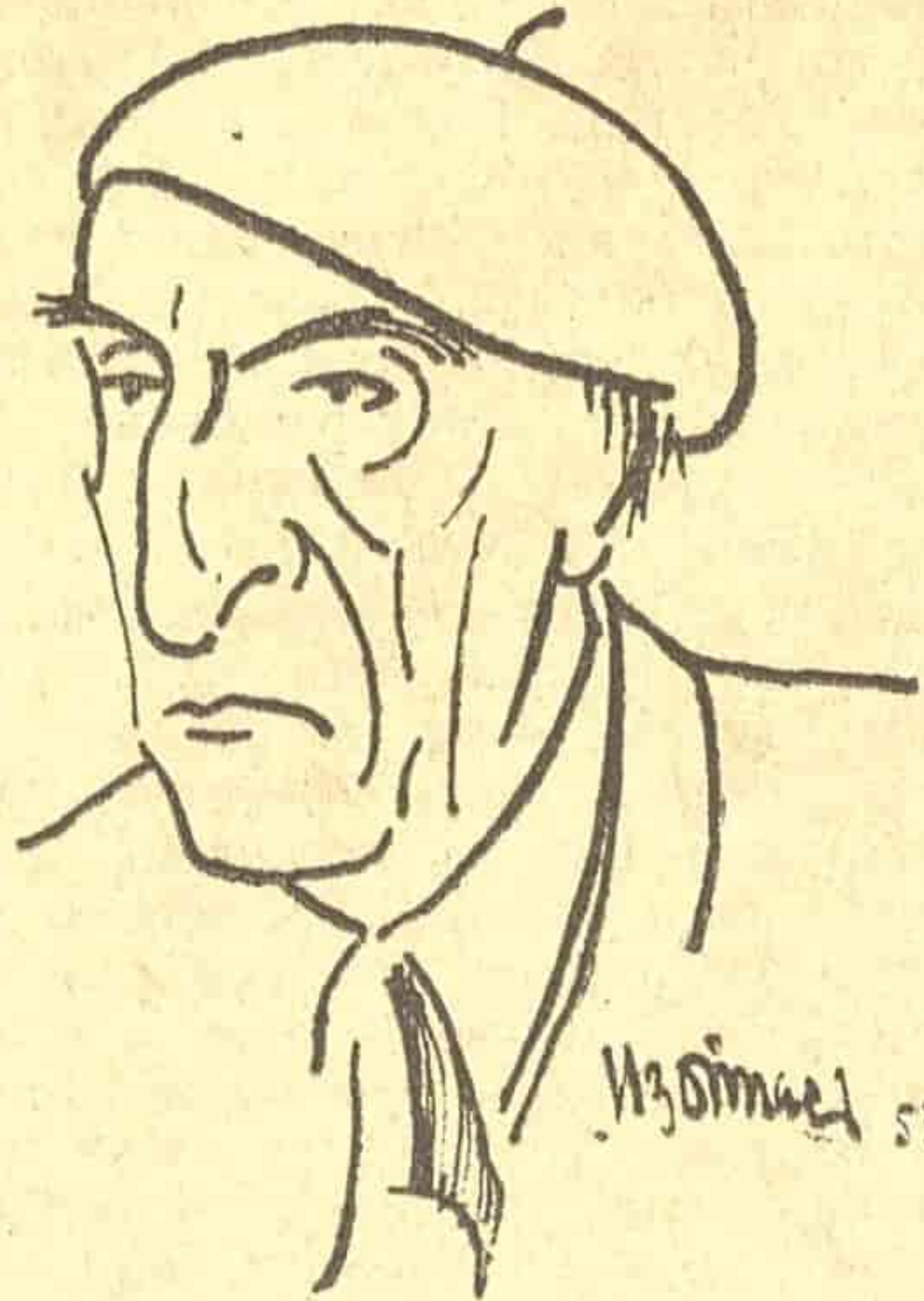
Поезија је Полићева највећа страст, он њу лудо воли, па кад лежи болестан на болничком кревету²⁾, кад у очају заклинје „добра, умрла мајку“, што га је у живот „поново пробудила“, кад „болесничке визије без кормила јадра“, и у „вршци види сва знамења чудна“, „испрљен од глухог неспавања“, — тад му једино поезија даје болно смирење („Триптих“).

Посљедња књига његових пјесма („Пјесме“) пружа нам могућност, да се уверимо у истинитост наше тврдње. То су дискретне, полугласне, интимне, музичке пјесничке исповијести било да су импресије доживљене природе, слике тренутака, субјективни трзаји и боли, одбјесци богате и истанчане пјесничке душе, или гламба тишине, безбројне варијанте тишине. („Тишина, Ни ћука. Све су ствари нијеме“). То су мотиви раскошних вечерњих боја и звукова, и опет тишина и сјена, то су често артистички дане сензације, импресионе (импресионистичке) слике, пејзажи и „штимунизи“, који сви извиру из дубокога осјећања живота, из страствене љубави за љепотом и музиком у животу, за људским и добрим. „Тишине златне, тешке, и бунила, и грознице, тлапше, полусвјетлине музички доживљене — најљепше су Полићеве сензације“ (Горан Ковачић). И један нутарње богат пјеснички живот, музичком проткан, лудично, јасно доживљује свакидашњи бол и патње у тишини, у самоћи самотној и самој. („И високе ноте каменити тишина рабају се, јасне кроз призму вина“. — „Мирисима воска процвао је камен, с музиком бола и говором рима“).

Но то је само један лист Полићеве поезије, једна од боја на пјесничкој палети. Друга страница и други одјек бола јесте његова поезија са социјалним мотивима. Они су богато вариран: мотиви из предграђа, у којима слика живот човјека пониженога до посљедњег људског осјећаја, пролетерски мотиви, (који су се прије неколико деценија ријетко сретали на страницама лирских пјесма или у ревијама, а који су често за неке били само мода). То су најљудскији мотиви о овима, које је друштво одбацило и презрело, јер су били жива и крвава оптужба бездушног друштвеног понижавана и неправде; опјевани су периферијски „штимунизи“, дано је стваралачким потенцијалом топло, дубоко суосјећање, хумано и искрено осјећање — протест због неправде, љубав за животом, за биједне мале људе предграђа, за радне људе творница и радионица, који живљаху у најтежим увјетима бесправља и капиталистичког изабљивања у бившем друштвеном поретку; те су странице дане нада све поетски и доживљено. (Велики циклус пјесма „Пјесме с периферије“ у „Јучерашњем граду“, па циклуси: „Поворке“, „Крвава клепсидра“ и „Освити“ у књизи стихова „Пјесме“.)

¹⁾ Никола Полић: „Пјесме“, издање „Зоре“, Загреб.
²⁾ И сада лежи у ријечкој болници, на одљењу психијатрије.

У распјеваном ритму нижу се блатним улицама прљавога предграђа, кроз периферијске суботње крме и каванице, поворке сиромаша, богаља, сметлара, блудница, праха, бескућника, биједника, инвалида, робљаша, швеља, вагабунда и гладних пролетера; најприје поворке сиромаша, сметлара („То шуме тврде, брезове метле на границама јутра“, кад се „робљашни враћају с рада, задимљени радници и уморне раднице“; поворке просјака, који се „враћају граду у априлске дане“,



НИКОЛА ПОЛИЋ (цртеж М. Узорића)

гдје их „на удару Града и градских клоака дарују клетвом погнутог живота“). То „бескућници путују, иду пророци и вјесници“, којима је душа чиста и „криком својим руше Град са свију страна“; мајке самоубица, што стоје под дрвом, на грани којега јединац, страхан, виси, а „сунце је у короти пало на траву“; Јаучу другови из „кантина смрти“; поворке бесправних путују расвијетљеним улицама с раскошним мрамором и изложима за богаташе — за сиромаше само да их гледају; „стална поворка Радничког дола у прљаво јутро шета“, и нестају гладни у-

чесници у ниским, влажним подручјима и јазбинама. Поворке инвалида, карикатуре бијеле, без удова, слијепци, на штакама — јунаци с Карпата, жртве првога империјалистичкога рата, који су „родољуби“ и „браноци“ народа, народни „вође“ и ниткови бацили на цесту, кад су за њих дали живот, крв, и све што су имали (Инвалид пред Хајдновим спомеником у Бечу), за коју је пјесму г. 1936 написао један Полићев савременик, да за њу поклања цијелу нашу послјератну, било „конструктивистичку“, било „социјалну“ лирику, успоредивши је с једном Крлежином пјесмом о сутону на постаји малага провинцијскога града.

Те су пјесме прије два три деценија биле велики поетски доживљај у нашој књижевности, доживљај, дан, истински и искреним пјесничким језиком, а то су оне и данас, и бит ће и сутра. Та социјална Полићева поезија, у драматичној епохи између два рата, заузима посебно мјесто, јер се одликује нарочитом архитектоником и искреном емоционалношћу; она је фиксирала реално збивање у тмурној ноћи наших патња, тамничким данима суровога вијека монархо-капиталистичког насиља („гробница је ово и пустиња душа“), бесправља, логора, главњача, прогањања, бјегања и потудања, печалбе и скривања. Та је поезија уједно и крик племенитога срца, ваљај за свјетлијим перспективама, за љепшим животом. („Чују се црвене трубе!“).

И онда, кад се почео ослобађати народ и „кад је од тирана ослобођен свијет“, како каже Петефи, о-креће се нови лист књига стихова пјесника „пјесма с периферије“, открива се Полићев свјежи тон, који зашуми као зов и поклик, а уједно је огорчен протест и крик. То је Полићев циклус пјесма (1940—50), о којем нико још није писао, а баш пјесме из циклуса „Поворке“, „Крвава клепсидра“ и „Освити“, те пјесме, објављене посљедњих година у „Ријечкој

вији“ и „Републици“, представљају нам Полића у новом свијетлу. Пјесма „Проклета земља“, варијација на Грегорићеву „Сочу“ и триптихон „Подух“ говоре легитимно за пјесника, који неизрециво воли свој голи истарски крш и плаву учку тишину. (Подухум, мјесто, гдје су галијански фашисти 12 и 31 VI 1942 учинили генерални покољ над неоружаним и мирним људима, потпуно запалили село од 2.000 становника, побили 118 мушкараца, а дјецу, жене и старце одвели пут римске тисућљетне културе — у логоре и каземате, доробили све и опљачкали — благо и храну).

Пјесник смјело и визионарно наговјешта ход оних с периферије града, пјевајући на стихове Крајчевића: „То иду легије из црних подземља... иду дуго... дуго, којима је био цар-отац Сибир, зрно, уже...“

Иду мрачни и тешки...
Конака не ишту. И милост не просе
Камени је пут још до њихове зоре.
Иду пред олујом. И правду не траже.
И без оченаша поворка се креће.

Већ је Хлапец Јернеј — испред вјерне страже
Погасио лажне, доброћудне свијеће.
У мраку, по мраку барикаде расту
И све даље и даље поворке се стварају („Поворка“)

Пред пјесником устају „слике будућих времена“, пред њим су борци и вјесници новог доба, што их је гоњила „буржујска метла“, а сада иду „у сусрет новом дану“. И пита се, „то ће им дати велико име“ — „Човјек — што поносно јечи!“ („Полод пролетера“).

(Наставак на осмој страни)

ЛАДИСЛАВ ЖИМБРЕК

ЧЕКАЊЕ

Већ који дан — од ње писма нема...
И велим: болест, младићка, јесења;
у октобру моја срећа камена је.
Отсутан сам. Људи, питају ме: шта је?

Јесење позно грким болом гори,
тек у прве тијелге сан обрве саије;
у крошњама киша спава. Никад зори. —
Ноћ једна може свега да попије.

За њу у мислима спремам тада казне
и горки прекор што у њежност клоне:
да умрем — да очи њене буду влажне
и груди, на час макар — за мном боле.

Разбољела ме дуга шутња њена...
Отсутан сам. Људи, питају ме: шта је?
И велим болест, обична јесења;
кроз читав октобар то код мене траје.

РАДОЊА ВЕШОВИЋ

Град га је примио са одушевљењем — као гурман јагоде у јануару. Почели су хвалити његове стихове с претеривањем и без искренности, као што то умеју да чине лицемери и завидљивци. А Јесењин је имао тада осамнаест година. У двадесетој он је већ носио полуцилиндар на својим плавим ковчезима и успео да личи на калфу из посластичарнице. Пријатељи су га нападјали вином, а жене су му испијале крв. Врло брзо је увидео да ће град за њега бити кобан и то је казивао у веома лепим стиховима. Постао је мангуп у пуном смислу те речи, остајући притом изванредан лирски песник без такмаца. Мени се чини да је постао такав из очајања, због предосећања свога краја, а и због освете града. Мислим да је његов роман са старом Исидором Дункан одиграо фаталну улогу у његовом животу. У трагичним и сасвим неприличним стиховима, он вели о вој:

У тој жени тражио сам срећу,
А случајно нашао сам пропаст.
Нисам знао да је љубав заразна болест,
Нисам знао да је љубав крвава очију,
И разум мангулов се помрачи...³⁾

Убио се не као биће без воље, већ са чврстом и јасном свешћу о потреби окончања живота. Он се није обесио: задавио се ужетом које је завукао о цев пећи, затим га је натакао себи на врат и стојећи повукао је конопац... Пола часа раније расекао је вене и написао је својом крвљу осам ниски стихова од којих су последњи:

У овом животу није ново мрети,
ал' ни живот, богме, није најновије.

Ето, у неколико речи, шта вам ја могу рећи о Јесењину. Живот руских књижевника обилује трагедијама, али ова Јесењина је једна од најбољих. Баш јутрос сам примио његове стихове Исидори Дункан и целог дана се шетам пренеражен...

Опростите ми, мој драги пријатељу, за ово тако турбно писмо.
Стежем вам руку са свом својом љубављу

М. Горки

Горки о Јесењину

ИЗ ПРЕПИСКЕ МАКСИМА ГОРКОГ И РОМЕНА РОЛАНА

У писмима Максима Горког Ромену Ролану има неколико одјека поводом трагедије Сергеја Јесењина. Мада су скромна по обиму и по садржини коју саопштавају, можда неће бити незанимљиво објавити та досад непозната документа. У писму од 24 марта 1926 Горки је свом пријатељу поближе осветлио песничков лик и објаснио му узроке његове преране смрти. Став Горкога према Јесењину у том писму је сличан ономе из „Сећања“¹⁾. Али, детаљи које ћемо овом приликом објавити интересантни су, пре свега, по томе што су одраз не посредних расположења и утисака Горког поводом Јесењинове смрти.

У том времену, кад је био обузет тешким мислима, са срцем препуним туге — Горки је налазио утеху у руској литератури, у младим писцима за које је веровао да имају дара и да ће бити кадри да наставе велике традиције руске књижевности. У писму од 2 децембра он каже: „Ситуација у Европи и даље ми задаје бригу. Догађаји у Сирији који су заменили оне у Мароку — такође. А ништа мање ни Кина која не престаје да ми улива стрепњу. Ја имам једну једину утеху: младу руску књижевност. Она снажно расте квантитативно, а по квалитету постаје све више уметничка и објективна“) и поред претеране строгости цензуре. Једино то ме чини веома срећним.“

Ове речи о руској младој књижевности Горки је подвукао. Свакако је и Јесењин спадао у ту групу писаца од којих су зрачиле велике наде. Али он је био и нешто посебно: својом осетљивом душом коју је разнео да би осетила што јачу бол, својим дивним и злостудним стиховима, он је уливао зебњу и

предосећање да је осуђен на трагичан завршетак. А та зебња и слуге потпуно су потирале наду.

Горки је о Јесењину мислио често. Стреле се за њега. Веома су га узбуђивали његови стихови. Плакао је над „Првим човеком“. Био је то плач над живим песником који је тешко патно и коме је била писана смрт. А кад је она дошла, мада је знао да је неминува, Горки је био дубоко потресен. Изгледа да је дуже времена био притиснут Јесењинином трагедијом. Он је спомиње у неколико писма Ролану. Та писма редовно говоре да је Горки „живео у облаку црних мисли“. Био је то време кад је патио од једне врсте „Weltschmerz“-а; мучиле су га друштвене и националне драме као и несреће појединца. Русија је његова велика брига и бол који га стално муче. Немачка и Италија га о-бесхрабрују. У тадашњем свету тражио је, а није налазио светла које би му уливало наде. У сплету црних мисли нађе се и нит стрепње за Јесењина. У писму од 11-IX-25 Горки саопштава Ролану: „Управо сам сазнао да један од најбољих наших песника, Сергеј Јесењин, умре од туберкулозе грла. Животарно је десет година, а није стигао да створи нешто велико, мада је за то имао све могућности“. Била би мање језива трагедија да је песник коме Горки признаје велики таленат умро природном смрћу у болничкој постели.

Касније, кад је обавештен о грозном самоубиству Јесењина — Горкога ће та трагедија дуго мучити; Јесењин ће му често долазити пред очи. У писму од 9-III-1926, које је Ролан усписао у свој интимни дневник (свеска 26, страна 51), Горки не може да се не спомене Јесењина. Ролан је забележио: „Горки ми је послао једну од својих скорашњих фотографија — снимљен је за радним столом. И он ми каже: Чини ми се да сте старији од мене само две године: у марту 1928 имаћу и ја шездесет година. Кад бацим поглед уназад, у прошлост, учини ми се да сам живео два пута толико. Човек би желео да не сазнаје за драме као што је самоубиство песника Јесењина, да се не сећа ужасних детаља те преране, али неизбежне смрти...“

Није нам познато да ли се (и колико се) Ролан раније интересовао за Јесењина. Управо да и није ништа о њему знао, писма Горкога, обојена тугом због ове и других трагедија, потстакла су Ролана да се подробније заинтересује за несрећног песника. У двадесетпетој свесци свог дневника, на страници 52-ој, Ролан је забележио: „Тражио сам од њега (гј од Горког) детаље о Јесењиновој смрти (шаљући му фотографију коју је тражио од мене). Он ми одговара (24 марта из Напуља):

„Трагедија Сергеја Јесењина је карактеристична у највећој мери. То је трагедија сеоског момчета залуђеног у шуму и поља, у своје сеоско небо, у животиње и цвеће. Дошао је у град да му исприча своју усхићену љубав према примитивном животу, да му наслика његово тако једноставну лепоту. Видео сам Јесењина почетком његова сусрета с градом; био је онијегат раса, али трагично стасит, обубичен као Вања из опере „Живот за цара“, плахви очју и са изразом чистоте Лоенгринга. Ето такав је био.



М. СРЕБРИНОВИЋ: ДЕВОЈКА С ТАМБУРИНОМ

Да ли је Горки био добро обавештен и да ли су ове појединости о начину Јесењинова самоубиства тачне — остаје спорно. То — након — није нимало важно. Трагедија остаје трагедијом без обзира на детаље. Овде су, можда, важнији расположење и став Горког. Нећемо овом приликом наводити друга документа у којима он тврди исто: да су улога и судбина руског књижевника одувек биле веома трагичне. Заједно с њима можемо навести многе примере: Радишчева, Пушкина, Љермонтова, Черниншевског... Горки себе није изумисао из плејаде ових несрећника. Сматрао је да и на њему руски живот потврђује своје правило.

А што се тиче објашњења Јесењинове трагедије — оно је, наравно, једнострано. Пошто је био под непосредним утиском те необичне смрти — Горки није могао дубље улазити у све њене мотиве. Писмо пријатељу није ни била прикладна форма у којој би — на објективан и те-

мељит начин — објаснио социјалне услове и однесе у којима се формирао Јесењин — песник и човек осуђен на пропаст. У однос песников према Револуцији, у његов наивни сан о срећној и идилничкој земљи „Инонији“, који је Револуција неминуовно разбила у парампарцад, у потресну и сложену драму села коју је Јесењин доживљавао изузетно тешко, — у све то (и још много шта друго) Горки у том часу није ни могао, ни желео да улази. Он је просто насликао Јесењина како га је у том трену видео и осећао.

Зато су ова писма значајнија за објашњавање извесних расположења Горког у једном критичном моменту његова живота, него за тумачење саме Јесењинове трагедије.

³⁾ Стихови су преведени с француског како их је Горки цитирао.

Д. НЕДЕЉКОВИЋ

Неверни портрет

А ОБРА воља УЛУС-а да своју активност оживи и учини је разноврснијом одвела је овај форум уметника на замисао, саму по себи лепу, да покуша са приређивањем тематских изложби. После једне врло широке теме — пејзаж — дошла је на ред друга, исто тако обухватна — портрет. Она би могла бити двоструко интересантна: две стотине година српско сликарство, бар у свом световном огранку, било је ограничено скоро само на портрет и свој задатак у овој области часно је извршило. Та велика традиција била је и прошла. Данашња наша уметност, кумче француско, није јој род. Простара, обична тема човек очигледно је добила у њој подређено место, иза мртве природе и пејзажа, повукла се у жутак и шћућурила се, али је тешко поверовати да је престала да занима публику. У сваком случају несумњиво би било занимљиво видети како се данас сналазимо у области у којој смо некад прилично чврсто стајали на ногама. Друго, после неуспеле изложбе са темом пејзаж, могло се очекивати да ће приређивачи, користећи се искуством, прићи са више одговорности новом задатку, имати једну одређенију концепцију теме коју желе да прикажу, наћи решење како да је остваре и уложити потребан труд за њено остварење.

Гледалац који улази у изложбени салу УЛУС-а, с обзиром на мали број експоната (44 слике и 15 скулптура), могао би очекивати да ће видети један строжи избор нарочито успешних дела данашње портретске уметности, извршене једном вишем мерилу. Од те помисли мора одустати већ на први поглед. Или, могао би помислити да ће видети последњу реч у портрету, тј. нове радове који се први пут излажу. Ни то није случај. Поред нових, непознатих ствари, изложене су и познате, излагане, па и оне које су врло добро познате и врло давно излагане. Најзад, судећи по именима излагача, од најстаријих, Марка Брежанина и Боре Стевановића, до најмлађих, Србиновића и Бориса Анастасијевића, и по представницима најразличитијих ликовних схватања, човек долази на претпоставку да је приређивачима био циљ да се кроз један временски шире или уже ограничен моменат прикаже један општи пресека реалног стања данашњег портрета. И ова претпоставка отпада. Међу излагачима недостаје исувише много имена, и много од најзначајнијих, а оваква се замисао не може остварити кроз принцип: кога нема без њега се може. То би, евентуално, могле бити теме једне портретске изложбе. Пред овим ребусом концепције гледалац најзад увиди да су приређивачи, не са многог респекта према публици, једностранно повозали чланство УЛУС-а, уколико жели и ко то жели, да поднесе понеки свој портрет, не ценилачећи о томе шта је портрет, а да су уметници, ко с више, ко с мање амбиције, — мало њих врло амбициозно, више њих врло индиферентно, — поскидали са полица и зидова слике и бисте које су им при руци, понеки са умесном жељом да прикаже своју још неизлагану ствар, не знам да ли много њих са жељом да прикажу своју нарочито успешну ствар, и да је по том прилично комотно и мрзовољном поступку прикупљен извесан број радова и та случајна колекција презентирана као тематска изложба под врло широким насловом: портрет.

Под претпоставком да реч портрет у сликарству и вајарству има још увек своје старо значење, да значи слику једне индивидуално одређене личности, чији суштински елемент није само сличност — портретирана личност не мора бити позната гледаоцу — него и моћ да сугерира један одређен карактер, да створи убеђење о једној индивидуално одређеној личности, човек би се с правом могао запитати по чему учествују на изложби портрета, рецимо, „Сељанчица“ Маше Узунове и женска фигура Слободана Гавриловића, у којима поента лежи на пошњи, или женска фигура с воћем Бранка Станковића, — комади из којих је портретски елемент елиминисан, а где остали сликарски елементи, нарочито код прве и последње, нису такви да би њихово присуство богзна колико допринело изложби? Портретске су гестивности и портретских окова које треба савладати и понети лишена, је и Србиновићева композиција са женском фигуром и музичким инструментом. Њена проблематика лежи изван домена портретске проблематике и, мада се ова слика видно листиче у општем амбијенту ове из-

ложбе, она би изгубила ако би је требало мерити мерилом портрета. Она је, мислим, на челу серије комада као што су Граовчев „Личадин“, женска фигура Мигрјане Михаћ, комада који нису лишени квалитета, али у којима је портретски елемент позиснут у други или трећи план.

Међу портретима са портретском претензијом релативно најзанимљивију групу представља аутопортрет. Своје аутопортрете излажу 14 сликара и 2 вајара. Не може се рећи да је са њима изложба подигла свој ниво. Они се крећу од слабих комада (Страла, Голубовић, Перић, аутопортрет „Суза“) до већином, осредњих и просечних. Чак ни они који у аутопортретима заиста не оскудевају и за које сопствени лик претставља, тему коју дубоко студирају и на њу се стално враћају, као Грдаш, нису ову изложбу ошачествовали неким специјално бираним комадом из своје збирке. Али аутопортрет, чак и онда кад, инспирација није потпуна, чак и онда када је слаб, садржи и невољно, један крајичак интимне исповести, и, са те документарне стране, скоро никад није лишен сваког интереса. Ако је по сваку цену требало, да доживи критеријум, приредити једну изложбу портрета, она која би се ограничила на аутопортрет имала би свог оправдања. Један међу аутопортретима, и не само међу њима, истиче се једном дубоком нотом, сликарском и психолошком, — аутопортрет Оливере Кантрго.

Гру изложбе, сликани портрет у уживе, смислу речи, оставља нелагодан утисак немоћног, недоживљеног, споредног и трећеразредног. Њега не може да поправи једна јака ствар као познати, стари Челебеновићев „Портрет девојчице у црвеном свитеру“; у тој просечности се утапа понеки занимљивији комад, као „Глава II“ С. Галиновића, а Шербан и Бошан, који такође нису на свом нивоу, са своја два малокрвна и млака платна, за невољу, отскачу.

Скулптура није пореметила општи штимунг осредности иако на овој изложби изгледа процентуално јача од сликарства. Лепа глава Палавичинијева и Заринов „Портрет жене“, Анастасијевић, Гржегић и нарочито Јеврићева, труде се да одбродује гледаоца зараженог општом, мрзовољом, али тих пет шест скулптура и оних пет шест слика нису кадри да измене карактер изложбе. Чињеница је да она није никако замисљена, да је олако припремана и како било остварена. Ни смотра новог стања, ни ретроспектива, ни избор, она је, без икакве потребе да то учини, као и изложба пејзажа, показала публици једну неверну, непотпуну и слабу слику једне гране стварања. У добре намере УЛУС-а нема нико разлога да сумња, али добре намере треба добро и остварити, — са више пажње према публици којој се замера да се недовољно интересује, за уметност.

М. СТЕВАНОВИЋ



В. ЧОХАЦИЋ: МОЈ ОТАЦ

Старац Климоје

А ВЕ комедије непознатих наших аутора из XVII века — Мада и Старац Климоје — преселиле су се са мало читаних страница XIII књиге Грађе за повијест књижевности хрватске, само сада спојене у једну комедију, на сцену Хумористичког позоришта, пред његову многобројну публику. Спајање је извршио Марко Фотез одбацујући поједине делове текста, премештајући друге, произвољно мешајући имена и функције личности, а и дописујући понешто.

Када читамо комедију Мада, она нам изгледа скоро као забележени текст неке (не баш сувише успеле) претставе комедије дел арте створене импровизацијама глумаца на основу одређеног сценарија. Мада има: три чина, као и друге комедије дел арте, утврђене основне типове (стари, љубавници, слуге, служавка), али без имена карактеристичних за комедију дел арте; динамичну радњу; наивне неспоразуме дневних и особито ноћних сцена; пресвлачења; сцене батињања на крају првог и другог чина; вулгарне изразе и ласцивне вице, који не делују више, у ренесансним коме-

дијама, само као једна од многих лако прихватљивих сочних боја, већ као уступак лошем укусу једног друштва у декадентији. Ту и тамо унесе пријатну свежину неке локалне црте.

Комедија Старац Климоје, иако такође у три чина и са неким стереотипним личностима и збивањима, донекле се разликује. Пре је статична него динамична; на крају првог и другог чина уместо сцене батињања долази кратки, мирни, али садржајни монолог односно дијалог; вулгарни изрази су ређи и оправданије пласирани, а фигуративне ласцивне вице говори углавном једна личност, те то постаје донекле њено специфично обележје; има више личности које су у једној обичној комедији дел арте непотребне, али које овде доприносе покушају отворене слике посурвањених нарави једног времена.

Иако Фотезова контаминација носи назив Старац Климоје, она по свом духу више одговара Мади. Она је још динамичнија од Маде, још више базирана на низу наивних заплета и још наивнијих расплата, још више зачињена ласцивним вице-вицима и вулгарним изразима, а онај покушај скице једне средине, који налазимо у Старцу Климоју сасвим је ишчекао. Све је постало јако конвенционално, али зато уместо једног заљубљеног старца имамо двојину, уместо једног поливања са балкона два у исти мах; гледамо већи број пресвлачења, па и дуплираних у исто време; у сваком чину имамо по једну ноћну сцену; батињања на крају првог и другог чина су још бурнија; слушамо шаренију скалу ласцивности — и тако даље! Као редитељ Фотез је покушао да све то да у што потенциранијем облику, те је претстава постала тако пресисцирена хумором ове врсте, да је врло брзо, упркос стално новим заплетима, наступила заморна једноличност. Претстава је била можда живахна, али свакако без живота. Повремене салве смеха публике (због ласцивности текста, драстично комичне глуме или мизансцена) деловале су пре као нелагодни шокери, него као пријатно сведочанство да до јуче још мртви текст буди данас драгоценом раздраганост људи. Глумци су конвенционалне личности конвенционално и схватили и одиграли, а без оне вештине и личног шарма у оквиру одређеног стила, помоћу којих су некада велики глумци комедије дел арте могли да одушеве публику и префињенијег укуса, чак и онда када је комедија дел арте у својој декаденти изгубила сваку везу са стварним животом. У центру пажње свакако су били слуге Фантажија (Миодраг Петровић) и Млајсколо (Бокчица Милаковић). Док је Милаковић искористио одмах прилику (и то какву!) да на сцени ради шта хоће, дотле је Петровић зачудо нашао у првом чину пријатну меру, али то је било само затишје пред буром, јер када се у другом чину јавно преобучен у Турчина тада је заједно са Милаковићем равноправно дао екстра клоновску нумеру — без сваке мере. Али то није било једино место претставе, на коме се — у недостатку стила — губила свака мера, да се не би изгубио смех оне публике, која не пита за меру.

Фотез има несумњиво посебну, драгоцено у нашем позоришту тако потребну смелост, да на сцену доноси наша стара дела, која други обилазе. И то му треба признати, јер је то веома значајна особина. Али понекад у третирању самог текста тих дела (као прерађивач или као редитељ) он има и сувише оне непотребне смелости, због које је у стању да сценски оживљујући спољашњу страну дела, смањ његову унутрашњу вредност. Овде се истински не ради о значајном делу једног Марина Држића, већ о знатно скромнијој вредности једног Старца Климоја или још скромнијој вредности једне Маде, али ипак зар не би било боље да их није спајао, већ да је приказао само једну од њих са извесним ретуширањем? Чини нам се да би тада, више концентрисан на оригиналну материју комедије, могао повести Хумористичко позориште, које се још увек колеба између одржања лако стечене популарности и даљег правилног развоја, један корак напред у изграђивању оног што том позоришту недостаје — а то је више доброг укуса, стварне духовитости и осећања стила.

СТАНИСЛАВ БАЈИЋ

Т.Ман: Лота у Вајмару

(Наставак с пете стране)

ра о Гетеу развије до максимума и да вешто употребе или злоупотребе све Гетеове текстове да би доказали да Гете припада њима. Али Томас Ман је заиста генијално успео да их негира и недостижно надмаши: он је написао не само најбоље есеје о Гетеу и тиме квалификовао себе самога као најбољег познаваоца великог песника, већ је написао и најбољи роман о Гетеу. На тај начин Ман је успео да одбрани највишу духовну вредност Немачке од најгорих Немца. Гетеов „Вертер“ прво је дело које је донело славу својој писцу и открило праву природу његову — стални развој и успон кроз мета-морфозе. Али у том органском преображавајућем развоју своје личности Гете је још као Вертер фиксирао рад и радност као ислателну слику човечије активности, и у томе сагледао најпозитивнији смисао људског постојања. Томе је остао веран до краја свога живота. То је била његова неостварена жеља, да живи и ужива у мирној, хармоничној грађанској идилји, јо је била противтежа и компензација његовом вечно узнемиреном, пахенчком, тражилачком и стваралачком духу. Та идилја Лоте и њенога Кестнера или Хермана и Дороте је постала банална и старомодна или преживела у двадесетом веку. — Добу готово непојмљиве динамике, мена и катаклизми, интензивног напретка науке и развоја друштва. Ман је хтео, изгледа, да пронишно покаже ту промену супротстављајући личност Лоте која је целог века остала статична слика типично немачких грађанских врлина, и Гетеа који је превансирао своју епоху оличавајући у својој личности принцип динамичног кретања идеја. Лота оличава грађанску прошлост, а Гете одо што ће грађанско друштво оставити у наслеђе будућности.

Само дело је јединствен пример модерног историског романа. То је уствари есеј претопљен у роман. Занимљиво је поредити га са другим Мановим делом на коме је у то време радио. То је поменути тетралог о Јосифу, која је нека врста прозне психолошке епопеје. Овде се само по себи поставља питање да ли је роман настао из епа и по чему се ове две форме разликују. Грађа за еп која је узета углавном из историских догађаја и легенди, има првенство над песниковим субјективним гледиштем и његов покушај да измени ову грађу сматрао би се као акт оскрнављења. Пред читаоце значи, треба изнети прошлост и треба дочарати животе предака. Као и епски песник, романи-

јер сме да изабере своју тему из прошлости и да прича о мислима и осећањима народа. Ту је прошлост само средство којим се објашњава и коментарише наш савремени живот. Он не излаже мисли и не описује осећања како они управо постоје код народа већ их даје кроз личну интерпретацију. У време епова примитивна народна заједница афирмисала је законе и вере своје заједнице, и стога није било сукоба између индивидуе и утврђеног реда, те је и грађа за еп била ограничена на оне догађаје који су се десили или за које се веровало да су се десили у прадревној прошлости.

У нашем времену, међутим, романсијер је проширио обим овог традиционалног материјала — говори о стварима које ће се можда десити или које би требало да се десе. У роману о Јосифу Ман васкрсава давнопрошлу епоху у којој се можда тако нешто десило као што је библиска легенда о Јосифу, у роману „Лота у Вајмару“ сусрет између Гетеа и Лоте можда би се тако одиграо. То доказује да је савремени роман развио све форме, да се он у модерној литератури грана и развија као низ варијабилних есејистички асоцијативних разматрања и анализа са бескрајним могућностима реминисценција.

„Лота у Вајмару“ очарава првенствено оне који добро познају Вертера, Гетеа и Мана, али задивљује и оне којима су они мање познати. Непрестано се осећа да писац савршено и потпуно познаје све оно за шта се може претпоставити да му је као материјал користило, осећају се све личности као живе, присутне, све ситуације и атмосфере дочаране су потпуно. И све је то дато у стилу који садржи све врлине Манове прозе: разграната реченица, рефлексна и асоцијативна, са изражајним богатством које прелази у барокну раскош, али подједнак, без помпе и готских оштрина. Све рађено са напором и мисионозношћу које се не осећају, све зачињено префињеним двосмисленостима чија се сва тумачења могу прихватити, и благом, суптилном иронијом.

МИОДРАГ МАКСИМОВИЋ

ИСПОВЕСТ

Ја сам на крају своје младости Отиску најлепшу стопу пролећа. Ја сам у веку празничке жалости Био једино срећан. Ја сам остао заувек дете Да ребра неба са стрелом видим. Никад не научих да гледам плетем. А већ умех да их скидам. Ја сам убеђен да ће вечито Остати моје косе плаве, Јер ја сам од свих више скито Због тајне лишћа и траве.

ЈЕВРЕМ БРКОВИЋ

Змај као преводаилац

УТИЦАЈИ под којима се развија уметнички таленат једнога песника играју важну улогу у његовом духовном формирању. Код нашега Змаја могло би се констатовати неколико утицаја. Он је врло рано почео да пише — још у шеснаестој години — а у току педесет и пет година агилног и свестраног песничког стварања имао је и многе песничке узоре.

Као романтичару, и по времену и по књижевном схватању, њему су главни узорци: Бранко и народна поезија; али, упоредо с тим, на његову поезију врше снажан утицај страни песници, првенствено немачки и мађарски. Занимљиво је истаћи да је први изразити печат на Змајево певање утиснула поезија највећег немачког песника Гетеа.

На челу Змајево Певаније стоји једна песма, која је хронолошки — његово прво песничко дело, а која је карактеристична за цео његов песнички рад, како оригинални, тако и онај идејно позајмљени, па и преводни. Та песма зове се „Пролетње јутро“. Она је написана по угледу на „Посвету“ (Zueignung), која стоји на челу Гетеове лирике. О овој идејној позајмици мало је ко говорио у студијама о Змају. Ја је, међутим, помињем као значајну чињеницу на првом кораку његовог песничког живота. Змај је још као ученик гимназије, у својој шеснаестој години, читао Гетеа. Те године баш — 1849 — била је стогодишњица рођења великог немачког песника. Вероватно да се, поред осталог, помињала и његова „Посвета“, као значајна прекретница у уметничком стварању Гетеовог песничтва.

Сликовитост и мисаони полет ове песме одушевили су младог Јована Јовановића за слична стварања, па је, те исте године, написао „Пролетње јутро“. И мада су испод наслова узете речи од Хомјакова:

„Ја видјел сон
что будто ја пјевец“.

суштина песме, у целини, а нарочито у појединостима, одмах нас потсетиле на Гетеову „Посвету“.

Змај као песник врло је занимљив, али је, рекао бих, исто тако занимљив и као преводаилац, можда, у неку руку, још занимљивији. У његовој „Певанији“ сретате читаву легију страних: од латинског Хорација до савремених, мање познатих песника. Ту су и Французи — Виктор Иго и Берање; ту је Енглец Тенисон; Руси: Пушкин, Љермонтов; источни песници Хафис и Мирза Схафи; ту мађарски песници: Петефи, Арањи, Мадач и други; ту је, најзад, и највећи број Немаца: Гете, Лесинг, Хајне, Боденштет, Рикерт, Даумер, Хамерлинг, Ленау, Хамер и други. Поред ових врло познатих и значајних имена, у Змајевог песничком кругу — да га тако назовем — има и оних чија нам имена остају још непозната!

У његовој Певанији има један приличан број песама које су створене „по немачком“, „по мађарском“, или су опет слободно прерађене: „по Гетеу“, „по Хајнеу“ итд. Уз онај велики број разноврсне лирике и лир-

ске епике, он преводи и замашније песничке творевине; Петефијева „Вигеза Јована“; Арањијева „Толдија“; Мадачову „Човекову трагедију“; Гетеову „Ифигенију“; Љермонтовљеву драматичну поему „Демон“ и Тенисонову епску приповетку „Енох Арден“.

Тенисонову поему преводи по немачком препеву од К. Хесела, као што и источне песнике прпевава по немачким преводима. Сва остала дела преводи са оригинала. Свадга стручан и сигуран у знању језика, он се само мало ограђује и прави шалу на свој рачун кад се од њега тражи да преведе три Хорацијеве оде...

Шаљући најзад све три оде, он наглашује: „Уместо уобичајеног „будите задовољни“ ја бих волео да не будете задовољни, јер ја нисам са њима задовољан.“

Но, док је тако зазирао од класичног Хорација, Змај је заузимао друкчији преводаилачки став према романтичарима чији је језик добро познавао. За превод „Толдија“ он, например, каже: „Ја сам се трудио да га добро посрбим и да га не обезмађарим.“ Ту, где је био, тако рећи, код своје куће, он је био задовољан успехом. А о тим преводима створено је мишљење да често по депоти превазилазе и сам оригинал. Сам начин превођења код Змаја занимљив је. Оно „посрбљавање“ које помиње, играло је у његовим преводима важну улогу. Идеје и њихова примена то је оно што је у томе главно. Отуда је његово „посрбљавање“ — препев, а не превод у буквалном смислу те речи. Критика која би мерила вредност ових превода, тражећи адекватност речи и појмова са оригиналом — сигурно би нашла много штошта да замери нашем песнику — преводајцу. У једном краћем осврту, као што је овај, ми не можемо улазити у таква поређења. Па ипак, примера ради, да поменем, рецимо, Рикертова Хидера, песму о париском пророку, који се напни воде на извору вечите младости, и у сваком раздобљу од пет стотина година обилази једно место, где први пут налази — варош, други пут — голи пашњак са стадом и овчарима, трећи пут — море, четврти пут — огромну шуму, а пети пут опет — варош... Рикертова „човека који бере воће“, Змај замењује „старцем кукуљаве браде“; Рикертов „насељеник у шуми са секиром којом сече дрва“ — код Змаја је: „стари пу-

стињак, седа му је до колена брада“. На последње Хидерово питање: „Откуда је овде варош?“ — по Рикерту светина, и не слушајући његове речи, виче: „да је на овоме месту тако вечно било и вечно ће бити...“ То место Змај преводи:

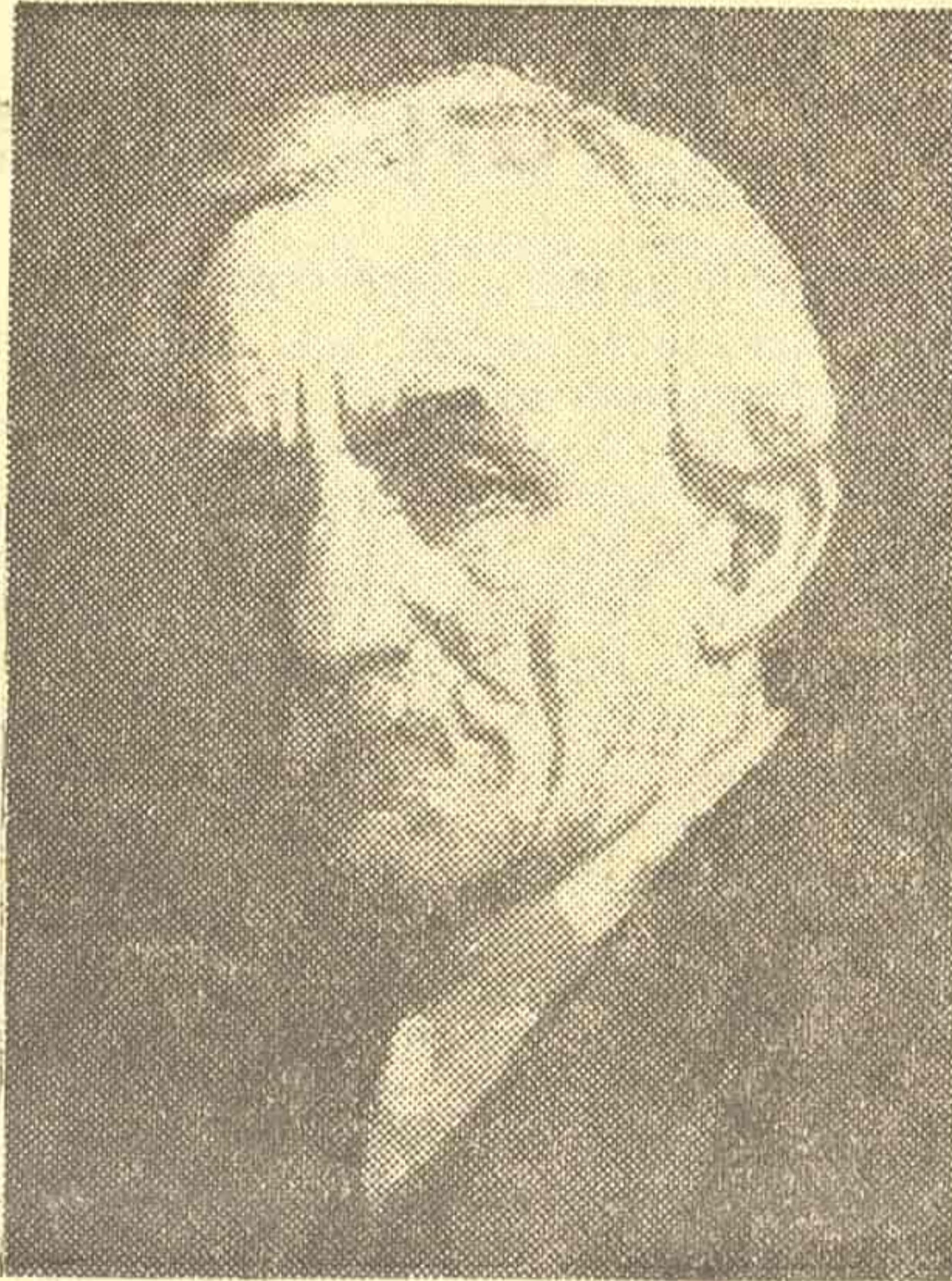
„А светина у заносу бунда:
Ту је варош откако је сунца;
Гледај куле, гледај оне дворе:
то ће трајај док је неба горе!“

што је, по моме мишљењу, фигуративно, песнички још лепше и речитије него код Рикерта...

Пушкинову скаску „О рибару и рибци“, која је у десетерцу, Змај је превео у тринастерцу, једном стиху који је код нас ређи, али који је за тон и приказ овакве фабуле пријатнији од десетерца.

Свој преводаилачки посао Змај је сматрао као једну врсту свог личног стварања. Поезија је опште добро и то добро треба ширити и множити, слично улози народних певача: певај што лепше и што разумљивије.

Немачки песник Боденштет измислио је — „фингирао“ како он каже — песника Мирзу Схафија, коме је своје песме „подметнуо“. Преводити овога песника по Боденштету, Змај и сам проширује те песме измишљеног песника, па на једном месту каже: „Ја сам Мирзу Схафија целог



Б. СТЕФАНОВИЋ: АУТОПОРТРЕТ

Проблеми критичарског рада Јована Скерлића

(Наставак с прве стране)

њене историске националне мислије — на пример), као када је потпуно поезију Диса и омео га у поетском стварању, а увеличао појаву поезије Милутина Бојића, као када је хтео да путем критике створи градски роман форсирајући Милутина Ускоковића.

Његова велика врлина је била и у његовом страсном интересовању за све појаве у књижевности. Није било важније појаве у књижевности коју он није критички пропатрио. А имао је једну одлику која је ретка у српској књижевној критици. Умео је да новом писцу, ако је овај имао талента, и ако књижевно стварање овог писца није било на путу његовом идеолошком програму, широм отвори врата у књижевност, умео је тада да се одушеви за таленат, да са зареје за литерарно стварање новог писца и да га препоручи публици. Писао је са топлином — беседник у стилу — када је у писцу и у његовом делу откривао нове вредности. Своје мишљење је износио одлучно, са пуним убеђењем, спреман да се за своје убеђење бескомпромисно бори.

Ове врлине, јако сумарно овде изнете, вероватно мотивишу оно вајкање да немамо данас Скерлића. Но ово вајкање имало би штетне последице ако би врлине Јована Скерлића као књижевног историчара и критичара, ако би импозантност његове критичарске личности покриле проблематику његовог критичарског рада, ако се не би критички, научно, осветљавали његов метод, његови погледи и судови, извори његових мишљења, анализа и оцена, његова критичарска идеологија и естетика. А то се не може чинити јубиларним чланцима. Студије су потребне да се утврди како су

токови који су подазили из културно просветних и идеолошких револуција Доситеја, Вука, Светозара Марковића уливали се у критичарски рад Јована Скерлића, како су и колико су и у ком виду процеси националне револуције у деветнаестом веку и развитак српске буржоазије искристалисао његову идеологију, а са своје стране струја рационализма која је била жива у српској књижевној критици деловала на формирање његових естетских погледа и изрицање књижевних судова. Студије су потребне да објасне савременом читаоцу колико је позитивизам с једне стране развијао, с друге стране ограничавао Скерлићева расуђивања о књижевности, где је и у којој мери уносио у Скерлићевом методу анализе књижевних појава и дела једностраности и усконости. Студије су потребне да се испита класна ограниченост Скерлићеве идеологије и естетике, да се испита дејство оквира оне малограђанске интелигенције којој је припадао, њених политичких и социјолошких назора, на његове интересе у књижевности, да се испита материја, структура његовог, како политичког и социјолошког, тако и национално идеолошког третирања литерарних тема. А баш зато што је тако импозантна критичарска личност, са тако снажном и сугестивном убедљивошћу, са тако монументалним ауторитетом, нужно је критички испитати и његове субјективне слабости, његове страности и пристрастности како у историчарском, тако и у критичарском раду.

Ако би се повело за нестрпљивим е којим се дају оцене данашњег стања књижевне критике, могли би се донети песимистички закључци о оваким студијама. Међутим стање књижевне критике и научног рада није онако лоше како се то чини.

превео. Неке сам превео из Боденштета, а неке сам по њему прерадио. Има их, бојме, и које сам Мирзи Схафију подметнуо, за које се он срдити неће, јер није жив, а није никад жив ни био.“

Тако је и слободни превод, односно слободну прераду, Змај такође слободно прпевавао и допуњавао! Овај његов посао из младић дана настављен је често и доцније. Оно знање које се даје уз књигу „Источни бисер“ пружа нам карактеристичан докуменат за ову врсту Змајевог певања.

„Оно што сам у доцније време писао — каже он — још се мање сме строго преводом назвати, јер сам више пута, и немајући кога песника при руци, сећајући се само његових песама, у духу његовом певао. Даклем: овде има више мојих мисли и изражаја, за које управо ни сам не знам јесу ли моји или туђи...“ Слично овоме, може се претпоставити да су писане и оне ствари за које се каже да су постале „по немачком“, „по мађарском“, или по овом, или оном песнику.

Змај је дакле један велики популаризатор поезије; песник са много личне интуиције, али и са много способности да прими сугестије и емоције других песника. Његов дух је брзо и ванредно спретно улазио у суштину песничких концепција и врло вешто преправљао песничку грађу за пресећавање са туђег земљишта на наше, са туђег језика на наш српски. Глас који је, са пуно права свакако, добио као виртуозан преводаилац, који покатакд надмашује и велике узоре које је преводио, дошао је првенствено из оног оригиналног и слободније израженог приказивања туђе мисли.

Ако су дакле, песници — уметници творци једног заједничког блага за све људе — како то и Змај схвата — онда су то и њихови сарадници — преводајци, јер су и они, сваки на свом језику, ствараоци тих истих духовних творевина. Ово нарочито важи за преводајце поетске форме. Они су поновни ствараоци песничких мисли.

Змај је — у својим преводима — изразити претставник овог поновног стварања. Кроз његове стихове одржава се свуда она висока мисао о идејној улози песничтва, која је по Гетеовом утицају обележена још у првој његовој песми. Његова неискрпна Певанија ујединачила је богатство и лепоту превода са оригиналним творевинама, па је зато и његов рад на преводима исто тако значајан као и рад на оригиналном песничтву.

ТРИФУН БУКИЋ

књижевне НОВИНЕ

ГЛАВНИ УРЕДНИЦИ
Танасије Младеновић и Буза Радовић

РЕДАКЦИСКИ КОЛЕГИЈУМ
Ото Биљалић Мерић, Велибор Глигорић, Радомир Константиновић, Душан Матић и Ристо Тошовић

УРЕДНИШТВО
Француска 7, тел. 21-000
АДМИНИСТРАЦИЈА
Теразије 27, пошт. факс 133

Претплата за годину 1954 Дин. 900. поједини примерак Дин. 20.
Број чековног рачуна 102—Т—208

Лист излази сваког четвртка
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

Мотиви у пјесмама Николе Полића

(Наставак са шесте стране)

И ми читамо, најприје, непомирљиву осуду старогa свијета, испевану уметничком страху, као што су испјеване и његове тишине најтише и беспућа млађеначка; читамо осуду тиранима човјечанства, фашистима, које је Полић у својим суштаким ноћима брде сна слушао „у маглама јутра градске периферије“, како „вуку грозно уже од мртвачких звона“ и осјетио да —

Над главама висе ликторска сјекира
симбол грабежа, клада
Прна је кошуља развила заставу
и бијела се гарда њој клада.

На уранак зове крвави дим
са гаришта Каства, Подхума —
Под новим небом стере се, расте
пламена, поносна шума!

(1943)

А затим читамо пјесникову вјеру, да је пламена, поносна шума једини пут и горући свијетоник свима, који још нису на том историјском путу свога народа, јер

„дуга, бескућна поворка тражи
освету крви на друму,
Пламена звијезда, кажи им, кажи
пут, што води у шуму.

Јер шума даје слободу вуку
и дивљи понос, што гори.
Над гариштем пустих, згашених
прагова,
нов храм се гради на гори.

(1943)

И читамо, да он није пјесник пролетера од јучер; за себе је г. 1936 рекао: „Можда је мени поезија чекића ближа... јаче ме заокупљају мотиви творнице и искреније су ми испади беспослених“ („Књижевни хоризонти“), јер његова поезија није кричава (никад била, па ни данас), гласна, она је доживљена, лирика срца, али зато бунтовна, осветничка.

Читамо даље о мужевинама, што остадох „окренути к зиду и дубаве пробијене“, о женама, што плету вунене чарапе и „прни крух мијесе за најдраже биће на свијету“, руке њихове дјече браће и синова „руше запрете тврде срамоте од гвожђа, бетона и жица“. Многе је груди погодило зрно, и многи су клонули нице — „а што их то гони напријед, све напријед?“ — ни бункер их голем не плаши — „о вама ће пјевати народне пјесме — чудеса су ваша к'o бајке!“

И коначно, читамо „Бакље на Учки“ (I. V. 1945) и „Проклетство земља“.

Истра је у Полићу добила свога најискренијег пјесника, којој се о браћа као уморни путник на крају свога хода кроз мукотрпни живот. Она је много патила „под крвничким законом ликторских сјекира, у мраку звијерства дуго је стењала“. „Учка се шутљом болова завијала“, а „ноћ ужаса бјеше дубока“, „за далеких горама кости су шкрипале“, „над гробништем душа старац је ридао“ (Матко Лагиња), али „Европа не види стрмину голготе од ове земље бијене“.

Ал' уто над Учком плануше бакље,
што не носе више језу —
Велике бакље к'o црвене звијезде
сад пјевају Марселезу.

У срцима свију радости лудила
кроз огњеве танци се смију...

Истарски путеи ничу у ноћи
и свијетле из тамничких тмица.

А Вели Јоже, голем, управља
галијом галијота —
Он креће из земље глада, скорбута
на обале новог живота!

То су стихови новог Полића, које треба забиљежити, како би њима био употпуњен његов животни пјеснички опус.

Загреб
ЛАДИСЛАВ ЖИМБРЕК

БИБЛИОГРАФИЈА

Александар Вучо: Распуст. Роман. Изд. Ново поколење, Београд, 1954; стр. 379; цена 250; латиницом.
Гордана Тодоровић: Гимназиски тренутак (Плакета стихова). — Ново поколење, Београд, 1954, стр. 34; цена ?
Велимир Лукић: Позив године (Плакета стихова). — Н. поколење, Београд, 1954; стр. 27; цена ?
Јован Христић: Дневник о Улису (Плакета прозе и стихова). — Н. поколење, Београд, 1954; стр. 33; цена ?
Ирена Вркљан: Крик је само тишина (Плакета стихова). — Н. поколење, Београд, 1954; стр. 21; цена ?
Др Миховил Томандл: Српско позориште у Војводини, I (1736—1868). Изд. Матице српске, Нови Сад, 1953, стр. 197; цена ?
Јован Јовановић Змај: Срце човека и песника. Избор и редакција Бошка Новаковића. Издало издавачко предузеће „Братство—Јединство“, Нови Сад 1953, ирилично, стр. 276, цена ?
Дон Книгл: Вија Мала, роман. Превела Олга Требићкић. Издало издавачко предузеће „Братство—Јединство“, Нови Сад 1953, ирилично, стр. 564, цена 550 дин.
Мато Кудумија: Гавран, приповијест. Тисак и наклада тискаре и књиговезнице „МПМ“, Копривница 1954, латиницом, стр. 128, цијена 130 динара.