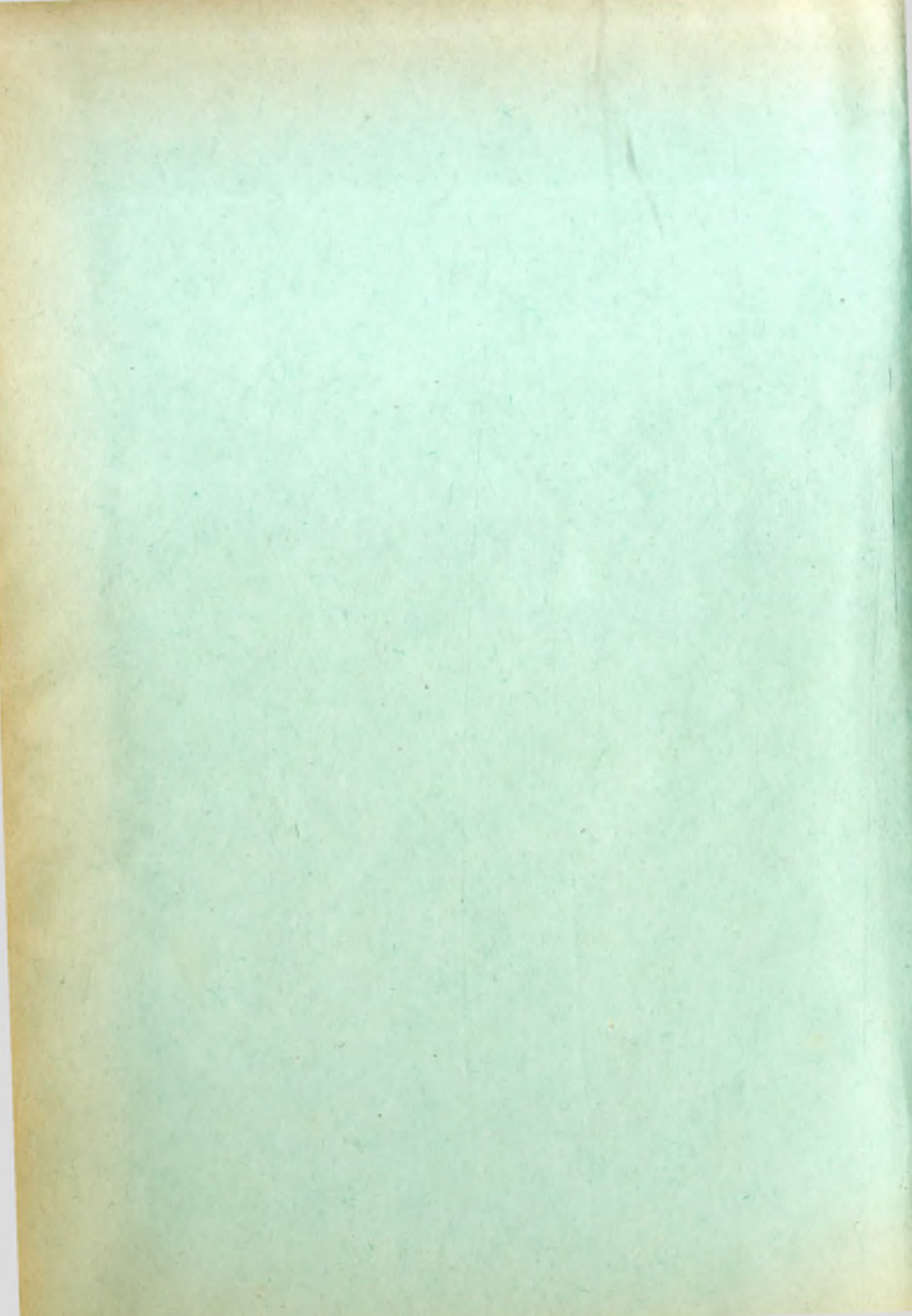


МАЈАНОВСКИ



ЖЕВНОСТИ

ЧУВАЈТЕ ЖИЊИ

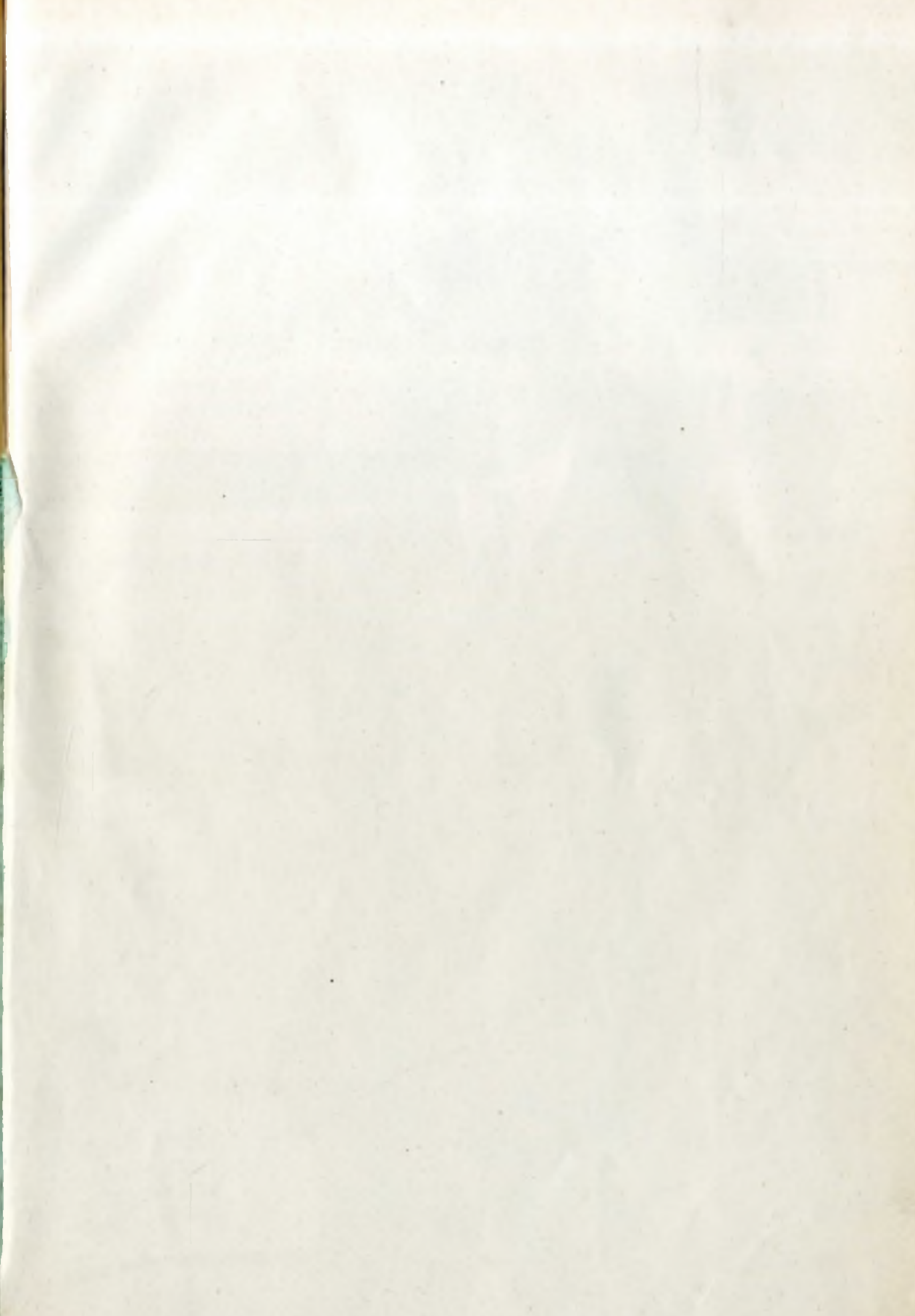
Сигн. 882-84

655	27
382	31.11.96
43	15.11.90

Либиса
9/11/17-19
ИЗДАЊЕ КУЛТУРЕ / БИБЛИОТЕКА СОВЈЕТСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

128.708
882-8





И ОБИТАТЕЛЬНИИ ПРИЗЫВ
КТОИ ИГНЕРИДИТ КА!

БЕЛОГВАРДЕНЦЕВ
КОМУ

ПРАВДА.

ВУЖЬ-ВОТ КОМУНИ-
СТОВ ОРУЖИЕ.

РАСТА И ГИ

И. НА
ЧЬЯ
ТАК
КОМУ
С ТОГО

И СВЯЗА

И ТАК ЖЕ
ИЛИИИ ПРИЗЕРКЕ ПОДЛЕЖАТ
СИЗЛУЖАЩИЕ ВЪЯЖИИИ РИДА
И ВЪЕ ПРИИИИ
ВЪТУПИВШИИЕ В ПАРТИИИИ ПОПЛЕ
ОКТЯБРЯ 17 ГОДА.

АМЕРИКУ ПРОСИТЬ ПОМОЧЬ ПОЛЫИ

ОШКЕ
КОМУ ЕДУТ

2. ПОМОГИ!
ПОВОЮЕМ К ЛЕТУ.

4. УЧИТЕСЬ НА МИЛЬГРАНА ГЛАД
НА БЕЛОГВАРДЕНЦЕВ В ЛОС
ПРОТЯСЯ ДАДЯ.

MAJAKOVSKI

ПЈЕСМЕ



КАКО СЕ ПРАВЕ СТИХОВИ

ПРЕДГОВОР

ТОДОРА ПАВЛОВА



ПРЕВОДИ ПЈЕСАМА И РЕДАКЦИЈА ИЗДАЊА

РАДОВАН ЗОГОВИЋ

КУЛТУРА / БЕОГРАД 1945

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА

„Радосја Диманоски“

Бр. 129.708

Сигнатура 892-3

„Мајаковски је био и
остаје најбољи, најш
а-леншованији и јесник
наше совјетске епохе“.

Ј. Стаљин

ПЈЕСНИК ВЛАДИМИР МАЈАКОВСКИ

1. ПОЕЗИЈА ВЛАДИМИРА МАЈАКОВСКОГ И НЕКА ОСНОВНА ПИТАЊА КЊИЖЕВНЕ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ

Пјесничко дјело „најбољег, најталентованијег пјесника совјетске епохе”, Владимира Мајаковског, дубоко је поучно, у сваком погледу, за све пјеснике, књижевне критичаре и читаоце.

Прије свега, сама личност В. Мајаковског необично је снажна, богата, оригинална, интересантна. Разумије се, Мајаковски није за нас толико занимљив по свом специјалном начину одијевања, говора, држања итд. Мајаковски је најзанимљивији по свом карактеру, по својим духовно-идејним и социјално борбеним способностима, стремљењима и достигнућима. А нарочито је занимљив по својој, у пуном смислу те ријечи, неукротивој страсти борца за правду, срећу и љепоту људску, по свом борбеном, не-сентименталном, недекадентском хуманизму, по својој титанској смјелости да постави и рјешава најконкретнија и, истовремено, најопштија питања људског живота, — по својој непошtedној анализи и самокритици, по својој чудној способности да докучи најфиније и, истовремено, најдалекосежније немире и покрете народних маса, да својом поезијом постане не само њихов вјеран израз него и активан, водећи агитатор, пропагандист и организатор — инжењер људске душе. Разумије се, њему све то није ни најмање сметало да остане до краја свога живота невјероватно нежно срце, необично тријезан ум и ријетко осјећајна душа која је умјела не само силно мрзјети (када је и кога требало), него и не мање силно вољети (такође — када је и кога требало, а у првом реду саме народне, радне масе и њихов организовани борбени одред — њихову партију).

Попут легендарног Антеја, Мајаковски се, у једној или другој форми и у већој или мањој мјери, понекад удаљавао од мајке земље, али је затим још снажније, објема ногама, стајао на њу, да би баш из ње црпио своју огромну титанску снагу водећег социјалног борца и пјесника. Наслов једног од његових чланака („С неба на земљу“) врло лијепо карактерише баш ту силу и ту страст пјесника-борца. Исту ту силу и страст налазимо — пјеснички снажно изражену и у овој строфи:

Чтоб поэт перерос веков сроки
чтоб поэт
человечеством полководить мог
со всей вселенной впитывай соки
корнями вросших в землю ног.*)

И пошто сама „земља“ није непокретна, него, напротив, вјечно стреми напријед к срећној будућности човјека, Владимир Мајаковски је, — што је више срастао с народним масама које пате и боре се, што је дубље силазио у њедра саме конкретне стварности, — све страсније настојао да не само предвиди ту „сјајну“ будућност него и да сам узме најактивнијег учешћа у њеном извојевању. И уколико је више у томе успјевао, утолико је истинитије сликао не само оно што је било и што већ јесте, него исто тако и оно што је неминовно морало доћи, — што је морало доћи, између осталог и зато, што је и сам пјесник улагао у опште колективне напоре и своју титанску страст и снагу. В. Мајаковски се никада није осјећао и никад није ни желио да се осјећа као нека апсолутно одијељена, апсолутно одвојена индивидуалност, вриједна сама по себи и сама за себе. Напротив: једва да у свјетској историји постоји други неки пјесник који би таквом поетском снагом опјевао ненадмашну срећу сливања с организованим борбеним масама. Име Комунистичке партије, — авангардног одреда тих маса, — то је за Мајаковског „највеличанственија ријеч“ (поема „Лењин“). У тој поеми, у глави гдје се до данас непостигнутим лирско-епским замахом и патосом

*) Да пјесник прерасте границе ријекова, да пјесник може човјечанство водити, — сипи сокове свега свемира коријењем ногу у земљу ураслих.

— слика погреб „најчовјечнијег“, „најједноставнијег“ и „најмоћнијег“ међу људима, организатора, теоретичара и инспиратора Большевичке партије — пјесник назива највећом срећом што се може осјетити честицом колектива и причестити се великим осјећањем, названим класа:

Я счастлив,
 что я
 этой силы частица,
что общие
 даже слезы из глаз.
Сильнее
 и чище
 нельзя причаститься
великому чувству
 по имени —
 класс.*)

Такав је био Мајаковски. Такав нас је оставио, нажалост прије времена, али само да нам се опет врати и да остане заувјек код нас с ореолом најсавременијег, најснажнијег, најдјелотворнијег и најмилијег народног пјесника-борца.

Сам Мајаковски знао је врло добро да његово дјело неће умријети него ће, напротив, постајати све живље и снажније; знао је да је себи, својом поезијом, подигао истински споменик у умовима и срцима будућих покољења:

Мой стих
 трудом
 громаду лет прорвет
и явится
 весомо,
 грубо,
 зримо,
как в наши дни
 вошел водопровод
сработанный
 еще рабами Рима.**)

*) Срећан сам што сам честица те силе, што су заједничке сузе што нас кљасе!
Јаче се и чистије плуће причестили великим, светим осјећањем класе (Прозод
Р. Зоговића)

**) Moј стих ће трудno гомилу лѣта пробити — и избити продорно, губо, видимо. као што је у наше дане продор ведовод који су израдили римски робови.

Тако и бива. „Продорни, груби, видљиви“ стих пјесника-борца одјекује данас још силније и дубље у душама „потوماка“ не само у Совјетском Савезу, него и по цијелом културном свијету. В. Мајаковски је данас један од најомиљенијих, најугледнијих, најутицајнијих совјетских напредних пјесника. Он већ има много, и имаће све више сљедбеника који, разумије се, не треба да га ропски подражавају, него да иду за живим примјером огромног пјесничког и уопште друштвеног дјела овог пјесника-борца, критичара и ствараоца најновијег и најсавременијег типа. Он је, у том смислу, већ извршио и има да изврши још већи благородни утицај и на најбоље наше напредне пјеснике на Балкану, а нарочито код нас у Бугарској. Гео Милев, Ламар и многи други напредни пјесници стајали су и стоје — у једној или другој форми и у већој или мањој мјери — под његовим моћним и благородним утицајем. Шта више: тек под утицајем поезије В. Мајаковског ми смо овдје, у Бугарској, први пут почели боље разумијевати и оцјењивати неке особености чак и нашег националног хероја и пјесника Христа Ботева који, од свих наших пјесника, једини с пуним правом заслужује име генија. Али сад немамо могућности да уђемо и у ово питање, које ћемо, може бити, касније расправљати подробније, у посебном чланку, пошто дјело Х. Ботева претставља, само по себи, ствар од несумњивог интереса и за југословенског читаоца.

Исто тако, немамо могућности да корак по корак пратимо идејни и умјетнички развитак самог Мајаковског, који је — прошавши кроз етапе свог раног, борбеног али — у пролетерском смислу — недовољно досљедног и оформљеног хуманизма, затим умјетничког футуризма, а касније и лефовштине, — најзад израстао у до сада најбољег, најталентованијег и најутицајнијег пјесника-борца, социјалистичког реалисту. Овдје ћемо се, укратко, задржати на неким општим питањима теоретског и практичног карактера, на питањима на која нам баш цјелокупно стварање Мајаковског, а нарочито стварање из периода његове пјесничке и грађанске зрелости, даје најпунији одговор који, сасвим природно,

мора интензивно да занима све напредне пјеснике, књижевне критичаре и читаоце како код нас у Бугарској, тако и у Југославији.



Постоји један стари спор који је био добио нарочито оштру форму у Русији педесетих година прошлог вијека, у полемици између сарадника часописа „Современик” и бранилаца „чисте”, „неутилитарне” поезије. Изражавајући гледиште првих, тј. „утилитариста” или, тачније речено, присталица борбене народњачко-социјалне поезије, Њекрасов је рекао: „Можеш и не бити пјесник, али си дужан да будеш грађанин“. Као што је познато, Тургенев је на то одговорио тврђењем да у стиховима самог Њекрасова поезија није чак ни „ноћила”. Као и код нас у Бугарској, тако се и у Југославији одавно води борба по питању односа између публицистике и умјетности (нарочито поезије), између писања по социјалној поруци (Руси кажу „заказ”), или по унутрашњем, интимном, поетском надахнућу.

Како тај спор рјешава дијалектичка теорија умјетности и књижевна критика?

Рјешење тог питања, као и свако заиста научно рјешење, врло је једноставно, јасно и категорично. Умјетност, људска умјетност (а не умјетност слична дјелатности животиње), — није, по самој својој природи, биолошка, него друштвено-историски одређена и дјелотворна појава. Човјек, па према томе и сваки истински пјесник, тј. сваки пјесник који има трајнији и општији значај, јесте и треба да буде — по својој најдубљој суштини — „цјелокупност друштвених односа“. Свака већа личност, па према томе и свака умјетничка личност, заиста је жива, велика и значајна само уколико је и када је носилац, израз и организатор снага, нужности и тенденција свога друштва и времена или, што је једно те исто, само ако је оно њено лично, индивидуално, интимно дубоко повезано с оним што је друштвено, колективно, објективно, нужно, ако му служи као облик испољавања који је одређен оним колективним, објективним итд., иако ни оно само није пасивно и може, у већој или мањој мјери, и само дјеловати на друштвено, колективно итд. Одатле слиједи непосредно да се

друштвени карактер, улога и значај умјетности најпуније испољавају баш тада, кад и уколико „социјална поруџбина“, остајући друштвена, истовремено добија карактер и значај нечега што дубоко, интимно, унутрашње извире из друштвено-историске суштине умјетникове стваралачке личности. Баш тада и уколико може пјесник-личност, пјевајући за друштво (бескласно или класно — то је већ друго питање; у класном друштву поезија има увијек одређен класни карактер, улогу и значај), испољити и своју властиту стваралачку личност најпуније и најбоље. Једном ријечи, теоретско рјешење питања које нас у овом случају занима своди се на наглашавање друштвено-условљеног и друштвено-нежног у најдубљој, интимној, непосредној суштини (природи, карактеру) умјетникове стваралачке личности.

Сам Њекрасов (разумије се, не само он) направио је у своје вријеме покушај да баш на тај начин, самом својом поезијом, на дјелу, ријешити ово питање. И покушај Њекрасова, до извјесне мјере, није остао без резултата, али наравно — само до извјесне мјере. Разлози што Њекрасовљев покушај у његово вријеме није потпуно успио многобројни су, али главна су два: прво, сами друштвено-историски услови нису у оно вријеме били још довољно сазрели, и друго, еам Њекрасов, ма колико био талентован, није располагао огромним пјесничким талентом нпр. Пушкина, Љермонтова, Гогоља. Па ипак, Њекрасов нам је оставио огромно пјесничко наслеђе, које има и своју друштвену и своју пјесничку вриједност. Што се тиче Тургеневљевог тврђења да у стиховима Њекрасова поезија није чак ни „ноћила“, оно се мора ставити на рачун друштвено-идејних и естетских схватања и укуса „напредног“ племића Тургенјева, који је у том погледу остао вјеран својој племићској природи и заиста органски није могао поднијети борбени, сељачко-плебејски карактер поезије Њекрасова.

На историској позорници у Русији индустриско радништво и пролетерски борбена друштвена идеологија и умјетност јавили су се прилично касно. На чело нове поезије, као што је већ познато, стао је Максим Горки, премда је он у почетку сликао, углавном, живот „босјака“, и премда у тадашњем његовом борбе-

ном хуманизму нису биле садржане црте сасвим досљедног пролетерског борбеног хуманизма, које већ налазимо у дјелима зре-лијег Горког, чије је књижевно стварање, у своје вријеме, Лењин тако јасно и тако категорички оцијенио као пролетерски борбену умјетност. Нова друштвена класа и нова друштвено-борбена поезија су у сваком погледу откриле сасвим нове могућности о којима се у вријеме Њекрасова није могло ни сањати. Те су се могућности претвориле у стварност, у првом реду у стварању самог Максима Горког, а затим и у стварању читаве плејаде другостепених пјесника, белетриста и књижевних критичара, међу којима се име В. Мајаковског истицало нарочито оштро, да би на крају постало равно имену самог Максима Горког.

Као што је то правилно примијетио и совјетски академик Лупол, Мајаковски је још од самог почетка давао радове који су носили обиљежје борбеног, иако не довољно одређеног хуманизма. Мајаковски је започео као типичан друштвени бунтар против „месомесних грађана“, против свих могућних рана и порока тадашњег друштвеног уређења, против рата итд. И он је, само зато, на чудо и ужас многих, на самом почетку добио морално-идејну потпору Горког, који је, својим финим осјећајем наслу-тио да од овог оригиналног, иако друштвено-идејно недовољно пречишћеног младог човјека, може много штошта произићи. Рат, са свим својим посљедицама, као и перспективама које је донио и разоткрио, довршио је своје. Мајаковски се, необичном брзином, одлучношћу и поштењем, потпуно определио за оне који су већ ишли у општи и одлучни напад нове друштвене класе и нове идеологије, укључивши ту и нову умјетност. Што се тиче умјетничке форме, Мајаковски је, као што је познато, такође почео с „бунтом“, па је ушао у редове најљевљег крила предратних и посљератних руских футуриста. Плативши свој данак том футуристичком бунтарству и прошавши затим кроз етапе „лефовштине“ и других неких колебања, Мајаковски је, најзад, израстао и испољио се као „најбољи, најталентованији пјесник совјетске епохе“. И опет је у праву академик Лупол кад каже да је Мајаковски не само пјесник револуције, него управо пјесник револуције. А то значи да је Мајаковски, баш својом поезијом, први пут потпуно,

доследно, на дјелу, ријешио противрјечје између публицистике и поезије, између „вањске“, „социјалне поруџбине“ и „унутрашњег“ пјесничког надахнућа — противрјечје које нас овдје занима. Мајаковски је на дјелу доказао да истински пјесник не само може, него и мора да буде грађанин-борац./Он је доказао да — само кад је и уколико је друштвена суштина и судбина постала најдубљом и најинтимнијом суштином и судбином пјесника-ствараоца, само уколико се и кад се друштвено и лично органски слију у једну моћну цјелину, само кад је и уколико је пјесникова личност потпуно подруштвљена, а друштво је жива цјелокупност великих и стваралачких личности, — само тада и утолико може пјесник заиста бити не само пјесник *револуције*, него и пјесник *револуције*. И само тада и утолико може постати могућним оно што се показало немогућним у вријеме Њекрасова и његових другова: правилан однос према књижевном наслеђу Пушкина и, ако је дозвољено да се тако изразим, измирење посљедњег с Њекрасовом.

Зато никако није случајно што се сам Мајаковски, у својој знаменитој пјесми „Јубилеј“ (као и у једном свом говору и у другим неким чланцима), обраћа Пушкину овим ријечима:

Может,
я
один
действительно жалею,
что сегодня
нету вас в живых.*)

Разумије се — то не значи да је Мајаковски проповиједао неки механички, слијепи, некритички однос према књижевном наслеђу Пушкина. Мајаковски воли Пушкина, али живог, не умртвљеног, не прежваканог и обезличеног.

Я люблю вас,
но живого,
а не мумию.**)

Истовремено, за нас, у овом случају, није мање занимљиво ни важно што Мајаковски, у тој истој пјесми, помиње, послѣ Пу-

*) Можда ја једини стварно жалим што вас данас нема међу живима.

**) Ја вас волим, али живог, а не мумију.

шкина, једино Њекрасова и што се обраћа првом с предлогом да га измири с другим:

А Некрасов
Коля,
сын покойного Алеши, —
он и в карты,
он и в стих,
и так
неплох на вид.
Знаете его?
вот он
мужик хороший.
Этот нам
компания —
пускай стоит.*)

Ти су стихови од значаја не само зато што се у њима правилно рјешава питање односа савремених совјетских пјесника према руском класичном пјесничком наслеђу, него и зато што се у њима потпуно рјешава и општије теоретско и практично питање о односу између „чисте”, „талентоване” — и — „публицистичке”, „утилитарне”, „друштвено-борбене“ умјетности. Сам Мајаковски био је, и до краја свога живота остао, најизразитији, најсвјеснији, до краја досљедни публицист, па је у неким својим литерарно-критичким и полемичким изјавама ишао чак и у крајност. Али је, с друге стране, баш Мајаковски био, и до краја свог живота остао, пјесник-умјетник првога реда, до дана данашњег још ненадмашен, — пјесник који је чак и онда, кад је „стајао на грло” својој властитој лирици, пјевао истински надахнуто, остављајући нам у наслеђе необично силна, класично лијепа пјесничка дјела.

Лаж је — и доказ да су класни интереси и предрасуде исквариле естетски укус — схватање да поезија Мајаковског није била поетична, него само друштвено-борбена и публицистична. Неоспорно је да међу дјелима Мајаковског има и таквих, у којима преовладава гола публицистика и која по својим темама и умјетничкој обради данас не могу на нас дјеловати умјетнички снажно.

*) А Њекрасов Коља, син покойног Аљоше, — он и карте и стих воли, и тако не изгледа лоше. Знате ли га? Та он је добар сељак, он је наше друштво — па век стоји.

Али има ли уопште пјесника, ма колико био даровит и велик, који би увијек писао само ствари првога реда, класички савршене, бесмртне? За нас је, у овом случају, важније то, да су они Мајаковскијеви радови, који су у умјетничко-пјесничком погледу најљепши („Облак у панталонама”, „Лијеви марш”, „За то”, „Добро!”, „Јубилеј”, „Пасош”, поема „Лењин и др.), — да су ти његови радови, истовремено, исто толико публицистичка, социјално-поручена, конкретна, дневно-актуелна, колико и умјетничка, пјесничка дјела највишег дмета, која и у естетско-пјесничком погледу силно дјелују на читаоца, — разумије се, под условом да предрасуде оних друштвених класа и слојева, против чије се идеологије и укуса Мајаковски тако херојски и непошtedно борио читавог свог живота, нису претходно поквариле душу тога читаоца.

Сам Мајаковски врло добро зна да се још увијек сретају „пјесници” који „лебде као птице” над нашом тако трагичном и тако великом стварношћу, и који безбрижно „ћурличу” као „зебе и канаринке”. Он је више пута, у најразноврснијим варијацијама и по најразличитијим поводима, писао да

Сила поэта
 не только в этом
что, вас
 вспоминая,
 в грядущем икнуть.
Нет!
 и сегодня
 рифма поэта
ласка,
 и лозунг,
 штык
 и кнут!*)

С друге стране, — ма колико то звучало невјероватно, ипак је чињеница! — баш тај Мајаковски, баш тај јаросни и бескомпромисни пјесник *револуције* пише о својој љубљеној жени:

Если
я
чего написал, —

*) Онага pjesnikova nije samo u tome da vam se pituće, kad vas spomenu u budućnosti. Ne! i danas je pjesnikova rima — milovanje i lozinka, bajonet i bич.

если
чего сказал, —
тому виной
 глаза-небеса,
любимой
 моей глаза.*)

Ту, разумије се, нема ни говора о неком разуздано-еротичном или мистично-индивидуалистичком односу према „љубљеној” која надахњује пјесника-борца за пјесму и подвиге. То је однос према „љубљеној” који је здрав, дубоко људски, типично народан и истовремено интимно-личан у својој социјалности, а исто тако објективно-социјалан у својој интимној индивидуалности. Он нам открива личност великог пјесника-борца баш с његове најскривеније, унутрашње, емоционално-пјесничке стране, коју нескрупулозни „критичари” све до данас не желе и, из чисто друштвено-идејних разлога, не могу да виде и признају код Мајаковског. Није тешко схватити зашто: такво би признање у самом корјену пресјекло све њихове покушаје да се порекне поетичност Мајаковскијеве поезије и да се на тај начин обеснажи најсјајније оповргнуће свих „теорија” и „норми” „чисте“, „непублицистичке“, „талентоване“ итд. умјетности.

[Једна од најкарактеристичнијих, најврједнијих и за све друштвено-борбене пјеснике најпоучнијих црта Мајаковског било је то, што је он увијек, стопу по стопу, пратио најконкретније, најактуелније догађаје и питања свога друштва и времена, те се неустрашиво слжуио својом „лиром“ као борбеним мачем у великој и свеобухватној борби за револуцију, социјализам и очовјечење конкретно-реалне стварности. Жестина, па чак и мржња борца, срџба борца, никада и нимало нису сметале генијалном напредном пјеснику и борцу да до највишег степена остане људски њежан, људски обзиран и људски одушевљен оптимист.] Вјера Мајаковског у човјека може се поредити само с вјером Максима Горког. Кома нису познате ријечи Горког: „Човјек — то звучи гордо”? У својој поеми „Рат и мир”, Мајаковски нам даје праву химну човјеку:

*) Ако сам што написао, ако сам што рекао, крије су очи-небеса, очи љубљене моје.

Имя человече носите в гордости!
Славься, человек!
Славься, сияние новых весен!
Вся вселенная со всеми живыми, радуйся!
Славься, человек,
во веки веков живи и славься!
Всякому,
живущему на земле,
слава,
слава,
слава! *)

Ко се, кад прочита ове строфе, не сјети моћних и страсних реплика старобиблских пророка и Есхиловог Прометеја, ко неће и не жели да осјети грандиозну поетску снагу ових строфа, — тај нема право да говори о поезији, још мање да се — уопште — назива човјеком. А пјесник Мајаковски испјевао је ту химну човјеку баш у поеми „Рат и мир”, коју грађанин-борац Мајаковски није написао просто зато да би, на ту тему, написао нешто „поетично”, него да би узео најактивнијег, борбено-напредног и лично-одговорног учешћа у револуционарној борби против страшног зла у области људског друштва и културе. И ту Мајаковски не поступа онако као они „друштвено-идејни” пјесници који, желећи да се издигну до вјечног, општег, значајног, свјесно избјегавају прелазно, појединачно, „безначајно”, — а као резултат тога увијек се показује да сама њихова дјела остаре, увену и умиру прије но што су се и родила као истински значајна људска поетска дјела. Али, постоји и један други тип „друштвено-идејних” пјесника који, плашећи се општег, апстрактног, вјечног, тону до гуше само у појединачно, конкретно, прелазно, — а резултат тога је — да они сами постају сићушни, а њихова дјела такође остаре, увену и умиру прије но што су и оживјела као истински поетска дјела. Мајаковски није припадао ни првом ни другом типу пјесника. Његов стих је био до крајњих граница конкретан, актуелан, па је понекад прелазно и у обичну новинарску хронику. Али,

*) Носите гордо име човјече! Човјече, буди слављен! Слављена буди свјетлости нових прољећа! Васељено, са свим што живи, радуј се! Слављен нека буде човјек, заувјек да живи и буде слављен! Свему што живи на земљи слава, слава, слава!

у исто вријеме, он је до крајњих граница био општи, типичан, принципијелан, па је понекад прелазио чак и у схематичну апстрактност — али само: понекад, дјелимично, као занос мисли, као занемаривање умјетничког киста! Уопште узев, Мајаковски је један од ријетких примјера постизања истинског, дијалектичког јединства општег и појединачног, колективног и личног, типичног и случајног, објективно-друштвеног и субјективно-интимног, разума и осјећања, естетских назора и стремљења воље.]

Мајаковски је живио и умро с дубоком вјером у триумф највећег од свих досадашњих људских идеала, и у непоколебивом увјерењу да онај који хоће да служи ствари реализирања тог идеала има само један пут, само једно једино средство: да буде у сваком погледу вјеран, поштен и активан син свог конкретно-историски одређеног друштва и времена, и да настоји да постигне (али не занемарујући савременог, живог човјека који страда и бори се) још сада, у данашњици, истину, љепоту и снагу будућег човјека. В. Мајаковски је живио и умро потпуно свјестан да се „сјајна“ будућност већ изграђује, да она већ ниче из страшних порођајних мука и неизбјежних порођајних отпадака у самом крилу данашњице. Човјек данашњице, па и сам Мајаковски, то је биће које је цијело „бол и модрица“, док је човјек будућности — слободни, дивни, силни, цјеловити човјек, „сјај“ свемира. Али, обраћајући се „будућим људима“, пјесник каже:

Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души.*)

А душа пјесникова била је велика прије свега зато што је и уколико је он могао, упркос свим пороцима и ужасима данашњице, да открије оно што се већ рађало дубоко у њедрима данашњице, и да постане не само истински израз тога што се рађа, него и његов водећи борац, градитељ, стваралац.

Глаз
восторженный
над Феерией рей!

*) Вама завјештам воћњак своје велике душе.

Реальнойшая
 подо мною
 вот она
жизнь
 мечтаемая от дней Фурье
Роберта Оена и
 Сен Симона
.
я вижу —
 где сор сегодня гниет,
где только земля простая, —
на сажень вижу,
 изпод нее
коммуны
 дома
 прорастают.*)

Ова способност да се види „хват дубоко” испод земље и да се у „блату које труне” октрију клијућа зрна будућега, и не само да се та клијућа зрна виде, него и да се пажљиво чувају и најбрижљивије одгајају, — то је била основна способност и основна страст, то је била истинска стихија пјесника-борца Мајаковског. Због тога није случајно што, славећи домовину која већ јесте, пјесник „трипут” слави домовину која „ће бити”.

Отечество
 славлю
 которое есть,
но трижды — которое будет.**)

Прошло је само десет година од смрти великог пролетерског пјесника и свијет с дивљењем види да су у „воћњаку“ који је пјесник завјештао заиста сазрели неизрециво лијепи, сочни и мирисни плодови који су једини у стању да утоле духовну глад свих оних који достојно носе име човјека и заиста су вјерни синови новог друштва и времена. Милиони и милиони пружају руке за дивним плодовима пјесниковог воћњака и утољавају своју ду-

*) Око-заносно над бајком лебди! Живот, о коме су сањали људи још од времена Фуријеа, Роберт Овена и Сен Симона, ту је податном, најреалнији. Ја видим овдје гдје блато данашњице труне, гдје је земља једноставна, хват дубоко видим, гдје ничу домови комуне.

**) Славим домовину која јесте, но трипут ону која ће бити.

ховну глад здравом, свјежом, благотворном храном. Још за свог живота пјесник је знао да ће управо тако и бити, да управо тако и мора да буде. Он је живио и умро потпуно свјестан да је заиста испунио своју дужност и према својим савременицима, и према нама, његовим „потомцима”, а разумије се и према свима онима који ће доћи иза нас. Може ли бити лепше награде за истинског пјесника-борца и борца-пјесника?

Тако је на дјелу, својом властитом поезијом, Мајаковски ријешио старо „неразрјешиво“ питање о противрјечју између „чисте“ и „публицистичке“ поезије.

Мајаковски има и низ других, не мање важних заслуга, али ми немамо могућности да у оквиру овог чланка о њима расправљамо, чак ни да их набрајамо. У посебном чланку говорићемо, исто тако укратко, у основним цртама, о томе како је Мајаковски, опет својом поезијом, ријешио још један, исто тако врло стари проблем, који је такође сматран нерјешивим, — проблем о јединству (и разлици) између умјетничког садржаја и умјетничке форме.

2. ЈЕДИНСТВО САДРЖАЈА И ФОРМЕ ПОЕЗИЈЕ ВЛАДИМИРА МАЈАКОВСКОГ

Питање суштине умјетничке форме Владимира Мајаковског и њеног односа према идејном садржају његове поезије представља једно од најчешће расправљаних питања — и то не само у Совјетском Савезу. Ипак, тешко да се може рећи да је оно већ дошло до свог пуног научног и књижевно-критичног освјетљења.

Ни ми немамо илузије да можемо исцрпсти то питање у овом чланку. Али ћемо покушати да га размотримо бар с оних страна које су од посебног теориско-естетског и практичног литерарно-критичког интереса како за наше, бугарске, напредне пјеснике и књижевно-критичке раднике, тако и за другове у Југославији.

Ријеч је, прије свега, о тези читавог низа књижевних теоретичара, према којој се умјетничка форма поезије В. Мајаковског „оријентише“ или „ослања“ на обични, разговорни, а нарочито на митиншко-естрадни говор, док се некадашња поезија, против које се он изјаснио и борио свом њему својственом страшћу и упорношћу — „оријентисала“ или „ослањала“ на музику.

Ово тврђење, које су најразличитије формулисали и доказивали И. И. Јофе, И. Лупол, О. Брик и други, неоспорно садржи много истине. У корист таквог тврђења говори низ околности које се не могу порећи ни потцијенити. Прије свега, томе у прилог говори сама бурна агитационо-пропагандистичка, естрадно-митиншка дјелатност В. Мајаковског, која је често ишла до дневних плаката. Управо том његовом дјелатношћу, тим пропагандистичко-борбеним митиншко-естрадним и другим задацима, које је пјесник, сасвим свјесно, себи свакодневно постављао на непосредно рјешење, може заиста да се објасни много штошта што се односи на пјеснички језик. Језик Мајаковског је необично једноставан, митиншко-естрадан, крајње динамичан, увијек засићен најконкретнијим мисаоним садржајем, без ичега заједничког с декадентно-симболичким јадиковкама и условностима, општар као нож, тежак као граната великог калибра, а истовремено неодољиво заразан и гибак, импозантан својом хиперболичношћу и необично оригиналном метриком. Често кажу, — и то је само по себи тачно, — да је Мајаковски замијенио стару поетску метрику сасвим новом, која одговара баш том тако усмјереном пропагандистичко-борбеном и митиншко-естрадном карактеру и задацима цјелокупне идеолошке и практичне дјелатности пјесника.

Уопштавајући та своја разматрања, неки књижевни теоретичари долазе до закључка да нови умјетнички облик поезије Владимира Мајаковског одређује у суштини сама нова тематика, изискујући сасвим нова изражајна средства која умјетничке школе прошлости нису могле наћи у готовом облику. Тако, на примјер, силабично-тонски*) и јамбовски**) Пушкинов стих није могао да

*) Т. ј. стих у коме се води рачуна о броју слогова и нагласку.

**) Јамб — двосложна пјесничка стопа у којој је наглашен други слог.

задовољи Мајаковског, који је због тога морао да пређе са „слагања слогова“ на „слагање ријечи“, — да сруши традиционално логичко-смисаоно значење појединих ријечи и израза, да у ријечи унесе нов садржај, конкретно-реалну изражајност и непосредну дјелотворност, да их скине са магловитог неба симболизма и реакционарног романтизма на земљу која је, иако се грчи од болова и ужаса, сасвим реална, — да истјера сладуњаву мелодичност и салонску „љепоту“ говора и да их замијени реском интонацијом, естрадно-митиншком буком и бојним фанфарама обичног човјечијег говора најобичнијих градских, сеоских и војничких људских маса, — да открије сасвим нове слике и нове звукове, нове ритмове и нове риме, нове строфе и нову синтаксу и граматику пјесничког говора, у коме старе ријечи добијају сасвим ново значење и сасвим нову поетску снагу, — да, често, разбије стари стих на толико стихова колико је ријечи у њему, а понекад и да прави стих од појединих говорних елемената, који добијају неки оштри нагласак, што се при обичном читању једва осјети, али се јако истиче приликом естрадног рецитовања такве пјесме, — да у стихове унесе не само бројке и друге сличне писмене знакове него чак и ноте, које претстављају органски неодвојиви дио звуковног обликовања пјесме итд. итд.

Да поновимо: све то, неоспорно, садржи одређени проценат истине — али баш само одређени проценат, само одређени дио, а не цијелу истину. Међутим, какав дио? У ком смислу? И у чему се управо састоји читава истина?

На та питања покушали смо да одговоримо у нашој књижевно-критичкој студији *„Умјетничка форма поезије Владимира Мајаковског“*, објављеној у зборнику *„Књижевне и филозофске теме“* (Софија, 1938). Колико нам је познато, каснији развитак теориске и књижевно-критичке научно-материјалистичке мисли није оповргао, него је, напротив, у суштини, потврдио основне погледе које смо тамо заступали, па ћемо допустити себи да поновимо оно што смо рекли у горе поменутој студији.

Полазећи од одређених методолошких схватања, ми смо баш почели студију анализом прве пјесме „Порт“ („Пристаниште“) која је — не случајно — стављена на прво мјесто у првој књизи

новог издања изабраних дјела В. Мајаковског (четири књиге; Москва, 1936; редакција: Л. Ј. Брик и И. К. Лупол; Госиздат, „Художественная литература“).

Ево те пјесме:

Простыни вод под брюхом были.
Их рвал на волны белый зуб.
Был вой трубы — как будто лили
любов и похоть медью труб.
Прижались лодки в люльках входов
к сосцам железных матерей.
В ушах оглохших пароходов
горели серьги якорей.*

Писана у току 1912 године, а штампана у футуристичком зборнику „Садок судей II“ (1913), ова пјесма садржи читав низ елемената који се сретају и у каснијем стварању Мајаковског: оригиналне слике које иду до чудаштва, силне риме, хиперболизам итд. Но у овој пјесми још нема онога што је најкарактеристичније за особену форму поезије В. Мајаковског, какву је данас познајемо.

У другој пјесми из исте књиге, у пјесми: „А ви бисте ли могли“, писаној 1913, а објављеној у футуристичком зборнику „Требник троих“, Мајаковски прелази на свој „ораторски“ начин обраћања читаоцу:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыби
прочел я зовы новых губ.
А вы

*) Појаве вода биле су под трбухом. Бијели их је зуб кидео на валовима. Трубе су трубиле — као да су се из бакра труба излијевале љубав и похота. Лађице су се у љуљашкама улаза стисле к сисама гвоздених мајки. У ушима заглушених пароброда горјеле су наушнице kotaва.

ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?*)

Док су првих шест стихова написани у истом облику у којем је написана пјесма „Порт“, у последња четири стиха има нешто ново, што је нарочито карактеристично за каснијег Мајаковског.

А шта је уствари најкарактеристичније за пјесничку форму каснијег, зрелог Мајаковског?

Говорећи, у свом предговору, уопште о старој пјесничкој форми, И. Лупол долази до закључка: „У суштини, стара пјесничка форма је код огромне већине њених претставника, у својој основи, полазила од музике, прилагођавала се више или мање тихом, благом, спокојном животу, и била је повезана, несумњиво, иако не и непосредно, с цијелом естетиком владајућих класа“.

Пјеснички облик Мајаковског, наставља И. Лупол, оријентише се на обични, разговорни, полемички и реторички начин говора. То повлачи за собом у гносеолошком (спознајно-теоретском) погледу афирмисање разума, насупротив нечулној интуицији и потсвјесним идеалистичким моментима, а затим и замјењивање старих мистичних „оноземаљских“ осјећања земаљским осјећањима конкретно-историског човјека, на примјер, осјећањем људске љубави према саборцима, мржње према непријатељима итд.

Лупол тврди да све то води читавом низу промјена и у области ритма и метрике.

„Умјесто музике, као упоришта старог ритма и метрике, ту искрсава говор, а у ликовној умјетности у првом реду — плакат. Баш је то рушило („ломило“) стари пјеснички ритам и приближавало поезију свакодневном животу“ (стр. 25).

Прије него што видимо какве закључке изводи касније И. Лупол из своје основне тезе, покушајмо да процијенимо саму ту тезу.

Рећи ћемо одмах: мисао И. Лупола само је дјелимично тачна. Ако пажљиво и гласно прочитамо како горе наведене

*) Једним замахом намазао сам слику радног дана, плуснувши боју из чаше, на тањиру с лихтијом показао сам косе ране океана. На љусци лимене рибе прочитао сам позиве нових усана. А бисте ли ви могли отсвирати ноктурно на флаути водоводних цијеви?

тако и многе друге пјесме Мајаковског, лако ћемо се увјерити у слиједеће.

Музика друге половине пјесме „А Ви бисте ли могли“ заиста се испољава као одрицање напјевне и благе музике првих шест стихова и цијеле прве пјесме („Порт“). То је сасвим тачно. Међутим, тачно је и то да одрицање ове музике још не значи одрицање сваке музике.

Прочитајте гласно:

... На чешуе жестяной рыби
прочел я зовы новых губ.
А вы
Ноктюри сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Ритам и метрика заиста су нови, нема старе напјевне музике, али има ту и ритма и метрике и — што је у овом случају нарочито важно — музике. Нове, необичне, нарочите — али музике.

Или — прочитајте (опет гласно) пјесму „Ја и Наполеон“ (1915):

Я живу на Большой Пресне,
36, 24.
Место спокойненькое.
Тихонькое.
Ну?
Кажется — какое мне дело,
что где-то
в буре-мире
взяли и выдумали войну? итд.*)

Ту нема онакве музике као што је у Пушкиновим и Лермонтовљевим елегијама, у Бајроновом „Шилонском сужњу“ или у монологу из Корнејевог „Сида“. То је једна доиста нова музика, карактеристична по својим ударцима, испреплетаним реским дисонанцама итд., које у почетку чак и вријеђају слух.

*) Живим на Большој Пресни бр. 36, 24, Мјесто мирно. Тихано. Па? Рекло би се — шта се то мене тиче, што су негдје у бури-свијету узели па измислили рат!

Али је сасвим јасно да ту постоји музика, па макар била и сасвим особена, чудновата и, ако хоћете — груба.

Отварамо прву књигу и наилазимо на „Необични доживљај који се десио Владимиру Мајаковском лети у вили“. То је типична Мајаковскијева пјесничка приповјетка — фантазија о доласку сунца у госте пјеснику. Та знаменита пјесма није само изванредно сликовита и оригинална по замисли и обради, него има и своју посебну музику. Узмимо неколико строфа:

Я крикнул солнцу:
„Погоди!
послушай, златолобо,
чем так,
без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы?“
Что я наделал!
Я погиб!
Ко мне
по доброй воле
само,
раскинув луч-шаги
шагает солнце в поле.*)

Сличних примјера може се из дјела В. Мајаковског навести коликогод хоћете.

Шта доказују сви ти примјери? Прије свега, они још једанпут потврђују стару познату истину да нема истинске поезије (стихова) гдје нема музике. Чињеница да се нова, особена музика В. Мајаковског оријентише на обични разговорни језик не претставља битни елеменат у поезији овог оригиналног руског пјесника.

Као што ћемо подробније видјети на другом мјесту (у II и III дјелу „Опште теорије умјетности“), још Дидеро је рекао да коријене музике (вокалне) треба тражити у људској ријечи; да свака мелодија може да се сведе на речитатив и обратно, и да

*) Довикнуо сам сунцу: „Стани! чуј ме, златоглаво, зашто тако бесциљно залазиш, боље да свратиш к мени на чај!“ Шта сам учинио? Погинуо сам. К мени драговољно, само, ширећи зраке-кораке, иде сунце у поље.

су нам у говору дати основни елементи музике, које ова даље изграђује и обликује.

Разумије се — Дидеро је у извјесној мјери упростио питање, будући да коријени музике, заједно с корјенима сваког говора, леже дубље. Тражити их у инстинктима које човјек има попут других животиња, значило би признавати пјевање славуја за умјетност у људском смислу те ријечи, значило би објашњавати облике, и уопште развитак људске умјетности, вјечним биолошким чиниоцима. Упркос томе што је човјек од својих животињских предака наслиједио читав низ инстинката, ти инстинкти преламају се кроз специфично-људске чиниоце, у првом реду кроз радну дјелатност, која у себи укључује и сам говор, којим се не исцрпљује.

Музика сваког друштва и епохе „оријентише се“ на масу чинилаца који се налазе и у говору и у цијелој људској дјелатности с подручја надградње, и које, у крајњој линији, одређује економска друштвено-историска база. Као и свака дјелатност у области надградње, музика, међутим, има своје особености, релативну самосталност и способност да и сама дјелује на идеолошке, психолошке и економске чиниоце који је одређују. А одатле слиједи, да извјесна музика или извјесни аутор могу да трпе утицај, као и да сами утичу на музику и ауторе других народа и класа, чак и онда, кад постоји очигледна разлика између економије и надградње тих народа и класа.

Да поновимо: у сваком случају „оријентација на разговорни језик“ не искључује музикалност поезије Мајаковског.

Постоји једна анегдота: Росини је, кад је негдје био у гостима, чуо да се у сусједној соби свира нешто из Вагнера. Тада је викнуо: „А ко то тамо разбија тањире?“

Росини је тиме нагласио само једно: да између његове и Вагнерове музике има дубока, битна, квалитативна разлика. Међутим, данас се нико не би усудио да тврди како Вагнерова музика није никаква музика

Нешто слично имамо и у погледу музике у поезији Мајаковског, а задатак књижевно-критичке анализе и процјене није у томе да се просто и једноставно порекне музикалност у

Може звучати доста смјело, али ми ћемо ипак рећи да је опет сам Мајаковски једини доста озбиљно и конкретно поставио то питање у своме значајном чланку „Како се праве стихови“ („Как делать стихи“ — 1926), без обзира на то што у њему, иначе, има низ лефовских погрешака и недостатака.

Године 1926, у вези са самоубиством Сергеја Јесењина и са узбуном коју је то самоубиство изазвало у совјетској књижев-
ној средини, Мајаковски је написао своју знамениту пјесму
„Сергеју Јесејину“. Основна „идеја“ те пјесме изражена је у
завршним његовим стиховима:

Као што је познато, Јесењин је, у својој претсмртној пјесми, написао властитом крвљу:

У свом горе поменутом чланку В. Мајаковски је најконкретније и до најфинијих политичко-идеолошких, психолошких, етичких и естетско-технолошких потанкости изложио процес рађања те знамените пјесме. У овом случају нарочито је занимљиво да је пјесник нашао основни ритам ове пјесме тек после вишемјесечног припремног рада и низа неуспјешних покушаја. То му је пошло за руком тек када је, једном приликом, ишао

**) У овом животу није ново умријети, али, најзад, није новије ви живјети!

московском уликом: „Мјасницка улица била је оштар и потребан контраст: послије усамљености хотелских соба — мјасницка многољудност, послије провинциске тишине — расположење и бодрост аутобуса, аутомобила и трамваја, а наоколо, као изазивање старим лучевим селима електротехничарске радње. Идем, машући рукама и мумлајући („муча“), још скоро без ријечи, час успоравајући корак — да не бих сметао мумлању, час мумлајући брже, по такту корака. Тако се деља и обликује ритам основица сваког пјесничког производа, која пролази кроз њега као брујање („гулом“). Постепено, из тог брујања („гула“) почињеш да извлачиш поједине ријечи... Одакле долази то основно брујање-ритам, није познато. За мене то је свако понављање звука у мени, шума, љуљања или чак уопште сваке појаве коју ја претварам у звук... Настојање да се кретање организује, да се организују звукови уоколо, откривајући њихов карактер, њихове особености, — то је један од главних, сталних пјесничких послова: припремање ритмичких резерви („заготовки“).

Затим, кад је већ једном ухватио основни ритам и основну интонацију пјесме, и кад је истовремено, у вези с идејом пјесме, утврдио основне ријечи и слике, пјесник прави многе покушаје да употпуни „празнине“ одговарајућим ријечима, које су у складу с идејним задатком пјесме, с њеним општим ритмом итд. Нарочито је занимљиво како он најбрижљивије процјењује и прихвата или одбацује, из најразличитијих разлога, све могуће комбинације, пишући о неким од њих овако: „То је лажно, не звучи (како треба, — Т. П.)“.

Најзад, прва строфа је довршена:

Вы ушли,
 как говорится,
 в мир иной.
 Пустота...
 Летите,
 в звезды врезываясь.
 Ни тебе аванса,
 ни пивной.
 Трезвость.*)

*) Пошли сте, како се то каже, на други свијет. Пустош... летите, усијецајући се у звијезде. Нема за тебе више ни аконитације, ни кафане. Трезвеност

Затим је Мајаковски написао и цијелу пјесму која се завршава горе цитираним стиховима.

Прочитамо ли (гласно) прву строфу и цијелу пјесму, лако ћемо се увјерити да она не само што није лишена музикалности, него је, обрнуто, узор музикалног говора, одмјереног до највећег степена.

Одговориће нам се да то ипак није стара музика, него музика која се оријентише на елементарност народног говора, који се корјенито разликује од старог говора с његовим ушкопљеним ријечима: „идеал“, „начела праведности“, „божанско начело“ итд.

Да, то је заиста тако, и то каже и наглашава и сам Мајаковски. Али он сам одмах додаје:

„Како да га (језик) учинимо поетским? Стара правила са »сањама, ружама« и александриским стихом нијесу подесна. Како да се у поезију уведе разговорни језик и како да се изведе поезија из тих разговора?“

Ту се Мајаковски оштро обара на све оне који због старих „јамбова“ и „трохеја“ поричу нови садржај поезије. Он јако наглашава да, на примјер, четворостопни амфибрахиј Крилова није погодан за изражавање „неукротиве грмљавине револуције“.

„Не! Дајте одмах сва права грађанства новом језику: покличу — мјесто напјева, тутњави добоша — мјесто успаванке:

Разворачивайтесь в марше!“*)

Али, „развијте се у маршу“, тј. „Лијеви марш“ Владимира Мајаковског, није просто „поклич“, нити „тутњава добоша“, него управо поезија. Уводећи разговорни језик у поезију, пјесник истовремено изводи поезију из разговорног језика:

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше

*) Развијте се у маршу!

слово,
товарищ маузер!
Довольно жить законом,
данным Адамом и Евой.
Клячу историю загоним.
Левой!
Левой!
Левой!*)

Шта је то? — Је ли само „поклич“? Само „тутњава добоша“, просто „тутњава добоша“? Само разбијање старих... тањира, просто разбијање... старих тањира?

Не! То је поезија, и то у најтачнијем смислу те ријечи. Али то је поезија која је изведена из „разговорног језика“. Баш изведена, а не укинута, не негирана, не замијењена „разговорним језиком“.

И, као свака поезија, она има и своју музику. Нову, необичну, оригиналну, која иде чак до чудаштва и болно пара нечији њежни слух, али која је, истовремено, неизмјерно моћна, свјежа, динамична.

Формулација И. Лупола, онаква какву је он дао, не само што не олакшава критичку анализу и процјену пјесничке форме Владимира Мајаковског, него се, у извјесној мјери, јавља чак и као сметња — уколико (због, саме по себи тачне, мисли да се Мајаковски оријентише на разговорни, а не на мирни, свечани, салонски језик) дезоријентише естетско-критичку анализу у том смислу, што води пренебјегавању и потцјењивању музике у поезији В. Мајаковског.

И. Лупол карактерише стихове Владимира Мајаковског као тонске, за разлику од силабично-тонских стихова Пушкина, Державина и др. Као што је познато, прије Державина и Богдановића руски стих био је потпуно силабичан, тј. за њега је било мјеродавно подударање слогова а не ритмичко-тонско слагање ријечи. Богдановић, Державин и Пушкин извршили су преврат, замјенивши чисто силабичну метрику — силабично-тонском.

*) Развијте се у маршу! Нема мјеста мудрим препиркама. Титне оратори! Имаш ријеч, друже маузер! Доста је живота по закону који су дали Адам и Ева. Потјерајмо кљуску-историју! Лијева! Лијева! Лијева!

Лупол тврди да је Мајаковски извршио нов преврат, замјењујући силабично-тонску метрику — тонском, за коју број слогова у рјечи нема значаја, и при којој се слик, преставши да буде слован и поставши звукован, јавља као „главно упориште“ стиха.

И у овим тврђењима И. Лупола има много чега тачног. Тачно је, на примјер, да се метрика В. Мајаковског квалитативно дубоко разликује од метрике Пушкина, Державина и др. Такође је тачно и то, да стихови В. Мајаковског, на први поглед и уопште узевши, имају различит број слогова. Али све је то тачно само на први поглед, и уопште узев. У самој ствари, међутим, — када се строфе Мајаковског не само гледају него и гласно читају — није тешко разабрати да је за Мајаковскијеву метрику карактеристично *преовлађивање* извјесне посебне тоничности, а да метрика ипак није лишена силабичности.

Тако, на примјер, Мајаковски је, у почетку, прву строфу поменуте пјесме о Јесењину сложио (по властитом признању) овако:

Вы ушли ра-ра-ра-ра-ра в мир в иной.
Можетъ быть, летите ра-ра-ра-ра-ра-ра.
Ни аванса вам, ни бабы, ин пивной
Ра-ра-ра (ра-ра-ра-ра) трезвость.*)

Израђујући први стих и бирајући чиме да попуни празнину (ра-ра-ра-ра-ра) Мајаковски је правио мноштво најразноврснијих комбинација, док се најпослије није зауставио на комбинацији:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.

Мотиви за овакав поступак су били многобројни и најразноврснији. За нас је овдје занимљиво да је Мајаковски одбацио једну од комбинација, и то управо:

Вы ушли в мир в иной, —

из слиједећих разлога:

„Не! Одмах ми пада на памет стих који сам негдје чуо:

*) Ви сте отишли... на други свијет. Можда летите... Нема за вас аконтације, ни женске, ни кафане... Трезвеност.

Какав је то сад коњ? Ту није коњ, него Јесењин. А, затим, без тих слогова добија се неки оперски галоп, а ово „ра-ра-ра“ кудикамо је узвишеније. „Ра-ра-ра“ се никако не може избацивати — ритам је правилан“. **)

Као што се види, и Мајаковски је, и то сасвим свјесно, узимао у обзир не само нагласке него и слокове у стиху. При томе он је узимао нагласке и слокове у органском јединству, тако да стих, при произвољном додавању или смањивању слогова, добија, — како каже Мајаковски, — час „оперски“, час веома „свечан“ карактер.

То исто вриједи и за многе друге пјесничке творевине Владимира Мајаковског, што значи да његов стих није ни „слободан“ (апсолутно слободан стих није никакав стих), ни чисто тоничан, него да има неку сасвим особиту и сложену тоничност, која је органски везана с једном исто тако сасвим особитом и сложеном силабичношћу, што се јасније показује кад не само гледамо поједине испрекидане и по дужини разнолике стихове, написане на хартији, него када, као што је тражио Мајаковски, читамо гласно читаве строфе. Нека И. Лупол покуша да промијени неке слокове у пјесмама које смо разгледали, па ће се и сам увјерити да их чиста тоничност неће спасити од слома и да, према томе, ово питање није ни постављено ни ријешено код Мајаковског тако једноставно, као што то на први поглед изгледа и као што то И. Лупол тврди.

Баш овдје треба нагласити да се код Мајаковског-пјесника (у складу с његовом властитом конкретном анализом сопствене пјесничке форме), а не код Мајаковског-теоретичара (у почетку футуристе, а затим лефовца, са очигледним траговима утицаја Плеханова), може наћи безброј доказа да су ритмика и метрика само посебни елементи или посебне стране поетске музике, а не нешто што је од ње апсолутно различито и метафизички одвојено. Узмимо опет исту строфу из пјесме о Јесењину, и то баш други стих:

*) Јадни коњ је у пољу пао.

**) Курсив мој. — Т. Павлов.

Пустота...

Летите,

в звезды врезываясь.

Тај стих римује се с четвртим:

Трезвость.

Тражећи риму која би одговарала на „трезвость“, Мајаковски се задржава на низу пројеката, па их све одбацује из различитих разлога. Тако, на примјер, одбацује риму „резвость“-„трезвость“. „Резвость је, — каже Мајаковски, — одвећ пуна, одвећ провидна“ рима, која „не изненађује, не задржава вашу пажњу“ итд. Затим он пише:

„Пошто сам узео најкарактеристичније гласове сликоване ријечи „резв“, понављам их безброј пута у себи, ослушкујући све асоцијације: „рез“, „резв“, „резерв“, „влез“, „врез“, „врезв“, „врезываясь“. Срећна рима је нађена. Глагол — и то свечан!

„Али гле невоље“, — у „врезываясь“ нема „т“, и то меког „тј“. И Мајаковски узима „пустота“, а затим и „летите“, које се у руском изговара с меким „тј“: „летјитје“.

И тако су два стиха већ римована, и то у пуној сагласности како с основним „ритмом-брујањем“ строфе, тако и с њеним посебним, ни свечано-религиозним, ни тривијално-фамилијарним, нити, опет, недозвољено подругљивим тоном. У својој жељи да изрази свој интимни и позитивни однос према Јесењину и да га на тај начин „отме“ његовим „поштоваоцима“ јесењинцима, осуђујући у исти тах и самоубиство, Мајаковски није одвојио идејност од музикалности, нити музикалност од ритма и риме.

Шта више: док је Мајаковски-теоретичар умјетности метафизички супротставио „слику“ „музици“ (као ритам и риму), — погрешка која се сусреће не само код њега и код имажиниста, него и код неких марксистичких теоретичара књижевности, — Мајаковски-пјесник узима „слику“ и „музику“ у њиховом органском, тј. дијалектичком јединству. На другом мјесту,^{*)} ми смо доказали, а доказаћемо и подробније, да

^{*)} Види „Општу теорију умјетности“, књ. I. глава прва и четврта, а такође и „Теорија одраза“, прво бугарско издање, глава друга, параграф трећи.

„слика“ која је само „слика“-„снимка“ (као у огледалу, фотографска итд.), није пуновриједна спознајна и умјетничка слика. Посљедња укључује у себи не само „виђено“, него и „чувено“, не само боју, линију, фигуру, него и шум, звук, музикалну страну ствари. Другим ријечима, из свега што је досад речено, слиједи сасвим јасно да Мајаковски, — упркос остацима механистичко-имажинистичког апсолутизирања и прецјењивања „момента-снимка“ у слици, — на дјелу, као пјесник-социјалистички реалиста, узима умјетничку слику управо у дијалектичком јединству гледања, брујања и кретања — и све то органски повезано с идејношћу, а не механички и формалистички „састављено“ с њоме.

И ту се баш крије један од најдубљих извора снаге и љепоте нове социјалне поезије В. Мајаковског. А ту се баш и налази кључ за разумијевање чињенице коју је нагласио и И. Лупол, то јест — да је Мајаковски био не само пјесник *револуције*, него и пјесник *револуције*.

Ако сада покушамо да у неколико ријечи изразимо у чему се управо састоји нетачност Луполове формулације о „оријентацији“ Мајаковскијеве пјесничке форме, можемо рећи: прије свега, ни стара ни нова форма нису биле „оријентисане“ само на музику. А уколико је ријеч баш о њиховој музикалној „оријентацији“, разлика се не састоји у томе што би стара поезија била „оријентисана“ на музику, а нова на говор (и не говорећи о томе како су музика и говор увијек дати у дијалектичком јединству и како су они различити у разним друштвима, класама и епохама), разлика између старе и нове поезије, у музикалном погледу — о чему се овдје и ради — састоји се, прије свега, у разлици самих музика које су дубоко квалитативно, битно различите. Док је у оној „старој“ поезији, против које је устао Мајаковски, музика била музика-„шапат“, интимно-индивидуалних, „напјевних“, тихих, песимистичких расположења итд., музика Мајаковског је музика „грмљавине новог времена“, „бојних маршева“, моћног и широког класног покрета, радосног сливања личности с новим колективом итд.

Према томе, јасно је као дан да оно што каже И. Лупол није тачно, и да тек послѣје ове исправке његове формулације можемо правилно разабрати оно што је најкарактеристичније у новој поетској форми Владимира Мајаковског.

Послѣје свега што је већ речено, није тешко схватити и нетачност тврђења И. Лупола о „разумском“ карактеру поезије Мајаковског. И та формулација, такође, садржи велики дио истине — уколико се и сам Мајаковски храбро борио против интуитивизма. Међутим, ми смо на другом мјесту*) већ доказали да се дијалектички материјализам и научно-материјалистичка естетика не свде на интуитивизам, али да истовремено не поричу на апсолутан и метафизички начин ни улогу и значај момента непосредности у процесу научног и умјетничког одражавања (мишљења). Сасвим би било неправилно претворити Мајаковског у чисто „разумског“ пјесника и порећи значај момента непосредности у његовом стварању, тј. — бранити, уствари, тезу да је он до својих послѣјереволюционарних схватања дошао само путем расуђивања и схватања. То естетско-критичку анализу може довести у ћорсокак вулгарног социологизма.

Ми не поричемо основни значај идејних позиција и прелома код Мајаковског, које је И. Лупол мајсторски описао у првом дијелу свог чланка. Међутим, врло је рискантан и чак безнадаан покушај да се велики прелом у стварању Мајаковског стварно објасни само путем излагања његове еволуције од неодређеног утописког хуманизма и елементарног бунтарства ранијег, малограђанског Мајаковског — до позиције „беспартијног бољшевика“, како то каже И. Лупол.

Нешто слично имамо и у случају Геа Милева. Објашњавати прелом у његовом стварању искључиво еволуцијом његових грађанских идеја, очигледно је немогућно. Гео Милев, симболиста, експресиониста и футуриста из првог периода, био је поставио себи задатак естетско-формалног карактера. Али је он ту наишао на дубоке и неразрјешиве противрјечности које су га, за неко вријеме, довеле до позиција сличних онима код ранијег Мајаковског-

*) Види „Основна питања филозофије — Теорија одраза“, глава II, параграф први и даље.

футуристе. Јасно је да Гео Милев не би никад написао свој „Септембар“ да је ишао само тим путем.

На срећу, у Геу Милеву живјели су и грађанин и човјек-борац, а догађаји су пробудили, одушевили тога грађанина и борца, и дали му крила. И родила се поема „Септембар“. Али се „Септембар“ родио одјевен у футуристичко рухо, које ни у ком случају не може бити правилно схваћено и оцијењено без везе с ранијом естетско-формалном еволуцијом и лутањима Геа Милева.

У Мајаковском из ранијих година видимо „утописту-хуманисту“ и „елементарног бунтара“, који не зна тачно ни крајњи циљ, ни свој истински аудиториум, ни своје методе борбе. Али Мајаковски је и тада велики пјесник-футуриста, који такође тражи нову пјесничку форму. И кад су га догађаји усмјерили према новом садржају, циљу, аудиториуму (не више малограђански-интелигентском и полулумпенском), према новим средствима и методама борбе, „футуристичка“ форма испунила се тим новим садржајем, и под његовим утицајем очистила се од својих ранијих, негативних елемената. И Мајаковски сада више не тражи само блиставе и чудачки оригиналне ритмове, риме и слике, које треба да „зграну“ буржуја. Он већ пише језиком једноставним, масама разумљивим — „напорно, грубо, видљиво“. Он пише сада на нов начин, „управо као Мајаковски, онако како до њега нико није писао — у новој форми, с новим садржајем поезије који је, у пуном смислу те ријечи, и одређивао његово новаторство, његово мајсторство облика”.

Ријечи под наводним знацима припадају И. Луполу. Ако ствар гледамо уопште и начелно, онда се морамо сложити с мишљењем о првенственој, одређујућој улози и значају садржаја. Међутим, то, као што смо већ видјели, никако не искључује чињеницу да код Лупола (и, нажалост, не само код њега) можемо истовремено срести и извјесно потцјењивање улоге и значаја естетско-формалне стране у еволуцији В. Мајаковског. А то је баш и довело И. Лупола (и, опет, не само њега) до очигледно недијалектичког порицања и потцјењивања момента непо-

средности или „интуиције” у умјетничком стварању уопште, а код Мајаковског напосе.

Сам Мајаковски оштро се изјаснио против подробних правила („канонизирања“) у пјесничком раду. Али он није порицао могућност и потребу формулисања и искоришћавања извјесних, најопштијих пјесничких правила. Шта више, он је сам формулисао пет таквих правила. Прво такво „правило“ јесте — да се увијек пише о питањима која су социјално „поручена“ („заказана“) и која се могу „ријешити само пјесничким дјелом“. Друго „правило“ је: треба да постоји јасно, друштвено, целисходно утврђивање циља. Треће „правило“: треба располагати и мајсторски владати потребним пјесничким материјалом (ријечима, римама итд.). Мајаковски је тај материјал најбрижљивије скупљао и записивао у посебну биљежницу. Четврто је „правило“ да пјесник мора своје „предузеће“ снабдјети „оруђима производње“. Пето — неопходно је потребно да пјесник стекне навике и да нађе методе обрађивања ријечи, а навике су, према Мајаковском, бескрајно индивидуалне и стичу се дугогодишњим радом: риме, размјери, алитерације, фигуре, патос, стил, поента, наслов итд. Међутим, сва та правила су врло општа и потребна су само на почетку рада, као што и почетак шаховске игре претпоставља извјесно познавање општих правила која имају условно значење. Затим су први шаховски потези увијек исти. „Али, — наставља Мајаковски, — ви већ од идућег потеза почињете да смишљате нови напад. У идућој партији, у датој ситуацији, не треба поновити ни најгенијалнији потез. Противника збуњује само неочекиваност потеза. Сасвим онако као и неочекиване риме у стиху”.

Сам Мајаковски често биљежи и наглашава да он свјесно и „преко мјере („чересчур“) упрошћава, схематизује и потчињава пјеснички рад избору мозга”. По његовом мишљењу (сличан став заступао је на Другом пленуму Савеза совјетских писаца и М. Горки*) процес писања много је сложенији и претпоставља

*) М. Горки је дефинисао интуицију као „уношење оних карика које недо стају писцу да би дао заокружену слику”. Према М. Горком интуиција „изниче из резерве утисака који још нису уобличени уз помоћ мисли, који још нису утјеловљени у мисао и у слику.”

да је у аутору изграђен и да му је непосредно дат осјећај за ритам, риму, слику, ријеч итд. „Наравно, — пише Мајаковски, — процес писања је заобилазнији, интуитивнији али, у основи, рад се ипак развија по оваквој схеми“. *)

У овом случају Мајаковски има неоспорно право — насупрот свим оним пјесницима и књижевним критичарима који умјетничко стварање свде само на посредно-рационални рад над пјесничким производом. Без посредно-рационалног рада, без размишљања, без идејне оцјене, без логике „пјевају“ и „ћурличу“ само славуји и врапци. Ругајући се, Мајаковски је о таквим „пјесницима“ написао:

В испытанье
битв
и бед
с вами,
што ли,
мы полезем?
В наше время
тот —
поэт,
тот —
писатель,
кто полезен.
Уберите этот торт!
Стих даешь —
хлебов подвозу.
В наши дни
писатель тот,
кто напишет
марш
и лозунг!***)

Велика је заслуга Владимира Мајаковског што он о тим својим поставкама није само теоретисао него их је и реализовао у својој сјајној поезији. Истовремено, он се сам, као прворазредни мајстор пјесничке форме, не мање сјајно служио и пјесничком „интуизијом“. Шта више, он је, као што смо видјели мало прије, теориски утемељио њену улогу и значај, ма да је наглашавао да, у основи, умјетнички рад треба водити разумом, идејном тенденцијом и произвођачким планирањем.

*) Курсив мој. — Т. Павлов.

**) Превод види на стр. 73—74

Нажалост, оно што су Мајаковски и Горки знали, не бојећи се да то отворено и кажу, многи савремени теоретичари умјетности и књижевни критичари нијесу могли да схвате ни до данас, па чак ни да себи ставе задатак да то озбиљније и мирније претресу. И врло често произилази да се због светог Николе (интуитивизма) пориче и Никола (извјесна, али не основна и не одлучујућа улога и значај момента непосредности у општем процесу умјетничког одражавања стварности).

Међутим, несумњиво је правилна Луполова мисао да Мајаковског не треба *канонизирати*, да нови пјесници не треба да га *копирају*, да га подражавају, него да буду „такви пјесници какав је био Мајаковски“.

Шта то тачније значи можемо тачно схватити само ако се зауставимо на низу других страна поетског стварања В. Мајаковског и, нарочито, ако се позабавимо питањима унутрашњег, тј. истински поетског стила пјесникова, — питањем односа зрелог Мајаковског према својем властитом ранијем футуристичком стварању, као и према класицима, — питањем посебног карактера његове поетске архитектонике, техничких средстава итд. Разумије се, сва та питања тешко је подробније претресати у једном оваквом чланку. Ипак, ми смо дужни да их поставимо и да потање расправимо бар нека од њих. Тек после тога могли бисмо направити неке општије, начелне и — истовремено — конкретне закључке, који тако живо интересују како наше напредне пјеснике и књижевне критичаре, тако и наше читаоце.

То ћемо учинити у трећем — и последњем — чланку.

3. О УМЈЕТНИЧКОЈ ФОРМИ ПОЕЗИЈЕ ВЛАДИМИРА МАЈАКОВСКОГ

Форма се често схвата као калуп у који се може улити сваки садржај, а садржај — као материјал којему се може дати која било форма.

Такво схватање форме и садржаја је неправилно.

Садржај и форма могу се само релативно и условно дијелити и супротстављати једно другом. Енгелс, који је називао простор и вријеме *формама* постојања материје, наглашавао је истовремено да су то *основне форме* и да се у њима изражава најдубљи садржај (материјалност) ствари. Лењин је говорио: „Садржај је оформљен, а форма је садржајна”.

Поетска форма која је само форма, која није дата у јединству са садржајем, престаје да буде *поетска форма*. Тако, на примјер, ако Кантову „Критику чистог ума“ преведемо у стихове, са стопом рецимо „Илијаде“ или Пушкинове поеме „Цигани“, добићемо стиховани превод „Критике“, али нећемо добити умјетничку поему, нећемо добити поезију. Ритам, риме, музика — остају „форма“, али у овом случају она не дјелује на нас естетски. У овом случају та „форма“ губи свој поетски значај, тј. престаје да буде *поетска форма*.

И обрнуто, ако преведемо „Илијаду“ или „Цигане“ на научно-социолошке појмове, њихов ће садржај престати да буде поетски садржај и ми ћемо добити научне расправе, а не умјетничке поеме.

Отуда непосредно излази: *могућност* да извјесни садржај буде „обучен“ у одређену поетску форму, или обрнуто, да се у извјесну поетску форму „улије“ одређени садржај — увијек је ограничена и условна. А то значи да сваки конкретан садржај захтијева конкретну форму; али и обрнуто: свака конкретна форма претпоставља конкретни садржај. Или, што је једно те исто: садржај и форма морају се дати у дијалектичком јединству. Јер они се разликују и супротстављају релативно и условно, а истовремено се узајамно условљавају и преливају једно у друго.

Не може све из једног друштва или једне епохе да постане — и не постаје — предмет умјетничког обликовања. И обрнуто, много штошта из једног друштва или једне епохе постаје предмет само умјетничког обликовања. Или, да се послужимо ријечима В. Мајаковског, у сваком конкретном друштву и у свакој епоси постоје друштвени задаци које је могућно ријешити само помоћу пјесничког дјела. Говорећи о претсмртним

стиховима Сергеја Јесењина („У овом животу није ново умријети, — али, најзад, није новије ни живјети“), Мајаковски каже да се тај стих „не може анулирати никаквим новинарским анализама и чланцима“ и да се „против тога стиха може и треба борити стихом, и само стихом“. У тој мисли није тешко открити једну општију мисао — да у сваком конкретно датом друштву, догађају, ситуацији, постоји увијек извјесни садржај који захтијева баш умјетничку обраду, и да само кроз њу могу да буду најуспјешније ријешени извјесни конкретни социјално-идеолошки задаци датог друштва и времена.

Другим ријечима, то такође значи да сам предмет (дакле: садржај) умјетничког обликовања крије у себи извјесне стране или елементе који условљавају могућност да тај предмет буде умјетнички оформљен, тј. да постане умјетнички предмет (умјетнички садржај). Тачно је да има природних и друштвених појава и предмета који, иако нису створени од умјетника, ипак дјелују на нас тако, да их називамо „лијепима“ или „ружнима“. Али њих то не чини умјетничким предметима, не даје им значај умјетничког садржаја који постоји само у умјетничким дјелима и који се остварује само у умјетничком дјелу и преко њега. Такви „природни предмети“ су, у суштини, умјетнички садржај у могућности. Хоће ли се та могућност претворити у стварност, тј. да ли ће извјесни предмет постати садржај извјесног умјетничког дјела и да ли ће се он „обући“ у одговарајућу умјетничку форму, то не зависи само од објективности својстава, страна, елемената и тенденција датог предмета. То, исто тако, зависи и од субјективних могућности (снаге, способности, схватања, тенденција, васпитања, правца и др.) самог умјетника. Отуда је умјетничка форма увијек и субјективно условљена.

И пошто предмет или објективна стварност, коју умјетник овако или онако одражава у својим дјелима, постоји као могућан предмет умјетничког одражавања још прије и независно од умјетника-субјекта, садржај — у том смислу — игра примарну и одређујућу улогу.

Свако умјетничко мишљење је субјективна слика објективних ствари, иако се та слика квалитативно дубоко разликује од научне слике.

Чак и најлирскија и најсубјективнија музика одражава увијек, у овом или оном степену, звуковну природу ствари, које су објективно не само свијетле, тамне, црвене, округле, угласте и сл., него се исто тако и крећу и имају свој ритам, своју динамику, свој тон, свој звук итд. Музичка слика, ма колико, субјективно, била оригинално оформљена, ипак остаје субјективна слика објективних ствари, а није само чист израз субјективних осјећања и расположења ствараоца (и слушаоца) музике. Тачно је да музика не слика ствари у линијама и бојама, али је исто тако тачно и то, да ствари нису само геометриске фигуре и обојене мрље, и да, према томе, у пуну спознајну (научну или умјетничку) слику можемо — и морамо — укључити и звуковне одразе.

С друге стране — иако је, у горе реченом смислу, објективност (предмета) примарна, иако, према томе, умјетничку форму одређује, прије свега, објекат (предмет), — субјективност такође игра своју улогу. Она утиче не само при умјетничком оформљењу слике, него, штавише, у извјесним случајевима (нарочито у музици и поезији), може да игра изванредно важну, чак и одлучујућу улогу.

Када се то има у виду и када се не мијеша одређујућа улога објективног момента са одлучујућом (у извјесном случају) улогом субјекта, није тешко схватити да субјективна осјећања, расположења, схватања, усвојени методи рада, задаци и тенденције умјетника могу често да доведу дотле, да се субјективност, преовладавши над објективношћу, изроди у субјективизам (као што је то, на примјер, случај код реакционарног романтизма, експресионизма и сл.).

И баш у таквим случајевима умјетничка форма се откида од садржаја и постаје сама себи циљ, а умјетност постаје безидејна, бесадржајна — у крајњој линији — антидруштвена. Поставши сама себи циљ и откинувши се апсолутно од објективног садржаја, форма неизбежно губи стварну умјетничку цијену и стварање се мора изродити у намјештену оригинал-

ност, у извјештачену неплодну игру фантазије, тј. престаје да буде умјетност у правом смислу те ријечи. Трчање за ефектним „новим“ формама доводи умјетнике дотле, да њихова дјела постају несхватљива за масе и могу изазвати само празно дивљење истанчаних естетско-формалиста, као што је то већ био случај с неким футуристима, експресионистима, дадаистима, кубистима, надреалистима и др. сличним „-истима“ западноевропске и предреволюционарне руске умјетности.

То се обично дешава онда када субјективност није у хармонији са објективним историским развојем догађаја, тј. када су пјесници претставници реакционарне класе на залазу, или се налазе на раскршћу, колебаљиви, збуњени догађајима и утицајем беспомоћних класа и слојева.

— Како према свему томе стоји Владимир Мајаковски?
— Шта је предмет (садржај) поезије младог Мајаковског и како га је (у каквој форми) пјесник обликовао?

У свом предговору цјелокупним дјелима Владимира Мајаковског, совјетски теоретичар умјетности и књижевни критичар И. Лупол пише, да Мајаковски до револуције није знао тачно куда да иде и с ким да иде, пошто је био „утописта-хуманиста“, „ситнобуржоаски бунтар“ итд.

Све је то, разумије се, тачно. Али све се то тиче, углавном, субјективне стране, а не објективног садржаја поезије младог Мајаковског.

Тачно је — млади Мајаковски-бунтар „био је малограђански пјесник-бунтар“, не само зато што је и сам мислио, осјећао и дјеловао као малограђанин-бунтар, него и зато што је предмет (садржај) његове ране поезије био — живот малограђанства. Мајаковски је затекао и описао тај живот у историској прекретници, када су криза и разарање свих старих вриједности цјелокупног буржоаског друштва и културе добили изванредно општре и тешке облике, а нарочито су се тешко и дубоко одражавали баш на средини из које је Мајаковски произишао и коју је сликао у својим ранијим радовима. Чињеница је да је у раној поезији Мајаковског прво мјесто заузимао лик збуњеног, очајног и готово подивљалог, полудекласираног интелегента. Полу-

лумповски свијет одбачених, понижених и увријеђених (убрајајући ту и проститутке), — тај свијет, у свим својим страдањима, у својој збуњености и очајању, — то је главни предмет поезије Мајаковског у ранијим годинама. Није било случајно што је пјесник сликао себе у трагедији „Владимир Мајаковски“ као краља свих тих одбачених, понижених и увријеђених који му као данак подносе своје сузе.

Ти понижени и увријеђени су често покорни и утучени; али патње их често доводе до ситножурбоаског бунтарског расположења и до дивље жеље да разруше све старе норме и вриједности, да протестују против бога и судбине, да исмију „меснате“ силнике дана, да скандализују и зграну (épater) грађанина и да чак проклињу рат који је, — како је рекао сам Мајаковски, — такође убио и „пјесника с Велике Пресне“.

Али рат, уствари, није убио пјесника с великим људским срцем и свијетлим људским разумом. Још онда кад је „примао“ данак-сузе од понижених и увријеђених, Мајаковски је рекао у поменутој трагедији:

Я добреду —
усталый,
в последнем бреду
брошу вашу слезу
темному богу гроз
у истока звериных вер.*)

И баш одатле почиње одлучни прелаз к новом Мајаковском, који већ зна не само „камо да иде“, него и „с ким ће ићи“ и „којим ће путем ићи“. А то је управо прелаз.

Дотада је пјесник живио углавном у својој старој средини, њу је, прије свега, видио, њу је сликао и кроз њену призму гледао је и сликао и цео остали свијет.

Није тешко схватити да је у самом објекту (предмету) ране поезије Владимира Мајаковског било елемената, страна, тенден-

*) Ја ћу се довући уморан, у последњем буну бацићу вашу сузу мрачноме богу несрећа код извора звијериње вјере.

ција, које су условљавале, захтијевале, налагале одговарајућу поетску форму, тј. које су одређивале деструктивне основе футуризма, протестно кидање са свим класичним нормама, настранике слике и ритмове, једном ријечи — одређивали форму поезије младог Мајаковског.

Овдје ~~би требало направити паралелу између~~ руског футуризма Мајаковског, ~~Хлебникова и др., — и италијанског футуризма који је имао отворено декадентни карактер и од којег су се приликом Маринетијеве посјете Петрограду оградиле најпознатији руски футуристи. Али то би нас далеко одвело, поготову што и сами руски футуристи нису били јединствени, што су се дјелили на неколико струја, при чему је Мајаковски увијек био на крајњем лијевом крилу.~~

За нас је важније и интересантније да овдје забиљежимо слиједеће:

Раније, да не бисмо компликовали питање, свјесно смо ставили једну врсту знака једнакости између „предмета“ и „садржаја“ умјетничког дјела. То смо учинили у циљу да још јасније нагласимо објективни моменат у умјетничком одражавању, моменат који не зависи „ни од човјека, ни од човјечанства“ (В. Лењин). А сада смо дужни да тачно одредимо своју мисао.

Ствар је у томе што објективни предмет одређује објективне моменте умјетничког садржаја, али не одређује и не исцрпљује цијели умјетнички садржај. Када то не би било тако, садржај умјетничког дјела поклапао би се метафизички и апсолутно са објективним предметом. Гносеолошки то води објективном идеализму, и у крајњој линији мистицизму. А нарочито у умјетности то — у најбољем случају — води до губљења умјетничке слике у објективном предмету, тј. до одузимања личног у умјетничком дјелу, до потцјењивања сваког субјективностваралачког момента у њему, до потцјењивања сваке умјетничке фантазије.

„Објективизам“ у умјетности неминовно је опасан, исто тако као и у науци, зато што, у крајњој линији, иако другим путевима, води порицању конкретне људске умјетничке истине, баш као и субјективизам који апсолутно и метафизички откида

умјетничку слику од објективно одражаваног предмета, и своди умјетност на просто изражавање ауторових осјећања, расположења и идеја.

Ето зашто су у праву они теоретичари умјетности и књижевни критичари који дефинишу умјетничку слику као живо, дијалектичко јединство објективности и субјективности. Ето зашто се и садржај умјетничког дјела, који је у својим објективним моментима (цртама, елементима) одређен објективно одражаваним предметом, не поклапа метафизички и апсолутно с посљедњим, нити се пак разликује од њега апсолутно и метафизички. У садржај умјетничке слике, исто тако као и у садржај сваке спознајне слике, улазе такође увијек и моменти (црте, елементи) које уноси сам субјект (аутор или читалац). И зато је баш, и утолико, истинска умјетничка слика увијек и конкретна слика, а не слика *уопште*; она није апстрактна, апсолутна, чиста „посматралачка“ „слика“, која не дјелује; нити је метафизички идентична с предметом, нити је чисто субјективни знак, симбол, хијероглиф.

А све то, у овом случају, значи да умјетничку форму одређују саме форме појављивања и постојања умјетнички одражаваних објективних предмета (ствари, догађаја, појава), као што је одређују и субјективне форме појављивања и постојања субјекта који умјетнички мисли.

Конкретно, у нашем случају, питање умјетничке (поетске) форме Владимира Мајаковског нећемо моћи поставити и ријешити правилно (естетско-теориски и литерарно-критички), — кад већ имамо у виду улогу и значај објективног момента у њој, — док не будемо имали у виду, исто тако, и субјективни моменат, на примјер, улогу и значај субјективног ауторовог (Мајаковског) односа према основним питањима умјетности, а нарочито према питањима умјетничке форме и „револуције“ коју би у њој требало извршити.

А у том погледу, као што је већ добро познато, Мајаковски је био изразити претставник оног естетског бунта против старих форми у умјетности, бунта карактеристичног за грађанску умјетност у предвечерју европског рата, бунта који је, између оста-

лог, нашао израза у футуризму и конструктивизму Хлебникова, Пастерњака и др. —

Нарочито је интересантна чињеница (коју овдје треба забиљежити), да је Мајаковски раније био један од оног малог броја срећних, којима је пошло за руком да постигну органско јединство објективности и субјективности у умјетничкој слици. Чињеница, коју није порекао готово ни један озбиљан књижевни критичар, јесте и то да су многе раније пјесме Владимира Мајаковског („Облак у панталонама“ и др.), по својем јединству објективног и субјективног, садржаја и форме, расуђивања и непосредности, „осјећања“ и „виђења“, — снажније и оригиналније од неких његових каснијих пјесама (на примјер, „150,000.000“), у којима пјесник, иако већ заузима здравије идејне позиције, које још увијек није усвојио свим својим бићем, често запада у суво расуђивање и публицистичку реторику.

Разумије се, Мајаковски је превазишао све то и дао до данас ненадмашна ремекдјела, као што су поеме „Владимир Илић-Лењин“, „Добро!“, „На сав глас“ и пјесме: „Лијеви марш“, „Црвени пасош“, „Сергеју Јесењину“ и др.

Историја тога прелаза је изванредно занимљива и поучна у сваком погледу. Немајући објективних могућности да је изнесемо подробно, рећи ћемо само слиједеће.



И. Лупол и остали совјетски критичари Мајаковског с правом поклањају нарочиту пажњу идејној еволуцији Мајаковског, који је за вријеме рата, као и у току посљератних догађаја, превазишао свој рани „утопистички хуманизам“, своје „малограђанско бунтарство“ и заузео нову позицију. Истиче се да је Мајаковски, баш у вези с тим, почео да пише једноставније, разумљивије за нову публику, чије борбе, стремљења, идеали, радости, патње, снага и слабости постају и његова лична борба, идеали итд. Он најактивније прати све етапе и перипетије борбе и изградње, увијек се одазива чак и на, наоко најситнија, питања — час пјесмом, час поемом, час драмом, час чланком или плакатом. У том погледу Мајаковски је, наравно, можда чак и

више него Демјан Бједни, примјер достојан да га млади подражавају, — и наши би пјесници могли и морали да у томе иду баш за њим, не плашећи се да ће погријешити. Нажалост, Мајаковски баш у том погледу још увијек нема довољно сљедбеника.

Неоспорно, све је то тако. Али све то још није довољно да би се Мајаковски схватио правилно и да би се дала потребна критичка оцјена његове поезије.

Често се заборављају, или се недовољно наглашавају, слиједеће важне околности.

Прије свега, Мајаковски је и онда када је постао комуниста, и када је дао своја најљепша дјела, испољавао извјесне црте своје малограђанско-бунтарске и утопистичко-хуманистичке природе. Да бисмо се у то увјерили, доста је да прочитамо његове драме „Стјеница“ или „Црвена завист“.

Поређи ту околност, значило би не схватити правилно еволуцију, снагу и слабост генијалног руског пјесника.

Друга околност, која се исто тако недовољно запажа и истиче, јесте да је Мајаковски тражио и нашао у грађанском рату и изградњи социјализма одговор и на своје естетске проблеме. У ватру догађаја он је ушао не само као грађанин, не просто као грађанин, него као *грађанин-пјесник*, за кога је питање поетске форме било исто толико битно и судбоносно колико и питање новог идејног садржаја.

И овдје управо треба нагласити да је цио нови живот, с непошtedном и грандиозном „ломком“ старих вриједности, с експлозијама, ломовима, измјенама и изненађењима, с безумно смјелим налетима и хладно промишљеним широким отступањима, с остацима старога и елементарном снагом новог, — да је све то објективно садржало у себи елементе или црте које су дозволиле Мајаковском да остане при увјерењу да је футуристичка поетска форма, очишћена од крајности и старог субјективизма, погодна за изражавање новог садржаја.

И он је смјело и талентовано извршио испуњавање старе форме новим идејним садржајем, али је, што је најважније, и тај нови садржај обукао у једну исто тако нову поетску форму.

Смјело и талентовано створио је он своју поезију, — „мајаковску”*) поезију, која свијетли не само својим новим Мајаковскијевим садржајем, него и својом новом, управо Мајаковскијевом, а не футуристичком формом, својим новим, Мајаковскијевим стилем, језиком, сликовитошћу, емоционалношћу, ритмиком, метриком, музиком итд.

Али ипак, — да поновимо, — Мајаковски не би био Мајаковски да тај свој нови садржај није „обукао” у „одговарајућу” нову поетску форму.

А та нова поетска форма Владимира Мајаковског није спољашња, није случајна, није ни чисто субјективна. Не! То је форма која је дубоко-практично условљена како новим објективним садржајем (предметом), тако и новим субјективним стањем (схватањем, расположењем, тенденцијом итд.) пјесника.

И када пјесник пише своју генијалну поему „На сав глас“, поему тешку од напона, динамике, мисли и дубоког борбеног осјећања, он сам зна и савршено јасно осјећа да је снага његове „пламене ријечи“, која ће покретати „хиљадама година милионе срдаца“, не само у њеном новом поетском садржају, него и у њеној новој поетској форми.

*) мајак (руски) — светионик.

МАЈАКОВСКИ / ПЈЕСМЕ

Превод РАДОВАНА ЗОГОВИЋА

НА СОЛОНТА

ОКТОBARСКИ ДАНИ

Одломци из поеме „Владимир Илић Лењин“

И опет
вјетар
свјежи, снажни
таласе
устанка
подиже у пјени.
Литејни
преплавише
качкети и блузе:
„Лењин је с нама!
Нека живи Лењин!“
— Другови! —
и поврх
непрегледних глава
десницу-водиљу
пружа.
Збацимо
социјалдемократске
отрцане прђе!
Доље
власт
споразумаша и буржуја!
Ми смо
глас
воље низина,

радника
 свега свијета.
Да живи
 партија —
 творац комунизма,
да живи
 устанак
 за власт Совјета! —
Први пут
 пред масом запањеном
баш ту,
 испред тебе,
 близа
стаде,
 к'о прости,
 к'о текући пос'о,
недостижна ријеч —
 „социјализам“.
Баш ту
 позади завода
 тутњећих,
освјетљујући
 хоризонт
 и своде,
устаде
 сјутрашња
 радничка комуна,
без буржуја,
 без пролетера,
 без робља и господа.
На везе
 троструке
 споразумашких конопаца
ријеч Илића
 к'о сјекира пада.

И говор
кидају
урагани вике:
„Правилно, Лењин!
Тачно!
Сада!“
Кућа
Кшесинске,
за погоритање
поклоњена,
сад је —
бољшевички еМКа.
Туда протичу
индустриске масе,
ту се
у лењинској
ковачници кале.
...Зубало буржујско
искези се брзо.
— Шта,
роб се буни!
Бичем искајишај!
И руку
Керенског
воде по декрету —
Лењина на нишан!
И партија
опет
иде у подземље.
Илић к Разливу,
Илић к Финландији.
Али ни таван,
ни кућер,
ни поље

вођу
 не дају
 подивљалој банди.
 Лењин је невидљив,
 али он је близу. —
 По раду
 пуном
 система и циља,
 виде се
 водеће
 Лењинове мисли,
 види се
 лењинска
 десница-водиља.
 Ријечи Илића
 на плодно орање
 падну,
 и ниче,
 ниче зачас
 свака,
 и већ су,
 редом,
 уз радничко раме —
 милиони
 рамена сељака.
 И када
 дође
 ора барикада,
 одредивши
 и дан
 и уру,
 Лењин се јавља
 сам у Петрограду:
 — Другови,
 скратимо процедуру!

...Проћи ће
дани
данашњих тешкоћа,
љето комуне
гријаће стољећа,
и срећа,
сласти
јагода огромних,
дозреће
с црвеног
октобарског цвијећа.
И тад ће
читачу
лењинских декрета,
док листа
свежањ
наредаба старих,
удрити сузе,
стављене ван промета,
и крв ће
у слијепе очи
да удари.
Када сумирам
своје доживљаје,
и међ' св'јетле дане
тражим
обасјан
љепше од свих дана,
видим
увијек исто:
двадесет и пети,
први дан.
С бомбом
играју
к'о с лоптом морнари,

муњасто бљесну
 бајонетни кријесци.
 Од буке
 дрхти
 узбуђени Смољни.
 С реденицима —
 доље —
 митраљесци.
 — Вас зове
 друг Јосиф Стаљин.
 Десно,
 трећа,
 ту.
 — Другови,
 што сте стали?
 Оклопна кола —
 на пошту! —
 — Да! —
 окреће се,
 нестаје хитро,
 и само
 на траци
 у морнара
 под лампом
 затитра —
Аурора!
 Ко с наредбом хита,
 ко у групи спори,
 ко затвараčem
 шкљоца
 на кољену.
 И туда,
 с тог краја
 бескрајна ходника

побочке пође
 непримјетни Лењин.
Већ
 поведени
 Илићем у битке,
али га не знајућ'
 по лику и слици,
гурали су се,
 и — оштри к'о бритве —
псовали се —
 при томе —
 војници.
И у тој жељеној
 и жељезној бури
Илић,
 истиха,
 сањив такорећи,
корача,
 стаје,
 жмирећи посматра —
руке
 забацив на плећи.
На чупавка неког,
 сивих увијача,
упире
 убојне зенице, —
као да
 срце
 из ријечи размотава,
као да
 извлачи
 душу реченице.

И ја знам:
 све је
 отворено и схваћено
 и ово око,
 тај истиноловац,
 откриће
 крик села,
 и вапаје фронта,
 и вољу нобелца,
 и вољу путиловца.
 Он
 тушту округа
 у лобањи носи,
 и преко милијарде
 људи.
 Он је
 извагао
 свијет —
 једне ноћи,
 а сјутра,
 тек зора заруди:
 — Свима!
 Свима!
 Свима! —
 фронтovima,
 од крви пјаним,
 робовима,
 свакога рода,
 у ропству
 богатих
 преданим! —
 Власт Совјетима!
 Земља сељацима!
 Мир народима!
 Хљеб гладнима!

О ГАДОВИМА

Слава, слава, слава
херојима!
Најзад,
ми смо
доста признања дали њима свима.
А сада
реч-две
о гадовима.

Стишаше се буре октобарског вира.
Мешавину покри мокра маховина.
И тад иза леђа РСФСР
провире
њушка
малограђанина.

(Мене ви
на речи не хватате лако —
ја против малограђанства нисам.
Малограђанима

свих класа и длака
моји славопеви).
Са свих руских њива у безмерје,
с првог дана совјетског рођења,
стекла се братија та —
зачас променивши перје —
и засела у надлештва.

Нажуљивши седењем петолетним
чврсте лаворе-задњице,
живе и данданас,
од воде тиши.
Свивши
удобне кабинете и спаваонице.

И увече
овај ил' онај гад
гледа у жену,
што учи за клавиром да свира,
и — мекан од самовара —
рече:
„Другарице Нада!
Додатак на празник —
25 хиљада.
Пара!
Ех,
вала,
купићу плаве рајтхозе,
па из чакшира
да вирим
као хрид од корала!“

А Нада:

„И мени хаљину и амблему.

Без српа и чекића не можеш на очи свету.

У чему

да се појавим данас

на балу у Реввојенсовјету?!“

На зиду Маркова слика.

Црвена рама.

На „Известијама“ лешкари маче.

А испод тавана

вришти разуздана

канаринка.

Маркс гледа са зида дуго, дуго...

И изненада

отвори уста —

па ће тада:

„Сплећу револуцију малограђанске нити.

То је опасније од врангелске беде.

Што пре

канаринкама шије завините —

да канаринке

комунизам не победе!“

КОНФЕРЕНЦИЈАШИ

Т'ек се ноћ претвори у расвит,
имам да видим шта:
ко у глав,
ко у ком,
ко у полит,
ко у просвјет —
разлази 'се народ у надлештва.
Засипљу к'о киша акта и хартије,
чим уђеш у здање:
одбравши до педесетак —
оне најважније! —
службеници одлазе на засједање.

Јавиш се:
„Могу ли бити примљен?
Чекам од јутарњих звона.” —
„Друг Иван Ванић конферише —
Уједињење Тео и Гукона!”

Превалиш стотину басамака.
Омрзне свијет.
Опет:

„Дођите касније — није он крив.
Конферише.
Набавка бочице мастила
за Губкооператив.“

Касније —
ни секретара
ни секретарице није —
голо!
Све до 22 године —
на конференцији комсомола.

Опет се пењем по стрмој степеници
на задњи кат седмоспратног дома.
„Је ли дошао друг Иван Ванић?“ —
„На сједници
А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома.“

Разјарен
на конференцију
провалим к'о лава,
сипљући псовке и руге.
И гле:
сједе половине људи.
О, сто громава!
Гдје су половине друге?
„Посјекли!
Убили!“
Бол груди пара,
од страшне слике већ се врти глава.
И чујем

мирни глас секретара:

„Они су одједном у по два здања.

На дан

буде по два'ест засједања,

камо ћеш прије, камо?

И мораш се расјећи на пола!

До појаса овдје,

остало

тамо.“

Од узбуђења не склапаш ока.

Долази јутро.

Ја жељом сретам први зрак свитања:

О, дајте

још

једно засједање

ради

укинућа свих засједања!

ПТИЧИЦА БОЖЈА

Он уђе.
Клања се учтиво.
Ручим се.
„Таваришч —
сје'те.
Шта желите?
Аутограм?
Штиво?
„Не.
Мерси.
Ја сам —
поета.“
„Ви?
Поета?
Извините.
Ја мишљах —
голуб.
А ви ...
Но,
читајте,
затрубите
маршем
борбе
и крви.

Вихоре,
 сигурно,
 идеје у вама,
новости
 читав вагон.

Забубњите
 по мојим опнама.

Но, друже!“
 А он:

„Ја сам пјесник.
 Не прозаик.

Не.
 Ја сам с музама у вези:

њежан,
 углађен стих —

„сконапел
 ла поези“.

На потиљак
 отмјеним гестом
забаци
 своје руно,

и поче,
 поче да блеји

к'о јагње
 свилоруно.

Те
 мјесец лута
 над долином,

те
 поток тече
 кроз село. —

зар ћемо поћи
с вама?

У наше вријеме,
пјесник је онај —
онај пјесник
ко је с нама!

Носите ову тарту!

Дај пјесму —
хљебова кола.

У наше дане
пјесник је само —
пјесник
маршева
и парола!

ЛЕЊИНОВ ПОГРЕБ

Одломак из поеме о Лењину

Та година
 видје
 што сто неће видјет.
Дан ће
 вјечно
 ући
 у тужна предања.
Ужас
 из гвожђа
 мами рески јаук.
Бољшевице
 тресу таласи ридања.
Тегобно време!
 Једва смо себе
 улицама вукли.
Реци:
 кад и како? —
 зашто се то скрива! —
У улице,
 у сокаке
 к'о катафалк
Велики театар
 плива.

Радост
 као пуж мили.
Жалост
 махнито хита.
Ни сунца,
 ни грумена леда —
све
 црни
 завијава снијег
што пада
 из новинског сита.
Радника
 пored банка
погоди вијест.
 К'о куршум у памет.
И као да
 чашу сузе
просу на инструмент.
И сељак
 што је,
 не трепнувши оком,
смрти
 у око
 глед'о вишекратно,
окрену раме жени,
 ал' га изда
песницом
 растрто блато.
Бјеху људи — кремен,
 и гле сада
свак' гризе усну
 и јеца.
Дјечачки плачу
 старци сједобради,

к'о старци су
озбиљна дјеца.
Вјетар
по свој земљи
несаницом урла,
и она
никако
да схвати до конца,
да је љес
у ледној
собичици Москве —
револуције
и сина и оца.
Конац,
конац,
конац.
Кога
да увјериш?
Прозор —
то поворка ходи ...
Оно
њега
носе с Павелецког,
градом
који је отео господи.
Улица —
попут ране скрозиране
и стење
и боли бритко.
Ту
камен сваки
Лењина познаје
по топоту
прве
октобарске битке.

Ту је
 све
 што на свим заставама пише,
он замислио,
 и речено њим.
Ту је
 свака кула
 Лењина слушала,
за њим би
 пошла
 у огањ и дим.
Ту
 сваки радник
 Лењина познаје
и срцем би му
 украсио одар.
Он је у бој звао,
 побједу прориц'о,
и гле,
 пролетер је —
 свега господар.
Ту је
 сваки сељак
 Лењиново име
у срце запис'о,
 у књигу светију
од молитвеника.
 Он је земљу дао,
о чему претци
 посјечени снију.
И комунари
 под Тргом црвеним
као да шапћу:
 — Вољени и мили!

Живи
и не треба
судбе прекрасније,
сто пут ћемо
јурнут
и лећ' под могиле!
Да сад
затруби
поклик чудотворца
да ми умремо,
а он се пробуди, —
брана улице
широко би пукла
и с пјесмом
у смрт
јурнули би људи.
Ал' чуда нема,
нити маштај о том.
Постоји Лењин,
љес,
погнуте плећи.
Он је био човјек
до краја човјечјег —
трпи
и пати
под болом човјечјим.
Никада
такав
терет драгоцјени
нијесу
мора
понијела наша,
к'о тај ковчег црвен
ка Дому савеза,

што плива
на валу
ридања и марша.

Тек се
усправи
на почасну стражу
сурова гарда
лењинскога кова,
а људи већ стоје,
и стоје,
набијени

уздуж улица
Тверске и Димитрова.

Седамнаесте —
макар прездан јели —
ни по хљеб,
у ред,
нећеш послат кћи.

А на овај
страшни
мразовити ред,
с дјецом и болним —
устали су сви.

Села се
строје
поредо са градом.

Бол
час храбро ћути,
час је —
цик тјескотан.

То
земља рада
пролази парадом,

као живи
 биланс
 лењинског живота.
 Жућкасто сунце,
 лакирано,
 косо,
 гране
 и зраком ка западу пада.
 К'о да,
 утучени,
 оплакујућ' наду,
 пролазе Кинези,
 погнути од јада.
 Доплове ноћи
 на леђима дана,
 датуме смрсе,
 побркају сате.
 Као да ноћ
 није,
 нити по њој звијезде,
 но плачу
 над Лењином
 црнци из САД-е.
 Мраз непамћени
 гризе за табане.
 А људи
 дане
 у гомили т'јесној.
 Чак
 ни од зиме
 бити дланом о длан
 нико не почиње —
 немој,
 неумјесно.

Можда се
у очима без суза
може видјети више.

Ја таквог
не видјех
ока.

Сад ће
заставе
на посљедњу почаст
вијорну
свилу свити.

„Па збогом, друже,
ти си часно проп'о

свој јуначки пут племенити“.

Страх.
Склопи очи,
склопи и не гледај —
као да
идеш
по тетиви жице.

К'о да
на минут —
с огромном,
једином
истином оста —
сам,
лицем у лице.

Срећан сам.
Звоногласног марша вода
носи
тијело моје као плуту.

Ја знам —
у мени
отсад и на вазда
остаће
ова
једина минута.
Срећан сам
што сам
честица те силе,
што су
заједничке
сузе што нас квасе.
Јаче се
и чишће
није причестити
великим,
светим
осјећањем класе!...

КОМСОМОЛСКА ПЈЕСМА

Г ради,
руши,
кроји,
сијече,
тихне,
кључа
и пјене баца,
бруји,
збори,
ћути,
кличе —
млада армија
лењинаца.
Ми смо
крв млада
градскијех жила,
тијело њива,
идеја нити.
Лењин је
живио,
Лењин је
жив,
и жив ће
Лењин
бити.

Још ће
да прођу
свијетом,
у буну

немири —
и пут комуни
преко свих ће међа
пробити.

Лењин је
живио,
Лењин је
жив,
и жив ће
Лењин
бити.

На знање смрти,
старој врани,
што гони у гроб
и што стари:
„Лењин“ и „Смрт“ —
ријечи душмани,
„Лењин“ и „Живот“ —
ријечи-другари.

Тврђе се
у тузи
држи.

Бол је
у грудима плима.
Нећемо —
гњити!

Лењин је
живио,
Лењин је
жив,

и жив ће
Лењин
бити.

Лењин је с нама.
Ено...

Иде
и умире с нама.
И опет се рађа
у сваком рођеном
к'о барјак,
к'о сила сама.
Земљо,
под ногама дрхти.

Преко граница свих,
ријечи! —
узлети и кружи.
Лењин је
живио,
Лењин је
жив,
и жив ће
Лењин
бити.

... Лењин је
већи
од свих великана,
но чак
и тога
дива,
створили су
мали свих доба и дана —

ми,
 дјеца колектива.

Мишић
 у чвор завежи.

Зубе — ножеве
у знање.

Гристи.
 Дробити.

Лењин је
 живио,

Лењин је
 жив,

и жив ће
 Лењин
 бити.

Гради,
 руши,
 кроји,
 сијече,

тихне,
 кључа
 и пјене баца,

бруји,
 ћути,
 говори и кличе

млада армија —
 лењинаца.

Ми смо
 крв млада
 градскијех жила.

Тијело њива,
идеја нити.
Лењин је
живио,
Лењин је
жив,
и жив ће
Лењин
бити.

ДРУГУ НЕТЕ ПАРОБРОДУ И ЧОВЈЕКУ

С разлогом задрхтах.
Није гробна варка.
У луку,
горућу
к'о растопљено лјето,
улазио је,
маневришући,
друг „Теодор
Нете“.
Он — збиља.
У наочарима
кругова од плуте.
Препознајем знанца.
— Здраво, Нете!
Што сам рад што ти живиш
животом димњака,
сидра,
конопада.
Доплови ближе.
Није ли ти плитко?
Сигурно,
котлове од Батума знојиш...

Памтиш, Нете, —
 док си човјек био
 у дипкупеу смо
 пили чај к'о своји.
 Ти ниси хит'о.
 Хркали су људи.
 Печате црвене
 са стране мотрећи,
 брбљ'о си
 стално
 о Ромки Јакобсону,
 и знојио се см'јешно,
 стихове учећи.
 Засп'о би к јутру.
 Запев прст
 и ороз ...
 Изволте —
 ко се игра са животом!
 Помисли ли
 да ћу
 тек годину затим
 срести се
 с тобом
 као паробродом.
 За кромом
 крупни мјесец.
 Алал вјера!
 Путује,
 пространство на двоје расјекав.
 К'о да занавјек
 за собом
 из битке у ходнику
 вучеш траг хероја,
 св'јетао и крвав.

У комунизам из књиге
не вјерују сасвим.

„У књизи се
може
свега надробити!“

А ово —
оживи изненада „тлапње“,
и покаже
комунизам
у тијелу и у бити.

Ми смо
сједињени
жељезном заклетвом.

За њу —
распните,
пуцајте у лице:

то је —
да у свијету
без Русијâ,
без Латвијâ.

живимо животом
људске породице.

Хтио бих да живим,
да журим и живим,
док
назад
године лете.

Ал' на крају хоћу —
да смрт сретем као
друг
Теодор Нете.

ПОСАО ДО ГУШЕ

Комсомолац
Петар Кукушев
у послу
на копље
налеће, —
он је од пета
до гуше
стотином терета
оптерећен.
Тек руча,
не часећ' часка,
Пећа
у култдом каска.
Затим су
Пећу срели
радиољубитељи.
Не мине
ни мимо
Осоавиахима.
С хемије,
у једном скоку,
већ је
у шах-кружоку.
Играти с Кукушевим —
није:

брка
 краљицу и пешака.
(К'о игра без грешака!)
Ал'... Пећа
 зато
 противника бије
знањем теорије.
Тај Пећа
 може,
 док реч о реч,
критикнути
 европски меч.
— Оцена
 веома лака:
лоши
 Аљохин и Капабланка;
оба су,
 до краја,
заштићавали краља.
Ту нам открива —
 такав ход
немарксистички метод.
Ја бих то
 решио часком —
монархизам
 једи пешаком!
Заседавања,
 и речи,
он иде у јутро
 и вече
(једва
 вукући краке),
а из џепа капута
 штрче

тридесет три писаљке.

Скупштине —

сто,

па двеста.

Лете дани,

седмице . . .

Већ је жуљ

натро

на месту,

на ком се држе

седнице.

Бубри глава,

а чили детић,

над мозгом —

дим;

дахћући и јурећи,

сам

себе

сматра детић

страховито пословним.

А што су

Пећини пројекти —

Нот

на пос'о

треба узети!

С већином

момче одгласа,

с већином —

задржи глас.

Крај године.

Кратак биланс.

Од Пеће
траже
објашњења:
— Где је смис'о
и хасна
толиких оптерећења?
Пећа жмири,
и косо
одмери
сваког напосе:
— Како
обављати пос'о,
кад сам
толико запослен?

ЉУБИТЕЉИ НЕПРИЛИКА

Они воли да шушка,
лукав и тих,
у селу и граду,
непрестанце:
„Тс-с, господо,
ја знам —
код њих
почиње
извјесно погоршање“.

Индустријализацију
са резервом прима,
над бројком
и новином
кикоће:
„Тс-с, господо,
радујте се —
њима
пријете
свакојаке тешкоће“.

Бркове увија,
с радости злогукe:
„Њима
иде све горе и горе.

Тс-с, господо,
 стрпљења —
 њих муке
 и недаће крупне
 море“.
 Скупив
 шапутане,
 лажљивке
 и лажове —
 гомилу креатура:
 „Тс-с-с, господо,
 сада их баш
 нове
 невоље ломе.
 — Сјајно!
 — Ура!“
 Свладаш потешкоће,
 он говори тише,
 прелази
 од радости на тугу.
 На перспективама
 хитро
 шпекулише —
 своје
 не пушта из руку.
 Своје не пушта,
 ал' на туђе зине,
 да уграби
 задње мрвице.
 У сваком
 реду испред трговине
 стоји
 и броји задњице.

А чим пребродимо
помрчину,
блато,
први ће
доперјати;
испрсивши се,
изјавиће:
„Бато,
научисмо
на трактору
орати!“
Свиладаће
република
недаће.
И тане
мимоић'
злотвора
неће.
Бришите
с пута
ћифтинством наушљане,
што нам се
око ногу
сплећу!

РАЗГОВОР С ДРУГОМ ЛЕЊИНОМ

У хрпи посла,
у метежној мени
појава,
дан прође —
тако дани иду.
Двоје смо у соби:
ја
и Лењин —
фотографија
на белом зиду.
Уста —
напрегнуто отворена —
зборе,
чекиње
брка
равно увис стреме,
на челу
мисли
стиснуте у боре,
на голему челу
мисли преголеме.
Сигурно,
под њим
множина тисућа

под шумом
 руку,
 барјака
 маршира.
 Устајем,
 озарен жаром надахнућа,
 да идем,
 поздравим,
 рапортирам.
 Друже Лењине,
 ја вам реферишем,
 не службено,
 већ по души.
 Друже Лењине,
 земља не предише
 од дела
 која ће
 и која већ врши.
 Осветљавамо,
 одевамо сиротињу и голотињу,
 расте
 производња
 и угља и руда.
 А с тим напоредо
 има,
 ваистину,
 много
 разних
 глупости и чуда.
 Браниш се,
 умараш,
 бијеш к'о те бије.
 Многи су
 сад без вас —
 „своји господари“.

Много,
много
сваке поганије
по нашој земљи
около
крстари.
Не можеш
их
знати,
нити пребројати,
поворке типова
стално
некуд журе.
Кулаци и бирократи,
подвирепи,
сектанти,
пијандуре, —
иду,
к'о горди,
испршени људи,
с нискама пера
и значака
преко груди.
Ми ћемо,
наравно,
свима врат савити,
ал' тешко је,
тешко
врат савити свима.
Друже Лењине,
по фабрикама у диму,
по земљи
под снегом
и сетвом озимом,

вашим,
друже,
 срцем и именом
мислимо,
 дишемо,
 боримо се
 и живимо.

У хрпи посла,
 у метежној мени
појава,
 дан прође —
 тако дани иду.

Двоје смо у соби:
 ја
 и Лењин —
фотографија
 на белом зиду.

ЦРВЕНО ГРОБЉЕ

Одломак из октобарске поеме „Добро!“

П'ламен
 мјесечине
 обасјава јарко
трг
 у блистању,
 у подневном
 јавју.
Зидина...
 И жена са барјаком
нагла се
 над оне
 што ту почивају.
Облива
 калдрму
 мјесечине никел,
с ње
 тврђи
 и љући —
 бајонети стоје,
и —
 као нагомилане књиге:
његов
 маузолеј.

Али у та
 врата
 ни сјета,
 ни чама
 не вуче
 мене,
 сива и љепљива, —
 душу
 мртвоћа
 не сал'јеће, —
 он бије
 и данас •
 у срцима и сљепоочницама,
 живим
 човјечјим прољећем.
 Но гробови
 не пуштају,
 и мене
 задржавају имена.
 Овог сам
 срео
 јуче такорећи.
 Смијао се.
 Стај'о испред фотографа.
 И пада
 Војков,
 силно крварећи,
 и крв
 по новини
 покапа.
 За њим,
 испред мене,
 хитро,
 тренутице,

онакав,
 каквог га
 знадемо са слика,
згужвана шињела,
 шиљате брадице, —
прође
 човјек мршав,
 тврд к'о од челика.
Младићу,
 што мисли
 пред вијеком својим,
одлучујући
 свој живот
 по коме
да скроји,
 кажем,
 не двоумећ:
 — Кроји
по другу
 Ђержинскоме. —
Ко костима,
 ко пепелом
 зиду испод стране
легли . . .
 У неких
 ни пепела није.
Радови,
 робије
 и тане,
а нигдје
 скоро —
 дуги вијек.
И призире ми се —
 под бедемом старим

другове
отров
неспокојства мори.

По пепелу иде,
из костију жмари,
избија
по цвијећу
и травама
горе.

И траве
шуморе
с цвјетовима брижно:

— Реците —
гдје сте?
Реците —
држите?

Иду ли
напријед?
Борба —
није стала?

Реците —
хоће ли
републике житељ
саздати
комуну
од свјетла и метала?

— Спавајте, другови, тише...

Ваша
земља-младика
сваког
прољећа
све више
расте,
снажна и витка.

И опет
 жамор
 пепела у вази,
 папућу
 вијенци
 језицима трака:
 — А у њиној
 црној
 Европи и Азији
 стрепња,
 дријемеж
 и синџири?
 — Како!
 У свијету
 насиља и новца,
 тамница,
 омчи,
 господе —
 ваше
 горостасне сјене
 ходе,
 буде
 и воде.
 — А вас
 не вуче
 водна маховина?
 У мозгу
 чиновност
 мреже
 није свила?
 Реците —
 цијела?
 Реците —
 једина?

Је ли за бој
спремна
свепартиска сила? —
— Спавајте,
другови, тише...
Ко
ваш мир
одузет смије?
Устаћемо,
бајонете најеживши,
на прву
заповјест:
„Напријед!”

ПРИЧА О КУЗЊЕЦКСТРОЈУ И О ЉУДИМА КУЗЊЕЦКА

*На овом мјесту биће у првој пјатиљетци
довезено 1,000.000 вагона грађевинског матери-
јала. Овдје ће бити гигант металургије, угље-
нокопни гигант и град са сто хиљада људи.*

Из разговора.

По небу

облаци бјеже,

и кишом

сумрак жмари.

Испод таљига

старих

радници

трудни

леже.

И чује

шапат горди

вода

и под

и над:

„Послије четири

љета

биће
ту
башта-град!“
Тамна олово-тмица —
и киша,
крута к'о прут;
сједе
у глибу
радници
и пале
пламен жут.
Модре су
усне
од студи,
но усне
шапћу у склад:
„Послије четири
љета
биће
ту
башта-град!“
Мокри
грчеви
студи,
стан
ни добар,
ни сух,
сједе
у тмини
људи,
жваћу
расквашен
крух.

Ту ће нам
дати
куће,

куће
 без глади
 и влаге,
скоро ће,
 умируће,
за Бајкал
 узмаћи
 тајге.

Расте
 раднички
 шапат,
над тамом
 облака-стада,
а даље —
 неразумљиво,
чује се тек —
 „башта-град“.
Ја знам —
 град ће
 да буде,
ја знам —
 врт ће
 да цвјета,
кад има
 таквих људи
у земљи
 у Совјета!

ПРИЧА ЛИВЦА ИВАНА КОЗИРЕВА О НОВОМ СТАНУ

Ја сам пролетер.
Тим је све речено.
Живио сам тако —
да сам био жив.
И ето,
стан ми
даје за живљење,
мој раднички
кооператив.
Гле — ширине!
Висине — гле!
Провјетрено,
свијетло,
ново.
Све је добро.
Ал' више од свега
мени се
свиђа —
ово:
ово
удобније
но земља обетована,

бјеље
но мјесечина млада,
ово —
но нашто говорити даље —
када.
Вода из славине —
хладна до мрзлине,
На славину
другу
не наслањај руку.
На хладној можеш
да опереш ћубу,
на топлој —
пут и пот.
На славини
једној
написано:
„Хлад“,
на славини другој —
„Топ“.
Дођеш уморан,
до вјешања дође.
Ни пчи те не мами,
ни чајна клокотања.
И ко чун се пљуснеш —
и мртав закикоћеш
од оног таласастог
голицања.
К'о да си дошао
социјализму у госте,
од задовољства —
застаје дах.
Чакшире на куку,
блузу о чивилук,

сапун у руке

и . . .

бућбах!

Сједиш

и переш се

дуго, дуго.

Сједиш,

док те је

воља.

Просто

у соби

и љето и Волга —

само што нема

риба и бродовља.

Нека је блато

десетљетњег стажа,

гулиш се,

к'о скис'о платан;

к'о лика се гули,

силази чађа,

пере се поган.

И већ се напариш,

и већ се ужариш —

тад крећи рукунице:

и капље

рупчасти

жељезни облачак

прохладним

тушом кишице.

А шта је њежности у том тушу!

Нека те

не плаши

несвјестица:

поглади косу,
поклепеће уши,
и тече
жљебом
измеђ' лопатица.
Отиреш
воду
с тијела
пешкиром
чулавим,
к'о звијер љута.

А ради пета —
по поду је свуда,
извините за израз —
плута.

Огледујем се
и чисту кошуљу
облачим
на крепки стас.

Облачим и мислим:
— Врло правилна
ова,
наша
совјетска власт.

НЕПОБЈЕДИВО ОРУЖЈЕ

Н_{ас}
о_кружује
граница бијела.
Небо
Европе
рђа је појела —
топовских фабрика
чађ и дим.
То је —
застарило,
то је —
досадило,
ал' ја ћу
о томе
да вичем
и говорим!
Радниче,
насм_иј се,
и окрени главу
од травождерских
крика толстојанских.
Предосјећајући
бритку студен
битке

мобилиши
оружје,
тијело
и стих.

Умијмо
живот
водњикав и блатни,
мишиће
искуј
у раду и спорту.

Слијевајте се,
цијеви од топа,
хемијо,
гасом
претеци
Европу!

Снажите одбрану
рукама објема
да јурнемо
у бој
на први сигнал.

Но, будемо ли
слабши
механиком,
у резерви
нам је
страшан арсенал.

Њихово
око-пројектор
ће видјет'
оружје
наше
страшније од гаса.

Наше је оружје:
солидарност људи,

које дијели језик,
ал' —
једини класа!
Слушаоче свијета,
стави наушнике,
и свежи
ухо
и душу
за нас.
Чујте, инострани
градови и села,
црвене
Москве
зажарени глас.
Будући
редове
иностране чете, —
идеш ли пјешке,
или те тешке тресе, —
схвати:
теби је
преча отаџбина
држава
радних
СССР!
Схвати,
кад чујеш
одјек канонаде,
кад
на нас
јурну
буржоаске звјери, —
наше је
најбоље,
најљуће оружје
остварен поклик:
„Скупа, пролетери . . .“

ПЈЕСМА О СОВЈЕТСКОМ ПАСОШУ

К'о вук бих
загриз'о
бироократизам.
За чиновне
немам ни слова
поште.
До сто вражјих врагова
нек иде
свака хартија.
Ал' ова ...
По дугом фронту кајита
долази
чиновник
смјеран у лицу.
Дају пасоше,
и ја
дајем
своју
пурпурну књижицу.
На једне пасоше —
смјеше се њежно.
На друге —
покажу немар.

С поштовањем
узму енглески
на ком је
лавовски
брачни пар.

Уз поглед
доброг дједе духа,
не престајући
да се клања,
прима,
као да бакшин прима,
пасош
Америчана.

На пољски —
зуре к'о коза у плакат.
На пољски —
исколаче очи
у тупој
полициској слоновости —
откуда, молим,
шта треба да значе
те
географске новости?

Не окрећући
купусну главу,
и тупа,
празна
погледа,
узму,
не трепћућ',
пасоме Данаца
и разних
других Шведа.

И гле,
 као да
 коприва
 уста
искриви
 господину.
То господин чиновник
 узима
моју
 црвенокожу пасошину.
Узима —
 к'о бомбу,
 узима —
 к'о јежа,
к'о бритву
 с двије општрице,
узима
 к'о змију
 од два километра,
што палаца
 с три'естри
 жалца.
Носач
 значајно мига,
 као да би
цабе
 да скине ствари.
Агент
 упитно
 гледа на жандаре,
на њега
 упитно —
 жандари.

С каквом бих насладом
 шибан,
 распет био
да паднем
 шака
 тој касти,
што у руци држим
 свој совјетски пасош
српасто-чекићасти.

К'о вук бих
 загриз'о
 бирокупатизам.
За чиновне
 немам ни слова
поште.
 До сто вражјих врагова
 нек иде
свака хартија.
 Ал' ова . . .

Ја
 из панталона
 вадим
 и дупликат —
драгоцјени терет
 пурпурна повеза.
Читајте,
 завидите —
 ја сам
 грађанин
Совјетскога Савеза!

ОПРОШТАЈ

У ауто,
задњи франак замјенивши.

— За Марсељ
у колико сати? —

Париз ме,
јурећи,
поздравља и прати,
љепши но икад,
и виши.

Росо растанка,
приђи оку близу,
нек сентименталност
моје срце
смрска!

Хтио бих
да живим
и умрем у Паризу,
кад не би било
такве земље —
Москва.

ПАРТИЈА

Одломак из поеме о Лењину

Ријеч
 међу нама
 навика постаје,
овешта к'о рухо,
 чак и најзнатнија.
Хоћу
 да присилим,
 да снова засјаје,
најузвишенију ријеч —
 партија.
Шта је јединка?
 Ком је она нужна?
Глас јединке је
 слаб врисак у тмици.
Ко ће га чути?
 Тек је жена дужна!
И то
 кад је ближе, —
 а не на улици.
Партија
 то је
 сложна олујина,
од гласова нижих и виших
 спресована;

од ње
прскају шанци душманина,
к'о од канонаде
што прсне мембрана.
Тешко човјеку,
кад је инокосан.
Куку једноме,
њег се не боје, —
њему је сваки мало јачи —
госа,
па чак и слабији,
ако их је двоје.
А кад се
у партију
сав мали пук сврста, —
падај, злотворе,
обамри и мучи!
Партија је
рука милионопрста,
стегнута
у једну песницу од тучи.
Јединка је нула —
а шта нула вриједи? —
један,
чак и кад је
одлучан и знатан,
не може
подићи
балван од пет педи,
а још мање ће
закод петокатан.
Партија —
то су милионâ плећа,
једно уз друго —
стиска и опруга.

С партијом
 у небо
 дићи ћемо
 грађе,
 држећи,
 подижући
 друг друга.
 Партија је
 кичма трудбеничке класе.
 Партија —
 бесмртност нашег подухвата.
 Партија —
 једино што никада нећу издати ја.
 Данас намјештеник,
 а сјутра
 царства бришем са карата.
 Мозак класе,
 дјело класе,
 слава класе
 ето шта је то партија.
 Партија и Лењин —
 два близанца-брата, —
 кога више
 мајка-историја цијени?
 Ми кажемо — Лењин,
 а мислимо
 партија,
 Ми кажемо —
 партија,
 а мислимо
 Лењин.

МАЈАКОВСКИ
КАКО СЕ ПРАВЕ СТИХОВИ

Превод РАДОВАНА ЛАЛИЋА

КАКО СЕ ПРАВЕ СТИХОВИ?

1.

Треба да пишем о овој теми.

На разним књижевним диспутима, у разговору с младим радницима различитих производних књижевних асоцијација (рап, тап, пап и др.), у разрачунавању с критичарима ја сам често морао ако не да рушим, а оно бар да дискредитујем стару поезију. Стару поезију, која ништа није крива, дирали смо, наравно, мало. Она је добијала по који ударац само онда када су се жустри заштитници старежи крили од нове уметности иза леђа споменика.

Напротив, обарајући, ломећи и преврћући споменике, ми смо читаоцима показали Велике с потпуно непознате, непроучене стране.

Децу (младе књижевне школе такође) увек интересује шта има у коњу од картона. После рада формалиста јасна је унутрашњост коња и слонова од хартије. Ако су се коњи при томе мало искварили — опростите. Поезију прошлости не ваља псовати — то нам је материјал за учење.

Наша стална и главна мржња уперена је против романсо-критичарског филистерства. Против оних који сву величину старе поезије виде у томе што су и они волели, као Оњегин Татјану (хармонија душа), њима су и песници разумљиви (то су научили у гимназији) по томе што јамбови милују њихово ухо. Нама је мрска та јевтина свирка зато што око тешког и важног песничког посла ствара атмосферу полног грча и замирања, атмосферу веровања да само вечна поезија не подлеже никаквој дијалектици и да је једини процес производње — надахнуто дизање

носа, у очекивању да небесна поезија-дух сиђе на ћелу у виду голуба, пауна или ноја.

Раскринкати ту господу није тешко.

Довољно је упоредити љубав као што је Татјанина и „науку коју је опевао Назон“ с пројектом закона о браку, прочитати доњецким рударима оно о Пушкиновом „разочараном лорњету“ или трчати испред првوماјских колона и викати: „Мој чика је човек најпоштенијих правила“.

Тешко да ће се после таквог искуства дојавити код каквог младог човека, који хоће да своју снагу да револуцији, озбиљна жеља да се бави старим поетским занатом.

О томе се много писало и говорило. Бучно одобравање аудиориума увек је било на нашој страни. Али одмах после овога дижу се скептични гласови:

— Ви само рушите а ништа не стварате. Стари уџбеници су рђави, а где су нови? Дајте нам правила ваше поетике! Дајте уџбенике!

Позивање на то да стара поетика постоји 1500 година, а наша неких 30 година — то је изговор који мало помаже.

Ви хоћете да пишете и хоћете да знате како се то ради. Зашто људи одбијају да приме као поезију ствар написану по свим Шенгелијевим правилима, с пуним римама, јамбовима и хорелима. Ви имате право да захтевате од песника да не носи са собом у гроб тајне свог заната.

Ја хоћу да пишем о свом послу не као књигочатац, него као практичар. Мој чланак нема никаквог научног значаја. Ја пишем о свом раду, који се, по мојим запажањима и мом убеђењу, у основи мало разликује од рада других професионалаца-песника.

Још једанпут врло одлучно скрећем пажњу: ја не дајем никаква правила за то да човек постане песник, да пише стихове. Таквих правила уопште нема. Песник се зове човек који баш ствара та песничка правила.

По стоти пут наводим свој пример-аналогију, који је већ постао досадан.

Математичар — то је човек који ствара, допуњује, развија математичка правила, човек који уноси ново у математичко

знање. Човек који је први пут формулисао да је „два и два четири“ велики је математичар, чак ако је ту истину добио сабирајући два и два пикавца. Сви људи после њега, макар сабирали неизмерно веће ствари, на пример, локомотиву с локомотивом, — сви ти људи нису математичари. Ово тврђење никако не умањује рад човека који сабира локомотиве. Његов рад је у данима расула у саобраћају, можда, сто пута драгоценiji од голе аритметичке истине. Али извештаје о оправци локомотива не треба слати у друштво математичара и захтевати да се разматрају напоре с геометријом Лобачевског. То ће разјарити комисију за планове, збунити математичаре, довести у ћорсокак тарификаторе.

Рећи ће ми да разбијам отворена врата, да је то и онако јасно. Ни најмање.

Наше редакције штампају 80% римованих будалаштина само зато, што уредници немају никаквог појма о ранијој поезији или не знају ради чега је поезија потребна.

Уредници знају само „свиђа ми се“ или „не свиђа ми се“, заборављајући да је и укус могуће развијати и да га треба развијати. Скоро сви уредници су ми се жалили да не могу враћати стиховане рукописе, да не знају шта при томе да кажу.

Писмен уредник морао би рећи песнику: „Ваши стихови су врло правилни, они су састављени према трећем издању приручника за версификацију од М. Бродовског (Шенгелија, Греча итд.), све ваше риме су испробане риме које се одавно налазе у потпуном речнику руских рима од Н. Абрамова. Пошто сада немам добрих нових стихова, ја ћу радо узети ваше, с тим да их платим као рад квалификованог преписивача по 30 рубаља за табак, под условом да поднесете три копије”.

Песник неће имати куд. Песник ће или оставити писање, или ће прићи стиховима као послу који захтева велики напор. У сваком случају, песник ће престати да се прави важан пред репортером, који бар располаже новим догађајима за своје три рубље од белешке. Јер репортер цепа панталоне због разних скандала и пожара, а такав песник троши само пљувачку на прелиставање страница.

У име подизања песничке квалификованости, у име процвата поезије у будућности, не треба издавати ту најлакшу врсту посла од осталих облика људског рада.

Напомињем: стварање правила није циљ поезије сам по себи, иначе ће се песник изродити у схоластичара који се вежба у састављању правила за непостојеће и непотребне ствари и поставке. На пример, било би бесмислено измишљати правила за бројање звезда приликом брзе вожње на бициклу.

Поставке које траже формулацију, које траже правила, — истиче живот. Начине формулације, циљ правила одређује класа, одређују потребе наше борбе.

На пример, револуција је избацила на улицу незграпни говор милиона, жаргон периферија покуљао је кроз главне улице; дегенерисани језик интелектуалаца с јаловим речима: „идеал“, „принципи правичности“, „божанско начело“, „трансцендентални лик Христа и Антихриста“, — све те речи, које се шапатом изговарају по ресторанима — згажене су. Ту је — нови елеменат језика. Како да га учинимо поетским? Стара правила са „грёзама, розама“*) и александриским стихом нису подесна. Како да се у поезију уведе разговорни језик и како да се изведе поезија из тих разговора?

Да се плуе на револуцију у име јамбова?

Мы стали злыми и покорными.
Нам не уйти.
Уже развел руками черными
Викжель пути. **)

(З. Г и ш л и н с)

Не! Бесциљно је стављати у четворостопни амфибрах, који је смишљен ради шалутања, неукротиву грмљавину револуције!

Герои, скитальцы морей, альбатросы,
Застольные гости громовых лиров.
Орлиное племя, матросы, матросы,
Вам песнь оппевал рубиновых слов.***)

(К и р и л л о в)

*) Сањама, дружама

**) Постали смо зли и покорни, ми не можемо отићи. Већ је раширио прже руке Викжел пута. (Викжел — Оверуски извршни комитет железничарског савеза.)

***) Хероји, луталице морске, албатроси, гости — званице бучних лирова. Орловско племе, морнари, морнари, за вас — песма огњена од рубинских речи.

Не!

Дајте одмах сва права грађанства новом језику: покличу
— место напева, тутњави добоша — место успаванке:

Революционный держите шаг!*)

(Блок)

Разворачивайтесь в марше!

(Маяковский)

Није довољно давати обрасце новог стиха, правила како да се делује речју на масе револуције, — потребно је да се процена тог деловања прави у циљу максималне помоћи својој класи.

Није довољно рећи да „неуморни не спава душманин“ (Блок).

Треба тачно показати или бар омогућити да се без погрешке замисли фигура тога душманина.

Није довољно да се само развијемо у маршу. Потребно се развити по свим правилима уличне борбе, узимајући телеграф, банке, арсенале у руке радника који дижу устанак.

Отуда:

Ешь ананасы,
Рябчиков жуй,

День твой последний приходит, буржуй...**)

(Маяковский)

Тешко да би класична поезија озаконила такав стих. Греч 1820 године није знао за частушке,***) али да их је познавао, написао би о њима, сигурно, исто онако презриво као о народној версификацији: „Дотични стихови не познају ни стопе ни хармоније“.

Али ове је стихове усинила петроградска улица. На доколици критичари могу испитати на основу каквих је правила све то учињено.

Новина је у песничком делу обавезна. Материјал речи, језичних спрегова, који долази до руку песника, мора бити пре-

*) Држите корак револуције!

**) Једи ананасе, жваћи препелице, дан твој последњи долази, буржуйу...

***) Частушка — кратка песма, поскочница.

рађен. Ако је за прављење стихова употребљено старо гвожђе језика, оно треба да буде у строгом складу с количином новог материјала. Од количине и каквоће тог новог зависиће да ли је таква слитина погодна за употребу.

Новина, разуме се, не значи стално изрицање непознатих истина. Јамб, слободни стих, алитерација, асонанца не стварају се сваки дан. Може се радити и на њиховом настављању, увођењу, ширењу.

„Два пута два јесу четири” — не живи само по себи и не може ни живети. Треба знати користити се том истином (правила примене). Треба учинити да се та истина памти (опет правила), треба доказати њену непоколебивост на низу факата (пример, садржина, тема).

Отуда је јасно да за опис, одраз стварности, у поезији нема самосталног места. Такав рад је потребан, али он треба да буде процењиван као рад секретара великог људског скупа. То је оно просто „слушали”, „одлучили”. У томе је трагедија сапутништва: и чули су пет година доцније и одлучили су прилично касно — пошто су већ остали испунили.

Поезија почиње онде где постоји тенденција.

По мом мишљењу, стихови: „Излазим усамљен на пут...” („Выхожу один я на дорогу...”), — то је агитирање да девојка шета с песницима. Самоме је, знате, досадно. Их, да човек напише стих такве снаге, који би звао људе да се удруже у кооперације!

Стара упутства за писање стихова неоспорно нису била таква. То је само опис историских начина писања који су ушли у обичај. Било би правилно звати те књиге не „како треба писати”, него „како се писало”.

Говорим поштено. Ја не познајем ни јамбове, ни хореје, никад их нисам разликовао нити ћу их разликовати. Не зато што је то тежак посао, него зато што у свом песничком раду никада нисам имао посла са тим стварима. А ако се одломци таквог метра могу и срести, они су просто записани према слуху, јер се ти досадни мотиви одвећ често сусрећу — као рецимо: „Низ велику реку низ Волгу”.

Много пута сам почињао да то проучавам, схватао сам ту механику, а затим опет заборављао. Те ствари, које у песничким уџбеницима заузимају 90%, у мом практичном раду не сусрећу се ни у три процента.

У песничком раду има само неколико општих правила за почетак песничког рада. И та правила су чиста конвенција. Као у шаху. Први потези су скоро исти. Али ви већ од идућег потеза почињете да смишљате нови напад. У идућој партији, у датој ситуацији, не треба поновити ни најгенијалнији потез. Противника збуњује само неочекиваност потеза.

Сасвим онако као и неочекиване риме у стиху.

Који су услови потребни за почетак песничког рада?

Прво. Постојање задатка у друштву, који је могуће решити само помоћу песничког дела. Социјална поруџбина. (Интересантна тема за специјалан рад о неподударности социјалне поруџбине и фактичне поруџбине.)

Друго. Тачно познавање или, боље, осећање жеља ваше класе (или групе коју претстављате) у овом питању, тј. утврђивање циља.

Треће. Материјал. Речи. Стално попуњавање скровишта, историја ваше лобање потребним, изразитим, ретким, пронађеним, обновљеним, произведеним и разним другим речима.

Четврто. Инсталације предузећа и оруђа производње. Перо, оловка, писаћа машина, телефон, одело за похађање преноћишта, бицикл за вожњу у редакцију, организована менза, кишобран ради писања по киши, станбени простор одређеног броја корака које треба чинити при раду; веза са бироом исечака ради одашиљања материјала о питањима која муче провинције, итд., итсл., и чак лула и цигарете.

Пето. Навика и начин обраде речи, бескрајно индивидуални, који се стичу тек после дугих година свакодневног рада: риме, размер, алитерација, фигуре, климакси, стил, патос, поента, наслов, графички облик итд., итд.

На пример: социјални задатак — дати речи за песму црвеноармејаца који иду на петроградски фронт. Циљ — разбити Јуденића. Материјал — речи из војничког речника. Оруђа производње — огризак оловке. Метод — римована поскочица.

Резултат:

Милкой мне в подарок бурка
и носки подарены.
Мчит Юденич с Петербурга,
как наскипидаренный.*)

Новина четворостиха, која оправдава производњу ове поскочице, налази се у рими „носки подарены“ и „наскипидаренный“. Та новина чини ствар потребном, поетском, типском.

Да би поскочица деловала, неопходна је примена неочекиваног сликовања уз пуну неподударност првог дистиха с другим, при чему први дистих може бити назван помоћним.

Чак ова општа почетна правила песничког рада даће више могућности него сада за тарификацију и за квалификацију песничких дела.

Моменти материјала, оруђа и метода могу се директно урачунати као тарифне јединице.

Постоји ли социјална поруџбина? Постоји. 2 јединице. Циљ? 2 јединице. Сликовано? Још једна јединица. Алитерације? Још пола јединице. И за ритам јединица, — чудни размер тражио је вожњу у аутобусу.

Нека се не осмехују критичари, али ја бих стихове каквог песника с Аљаске (уз једнаке способности, разуме се) ценио више него, рецимо, стихове једног Јалтинца.

Шта мислите! Аљаскинац мора и да се смрзава, и бунду треба да купује, и мастило му се смрзава у наливперу. А Јалтинац пише под палмама, у местима где је и без стихова добро.

Исто таква јасност уноси се и у квалификације.

Стихови Демјана Бедног — то је правилно схваћена социјална поруџбина за данас, утврђивање циља — потребе радника и сељака, речи из полусељачке средине (са примесом песничких рима које изумиру), метод басне.

Стихови Кручониha: алитерација, дисонанса, циљ — помоћ будућим песницима.

Ту се не треба бавити метафизичким питањем ко је бољи: Демјан Бедни или Кручоних. То су песнички радови састављени

*) Драга ми је дала на поклон огртач и чаране. Јури Јуденић од Петрограда, као намазан терпентином.

од разних елемената, у разним плановима, и оба могу постојати, не истискујући се међусобно и не конкуришући.

С моје тачке гледишта, најбоље песничко дело биће оно које је написано по социјалној поруџбини Коминтерне, које је усмерено ка победи пролетаријата, изражено новим речима, изразитим и свакоме разумљивим, израђено на столу који је опремљен према НОТ-у и достављено редакцији аеропланом. Подвлачим — аеропланом, јер је песнички начин живота такође један од најважнијих фактора наше производње. Разуме се, процес сабирања и одузимања у поезији знатно је финији и сложенији него што је то показано код мене.

Ја намерно заоштравам, упрошћавам и карикирам мисао. Заоштравам ради тога да бих јасније показао да суштина савременог рада на литератури није у оцењивању ових или оних готових ствари с тачке гледишта укуса, него у правилном методу проучавања самог процеса производње.

Смисао овог чланка никако није у расправљању о готовим обрасцима или методима, него у покушају да се открије сам процес песничке производње.

Како се прави стих?

Рад почиње много пре него се добије, него што дође до свести социјална поруџбина.

Претходни песнички рад врши се непрекидно.

Добра песничка ствар може се направити у одређеном року само ако се има велика резерва припремљене песничке грађе.

На пример, мени сада (пишем само о ономе што ми је моментано пало на памет) сврдла у мозгу лепо презиме „господин Глицерон”, које је настало случајно, приликом неког погрешно запамћеног разговора о глицерину.

Имам и добрих рима.

(И в небе цвета) крем
(вставал суровый) Кремль.
(В Рим ступайте, к французам) к немцам,
(Там ищите приют для) богемца.
(Под лошадиный) фырк

(когда-нибудь я добреду до) У ф ы.
У ф а
г л у х а. *)

Или:

(Окрашены) на густо
(и дни и ночи) августа
и т. д., и т. д. **)

Имам и ритам једне згодне американске песмице коју треба још мењати и русифицирати.

Хат хардет Хена
Ди вемп оф Совена
Ди вемп оф Совена
Джи — ей. ***)

Имам чврсто скројене алитерације поводом узгред приме-
нене афише са презименом „Нита Жо“:

Где живет Нита Жо?
Нита ниже етажом. ****)

Или поводом фарбарнице Љамине:

Краска дело мамино —
Моя мама Љамина. *****)

Имам теме разне јасноће и мутноће.

1) Киша у Њујорку.

2) Проститутка на булевару Капуцина у Паризу. Прости-
тутка, коју је, како се сматра, нарочито шик волети, зато што
је без једне ноге, — другу јој је, изгледа, отсекао трамвај.

3) Старац код клозета у огромном Геслеровом ресторану у
Берлину.

4) Огромна тема о Октобру, која се не може довршити, ако
не будеш мало живео у селу, итд. итд.

*) (И на небу боје) крем — (дизао се сурови) Кремљ. (Идите у Рим Францу-
зима) Немцима, (тамо тражите уточните за) Чеха. (Уз коњско) фрктање — стићи ћу
једном до) Уфе. Уфа је глува.

**) (Офарбани су) густо (и дани и ноћи) августа итд. итд.

***) Тврдо срце има Хана заводница из Саване, заводница из Саване.

****) Где живи Нита Жо? Нита је за спрат ниже.

*****) Фарба је ствар мамина — моја мама је Љамина.

Све те резерве спремљене су у глави, а оне које су нарочито тешке забележене су.

Начин њихове будуће примене мени је непознат, али знам да ће бити све употребљене.

На те резерве одлази ми цело време. На њих трошим десет до осамнаест сати дневно и скоро увек нешто мумлам. Усредсређивањем на то објашњава се фамозна песничка расејаност.

Рад на овим резервама вршим с таквом напрегнутошћу, да у деведесет од сто случајева знам чак и место где су се у току петнаестогодишњег рада јавиле и добиле коначну форму ове или оне риме, алитерације, слике итд.

Улица.

Лица У... (Трамвај од Сухарева куле до Сретенске капије, 1913 г.)

Угрюмый дождь скосил глаза.

А за...*) (Страсни манастир, 1912 г.)

Милујте мршаве и црне мачке. (Храст у Кунцеву, 1914 г.).
Лёевой.

Левой.***) (Фијакериста на Кеју, 1917 г.).

Кучкин син Дантес. (У возу код Митишча, 1924 г.).

Итд., итд.

Ова је „бележница“ један од главних услова за прављење истинске ствари.

О тој бележници пише се обично тек после пишчеве смрти; она се годинама ваља на сметлишту, штампана се посмртно и после „довршених ствари“, али за писца та књига је све.

Песници-почетници природно немају те бележнице, немају праксе и искуства. Направљени стихови су ретки, и зато је читава поема водњикава, дугачка.

Почетник, ма колико био способан, не може одмах написати јаку ствар; с друге стране, први рад је увек „свежији“, јер су у њ ушле резерве целог претходног живота.

*) Суморна киша погледала је попреко. А за...

**) Лавом. Лавом.

Само постојање брижљиво проверених резерви пружа ми могућности да свршавам ствар на време, јер норма моје производње, кад истински радим, износи 8—10 стихова дневно.

Песник сваки сусрет, сваку фирму, сваки догађај у свим приликама разматра само као материјал за књижевну обраду.

Раније сам се тако уносио у овај рад, да сам се чак бојао да изговарам речи и изразе који су ми изгледали потребни за будуће стихове, — постајао сам суморан, досадан и неразговоран.

Тринаесте године, враћајући се из Саратова у Москву, ја сам, да бих некој сапутници у возу доказао своју лојалност, рекао да нисам „мушкарац, него облак у панталонама“. Рекавши то, одмах сам се сетио да би то ваљало за стих, а може се усмено раширити и раскрчмити улудо. Страшно узнемирен, ја сам једно пола сата испитивао девојку, постављајући јој сугестивна питања, и умирио сам се тек када сам се уверио да је моје речи примила на једно и испустила на друго ухо.

Кроз две године „облак у панталонама“ устребао ми је за назив читаве једне поеме.

Два дана сам мислио о речима које су имале да изразе нежност усамљеног човека према јединој драгани.

Како ће је он пазити и волети?

Треће вече легао сам да спавам, с главобољом, не смисливши ништа. Ноћу су дошле одговарајуће речи.

Тело твоје
буду беречь и любить,
как солдат, обрубленный войною,
ненужный, ничей,
бережет
свою единственную ногу.*)

Скочио сам, полубунован. У мраку сам, угљенисаном шибицом, записао на кутији за цигарете — „једину ногу“ и заспао. Сутра ујутру мислио сам једно два сата каква је то „једина нога“, забележена на кутији и како је овамо приспела.

Рима, коју хваташ али је још ниси ухватио за реп, трује жи-

*) Твоје тело ја ћу пазити и волети, као што војник, унакажен у рату, непотребан, ничији, пази своју једину ногу.

вот: разговараш не схватајући ништа, једеш не гледајући, и не можеш спавати, скоро гледајући риму како ти лети испред очију.

Захваљујући Шенгелију, код нас су почели гледати на песнички рад као на безначајну ситницу. Има чак ђидија који су надмашили професора. Ево, на пример, огласа из „Харковског пролетера“ (бр. 256):

„Како ћеш постати писац.

Појединости за 50 копјејака у маркама. Славјанск, Доњецка железница, поштански фах бр. 11”.

Је ли по вољи?!

Уосталом, то је продукт од пре револуције. Још у прилогу уз часопис „Разнода“ разашилана је књижица „Песник у пет лекција“.

Ја мислим да чак и моји мали примери увршћују поезију у ред најтежих послова, што она уствари и јесте.

Однос према стиху треба да буде једнак односу према жени у генијалном Пастернаковом четворостиху:

В тот день тебя от гребенок до ног,
как трагик в провинции драму шекспирову,
таскал за собой и знал назубок,
штался по городу и репетировал.*)

У идућој глави покушаћу да покажем развитак тих претходних услова за прављење стиха на конкретном примеру писања једне песме.

2.

Од својих последњих песама сматрам најефикаснијом песму „Сергеју Јесењину”.

За њу нисам морао тражити ни часопис, ни издавача, — она је преписивана пре штампе, она је кришом извучена из слога и штампана у једном провинциском листу, читање те песме тражи сама аудиториа, за време читања чује се како муве лете, после читања људи стискају један другоме шапе, у кулоарима бесне и

*) Тога дана сам те, од чешља до ногу, као провинцијални трагичар Шекспирову драму, вукао за собом и знао у прсте, тумарао по граду и репетирао.

хвале песму, а када је изишла, појавила се рецензија састављена истовремено од псовки и комплимената.

Како је рађен тај стих?

Јесењина сам познавао одавно — од пре једно десет, два-наест година.

Први пут сам га срео у опанцима и рубашки са некаквим везовима на крстиће. То је било у једној од бољих лењинградских кућа. Знајући са каквим задовољством прави, а не декоративни мужик замењује своју одећу ципелама и капутом, ја Јесењину нисам поверовао. Он ми је изгледао оперетски, театрално. Утолико пре што је већ писао стихове који су се допадали и, очевидно, нашла би се која рубља за ципеле.

Као човек који је већ у своје време носио и одбацио жуту блузу, упитао сам га озбиљно, у вези с одећом:

— Шта вам је то, ради рекламе?

Јесењин ми је одговорио гласом којим би, вероватно, проговорило уље из кандила кад би оживело. Отприлике овако:

— Ми смо сељаци, ми то ваше не разумемо... ми већ не-како... по нашки... у исконској, пртеној...

Ми, футуристи, разуме се, према његовим веома даровитим и веома сељачким стиховима, држали смо се непријатељски.

Али, он је био човек некако смешан и мио.

Одлазећи, рекао сам му за сваки случај:

— Кладим се да ћете ви оставити све те опанке и кићанке!

Јесењин се бранио с убеђеном ватреношћу. Њега је повукао у страну Кљујев, као мајка која вуче развратну ћерку, кад се боји да сама ћерка неће имати снаге и жеље да се противи.

Јесењин се изненада појављивао и ишчезавао. Сигурно сам га срео тек после револуције, код Горког. Одмах сам, са свом својом урођеном неделикатношћу, дрекнуо:

— Дајте опкладу, Јесењине, на вама је и капут и кравата!

Јесењин се наљутио и стао је да се свађа.

Затим сам почео наилазити на Јесењинове ретке и стихове, који су се морали допадати, на пример:

Милый, милый, смешной дуралей... и т. д. *)
Небо колокол, месяц язык... и др. **)

Јесењин се отимао из идеализованог селаштва, али се, разуме се, отимао с падовима и напореда са

Мать моя родина,
Я большевик***)

појављивала се апологија „краве”. Место „споменика Марксу”, тражио је споменик крави. Не млечној крави, него крави симболу, крави која је упрла роговима у локомотиву.

Ја сам се често препирао с Јесењином, грдећи га највише због имажинизма који је ђикао око њега.

Затим је Јесењин отпутовао у Америку и још не знам куда и вратио се с јасном тежњом ка новоме.

Нажалост, у то време човек се с њим чешће сретао у милицској хроници него у поезији. Он је брзо и сигурно испадао из списка здравих (ја говорим о минимуму који се тражи од песника) трудбеника поезије. У то време сретао сам се с Јесењином неколико пута; сусрети су били елегични, без и најмањих размирица.

Ја сам са задовољством гледао на еволуцију Јесењина од имажинизма ка ВАПП-у. Јесењин је са радозналошћу говорио о туђим стиховима. Код самољубивог Јесењина појавила се нова црта: он је са извесном завишћу гледао на све песнике који су се органски слили с револуцијом, с класом и видели пред собом велики и оптимистички пут.

У томе је, по мом мишљењу, корен Јесењинове песничке нервозности и његовог незадовољства самим собом, које је било потстицано вином и безосећајним и невештим држањем околине.

У последње време код Јесењина се појавила чак нека очигледна симпатија према нама (лефовцима): ишао је Асејеву, мене звао телефоном, понекад се просто трудио да се сретнемо.

Мало је подбуо и отомбољио се, али је још увек био јесењински елегантан. Последњи сусрет с њим направио је на мене те-

*) Мила. мила, смешна лудо... итд.

**) Небо-звоно, месец-тучак... и др.

***) Мајко моја отаџбино, ја сам большевик.

жак и јак утисак. Код касе Госиздата срео сам човека који је полетео према мени, — с подбулим лицем, с искривљеном краватом, са шеширом који се случајно држао, закачивши се за прамен плаве косе. Он и његова два мрачна (за мене, у сваком случају) сапутника заударали су на препеченицу. Ја сам с муком, у буквалном смислу, познао Јесењина. Измигољивши се с муком од њиховог наваљивања да пијем, поткрепљеног махањем хрпом червонаца, мени се читавог дана наметао његов тешки изглед и убече, разуме се, дуго сам говорио (нажалост, таква ствар се код свакога и увек ограничава на то) са друговима да Јесењину треба некако поклонити пажњу. И они и ја грдили смо „средину“ и растали се с убеђењем да Јесењина пазе његови пријатељи — јесењинци.

Није било тако. Крај С. Јесењина ражалостио нас је, ражалостио обично, људски. Али овај крај нам се одмах учинио савршено природан и логичан. Сазнао сам о томе ноћу, — жалост би, вероватно, и остала жалост и, вероватно, расејала би се до зоре, али ујутру новине су донеле претсмртне стихове :

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей...

После тих стихова Јесењинова смрт постала је литерарни факат.

Одмах је било јасно колико колебљивих људи ће овај снажни стих, баш — стих, довести до омче и револвера.

И никаквим, никаквим новинским анализама и чланцима нећеш анулирати тај стих. Против тога стиха могуће је и треба се борити стихом, и само стихом.

Тако је песницима СССР дата социјална поруџбина да напишу стихове о Јесењину. Поруџбина изванредна, важна и хитна, јер су Јесењинови стихови почели деловати брзо и без промашаја. Поруџбину су многи примили. Али шта да пишу? Како да пишу?

Појавили су се стихови, чланци, успомене, огледи и чак драме. По мом мишљењу, 99% од оног што је написано о Јесењину просто је будалаштина или штетна будалаштина.

Сићушни су стихови Јесењинових пријатеља. Одмах ћете их познати по томе како ословљавају Јесењина, они га зову фамилијарно „Серјожа“ (однекуд ову неумесну реч узео је и Безименски). „Серјожа“ као књижевни факат — не постоји. Постоји песник Сергеј Јесењин. Молимо да се о њему и говори. Увођење фамилијарне речи „Серјожа“ одмах цепа социјалну поруџбину и метод обраде. Велику, тешку тему — реч „Серјожа“ своди на ниво епиграма или мадригала. И неће помоћи никакве сузе песничких рођака. Поетски, ти стихови не могу деловати. Ти стихови изазивају смех и раздраженост.

Стихови Јесењинових „непријатеља“, иако их је његова смрт стишала, то су поповски стихови. Они Јесењина, због самог факта самоубиства, лишавају поетског погребца.

Но таког злог хулиганства
Мы не ждали даже от тебя...*)
(Изгледа, Ж а р о в)

Њихови стихови су стихови људи који на брзу руку извршују рђаво схваћену социјалну поруџбину, у којој циљ уопште није повезан с методом и где се узима фељтонски стил који у овом трагичном случају уопште не делује.

Истргнуто из сложене социјалне и психолошке средине, самоубиство, с његовим моментаним немотивисаним одрицањем (а зар може бити друкчије?!) — тишти лажљивошћу.

У борби против штетности последњег Јесењиновог стиха мало може помоћи и проза о њему.

Почињући од Когана, који, по мом мишљењу, није проучавао марксизам по Марксу, него се потрудио да га самостално изведе из Лукине изреке: „буве нису све рђаве, све су црне и све скачу“, — који је сматрао ту истину највишим научним објективизмом и који зато у отсуству (посмртно) пише похвални чланак, никоме више непотребан, завршавајући смрдљивим књижицама Кручониха, који учи Јесењина политграмоти, као да је сам Кру-

*) Али тако пакосног мангуплука ми нисмо очекивали чак ни од тебе.

чоних сав свој живот провео на робији, страдајући за слободу, па га стаје тешких мука да напише шест (!) књижица о Јесењину, руком са које још није избрисан ожиљак звонких окова.

Па шта и како да се пише о Јесењину?

Разгледајући са свих страна ту смрт и претресајући туђи материјал, ја сам формулисао и одредио себи задатак:

Циљ: смишљено паралисати дејство последњих Јесењинових стихова, учинити Јесењинов крај неинтересантним, супротставити лакој лепоти смрти другу лепоту, јер су све снаге потребне радном човечанству за отпочету револуцију, и оно, упркос тешком путу, тешким контрастима НЕП-а, захтева да славимо радост живота, весеље претешког марша у комунизам.

Сада, имајући стих при руци, лако је формулисати, али како га је тешко било онда почети.

Рад се поклопио баш с мојим путовањем по провинцији и држањем предавања. Око три месеца враћао сам се из дана у дан теми и нисам могао смислити ништа паметно. Долазиле су ми на памет свакојаке приказе с модрим лицима и водоводним цевима. За три месеца нисам смислио ни један једини редак. Само од свакодневног просејавања речи издвојила се грађа за риме, као што су „в иной — пивной“, „Коган — погань“, „Напостов — по сто“. Тек кад сам се приближавао Москви, схватио сам да је тешкоћа и дужина писања у необично великој подударности описиваног с личним околностима.

Исте хотелске собе, исте цев и иста нежељена усамљеност.

Средина ме је вукла к себи, није ми дозвољавала да се истргнем, није ми давала ни осећаја, ни речи потребних за лепљење, није ми пружала података за позивање на бодрост.

Отуда скоро правило: за прављење поетске ствари неопходна је промена места или времена.

Исто тако, на пример, у сликарству, цртајући контуре каквог предмета, ви треба да се одмакнете на растојање које је једнако трострукој величини предмета. Ако то не извршите, ви просто нећете видети насликану ствар.

Уколико су ствари или догађаји већи, утолико ће и растојање на које се треба одмаћи бити веће. Слаби тапкају у месту

и чекају да догађај прође, да би га одразили, јаки истрчавају толико напред, да би вукли схваћено време.

Опис данашњице од стране учесника садашњих борби биће увек непотпун, чак сигурно нетачан, у сваком случају — једностран.

Очевидно, такав посао је сума, резултат двају послова — записа савременика и уопштавајућег рада будућег уметника. У том је трагедија револуционарног писца: може човек дати сјајан протокол, на пример — „Недеља“ од Либединског, и дати безнадежно лажну ствар, лађајући се генерализације без икакве дистанце. Ако не дистанце времена и места, а оно бар главе.

Тако, на пример, поштовање које се указује „поезији“ на штету факата и хронике, приморало је радничке кореспонденте да издаду зборник „Латице“ са стиховима као што су ови:

Я пролетарская пушка,
Отрељяю туда и сюда.*)

Поука је у овоме: 1) прођимо се бунила о развијању „епских платна“ у време бојева на барикадама — цело платно биће поцепано; 2) вредност фактичког материјала (отуда и интересовање за дописе радничких и сеоских кореспондената) у време револуције треба да се цени више, у сваком случају не ниже, него такозвано „песничко дело“. Пренагљена поетизација само цеди и унаказује материјал. Сви уџбеници поезије а ла Шенгели штетни су због тога што не изводе поезију из материјала, тј. не дају есенцију факата, не сажимају факат док се не добије пресована, сажета, економична реч, него просто набацују какву било стару форму на нову чињеницу. Форма најчешће не одговара расту: или ће се факат сасвим изгубити као бува у панталонама, — на пример, Радимовљева прасад у његовим грчким, за „Илијаду“ прилагођеним пентаметрима, — или факат штрчи из поетске одеће и постаје смешан, место да буде величанствен. Тако изгледају, на пример, код Кирилова „Морнари“, корачајући у четворостопном изношеном амфибраху који пуца по шавовима.

*) Ја сам пролетерски топ, пуцам тамо и амо.

Промена плана у коме се одиграо овај или онај факат, растојање — обавезни су. То не значи, разуме се, да песник треба да седи крај мора и да чека згоду, док време не прође даље. Он треба да стиже време. Да лагани ход времена замени променом места, да за дан који фактички пролази пропусти столеће у фантазији.

За лаке, за ситне ствари такво премештање могуће је и треба га чинити (оно се тако и само врши) вештачки.

Добро је почети с писањем стихова о Првом мају негде у новембру и децембру, када се тај мај доиста необично жели.

Да бисте написали стихове о тихој љубави, одвезите се аутобусом бр. 7 од Лубјанског трга до трга Ногинова. То одвратно труцкање најбоље ће вам дати нијансу о дивотама другог живота. Труцкање је неопходно ради поређења.

Време је потребно и ради пробе већ написане ствари.

Све песме које сам писао о актуелној теми с највећим расположењем у души, песме које су ми се свиђале приликом рецитовања, изгледале су ми ипак сутрадан плитке, недовршене, једностране. Страшно бих хтео да увек нешто преправљам.

Зато, кад завршим какву ствар, ја је закључавам на неколико дана у фијоку, извлачим кроз неколико дана и одмах видим недостатке који су ми раније измицали. Утонеш у рад.

То ипак не значи да треба правити само неблагоприятне ствари. Не. Него баш благовремене. Ја хоћу да задржим само пажњу песника на томе да је за агитке, које се сматрају лакима, уствари потребан најнапорнији рад и најразличнија домишљања, која надокнађују недостатак времена.

Чак кад се спрема смешна агитациона ствар, треба је, на пример, преписати с концепта увече, а не ујутру. Бадиш ли макар један поглед ујутру, видећеш много којечега што се може лако исправити. Ако препишете ујутру — већи део оног што је лоше остаће. Вештина да се стварају растојања и да се организује време (а не јамбови и хореји) треба да се унесе као основно правило сваког уџбеника о песничкој производњи.

Ето зашто сам ја стих о Јесећину више помакао напред на малом растојању од Лубјанског пролаза до државне трговине

чајем у Мјасницкој (ишао сам да ликвидирам аконтацију), него у току читавог свог пута. Мјасницка улица била је оштар и потребан контраст: после усамљености хотелских соба — мјасницка многољудност, после провинцијалне тишине — расположење и бодрост аутобуса, аутомобила и трамваја а наоколо, као изазивање старим лучевим селима — електротехничарске радње.

Идем, машући рукама и мумлајући још скоро без речи, час успоравајући корак — да не бих сметао мумлању, час мумлајући брже, по такту корака.

Тако се деља и обликује ритам — основица сваког песничког производа, која пролази кроз њу као брујање. Постепено из тог брујања почињеш да извлачиш поједине речи.

Неке речи просто отскачу и никада се не враћају, неке се задржавају, преврћу и изврћу, по неколико десетина пута, док не осетиш да је реч стала на своје место (то осећање, које се развија напореда с искуством, и зове се таленат). Прво избија најчешће главна реч — главна реч која карактерише смисао стиха, или реч која подлеже сликовању. Остале речи долазе и умећу се у зависности од главне. Кад је већ готово главно, одједанпут се рађа осећање да се ритам кида — недостаје какав слог, какав звук. Почињеш поново прекрајати све речи, и рад доводи до лудила. Као да се сто пута мери круница која не може да се навуче на зуб, и најзад, после сто проба, дентиста притискује, и она је намештена. Сличност се за мене удвостручава још и тиме, што ми из очију, када је, најзад, та круница намештена, потеку сузе (буквално) — од бола и олакшања.

Одакле долази то основно брујање-ритам, није познато. За мене то је свако понављање звука у мени, шума, љуљања или чак уопште сваке појаве коју ја претварам у звук. Ритам може донети и плесак морских таласа и слушкиња која свако јутро лупа вратима и, понављајући се, вуче се, лупарајући у мојој свести, — и чак окретање земље, које се у мени, као у продавници училâ, карикирано смењује и обавезно повезује са звиждукањем ветра.

Настојање да се кретање организује, да се организују звукови околом, откривајући њихов карактер, њихове особености, —

то је један од главних, сталних песничких послова: припремање ритмичких резерви. Не знам да ли постоји ритам ван мене или само у мени, најпре ће бити — у мени. Али да би се пробудио, потребан је потстрек, — тако, ко зна од какве шкрипе, почиње брујање у трбуху клавира, тако се мост, претећи да се сруши, угиба од истовременог мрављег корака.

Ритам је основна снага, основна енергија стиха. Објаснити га не можеш, за њега можеш само рећи оно што се говори о магнетизму или електрицитету. Магнетизам и електрицитет су видови енергије. Ритам може бити један у многим стиховима, чак у читавом раду песникову, и то не чини рад једноликим, јер ритам може бити толико сложен и толико тежак за уобличавање, да до њега не можеш доћи ни помоћу неколико великих поема.

Песник мора да развија у себи баш то осећање ритма, а не да учи туђе размере; јамб, хореј, чак канонизовани слободни стих, — то је ритам прилагођен за неки конкретни случај, који је подесан једино за тај конкретни случај. Тако ће, на пример, магнетска енергија, употребљена за потковицу, привлачити челична пера и не можеш је прилагодити ни за какву другу ствар.

Од размера ја не познајем ниједан. Што се мене тиче, ја сам просто убеђен за себе да за херојске или величанствене трансмисије треба узимати дуг размер с великим бројем слогова, а за веселе — кратак. Због нечега код мене се од детињства (отприлике од девете године) читава прва група повезује са

Вы жертвою пали в борьбе роковой...*)

а друга са

Отречемся от старого мира...**)

Занимљиво. Али, часна реч, то је тако.

Ја размер добијам тако што ово ритмичко брујање покривам речима, речима које даје циљ песме (за све време се питаш: А је ли то она реч? А коме ћу је читати? А да ли ће бити пра-

*) Ви падосте жртвом судбоносне борбе..

**) Одрешимо се старог света..

вилно схваћена? итд.), речима које контролише највиши такт, способност, таленат.

Спочетка, песму Јесењину мумлао сам отприлике овако:

та-ра-ра (ра ра) ра, ра, ра, ра (ра ра)
ра-ра-ри (ра-ра ра) ра ра (ра ра ра ра),
ра-ра-ра (ра ра ра ра ра ра)
ра-ра-ра (ра ра-ра) ра ра (ра) ра ра.

Затим се оцртавају речи:

Вы ушли ра ра ра ра ра в мир в иной.
Может быть, летите ра ра ра ра ра.
Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.
Ра ра ра (ра ра ра ра) трезвость.

Неколико десетина пута понављам, послушкујући први стих:

Вы ушли ра ра ра в мир в иной и т. д.

Какво је то проклето „ра ра ра“, и шта да се уметне место њега? Можда би било добро оставити ствар без икаквог „рарара“.

Вы ушли в мир в иной.

Не! Одмах ми пада на памет стих који сам негде чуо:

Бедный конь в поле пал.

Какав је то сад коњ? Ту није коњ, него Јесењин. А, затим, без тих слогова добија се неки оперски галоп, а ово „ра ра ра“ кудикамо је узвишеније. „Ра ра ра“ се никако не може избацити — ритам је правилан. Починем да тражим речи.

Вы ушли, Сережа, в мир в иной...
Вы ушли бесповоротно в мир иной.
Вы ушли, Есенин, в мир в иной. *)

Који је од ових стихова најбољи?

*) Ви сте отишли, Серјожа, на други свет. Ви сте отишли неповратно на други свет. Ви сте отишли, Јесењине, на други свет.

Ниједан не ваља ништа! Зашто?

Први је стих лажан због речи „Серјожа”. Ја се никад тако пајташки нисам обраћао Јесејину. И та реч није дозвољена ни сада, јер ће она повући за собом гомилу других лажних речи које нису својствене мени и нашим односима: „ти“, „мили“, „брате” итд.

Други стих је рђав зато што је у њему реч „неповратно” метнута без потребе, случајно, само ради размера: она не само да не помаже, да ништа не објашњава, она просто смета. Збиља, шта је то „неповратно”? Зар је неко умирао повратно? Зар постоји смрт са хитним повратком?

Трећи стих не ваља због своје потпуне озбиљности (циљ вас постепено уверава да је то недостатак сва три стиха). Зашто је та озбиљност недозвољена? Зато што она даје повод да ми се припише вера у постојање загробног живота у јеванђелским тоновима, чега код мене нема, — то је прво, а друго, та озбиљност чини стих просто погребним, а не тенденциозним — замрачује циљ. Зато ја уносим речи „како се каже”.

„Ви сте отишли, како се каже, на други свет”. Стих је направљен: „како се каже”, не будући директно потсмешљиво, фино снижава патетику стиха и истовремено отклања све могуће сумње у погледу ауторове вере у све загробне будалаштине.

Стих је направљен и одмах постаје основица која одређује читав четворостих, — треба га направити двојаким, не ваља плесати поводом губитка, а с друге стране, ни изазивати плачљиву досаду. Треба одмах поцепати четворостих на двоје: два свечана ретка, два разговорна, из живота, који се контрастом међусобно нијансирају. Зато сам се одмах, у складу са својим убеђењем да за веселије стихове треба мало скратити слоге, латио краја четворостиха.

Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной
Ра ра ра ра ра ра ра ра трезвость.

Шта да радим с овим стиховима? Како да их поткратим? Треба отсећи „ни женске”. Зашто? Зато што су те „женске”

живе. Нетактично је називати их тако, када им је с великом нежношћу посвећен већи део Јесењинове лирике. Зато је и лажно, зато и не звучи. Остало је:

Ни аванса вам, ни пивной.

Покушавам да мрмљам за себе — не ваља. Ти стихови су толико различити од првих, да се ритам не мења, него се просто ломи, кида. Пресекао сам. Шта да се ради? Недостаје цигло слог. Овај стих, испавши из ритма, постао је лажан и с друге стране — у погледу смисла. Он је недовољно конкретан и затим сваљује све „аконтације и кафане“ само на Јесењина, док се оне подједнако односе на све нас.

Како да се ти стихови направе још контрастнијим и у исто време уопштенијим?

Узимам простонародни израз:

нет тебе ни дна, ни п крѣшки,
нет тебе ни аванса, ни пивной.

У разговорној, највулгарнијој форми каже се:

ни тебе дна, ни покрѣшки,
ни тебе аванса, ни пивной.*)

Стих је стао на место и по размеру и по смислу.

„Ни тебе“ још више контрастира с првим стиховима, и обраћање у првом стиху „Ви сте отишли“, а у трећем „Ни тебе“ — одмах је доказало да аконтација и кафана нису уметнуте ради омаловажавања Јесењинове успомене, већ као општа појава. Овај стих био је добар залет да се избаце сви слогови испред „трезвеност“, и та трезвеност била је као неко решење задатка. Зато се четворостих свиђа чак и окорелим приврженицима Јесењина, остајући у суштини скоро подруглив.

Четворостих је у основи готов, остаје само један стих који није испуњен римом.

*1 Нема за тебе ни уточниста, ни аконтације, ни кафане.

Вы ушли, как говорится, в мир в иной,
Может быть летите ра-ра-ра-ра,
Ни тебе аванса, ни пивной —
Трезвость.

Можда би могао бити остављен без риме? Не може. Зашто?
Зато што ће се без риме (схватајући риму широко) стих расути.

Рима вас враћа претходном стиху, приморава вас да је се се-
тите, приморава све стихове који уобличавају једну мисао да се
држе заједно.

Рима се обично зове сазвучје последњих речи у два стиха,
када се један и исти наглашени самогласник и гласови који следе
за њим приближно подударају.

Тако кажу сви, и, упркос томе, то је будалаштина.

Сазвучје на крају, рима јесте само један од безбројних на-
чина да се стихови повезују, узгред речено — најпростији и
најгрубљи.

Може се сликовати и почетак стихова:

Улица —
лица у догов годов резче... и т. д.*)

Може се сликовати крај једног стиха с почетком другог:

Утрюмый дождь скосил глаза,
а за решеткой, четкой и т. д.**)

Може се сликовати крај првог стиха и крај другог истовре-
мено с последњом речју трећег или четвртог стиха:

Среди ученых шеренг
эле эле-
в русском стихе разбирался Шенгели.***)

итд. итд. у бескрају.

У мом је стиху неопходно да се римује реч „трзвость“. Прво
ће вам пасти на памет речи као што је „резвость“, на пример:

*) Улица — лица у дога онгтрија су него године..

**) Суморна киша погледала је попреко, а из решетке, развоетне, итд.

***) У редовима учењака једва се нешто разумео у руском стиху Шенгели.

Вы ушли, как говорится, в мир в иной,
может быть, летите... знаю вашу резвость!
Ни тебе аванса, ни пивной —
резвость.

Може ли се та рима оставити? Не. Зашто? Прво, зато што је та рима одвећ пуна, одвећ провидна. Кад кажете „резвость“, рима „резвость“ намеће се сама по себи и, пошто је изговорена, не изненађује, не задржава вашу пажњу. Таква је судбина скоро свих једнородних речи, ако се сликује глагол са глаголом, именица са именицом, уз исти корен или падеж итд. Реч „резвость“ рђава је још и стога што уноси елеменат потсмеха још у прве стихове, слабећи тиме сав даљи контраст. Можда се посао може олакшати, ако се реч „резвость“ замени неком другом речју која се лакше римује или ако се „резвость“ не стави на крај стиха, већ се стих допуни с неколико слогова, на пример: „резвость, тиш“? По мом мишљењу, то се не сме чинити, — ја увек најкарактеристичнију реч стављам на крај стиха и налазим за њу риму пошто пото. Услед тога мој слик је скоро увек необичан и, у сваком случају, пре мене се није употребљавао и нема га у речнику рима.

Рима везује стихове, зато њен материјал треба да буде још чвршћи него материјал који је утрошен на остале стихове.

Пошто сам узео најкарактеристичније гласове сликоване речи „рез“, понављам их безброј пута у себи, ослушкујући све асоцијације: „рез“, рез“, „резерв“, „влез“, „врез“, „врезв“, „врезываясь“. Срећна рима је нађена. Глагол — и то свечан!

Али где невоље — у речи „резвость“, иако не онако карактеристично као „резв“ али ипак јасно звучи „т“, „ст“. Шта да се с њима ради? Треба увести аналогична слова у претходни стих.

Зато се речи „может быть“ замењују речју „пустота“, у којој има у изобиљу и „т“ и „ст“, а ради ублажавања „т“ остаје „летите“, које делимично звучи као „летѣтье“.

И ево коначне редакције:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.
Пустота, — летите, в згады врезываясь...
Ни тебе аванса, ни пивной —
резвость.

Разуме се, ја сувише упрошћавам, схематизујем и потчињавам можданом одабирању песнички рад. Разуме се, процес писања је заобилазнији, интуитивнији. Али у основи рад се ипак врши по оваквој схеми.

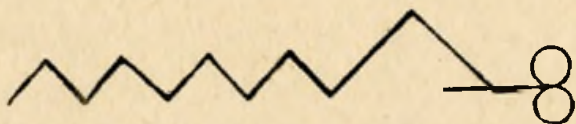
Први четворостих одређује сву даљу песму. Имајући у рукама такав четворостих, ја већ одмеравам колико је таквих потребно за дотичну тему и како да их распоредим ради најбољег ефекта (архитектоника стиха).

То је тема велика и сложена, биће потребно да се потроши на њу једно 20—30 таквих четворостиха, шестостиха и дистиха — опека.

Израдивши приближно све те опеке, ја почињем да их мерим, да их стављам сад на једно сад на друго место, да послушкујем како звуче, трудећи се да замислим утисак који праве.

Измеривши и размисливши, одлучујем: спочетка треба заинтересовати све слушаоце двојакошћу, при којој се не зна на чијој сам страни, затим треба одузети Јесењина од оних који се користе његовом смрћу ради својих интереса, треба га похвалити и опрати онако како то нису могли учинити његови поштоваоци, „који забијају у брдо тупе сликове“. Коначно, треба освојити симпатију аудиторија, окомивши се на оне који вулгаризују Јесењинов рад, тим пре што они вулгаризују и сваки други рад кога се лате, — на све те Собинове, Когане, — брзо водећи слушаоца већ лаким дистисима. Освојивши аудиторију, отевши јој право на оно што је учинио Јесењин и оно што се ради око њега, ви неочекивано пуштате слушаоца по линији убеђивања у потпуну безначајност и неинтересантност Јесењинова завршетка, парадоксирајући његове последње речи, придајући им обрнути смисао.

Примитивни цртеж даје овакву схему:



Ако имате основне комаде четворостиха и саставите општи архитектонски план, можете сматрати да је основни стваралачки рад извршен.

Даље долази релативно лака техничка обрада песничке ствари.

Треба довести до крајње границе изражајност стиха. Једно од великих средстава изражајности јесте слика. Не основна слика — виђење, која настаје у почетку рада као први, још магловити одговор на социјалну поруџбину. Не, ја говорим о помоћним сликама које помажу да израсте она главна. Та је слика једно од свагдашњих средстава поезије и правца као што је, на пример, имажинизам. Они који су од ње правили циљ, осуђивали су у суштини себе на обраду само једне од техничких страна поезије.

Начини израде слика бескрајни су.

Један од примитивнијих начина прављења слике јесте поређење. Прве моје ствари, на пример, „Облак у панталонама“, биле су у целини израђене на поређењима, — стално „као, као и као“. Можда због те примитивности позни поштоваоци сматрају „Облак“ мојом „кулминационом“ песмом? У каснијим стварима и у мом „Јесећину“, разуме се, та примитивност је уклоњена. Ја сам нашао само једно поређење: „заморно и дуго као Дороњин“.

Зашто као Дороњин, а не, на пример, као растојање до месеца? Прво, поређење је узето из књижевног живота, зато што је читава тема књижевничка. А друго — „Железни орач“ (тако, чини ми се?) дужи је него пут до месеца, зато што је тај пут нереалан, а „Железни орач“ је, нажалост, реалан, а затим пут до месеца изгледао би краћи због своје новине, а 4.000 Дороњинових стихова запањују својом једноликошћу 16.000 пута виђеог и ритмованог пејзажа. А затим — и слика треба да буде тенденциозна, тј. кад се разрађује велика тема, поједине слицице, које среташ на путу, треба искористити за борбу, за књижевну агитацију.

Веома раширен начин прављења слике јесте и метафоризовање, тј. преношење атрибута који су досад били обележје само неких ствари, и на друге речи, ствари, појаве, појмове:

На пример метафоризован је стих:

И несут стихов заупокойный лом.*)

Нама су познати гвоздени остатци, чоколадни остатци! Али како да се дефинишу песнички отпатци који су остали непримењени, који нису могли бити употребљени после других песничких радова? Разуме се, то су остатци стихова, стиховни остатци. Овде су ти остатци нарочите врсте — погребни, то су стихова посмртни остатци. Али тај стих се не може тако оставити, јер испада „заупокойны лом“, „хлом“, који се чита као „хлам“ и који тим такозваним померањем унаказује сав смисао стиха. То је врло честа аљкавост.

На пример, у Уткиновој лирској песми, која је недавно штампана у „Пројектору“, има стих:

Не придет он так же в от
Как на зимние озера летний лебедь не придет**)

Испада сасвим јасно „живот“.

Али је најефектнији први стих песме коју је објавио Брјусов у првим данима рата у часопису „Наши дани“:

Мы ветераны, мучат нас раны.***)

То померање се уништава, дајући, истовремено, најпростије и најјасније одређење размештањем речи —

стихова посмртне остатке.

Један од начина прављења слике, који највише примењујем у последње време, јесте стварање најфантастичнијих догађаја — факата, потцртаних хиперболом.

Чтобы врассыпную разбежался Коган,
встреченных увеча пиками усов.****)

Коган тако постаје збирном именицом, што му даје могућност да бежи на све стране, а бркови се претварају у копља, и да би се та „копљовитост“ удвостручила, наоколо се ваљају људи унакажени брковима.

*) И носе стихова посмртне остатке.

**) Исто тако, он неће доћи, као што ни летњи лабуд неће доћи на зимска језера.

***) Ми смо ветерани, муче нас ране.

****) Да би се Коган разлетео на све стране, сакатећи пролазнике копљима бркова.

Начини комбинације слика варирају се, као и сва остала техника стихова, у зависности од засићености читаоца овом или оном формом.

Може бити обрнута сликовитост, тј. сликовитост која не само што не проширује оно што је рекла уобразиља, него се, напротив, труди да сажме утисак речи у намерно ограничене оквире. На пример, у мојој старој поеми „Рат и мир“.

В гнијущем вагоне на 40 человек —
4 ноги.*)

На таквој бројчаној слици изграђене су многе ствари Селвинскога.

Затим долази рад на одабирању језичког материјала. Треба тачно узимати у обзир средину у којој се развија песничко дело, да реч која је туђа тој средини не би случајно ушла.

На пример, ја сам имао стих:

Вы такое, милый мой, умели.**)

„Мили мој“ звучи лажно, прво, зато што иде у раскорак са суровом сатиричном обрадом стиха; друго, ту реч ми никад нисмо употребљавали у нашој песничкој средини. Треће, то је ситна реч, која се обично употребљава у безначајним разговорима, која се примењује више ради забашуривања осећања него ради његовог нијансирања; четврто — човеку који се стварно разнежио од туге својствено је да се заклања мало грубљом речју. Сем тога, та реч не одређује шта је човек умео — шта су умели?

Шта је Јесењин умео? Сада је велика потражња, пажљив и усхићен поглед на његову лирику; а књижевно напредовање Јесењиново ишло је по линији такозваног књижевног скандала (ствар која није штетна, него веома часна, јер је побочна линија знаменитих футуристичких испада), а баш ти скандали били су за живота путокази, етапе Јесењинове.

Како му не би приличило за живота:

*) У трулом вагону за 40 људи — 4 ноге.

**) Ви сте, мили мој, такве ствари знали.

Вы такое петъ душе умели.*)

Јесењин није певао (у суштини он је, разуме се, циганско-гитаричан, али његов песнички спас је у томе што бар за живота није тако схватан и у његовим томовима има једно десетак и песнички нових места). Јесењин није певао, он је правио грубо-сти, он је псовао. Тек после дугог размишљања ја сам ставио то „псовати“, ма колико да та реч квари васпитанике књижевних јавних кућа који по цео дан слушају само псовке и који сањају да у поезији олакшају својој души јоргованом, грудима, трилама, акордима и образима. Без икаквих коментара навешћу постепену обраду речи у једном стиху:

1. наши дни к веселью мало оборудованы;¹⁾
2. наши дни под радость²⁾ мало оборудованы;
3. наши дни под счастье³⁾ мало оборудованы;
4. наша жизнь⁴⁾ к веселью мало оборудована;
5. наша жизнь под радость мало оборудована;
6. наша жизнь под счастье мало оборудована;
7. для веселий⁵⁾ планета наша мало оборудована;
8. для веселостей планета наша мало оборудована;
9. не особенно планета наша для веселий оборудована;⁶⁾
10. не особенно планета наша для веселья оборудована;
11. планетишка наша к удовольствиям не очень оборудована;⁷⁾

и најзад, последњи, 12-ти:

12. для веселия планета наша мало оборудована.

Могоа бих одржати читав говор у одбрану последњег стиха, али сад ћу се задовољити обичним преписивањем тих стихова са концепта, да бих показао колико се треба трудити око обраде неколико речи.

У техничку обраду спада и звуковна каквоћа песничке ствари — слагање једне речи с другом. Та „магија речи“, то је „можда у животу све само средство за звучне стихове“, та звуковна страна многим такође изгледа у поезији као самоциљ, то је

*) Ви сте такве ствари умели да певате души

1) наши дани су за радост недовољно опремљени

2) за радост

3) за срећу

4) наш живот

5) за весеље

6) наша планета није особито опремљена за весеље

7) наша планета није баш много опремљена за задовољства

ипак свођење поезије на технички посао. Претераност сазвучја, алитерације и тсл. после једне минуте читања ствара утисак пресићености.

На пример Бальмонт:

Я вольный ветер, я вечно вею,
волную волны итд.*)

Алитерацију треба дозирати до крајности опрезно и, по могућности, понављањима која не штрче. Пример јасне алитерације у мојој песми о Јесењину јесте стих:

Где он, бронзы звон или гранита грань...**)

Ја прибегавам алитерацији ради уоквиривања, ради што јачег истицања речи која је за мене важна. Може човек прибегавати алитерацији ради просте игре речима, ради песничке забаве; стари (за нас стари) песници употребљавали су алитерацију углавном ради мелодичности, ради музикалности речи и зато су често примењивали мени најодвратнију алитерацију — ономато-пеичну. О таквим начинима алитерирања већ сам говорио кад сам помињао риму.

Разуме се, не мора се стих претрпавати китњастим алитерацијама и необичним римама. Памтите увек да је режим економије у уметности свагдашње и веома важно правило сваке производње естетских вредности. Зато, када се изврши основни посао, о коме сам говорио у почетку, многа естетска места и претераности треба свесно ублажавати, да би се добио сјај других места.

Могу се, на пример, стихови сликовати напола, може се повезати глагол који се никако не памти са другим глаголом, да би се дошло до сјајне громогласне риме.

Тиме се још једанпут подвлачи релативност свих правила за писање стихова.

У технички рад спада и интонациона страна песничког рада.

*) Ја сам слободан ветар, ја вечно пиријам, покрећем таласе итд.

**) Где је он, звук бронзе или стуб гранита.

Једна ствар не може се радити да би функционисала у без-
ваздушном простору или, као што то често бива са поезијом, у
одвећ ваздушном простору.

Треба увек имати пред очима аудиторију којој је тај стих
намењен. Нарочито је важно то сада када је главни начин сао-
браћаја с масом естрада, глас, непосредна реч.

Интонацију треба узимати у зависности од аудиторије —
интонацију која убеђује или моли, наређује или пита.

Већина мојих ствари саграђена је на разговорној интонацији.
Али, и поред тога што су смишљене, ни те интонације нису строго
утврђена ствар, него начин обраћања који увек и стално мењам
при читању, у зависности од састава аудиторије. Тако, на при-
мер, штампани текст говори мало индиферентно, рачунајући на
квалификованог читаоца:

Надо вырвать радость у грядущих дней.*)

Понекад при естрадном читању ја тај стих појачавам до
узивка:

Лозунг:

вырви радость у грядущих дней!**)

Зато се не треба чудити, ако неко буде и у штампаном облику
дао песму која је аранжирана за неколико разних расположења,
са нарочитим изразима за сваки поједини случај.

Кад се направи стих који је одређен за штампу, треба узети
у обзир како ће се примати штампана ствар, баш као шам-
пана. Треба узети у обзир осредњост читаоца, треба на све
могуће начине приближити читаочеву перцепцију баш оној
форми коју је песничком стиху хтео да дâ њен творац.
Наша обична интерпункција, с тачкама, запетама, упитним зна-
цима и знацима узвика, одвећ је скучена и неизражајна у поре-
ђењу с нијансама емоција које данас компликовани човек уноси
у песничко дело.

*) Треба истргнути радост од будућих дана.

**) Парола: отргви радост од будућих дана.

Размер и ритам ствари значајнији су од интерпункције, и они потчињавају себи интерпункцију, када се она узима по старом шаблону.

Ипак сви читају стих Алексеја Толстоја:

Шибанов молчал. Из пронзенной ноги
Кровь алым струилася током.*)

као —

Шибанов молчал из пронзенной ноги.

Даље...

Довольно, стыдно мне,
Пред гордою полячкой унижаться...**)

чита се као паланачки разговор:

Довольно стыдно мне...

Да би се то читало онако као што је мислио Пушкин, треба поделити стих овако како га ја делим:

Довольно,
стыдно мне...

При оваквом дељењу на полустихове неће бити збрке ни у смислу ни у ритму. Раздвајање стихова често је диктирано и неопходношћу да се склопи ритам без погрешке, јер наша кондензована економична конструкција стиха често нас приморава да избацујемо прелазне речи и слоге, и ако после тих слогова не направиш паузу, често већу него међу стиховима, ритам ће се прекинути. Зато ја пишем:

Пустота...
Летите,
в звезды врезываясь.

„Пустота” стоји одвојено, као једина реч која карактерише небески пејзаж. „Летите” стоји одвојено, да не би било заповедног начина : летите в звезды итд.

Један од озбиљних момената стиха, нарочито тенденциозног, декламационог, јесте завршетак. У тај завршетак обично се ста-

*) Шибанов је ћутао. Из пробијене ноге крв је текла првеним млазевима.

**) Доста, мене је срамота да се понижавам пред охолом Пољкињом.

вљају најуспелији стихови песме. Понекад преправљаш читаву песму, само да би се оправдало такво померање.

У песми о Јесећину такав завршетак била је, природно, парафраза последњих Јесећинових стихова.

Они звуче овако:

Јесећинови —

В этой жизни умирать не пов',
Но и жить, конечно, не новей.

Моји —

В этой жизни помирать не трудно,
Сделать жизнь значительно трудней.

У току читавог рада на песми ја сам стално мислио о тим стиховима. Радећи друге стихове, стално сам се враћао на ове — свесно или несвесно.

Заборавити да баш то треба направити није могуће, зато ја нисам ни записивао те стихове, него сам их правио напамет (као раније све, и као сада већину својих ударних песама).

Зато није могуће обухватити количину прерада, у сваком случају варијаната тих двају стихова није било мање од 50—60.

Бескрајно су разнолики начини техничке обраде речи, о њима је говорити бескорисно, јер је основа песничког рада, као што сам често овде помињао, баш у проналажењу начина те обраде, и баш ти начини чине писца професионалцем. Талмудисти поезије сигурно ће се намрштити од ове моје књиге, јер они воле да дају готове песничке рецепте. Узми ту и ту садржину, обуци је у песничку форму, јамб или хорей, сликуј завршетке, убаци алитераацију, филуј сликама — и стих је готов.

Али људи ову просту рукотворину бацају, бацаће (и добро чине што бацају) у све кошеве свих редакција.

Човеку који је први пут узео у руке перо и који хоће да кроз недељу дана пише стихове, таквом човеку моја књига није потребна.

Моја књига потребна је човеку који хоће, упркос свим могућим препрекама, да буде песник, човеку који, знајући да је

поезија једна од најтежих врста производње, хоће да осветли, за себе и за друге, неке на изглед тајанствене начине те производње.

Као што су закључци:

1. Поезија је производња. Веома тешка, веома сложена, али производња.

2. Учење песничком раду није изучавање прављења одређеног, ограниченог типа песничких ствари, него изучавање начина сваког песничког рада, изучавање навика у производњи које помажу да се стварају нове.

3. Новина, новина материјала и метода обавезна је за свако песничко дело.

4. Песнички рад мора се обављати сваки дан ради побољшања мајсторства и ради нагомилавања песничких резерви.

5. Добра бележница и вештина служити се њоме важнија је од вештине писања без грешака цркнутим размером.

6. Не треба стављати у покрет велику песничку фабрику ради израде песничких упалача. Треба избегавати такве нерационалне песничке тричарије. Треба се лаћати пера само онда кад нема другог начина да се говори, осим стиха. Треба израђивати готове ствари само онда кад осећаш јасну социјалну поруџбину.

7. Да би правилно схватао социјалну поруџбину, песник треба да буде у центру ствари и догађаја. Познавање економске теорије, познавање реалног живота, улажење у научну историју за песника је — у основном делу рада — важније него схоластички уџбеничићи професора-идеалиста који се клањају пред старудијама.

8. Ради бољег извршивања социјалне поруџбине треба бити у првим редовима своје класе, треба заједно с класом водити борбу на свим фронтовима. Треба разбити у парампарче бајку о аполитичкој уметности. Та стара бајка појављује се и сада у новом виду под маском брбљања о „широким епским платнима” (спочетка епски, затим објективни и, најзад, — непартиски), о великом стилу (спочетка велики, затим узвишени, и најзад, небески) итд. итд.

9. Само ће производни став према уметности уништити случајност, беспринципност укуса, индивидуализам оцена. Само ће производни однос ставити у један ред разне облике књижевног рада: и стих, и белешку радника-кореспондента. Место мистичних мудровања о поетској теми, он ће пружити могућност да се тачно приђе сазрелом питању песничке тарификације и квалификације.

10. Не може се изради, такозваној техничкој обради, придавати самостална вредност. Али баш та израда чини песничко дело погодним за употребу. Само разлика у тим начинима обраде чини разлику између песника, само знање, усавршавање, нагомилавање, диференцијација књижевних метода чини човека професионалцем-писцем.

11. Животне песничке прилике исто тако утичу на стварање правог дела као и сви други фактори. Реч „боем” постала је неизбежна за сваку уметничку малограђанштину. Нажалост, ова борба водила се често против речи, и само против речи. Реално је ту атмосфера старог литерарног индивидуалног каријеризма, ситних пакосних кружоковских интереса, узајамне подвале, замена појма „песнички” појмом „разуларен”, „поднапит“, „задрибалда“, итд. Чак песникова одећа, чак његов домаћи разговор са женом треба да буде друкчији, треба да се одређује читавом његовом песничком производњом.

12. Ми, лефовци, никад не говоримо да само ми поседујемо тајне песничког стваралаштва. Али ми смо једини који хоћемо да откријемо те тајне, једини који не желимо да стваралаштво шпекулантски окружимо уметничко-религиозним идолопоклонством.

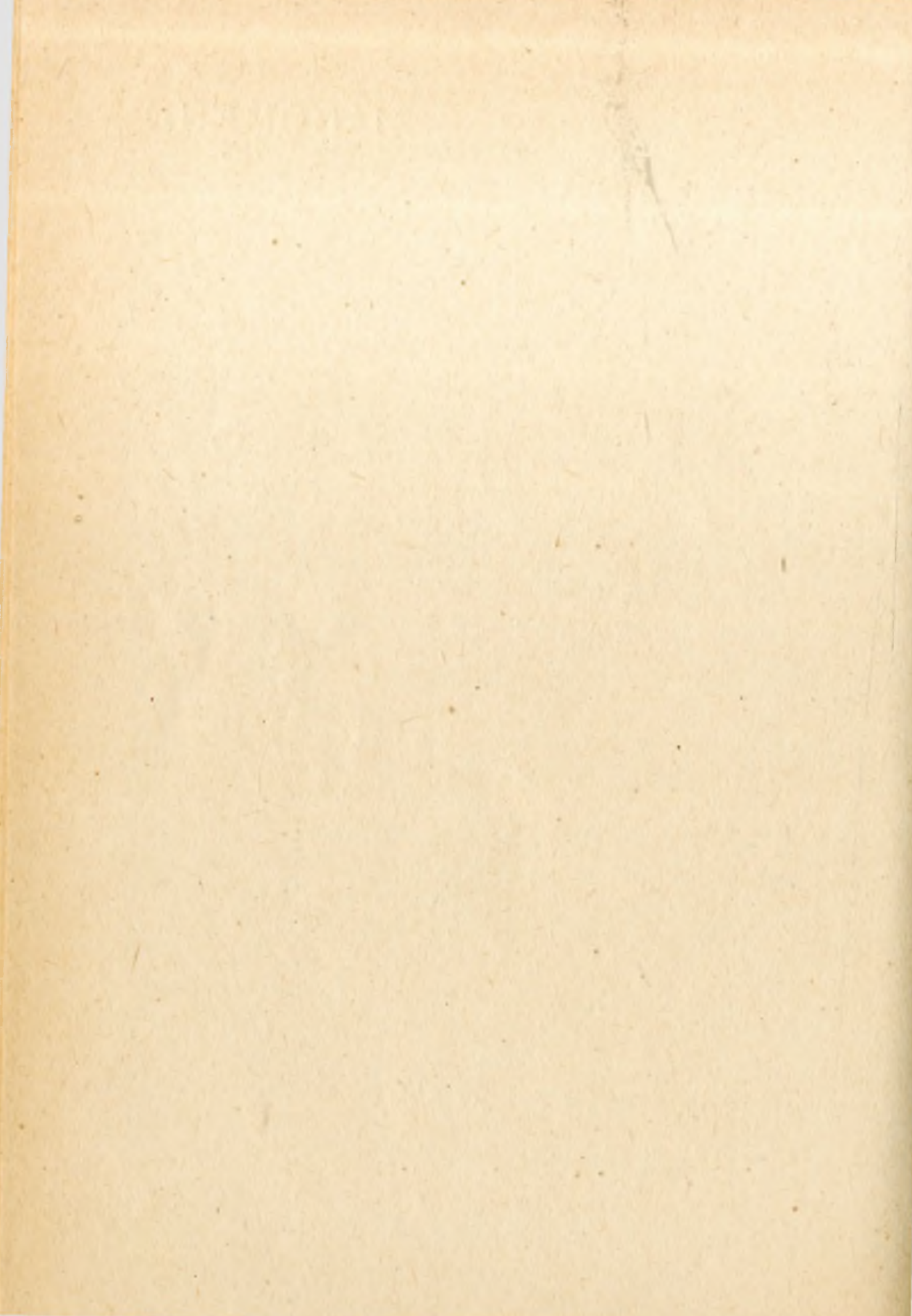
Мој покушај је слаби покушај појединца, који се само користи теориским радовима својих другова литерата.

Треба да ти литерати пренесу свој рад на савремени материјал и да непосредно помогну даљем песничком раду.

То није доста.

Треба да органи просвећивања маса подрмају предавања естетских старудија.

НАПОМЕНЕ



НАПОМЕНЕ

1. Ова књига пројектована је у договору с Отокаром Кершованијем још у децембру 1940 године, за издање Хрватске накладе. Припремање књиге било је прекинуто крајњим поштравањем полицијске цензуре и, најзад, ратом. Данас, када се пројект остварује, и када више нема ни полицијске цензуре ни рата, — нема више ни Отокара Кершованија. Зато је ова књига, дата у оквирима који су били одређени још 1940, нека врста осјећања и извршења дуга према Кершованију и према осталим културним радницима који су пали у борби за ослобођење домовине, народа и културе.

Сем тога, било је потребно да се књига, и оваква каква је, појави баш сада — као прилог петнаестогодишњици смрти Владимира Мајаковског, који је — лично помало неорганизован и неуравнотежен, прогоњен глухим ћутањем и змијским сплеткама бухаринско-троцкистичке књижевне критике, неуморно, с исте стране, подржаван у трагичном осјећању усамљености, сувишности и отпадништва, — извршио самоубиство 14 априла 1930 године у Москви.

Пјесме сабране у овој књизи превођене су повремено — некад из жеље да се нашем читаоцу учини приступачном која од најбољих Мајаковскијевих пјесама, некад из потребе да се, у извјесним ситуацијама, дјелује превођењем пјесама које директно одговарају тим ситуацијама. Према томе, ову збирку не треба сматрати антологијом ни у ком смислу. Ваља напоменути и то, да у преводу није свуда сачуван Мајаковскијев систем римовања првог и трећег, другог и четвртог стиха сваке строфе.

2. Предговор ове књиге састављен је од три есеја бугарског филозофа, теоретичара умјетности и књижевног критичара Тодора Павлова, данашњег бугарског намјесника, који су објављени 1940 године, у напредном загребачком часопису „Израз“, св. 6, 7—8 и 10. Чланци су били преведени веома рђаво, па се превод морао много дотјеривати. Међутим, дотјеривање је вршено без упоређивања с бугарским оригиналом, пошто су хрватски фашисти уништили Хрватску накладу и све њене архиве, а бугарски — све предратне Павловљеве рукописе и личне примјерке његових дјела и часописа. Дотјеривање је, услед тога, ишло веома тешко, а мјестимично и не сасвим успјешно.

Павловљеви чланци, намијењени нашој предратној штампи, у којој се није смјело помињати Лењиново име, ни имена оснивача научног соција-

лизма, ни термини социјализам, марксизам, револуција итд., писани су и превођени езоповским језиком, чиме се служила сва напредна штампа. Тако је, на примјер, умјесто *Лењин* стајало — „настављач Енгелса“; умјесто *СССР* — „домовина Владимира Мајаковског“; умјесто *комунисти* — „Мајаковскијеви другови по идејној оријентацији“; умјесто *комунистичка партија* — „борбени колектив“ или „предњи одред радних маса“; умјесто *револуција и социјалистичка изградња* — „борбено-стваралачка промјена и преустројство“; умјесто *револуционарна борба* — „организовано-колективна борба“; умјесто *марксистички* научно-материјалистички итд. Сада је низ тих езоповских израза замијењен прецизним терминима. То, међутим, није спроведено до краја, пошто би тај поступак захтијевао озбиљнију прераду есеја или појединих њихових одломака, и пошто је недостатак оригинала и ту био сметња.

3. *ОКТОБАРСКИ ДАНИ* (стр. 57 ове књиге) — одломак из поеме „Владимир Илић Лењин“, коју је Мајаковски написао у љето и јесен 1924 године и посветио Руској комунистичкој партији. Први пут Мајаковски је поему читао у октобру 1924 пред активом Московске партиске организације. Двадесет-првог јануара 1930 Мајаковски је читао посљедње поглавље поеме у Великом позоришту у Москви, на свечаној академији, посвећеној 6-годишњици Лењинове смрти. Академији су присуствовали чланови политбироа Свесавезне комунистичке партије (бољшевика) и друг Стаљин. Не полажући све на своје феноменално памћење, Мајаковски је, уочи академије, прочитао задње поглавље своје поеме — стотину пута!

Одломак „Октобарски дани“ преведен је у јесен 1943 године, за свечану академију у част Октобарске револуције, приређену у Дому културе у ослобођеном граду Јајцу. Превод до сада није нигдје штампан.

Литејни (стр. 57) — велики петроградски (лењинградски) завод, који израђује металне производе из течног метала.

Кућа Кшесинске (стр. 59) — вила у Петрограду, коју је Николај II поклонио балерини Кшесинској. Од марта 1917 у њој је био смјештен петроградски Мјесни комитет РСДРП(б).

Керенски (стр. 59) — есер; од Фебруарске до Октобарске револуције 1917 министар правде, министар војске и морнарице и, најзад, министар-претсједник буржоаске Привремене владе. Прије револуције адвокат. „Побуњени робови“ — његов израз за учеснике јулског устанка 1917.

Разлив, Финландија, кућер (стр. 59) — 7 јула 1917 буржоаска Привремена влада издала је наређење да се Лењин и низ других бољшевика ухапсе и предаду суду као „издајници државе“ и организатори оружаног устанка. Лењин је одмах прешао у илегалност, он се скривао у близини станице Разлив, живећи у пољу, у колибици (кућеру). Кад је почела јесен, пребацио се дубље у Финску (Финландија).

Смољни (стр. 62) — институт за дјевојке из племићских редова. Основан за вријеме Катарине II. У љето 1918 — центар револуционарног покрета у Петрограду. Послије Октобра — сједиште совјетске владе. По преласку совјетске владе из Петрограда у Москву (март 1918) — центар мјесних партиских и административних органа.

Аурора (стр. 62) — оклопача Балтичког Мора, која је од фебруара до новембра 1918 године учествовала у свим већим револуционарним акцијама петроградског пролетаријата. Седмог новембра 1917 она је „грмљавином својих топова, уперених на Зимски дворца“ (у коме се налазила Привремена влада), „наговијестила... почетак нове ере — ере Велике социјалистичке револуције“ (Историја СКП [6]).

Нобелац, путиловац (стр. 64) — радници предузећа за експлоатацију бакинске нафте, које је основао Лудвиг Нобел и које је до Октобра припадало фирми „Браћа Нобел“, — и великог Путиловског завода за израду машина у Петрограду.

4. О ГАДОВИМА (стр. 65) — прва од Мајаковскијевих пјесама уперених против остатака старог друштва, против опасности оживљавања буржоаског морала, буржоаских односа и навика у првим годинама Непа. Пјесма (у оригиналу, наслов: „О дряни“) почиње стихом, којим се завршава пјесма „Посљедња страница грађанског рата“.

РСФСР (стр. 65) — Руска Социјалистичка Федеративна Совјетска Република.

Реввојенсовјет (стр. 67) — Револуционарни војни совјет.

5. КОНФЕРЕНЦИЈАШИ („Прозаседавшиеся“), стр. 68. — Први пут објављено у „Известијима“, 5 марта 1922 године. Сјутрадан, на конференцији комунистичке фракције Сверуског конгреса металаца, у реферату „О међународном и унутрашњем положају Совјетске републике“, Лењин се осврнуо на ову Мајаковскијеву пјесму слиједећим ријечима: „Јуче сам случајно прочитао у „Известијима“ пјесму Мајаковског — с политичком темом... Одавно нијесам осјетио такво задовољство, с гледишта политичког и административног. У својој пјесми он у парампарчад исмијава конференције и руга се комунистима што непрекидно засједавају и „перезасједавају“. Не знам како је с поезијом, али што се тиче политике — јамчим да је савршено правилно. Ми се, стварно, налазимо у положају људи (и треба рећи да је тај положај веома глуп), који стално конферишу, састављају комисије, праве планове — до бесконачности. Практично испуњавање декрета, којих код нас има више него доста, и око којих се ми мајемо с оном ужурбанашћу коју је изразио Мајаковски, — пролази без провјеравања...“ — Пјесма је преведена и објављена 1940, у „Учитељској стражи“ бр. 1—2. (Тадашњи уредник „Учитељске страже“ био је Ђуро Губеринић, који је погинуо као партизан 1941 године.).

Тео и Гукоп (стр. 68) — Театарски отсјек Народног комесаријата просвјете и Главна управа коњогојства при Народном комесаријату земљорадње СССР.

Губкооператив (стр. 69) — Губерниска кооперација.

6. ПТИЧИЦА БОЖЈА (стр. 71) — преведено и објављено 1940, у „Изразу“, свеска 7—8.

Сконапел ла поези — се qu' on appelle la poésie (оно што се зове поезија).

7. ЛЕЊИНОВ ПОГРЕБ (стр. 75) — преведено у јануару 1942, на слободној црногорској територији, у селу Гостиљу изнад Бјелопавлића, гдје је била смјештена штампарија Покрајинског комитета КПЈ за Црну Гору и Боку. Превод је био сложен за свечани број „Народне борбе“, посвећен годишњици Лењинове смрти, али није био штампан због несташнице простора. Превод је прекуцаван безброј пута и тако ширен у Народно-ослободилачкој војсци и на ослобођеним територијама. Први пут штампан у „Борби“ од 21 јануара 1945.

Велики театар (Большой театар), стр. 75 — Оперно позориште у Москви, основано 1780. Од 1929 носи назив Државно позориште опере и балета.

Констатиновна (стр. 82) — Надежда Констатиновна Крупскаја, Лењина жена, истакнута комунисткиња и радница у области народног просвјетивања СССР. Писац великог броја чланака. Писац књиге „Народно просвјетивање и демократија“, итд.

8. КОМСОМОЛСКА ПЈЕСМА (стр. 85) — преведено у Гостиљу, у фебруару 1942, и објављено у листу „Омладински покрет“. У преводу изостављена шеста строфа пјесме. Наслов оригинала „Комсомольская“.

9. ДРУГУ НЕТЕ, ПАРОБРОДУ И ЧОВЈЕКУ (стр. 91). — Теодор Нете био је дипломатски курир Народног комесаријата иностраних дјела СССР. Погинуо је, херојски бранећи дипломатску пошту, 5 фебруара 1926 године, у возу, на територији Литваније. Његовим именом назван је један од бродова Црноморске флоте.

Дипкупе (стр. 92) — дипломатски купе у возу.

Јакобсон Ромка (Роман), стр. 92 — лингвист, књижевни теоретичар и есејист; формалист. Заједнички познаник Мајаковског и Нетеа.

10. ПОСАО ДО ГУШЕ (стр. 94) — први пут објављено у „Комсомолској правди“ од 5 априла 1928. Наслов оригинала: „Нагрузка по макушку“.

Осоавиахим (стр. 94) — Савез друштава пријатеља одбране и авијационо-хемиске изградње, формиран 23 јануара 1927 године.

Аљохин и Капабланка (стр. 95) — свјетски шаховски прваци.

НОТ (стр. 96) — Научна организација рада („труда“).

11. *ЉУБИТЕЉИ НЕПРИЛИКА* (стр. 98) — први пут штампано 1930, у „Крокодилу“, бр. 1. Превод објављен у „Борби“ за 1 мај 1945.

12. *РАЗГОВОР С ДРУГОМ ЛЕЊИНОМ* (стр. 101) — први пут објављено у „Комсомолској правди“, бр. 17, од 20 јануара 1929.

13. *ЦРВЕНО ГРОБЉЕ* (стр. 105) — одломак из осамнаестог поглавља поеме „Добро!“ (Хорошо!), која је написана 1927 године, о десетогодишњици Октобра. У почетку, поема се звала „Октобар“. Назив „Добро!“ јавно се касније, у току рада над поемом, и изражавао је, прије свега, пјесников лични однос према револуцији и социјализму. Сем тога, назив је алузија на великог руског симболистичког и, касније, револуционарног пјесника Блока, који је, сусревши се у револуционарним данима с Мајаковским, рекао: „Добро!“, па је мало касније додао да су му сељаци разорили дворца у селу и разнијели библиотеку.

Црвено гробље — Кремљевски зид (на Црвеном тргу, поред Лењиновог маузолеја, у Москви) у коме су сахрањени и у коме се сахрањују истакнути револуционарни борци.

Војков (стр. 106) — совјетски посланик у Пољској, којег су убили пољски фашисти 7 јуна 1927 у Варшави. Поводом његове погибје Мајаковски је написао и посебну пјесму „Да или не?“.

14. *ПРИЧА О КУЗЊЕЦКСТРОЈУ И О ЉУДИМА КУЗЊЕЦКА* (стр. 111) — преведено и објављено 1940 („Израз“, бр. 9). У народно-ослободилачкој борби шапирографирано, циклостилизовано и прештампавано безброј пута, као и „Совјетски пасош“.

Мартени (стр. 113) — Мартенове пећи за топљење жељеза.

Бајкал (стр. 114) — Бајкалско Језеро, најдубље и највеће слатководно језеро у Азији (Бурјатско-Монголска Аутономна Социјалистичка Совјетска Република).

Тајга (стр. 114) — сибирска четинарска прашума.

15. *НЕПОБЈЕДИВО ОРУЖЈЕ* (стр. 119) — преведено у октобру 1941, за шапирографирани лист „Слобода“, који је, на планини Коњско изнад Бера, издавала окружна народно-ослободилачка организација.

Травождерски толстојански крици (стр. 119) — алузија на сљедбенике Толстојевих филозофских и религиозних схватања — вегетаријанце и проповједнике бесмисленог пацифизма.

16. *ПЈЕСМА О СОВЈЕТСКОМ ПАСОШУ* (стр. 122) — написано у јулу 1929; преведено и објављено 1940 у 7—8 св. „Изрза“. (Цензор је избацио стихове:

С каквом бих наслађом шибаћ, распет био,
да паднем шака тој касти,
што у руци држим свој совјетски пасош —
српасто-чекићасти!

17. КАКО СЕ ПРАВЕ СТИХОВИ (стр. 133) — написано 1926 године. У чланку, на неколико мјеста има лефовских рационалистичких и фактографских претјеривања.

РАПП, ВАПП, итд. — Руско удружење пролетерских писаца (основано 1928); Свесавезно удружење пролетерских писаца итд. Касније, као штетна, ова удружења су распуштена и образован је Савез совјетских писаца.

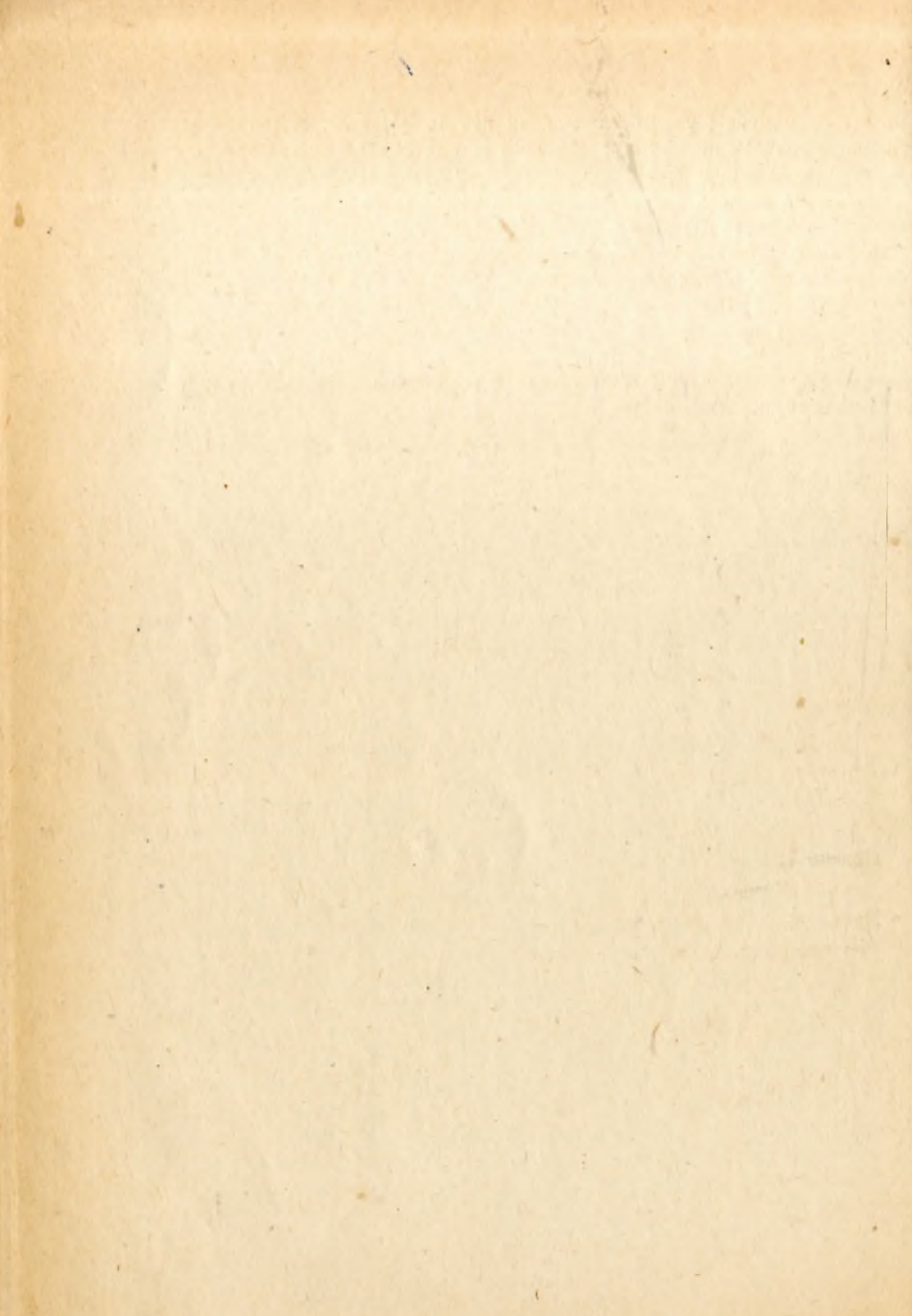
18. О Владимиру Мајаковском писано је код нас веома мало, и скоро увијек злонамјерно, погрешно и површно (види „антологију“ Забавне библиотеке — „Руска лирика од Пушкина до наших дана“, Загреб 1940; биљешке М. М. Пешића уз „Роман без лажи“ Анатолија Мариенгофа, Београд 1941; часопис „Печат“ за 1939; „Израз“ за 1940, итд.). Мајаковски је код нас превођен такође врло мало, тенденциозно и рђаво. Преводили су га, махом, људи без културно-политичке савјести и икаквих књижевних квалификација (Живојин Петровић, преводилац „Облака у панталонама“, „Живот и рад“, св. 26—27 и 28—31; Јосип Бадалић и усташа Николај Федоров, преводиоци двије слабије Мајаковскијеве пјесме у „антологији“ загребачке Забавне библиотеке, итд.).

Ова књига треба да буде почетак и потстрек за планско и организованије превођење и изучавање поезије Владимира Мајаковског.

19. Владимир Владимировић Мајаковски рођен је 1893 године, у селу Багдади, Кутаиске губерније, од оца шумара. Године 1908 почео је да учествује у револуционарном покрету као бољшевик. Радио је илегално. Ухапшен је 1910 и провео је у затвору близу годину дана. После ослобођења, удаљио се од партије, да би, како је сам писао у успоменама, научио „да прави социјалистичку умјетност“. Ступио је у сликарску академију, гдје се упознао с групом футуриста. Прву пјесму Мајаковски је штампао 1913 године у футуристичком зборнику „Шамар друштвеном укусу“. До 1917 Мајаковски је објављивао пјесме у футуристичким издањима и у часопису „Нови сатирикон“, који је донио низ његових сатиричних „химни“: „Судији“, „Миту“, „Ручку“, „Критичару“ и др. Прије Октобарске социјалистичке револуције најбоља Мајаковскијева дјела била су: „Облак у панталонама“ (1915), „Флаута-кичма“ (1916) и „Рат и мир“ (1918). Велику пролетерску револуцију Мајаковски је прихватио усхићено и почео је од првих дана да у својим књижевним и умјетничким дјелима иступа као поборник совјетске власти. Од 1918—1919 издавао је, заједно са О. М. Брикком и Н. Пунином, лист

„Умјетност комуне“; у том листу први пут је објављен његов знаменити „Лијеви марш“. Године 1919—1921 радио је код РОСТА (Руска телеграфска агенција). Уређивао је часопис „Леф“ (1923—1925) и „Нови Леф“ (1927—1928). Редовно је сарађивао у „Комсомолској правди“ (1926—1930). Објављивао је пјесме у новинама „Извјестија“, „Правда“ и др. Осим пјесама и поема („150,000.000“, „Волим“, „О ономе“, „Владимир Илић Лењин“, „Добро!“, „На сав глас“ и др.) написао је пет драма („Мистерија Буф“, „Стеница“, „Купатило“ и др.), 16 киносценарија, неколико дјечјих књига, низ есеја о својим путовањима у иностранство и велики број књижевно-полемичних чланака. Посљедње издање његових цјелокупних дјела изишло је у 12 томова (редактори Н. Н. Асејев, Л. В. Мајаковска, В. О. Перцов и М. И. Серебрјански, — Москва 1940).





САДРЖАЈ

	Страна
<i>Предговор</i>	
1. Поезија Владимира Мајаковског и нека основна питања књижевне теорије и праксе	9
2. Јединство садржаја и форме поезије Владимира Мајаковског	23
3. О умјетничкој форми поезије Владимира Мајаковског . .	43
 <i>Пјесме</i>	
Октобарски даџи	57
О гадовима	65
Конференцијаши	<u>58</u>
Птичица божја	71
Лењинов погреб	75
Комсомолска пјесма	85
Другу Нете, пароброду и човјеку	91
Посао до гуше	94
Љубитељи неприлика	98
Разговор с другом Лењином	101
Црвено гробље	105
Прича о Кузњецкстроју и о људима Кузњецка	111
Прича ливца Ивана Козирева о новом стану	115
Непобједиво оружје	119
Пјесма о совјетском пасошу	122
Опроштај	126
Партија	127
 <i>Како се праве стихови</i>	 133
 <i>Напомене</i>	 173



Мајаковски I издање



Техничка опрема Јаша Данон

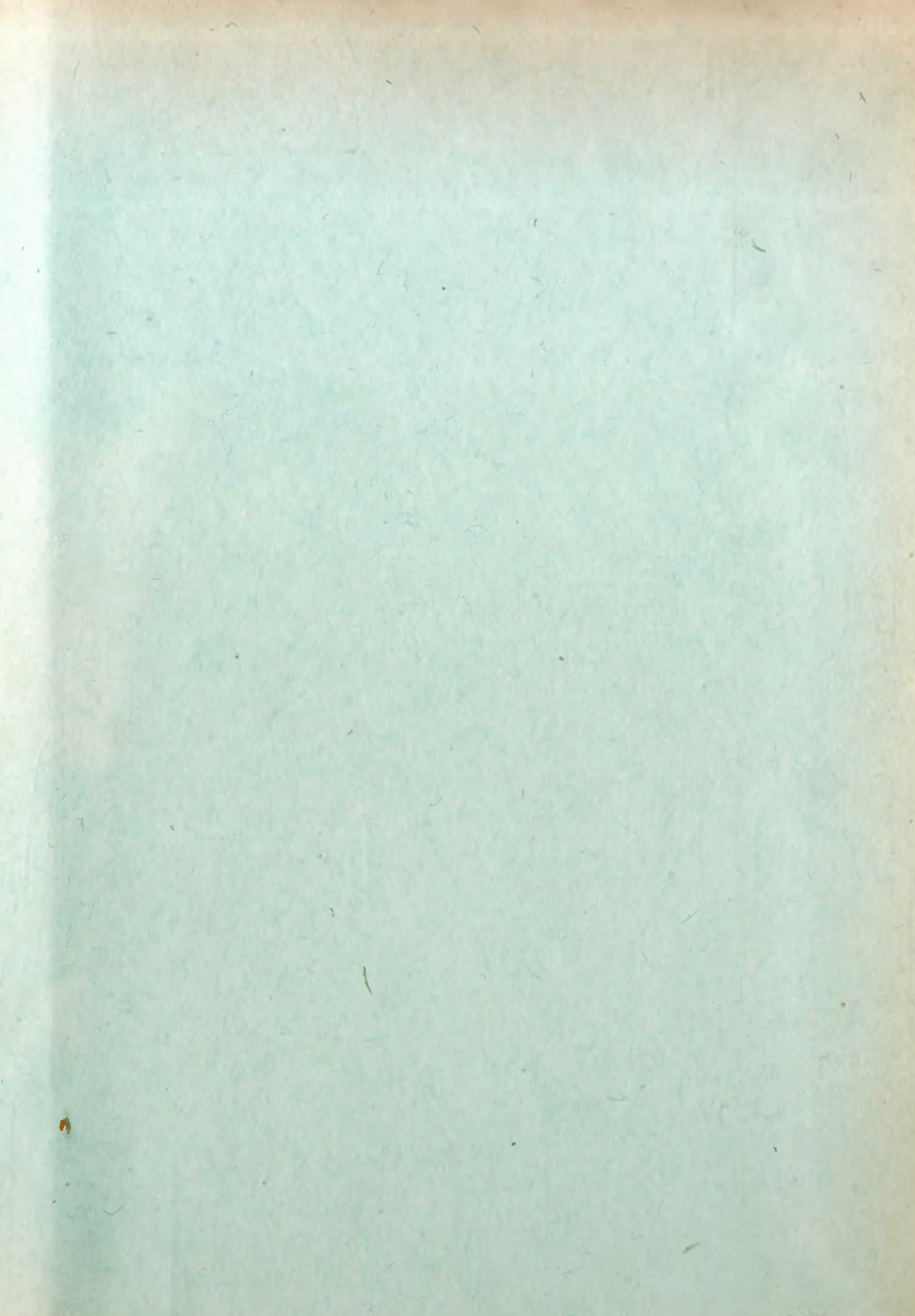


Штампање завршено 30 јуна 1945

Штампарија »Култура«, Београд



Тираж: 10.000 примјерака



НАРОДНА БИБЛИОТЕКА
"РАДОЈЕ ДОМАКОВИЋ"

30 СР 821.161.1

МАЈАКОВСКИ В. В.

Пјесме; Како се праве



ЈЕ С К О В А Ц И



000128/08

COBISS ©