

PROSTOR KNJIŽEVNOKRITIČKE SLOBODE U NOVINAMA
PLUG (1944)

Ivica Matičević

Metaforu naslova i cilj *Pluga* objašnjava u uvodnom tekstu prvoga broja Milivoj Karamarko, ideolog studentske mladeži i stožernik Ustaškoga sveučilišnog stožera, sastavne jedinice Ustaškoga pokreta koja je *Plugu* bila vlasnik i izdavač¹. Njegovo se objašnjenje kreće u zoni poznatih ideoloških orijentira iz Pavelićevih *Načela ustaškog pokreta* – ognjišta, rodne grude, krvi i tla, ustaške političke volje, seljačke socijalne misli, dužnosti i obveza prema državi i naciji... Plug se dovodi u neposrednu vezu s hrvatskim tлом – konačno, on ore brazdu iz koje će izrasti bogati plod za budućnost, a upravo su sveučilištarci (studenti) ona snaga hrvatske države koja svojim plugom zasijeca takvu plodnu brazdu. Plug je sredstvo krčenja, čišćenja i obračuna s neprijateljima hrvatske samostalnosti i državnosti, njegovo je »pojmovno značenje glagolsko, radnja« jer »ovaj aktivitet i dinamika pluga pristaje našim namislima i našoj naravi. Rad i kretanje svietle plug«. Unutar takvih temeljnih postavki nalazi se rečenica koja bi se samo interpretativno, izdaleka, mogla nazvati metodološkom uređivačkom naznakom, a to je Karamarkovo upozorenje kako su upravo »kritičnost i sloboda težnja i našeg 'Pluga'« (kurziv moj – op. a.). Dok je iz autorova teksta jasno sve o političkom i ideološkom usmjerenju novina, dotle o sadržajno-tematskim preokupacijama, unutarnoj koncepciji novina i načinima pristupa potencijalno obrađivanim temama ne doznajemo ništa: spomenuta krilatica

kritičnost i sloboda, iako privlačno zvuči, dovoljno je neodređena i općenita da se lako uokviri ideološkim stegama očekivanja i preporučenoga ponašanja. Uvodnike će u *Plugu* uglavnom redovito ispisivati stožernik Karamarko, čuvar ideološkoga ćudoređa, dok će Zdravko Brajković i Ejub Čengiđ, nominalni urednici lista, u pozadini marljivo i tiho otvarati konkretni prostor kritičke slobode. Tako se barem čini, no tu svakako treba opreza i ne bismo smjeli žuriti sa zaključkom: bit će da je taj i takav prostor rezultat zajedničke suradnje – Brajković i Čengiđ uostalom ne bi mogli ništa učiniti bez predstavnika vlasnika i izdavača *Pluga*, nadređenoga ustaškog dužnosnika Karamarka, koji je u praksi *propuštanja* tekstova očito bio znatno tolerantniji nego u svojim ideološko-pamfletskim napisima. Možda njegova kritičnost i sloboda i nije bila tako uskogrudno dimenzionirana kako bi se moglo pomisliti na prvi pogled, u kontekstu spomenutih ideoloških formula iz uvodnika prvom broju i drugih sličnih tekstova, koji su bili česti u *Plugu* (npr. Karamarkovi opsežni govori na skupovima u kojekakvim prigodama). Retorika nas ne smije zavarati, a pouzdani dokumenti i građa koji bi nam otkrili i potvrdili što se i kako unutar redakcije točno događalo, napose o odnosima među njezinim članovima, ne postoje – zato je i očekivati da nas u zaključivanju s vremena na vrijeme vode indicije i pretpostavke. Činjenica je pak, nije pretpostavka, da sudbina *Pluga* koincidira s Karamarkovom sudbinom – novine prestaju izlaziti gotovo na isti dan (br. 17-18, Božić 1944) kada je ovaj navodni pristaša puča Lorković-Vokić uhićen i odveden u zatvor (23/24. prosinca 1944). Iako se nakon istrage ustaških vlasti pouzdano znalo da Karamarko nije bio sudionik puča, svejedno je likvidiran². U takvu kontekstu krajnje je ironična njegova čestitka Nove godine u tome posljednjem broju *Pluga*, gdje on u povišenom, svečarskom tonu želi da ih do pobjede i mira vodi »ruka Poglavnika«, kojemu »darivajmo vjeru i život«. U sve izraženijoj agoniji države o kojoj je napisao toliko hvalospjeva dovoljna je bila i sumnja. Paranoja ustaških vlasti da pod svaku cijenu pronađu izdajnike u vlastitim redovima presudila je i vjernom ustaškom dužnosniku kao što je bio Karamarko. Što se vlast više bavila sobom samom, svojim primarnim političkim, državnim i vojnim problemima – a tako je bilo 1944. kada dolazi do znatnih promjena na bojištima – smanjivala se i gustoća ideološkoga filtra u napisima o književnosti. Nije bilo isto objavljivati 1941. ili 1944; pritisak i očekivanja vlasti bili su ipak znatno manji i podnošljiviji prema kraju rata, iako i tu postoje nijanse i različite faze³. *Plug* je u tom smislu iskoristio svoju šansu.

Konačno, dolazimo do pitanja o konkretnom prostoru kritičnosti, slobode i tolerancije na stranicama *Pluga*: koji ga kritičari svojim napisima neposredno stvaraju i u obradi kojih tema čine pomak u odnosu na dotadašnju praksu? Već smo natuknuli da *Plug* nije bio književni list; prve stranice pripadale su tekstovima s političkim, gospodarskim i nacionalnopovijesnim temama (o tome priloge objavljuje student prava, kasnije istaknuti povjesničar, Jere Jareb) odnosno vijestima i analizama stanja na visokoobrazovnim ustanovama u NDH. Književna kritika i književno stvaralaštvo (poezija, prozni zapisi...) redovito su dijelili prostor s ostalim napisima iz kulture i umjetnosti posebno obilježenoj rubrici s nadnaslovom *Književnost, kazalište, likovna umjetnost*, koja je uglavnom zauzimala jednu, a ponekad bi se znala protegnuti i na dvije stranice. Izdvajaju se dva imena koja brojem napisa i iskazanim kritičkim pogledima bitno definiraju književnokritički profil *Pluga*, a prešutna interakcija njihovih razmišljanja o književnosti (posredno, dakako, i o hrvatskoj zbilji) ide znatno dalje od granica skromnoga »sveučilištarca za hrvatsko tlo i čovjeka«: to su Jakov Ivaštinović i Vlado Miličević.

Specifikum *Pluga* svježi je Ivaštinovićev glas. Već je prvi njegov tekst pokazao talent i upućenost mladoga kritičara u znanja i poslove književne struke, no više od svega otkrio je njegovo osobno, hrabro autorsko mišljenje, koje je bilo na potpuno suprotnoj strani od bilo kakvih ideoloških, neumjetničkih koncepcija.⁴ Bio je to i prvi znak, koji se poslije samo potvrđivao, da je uredništvo *Pluga* spremno otvarati prostor napisima i autorima koji u danom kontekstu dosljedno i uporno zagovaraju univerzalnost, individualnost i nezavisnost umjetničkoga čina i umjetnika od bilo kakvih pritisaka sredine i povijesnoga trenutka. U kratkom eseju o podsvjesnom Ivaštinović iznosi mišljenje da je temeljna funkcija nekoga književnog djela estetička. Iako priznaje da umjetničko djelo nastaje i pod utjecajem izvanjskih okolnosti, da u sebi odražava i socijalne komponente konteksta, umjetnički je čin ponajprije utjelovljenje umjetnikova »drugog ja«, tzv. »fenomen čuvstava i boli, pretvaranje i prenošenje materijalnosti u duhovni čin; nesvjestni tumač svjestnog analiziranja«. Oslanjajući se na zasade čeških strukturalista o kompleksnosti znakovnih sustava, što je bilo posve rijetko i u književnokritičkom mišljenju prije rata, Ivaštinović shvaća umjetnost i kao sustav u čijem nastajanju sudjeluje više razina stvarnosti. Estetske vrijednosti, ako se uopće pojave u nekom djelu, posljedica su propuštanja elemenata materijalne kroz filter podsvjesne stvarnosti. Između dviju stvarnosti nastaje unutarnja napetost, a njihovom eksplozijom uspješne ili manje

uspješne, vidljive ili manje vidljive estetske vrijednosti. Drukčije rečeno, svako je umjetničko djelo nešto poput mreže svjesnih (racionalnih) komponenata i podsvjesnoga (iracionalnoga) supstrata: »One su (estetske vrijednosti, op. a.) emanacija nevidljive i nesvjestne kompleksnosti izražene jednim mahom za nas slučajne erupcije, ali koja je eksponent stvaralačke sposobnosti i moći doživljavanja. I podsvjestna strana je spletena sa intelektualnim aktom ali samo u smislu oblikovanja one druge stvarnosti u umjetniku, a koja stvara umjetnost i odlučuje o njenim kvalitetama. (...) Fantazijalna slika i čuvstvo konceptira se duboko u nutrini čovjeka-umjetnika. Umjetnik prima mnoštvo sadržaja koji u njegovoj nutrini oblikuju novu svoju dijagonalnu stvarnost koja izsijava umjetničke predmete.« Upozoravajući na podsvjesne mehanizme koji su, čini se, najodgovorniji za stvaranje estetskih vrijednosti (druga je stvar kako prepoznati i pristupiti vrednovanju estetskih vrijednosti – o čemu Ivaštinović ne govori), mladi autor u svom prvom napisu u *Plugu* ne skriva izvore svojih razmišljanja o naravi umjetničkoga. Uza spomenute strukturaliste, najznačajniji su ruski formalisti i Ejhenbaum (priznavanje afektivne, podsvjesne strane umjetničkog djela), pojedine ekspresionističke zamisli i inovacije (atomizacija forme, »svako slovo je misao«, podsvjesna vrijednost nagona), modernizam Mallarméa (»pjesma je tajna kojoj čitatelj mora ključ tražiti«), Rimbauda i Baudelairea (njihovo radikalno fizičko iskustvo pretvoreno je erupcijom nagona u umjetnost) i neizostavni odjeci Croceove estetike (fantazijsko-čuvstvena narav umjetničkih svjetova, kreacija unutarnje stvarnosti). Sljedeći Ivaštinovićeve tekstovi u *Plugu* u potpunosti će slijediti »program« zacrtan u ovome eseju, samo što će sada estetičku analizu »odozgo« zamijeniti kritička analiza »odozdo«, tj. konkretni konteksti hrvatske i nekih europskih književnosti.

Kritički prikaz poetske zbirke *Nepisana pisma* Ante Jerkova vjerojatno je jedna od najžešćih negativnih kritika tadašnje književne prakse koja je napisana i objavljena za NDH⁵. Osvrt na Jerkavljevu knjigu poslužio je Ivaštinoviću kao povod za negiranje cjelokupne aktualne hrvatske književne kulture, a da se radilo o prekoračenju uvriježenih modela iskazivanja mišljenja, svjedoči i upozorenje uredništva *Pluga* tiskano na samom početku teksta kako se »Uredništvo ne slaže u potpunosti s tvrdnjama u ovom članku, ali zbog zanimivosti izlaganja donosi članak u cijelosti«. Ta je napomena očito donesena samo zbog formalne »sigurnosti« uredništva; nesumnjivo je da su i Brajković i Čengić, a vjerojatno i više njih, stajali iza priloga svoga suradnika jer da je bilo drukčije, Ivaštinovićev tekst ne bi

nikada ugledao svjetlo dana. Liberalno orijentirano uredništvo *Pluga* omogućilo je stvaranje zone kritičnosti i slobode iskazivanja vlastita mišljenja; Ivaštinović i još neki autori to su znali iskoristiti, pa su *Plug*, uz prethodnicu *Plavu reviju*, najvažnije novine za najmlađu književnu generaciju⁶. Određenu *Revijinu* kritičku suzdržanost i oprez, te njezinu veću odanost mjerilima vlasti u odnosu na kritičke iskorake i pomake u *Plugu* treba tumačiti u kontekstu različitih razvojnih faza same NDH u kojima se tiskaju *Revija* i *Plug*: poznato je da su pritisci ideološke *ljuske* na književnokritičku *jezgru* (i kulturni život uopće) bili kudikamo veći i rigorozniji 1941. ili 1942. nego dvije godine poslije, pa se to osjetilo i u periodici, barem kod onih autora koji nisu bili *spremni* samo *za Dom* nego i za razvijenu kritičku svijest o dramatičnom trenutku u kojem su se nalazili. Ivaštinović i uredništvo *Pluga* zasigurno su pripadali takvim zagovornicima hrvatske države i njezine samostalnosti.

Nego, kritika Jerkovičeve knjige. Oslanjajući se na Mukašovskoga, Ivaštinović smatra da je pjesnički jezik strogo individualan i emocionalan, odnosno da je istinsko umjetničko djelo kombinacija vještine izražavanja i doživljenoga sadržaja, »sočnog i snažnog«. Ni jedno ni drugo ne može se pronaći u Jerkova, ali i ne samo u njega nego ni u cjelokupnom pjesničkom stvaralaštvu za NDH, koje iskazuje slabost i nemoć da umjetnički zrelo progovori o svijetu oko sebe. Takvo stanje podržava i neaktivna i neplodna književnokritička praksa, koja nije spremna pravovremeno opomenuti kulturnu javnost i upozoriti na loše strane pojedinih pjesnika. Ivaštinović smatra da domaći autori ne posjeduju ni dovoljno sposobnosti a ni dovoljno ljudske i pjesničke hrabrosti za istraživanje vlastite sudbine i imaginacije; njihova je podsvijest skrivena, oslanjaju se samo na površinske, primjerene i u javnosti ovjerene afekte, bez vidljive želje za iznenađenjem i razbijanjem recepcijskih klišeja: »Izraziti nestvarnije, apsurdnije, naoko nelogičnije – to je zakonitost jakih ličnosti. Plićace gaze plašljiva djeca, kljakavci i mršave žene. U dubinu rone vješti i odvažni.« A kao primjer pjesničke odvažnosti navodi upravo »bohema« François Villona koji, osuđen na smrt, piše pjesmu *Obješeni* i šalje je gradskom načelniku. Glavni razlog za porazno stanje književne kulture u NDH Ivaštinović vidi u općenito nenormalnoj i nekritičnoj atmosferi koja propušta djela »obilna kamuflažom, bogata nemogućnostima, bezkrvna i dosadom nagrižena«, budući da se u »kulturnoj sredini čupa ta pojava sa korijenjem«, a »normalni užitnici zahtijevaju normalne užitke«, odnosno u pojavi koja upućuje na neprirodan i nepravedan odnos

društvene zbilje i pojedinca (u sljedećem navodu valja obratiti pažnju na iskazani oprez u zagradi – Ivaštinović nije htio da se poruka shvati u primarno političkom smislu, iako ona neizbježno ima takve konotacije): »Ima vremenskih budžaka kad su svi dobri ljudi u njima ukliješteni, dok kljasti i bogalji šepesaju nespretno po pučini. (Mislim ovdje samo umjetnike, umjetnost i vrijeme.)« Na jednom drugom mjestu, u kratkom eseju napisanom u povodu Nikolićeve knjige *Nacionalni zadatci književnosti*, Ivaštinović otvoreno iznosi kako je političko i ideološko forsiranje strogo nacionalne književnosti nepotrebno, pogrešno i neprirodno⁷. Plansko zagovaranje mentaliteta jedne ljudske grupe u književnosti ne može biti uspješno, jer nešto poput »njemstva« ili »hrvatstva« literature, rasnoga i biološkoga koncepta u literaturi objektivno ne postoji; to je za Ivaštinovića »suvišno« i »vodi u stramputicu«. On priznaje da treba govoriti o nacionalnoj umjetnosti s obzirom na aspekte života u kojima se ta nacija nalazi, da treba njegovati i obrađivati nacionalnu topiku jer je to prirodna i očekivana »dužnost« pisaca prema narodu u kojem su rođeni i u kojem su se formirali (kulturna tradicija, povijest...). Međutim, nema nacionalnoga bez univerzalnoga, nema pojedinačnoga bez općeljudskoga, za njega je Raskoljnikov podjednako i Hrvat i Rus, a Don Quijote španjolski »vitez« isto koliko i hrvatski. U pozadini je Ivaštinovićeva stajališta strukturalistički pristup: jedan je narod upravo narod po tome što se razlikuje od drugih naroda, ali i po tome što određenim svojim općenarodnim obilježjima pripada zajednici svjetskih naroda jer inače ne bi pripadao istoj grupi, istoj razini raščlambe, bio bi izvan sustava: »Svaki je od nas ja, ali je zato svaki od nas Mi. Odatle mogućnost da u sebi tražimo druge, a u drugima sebe. To je zajedno i jageneza i migeneza.« Na posljetku poručuje Nikoliću da, kada piše o književnosti, uvijek i ponajprije treba imati na umu njezinu umjetničko-kulturnu funkciju »da nas ne zaokupe sporedna i manje važna pitanja«.

I tu je Ivaštinović završio s hrvatskom književnošću, barem što se *Pluga* tiče. U preostalim dvama esejima književnopovijesnoga karaktera donosi nam pogled na obradu topike o biblijskoj Salomi u likovnoj, glazbenoj i književnoj umjetnosti te prikaz razvitka slovačkoga nadrealizma⁸. Potonji tekst također je, poput spomenutoga Ivaštinovićeva osvrt na aktualno stanje hrvatske poezije, popraćen bilješkom uredništva u kojoj ovoga puta nema nikakvih »ograđivanja« od stajališta autora; dapače, iz mirne retoričke intonacije bilješke vidljivo je da je tema i njezina obrada u Ivaštinovićevu tekstu u potpunosti prihvatljiva i normalna, i da tu nema nikakvih

dilema: »U nizu članaka iz stranih književnosti donosimo kao prvi prispjeli članak ovaj prikaz jednog strujanja u suvremenoj slovačkoj literaturi.« Nadrealizam je u *Plugu* zauzeo svoje mjesto kao i svaki drugi umjetnički stil i pogled na umjetnost i život (kao dakle »jedno strujanje«), pa čak i više od toga – o nijednom drugom stilemu i estetici nije se toliko izdvojeno pisalo kao o nadrealizmu. Čak i Vlado Miličević, koji je imao drukčije, pragmatičnije poglede na mjesto i vrijednosti književnoga stvaranja u kontekstu nacionalne države, nije mogao (a nije ni htio, zapravo) zaniijekati nadrealističku sastavnicu ukupnoga književnog modernizma, koji je, kako ćemo vidjeti, odredio i njegov estetički habitus.

U kratkim, fragmentarnim analitičkim rezovima kroz različite obradbe motiva Salome, od slikarskih i glazbenih nadahnuća (Da Vinci, Tizian, Rubens, Moreau, Regnault, Massenet) do književnih varijanti biblijske priče (Flaubert, Wilde, Kasprovicz), Ivaštinoviću je naposljetku najvažnije bilo naglasiti njezin metafizički smisao, tj. da je »Saloma kao žena«, kao »mračan torzo svetle pojave (...) uklopljena u erupciju krvi« koju su osjetili, više ili manje, gotovo svi koju su njezinu sudbinu obrađivali u svojim djelima. Budući da je kod Salome u tolikoj mjeri eksponirana seksualnost kao oblik možebitno »grješne i osudljive« ali nadasve životne energije, za njezin umjetnički prikaz u književnosti zahtijeva se aktiviranje i podsvjesnih mehanizama: »(...) nije dovoljno samo logičko suđenje; viša svijest je potrebna, ali nije sve, – potrebno je još nešto više, potreban je skitalački optimizam filtriran razumskim preparatima i inficiran podsviestnom logikom svježine«. U prikazu slovačkoga nadrealizma još se jednom potvrđuje Ivaštinovićeva izvrsno poznavanje književne povijesti i suvremene književne teorije. Slovački nadrealizam hibridni je stilem što ga osim izvornih Bretonovih zasada određuje i romantičarska, impresionistička i simbolistička tradicija unutarnjega književnog razvoja. Tu je zatim utjecaj češkoga poetizma s njegovim apolinerovskim crtama te oslušivanje teorijskih dosega praškoga strukturalizma, napose oslanjanje na postavke o poetskoj funkciji jezika i određivanju poezije kao serije individualnih jezičnih izraza (Ivaštinović: »više kao *parole* nego kao *langue*«). I ovdje je vidljiv filter jake metaforizacije (napose kod prvaka Fabryja i Dilonga), ali bez diktata automatskoga pisanja i bretonovskoga »grčevitog« spajanja nespojivoga; pitomost i mekoću slovačkom nadrealizmu daje čvrsta, organska povezanost s prethodno usvojenim modernističkim – *izmima*, koji su već postali dio nacionalne književne tradicije. »Pored svega toga nadrealizam je u slovačkoj primljen kao nerazumljiva

poezija. Istina, nadrealisti su se borili protiv takvog malograđanskog shvaćanja. (...) Prevrat u slovačkoj literaturi, koji je donio nadrealizam, nije toliko unutarnji, koliko je vanjske naravi. Nadrealistička generacija upoznaje u Pragu osobno Bretona, prevodi nadrealizam u Slovačku, ali korača ipak organskim putem slovačkog stila.« Osobito dobre međunarodne veze Slovaci su imali sa srpskim nadrealistima, pa nisu rijetki prijevodi Ristića, Vuča, Daviča i Dedinca na slovački. Naposljetku, Ivaštinović zamjećuje pojavu koju bismo danas nazvali intermedijalnošću – naime, iz početnoga zajedništva strukturalista te književnih i likovnih nadrealista dolazi do pojave slikarskoga elementa – torzalnosti – u poeziji Fabryja, Reisela i Zarya, odnosno do »poetizacije« (liričnosti) slikarskih kompozicija u Matejke, Hložnika i ostalih slovačkih slikara. Poblize o tome Ivaštinović ne govori.

Objavljivanjem prijevoda kratkoga eseja Georgesa Haldasa o nadrealističkom prvaku Paulu Eluardu, koji je uz to, kako je poznato, nakon razlaza s Bretonom svojim poetskim angažmanom predstavljao glas snažnoga otpora u ratnim godinama, potvrđuje se visoka razina otvorenosti *Pluga* prema najvažnijim europskim književnim pojavama⁹. O kritičkoj slobodi na njegovim stranicama dovoljno svjedoče prevedene i objavljene rečenice o Eluardu, koje u potpunosti zabacuju potrebe »nacionalnih zadataka književnosti« i koloplet ideoloških mjerila u stvaranju i ocjeni književnih djela. Pred nama je pjesnik koji se ne obraća mnoštvu da bi njegove riječi završile u zboru pjevača nego pjesnik koji od nas zahtijeva samoću i spremnost na uživanje u kontemplaciji i šutnji. Eluarda ne zanima vidljivi materijalni svijet i čuvstva koja s tim svijetom stoje u vezi, njega ne zanima svijet uređen prema pravilima kojekakvih hijerarhija i naknadnoga razbora; on nas upućuje u svoju podsvijest, u misterij i tajne ljudskoga bića. Konačno, Eluardova poezija poništava vanjski aktivizam, »ona nas sili na sanjarenje i obavještava nas o našoj naravi«. Od skromnoga »sveučilištarca za hrvatsko tlo i čovjeka« zaista se više nije moglo očekivati: učinjeni su krupni koraci, a ideološka *ljuska* dobila je jasnu poruku i povratni udarac. Tomu je na svoj način pridonio i tajanstveni Vlado Miličević¹⁰.

U *Plugu* je objavio devet tekstova, više od bilo kojega drugog suradnika: tri kontaktna kritička prikaza (dva o najmlađoj generaciji pjesnika i jedan prikaz stručne knjige) te šest tekstova zamišljenih da budu književnoteorijski i estetički eseji koji su uglavnom iznevjerili autorovu nakanu – premalo je u njima asocijativno-analitičke domišljatosti i misaone intrige kakva se traži od eseja, a

previše površnih i nevažnih opservacija te uopće fluidnosti i rastrganosti u izrazu i kompoziciji. Nakon uvida u cjelinu Miličevićeva kritičkog prinosa *Plugu*, saželi smo njegova razmišljanja o književnosti u karakteristične tvrdnje koje se ponavljaju u različitim tekstovima: 1. književno djelo rezultat je aktualnih životnih činjenica – jedina tendencija u umjetnosti jest sam život¹¹; 2. književno djelo nije apstraktna i intelektualna konstrukcija, nikakav bijeg od stvarnosti, u »bohemiju«, nije opravdan¹²; 3. u umjetničkom stvaranju opasno je povoditi se za stranim utjecajima »bez pokrića« u vlastitom razvoju¹³; 4. hrvatska književnost organska je cjelina i za opis njezine povijesti važno je jedino ono što se dogodilo unutar njezina samostalnog razvoja¹⁴; 5. književna kritika mora biti pisana stručno, argumentirano i problematski¹⁵; 6. halucinacija, metafora i metamorfoza zaseban su oblik stvarnosti – ne postoji samo jedna stvarnost, nego više oblika stvarnosti i sve one sudjeluju u izgradnji umjetničkoga djela¹⁶; 7. spoznati umjetnost znači spoznati mistične sfere osobnoga »ja«¹⁷. Sada ćemo pobliže promotriti nabrojene tvrdnje i pokušati uspostaviti značenje njihovih međusobnih odnosa oslanjajući se, naravno, na cjelinu Miličevićevih tekstova iz kojih su ekscerpirane. Drukčije rečeno, tvrdnje su semantički orijentiri koji će nam pomoći u određenju autorova pogleda na književno stvaranje.

Miličević smatra kako hrvatska književnost mora biti odraz isključivo hrvatskoga života i kako hrvatski pisci moraju stvarati s obzirom na trenutačni društveni kontekst u kojem žive i unutar kojeg percipiraju svijet. U jednoj nacionalnoj književnosti nema ničega što se već ne nalazi u životu same nacije – apstrakcija i konstrukcija ne samo da nisu potrebne nego su i pogrešne i neprirodne. Svaki je razgovor o tendenciji u umjetnosti besmislen, jer je samo jedna tendencija opravdana, a to je umjetnikovo usmjerenje prema životu koji trenutačno živi: »Mi se ne ograđujemo i nikad se nećemo ograđivati od našega, jer to bi bila jedna lakomislena krilatica o tobože banalnoj frazi: nacija. Strah od banalnog jest prvotni rekvizit banalnih. Ako je nešto opravdano, ne može biti banalno. (...) Za Goetheovog Fausta pitanje, kako biti čovjek, u prvom redu znači: kako biti Niemac. Dakle, kako da budem Ja, kao Ja, ogranak ovog mog okoliša, učinak ovih stvari, učinak jedne korenike, koja je ovdje rasla i ovdje se izživljavala.«¹⁸ Konačna je svrha književnoga oblikovanja poticati akciju i dinamiku, aktivan odnos prema životu, a ne prepuštati se dekadenciji i pasivnosti kakva se, izdvaja Miličević, susreće u Kierkegaardovim i Jacobsenovim radovima. U književnim se tekstovima mora

osjetiti sraslost pisca-čovjeka i zemlje-nacije: umjetnost je »rezultat naše povezanosti sa zemljom« i posljedica činjenice da »mi sami tu krvavo dišemo«. U razmatranju načina transpozicije toga i takvoga »života nacije« (predmeta književne obradbe) u samo umjetničko djelo Miličević nedvosmisleno odbacuje konstrukciju i apstrakciju (»intelektualnost«), a podrazumijeva neku vrst oponašanja zbilje i realističkoga modela (u jednom tekstu u *Plavoj reviji* izričiti je spominje potrebu uvođenja »novoga realizma«). Nadalje, svaka je književnost zasebna cjelina i svaka je književnost »odgovorna« za svoj razvoj; nacionalne se književnosti i razlikuju po tome što su autohtoni, samostalni organizmi koji imaju svoj razvoj i koji su podložni utjecajima primarno vlastite tradicije. Zato i proučavanje nacionalne književne povijesti mora voditi računa o organskoj prirodi njezina razvitka, a književni povjesničari moraju pronaći metodu koja će primjereno osvjetliti taj složeni proces. Upravo je u tome najviše promašio Slavko Ježić kada je pristupao sastavljanju svoje sinteze¹⁹. On, smatra Miličević, hrvatsku književnost ne vidi kao cjeloviti sustav koji se logično razvijao unutar sebe, sa svojim stilskim, žanrovskim, uopće poetičkim osobitostima i dijakronijskim pomacima u odnosu na europsku matricu. Ježić je mehanicistički preuzeo poznate sheme o podjeli hrvatske književnosti na niz *-izama*, ne rekavši ništa novo o jezgri njezina organskog profila, a to upravo znači ništa o međusobnim prepletima autora, djela i epoha u dinamičkom kretanju, u stalnim mijenama i kombiniranju tradicije i novih poetika. Njegov je pristup zbog svoje uniformne statičnosti zanemario mnoge važne činjenice hrvatske književne povijesti, napose u »već viđenim« opisima stvaralaštva niza velikih imena (Kumičića, Matoša, Nehajeva, A. B. Šimića, Ujevića, Krleža...): »Nije dostatna književno-historijska metoda, koja jednostavno iznaša detalje i analizom izvjestnih datuma, osoba i činjenica kalupi izvjesne književne dobe. (...) Neosporno je da organska i vitalnija metodika zahtjeva način uranjavanja jednog pisca u drugog. Tu postoji mnoštvo problema: pitanje frakcija, lomljava, unutarnjih trvenja, razprostranjivanja jačih u druge, šta bi trebalo intuitivnije raditi. Treba se priučiti na organski način, ili da se poslužim jednom identifikacijom sa životom: treba upravo fiziološki, to jest životno uzeti nekog stvaraoca i prelići ga u druge, ako utjecaj postoji i ako se njegov trag osjeća, jer konačna će slika moći rezultirati jedino iz takovog načina.« Da bi se neka buduća metodologija proučavanja hrvatske književnosti uopće mogla temeljiti na organskom shvaćanju, potrebno je razračunati s dotadašnjom praksom hrvatskih povjesničara, koji projekciju vlastite

književne povijesti promatraju »kroz tuđu prizmu«. Robovanje kalupima inozemne dijakronije i sinkronije iskrivljuje sliku domaćega razvoja, stvara od hrvatske književnosti neku vrst plagijata i potiče poznate teze o kašnjenju pojedinih stilema za najvećim europskim književnostima: »Uglavnom: jedino je važno, da li smo i u koliko nešto dali, sporedno je, da li je to išlo uporedo s Evropom. Radi se o jačini i unutarnjoj snazi nas samih, a ne o Evropi.« Drukčije rečeno, »odbacujem da bi V. Hugo ili Maeterlinck morali biti mjerilo za našu 'književnu laž'«. Miličevićovo opetovano odbacivanje boemstva i dekadencije imalo je dvojake razloge: prvo, zahtijevani aktivni i dinamički odnos spram »Ja, kao ogranka ovog okoliša« potirao je svaku pasivnost i nezadovoljstvo pojedinca, odnosno traženje alternative izvan žive stvarnosti nacije; i drugo, Miličević je bio uvjeren da samo organski derivirano boemstvo i dekadencija, ono koje dolazi kao naravna posljedica razvoja i tradicije, može imati smisla i opravdanja za svoj život u umjetnosti – sve izvan toga jest forsiranje, kako je govorio, »najdjelinjastijeg oblika buržoazije«. Miličević nije bio a priori protiv stranih utjecaja na hrvatsku književnu kulturu, ali smatrao je da se nekritičkim zagledanjem u Europu čini velika šteta i beletristici i praksi proučavanja književnosti – ključ razvoja nalazi se u aktivnom odnosu prema životu nacije te u poznavanju njezine tradicije: »Internacionalno ne znači ništa bitno; netko nam može biti bliz od stranih, može nam nešto i dati, ali svoj život i snagu da ga živimo dobivamo od našeg okoliša, od jednog čitavog kompleksa zavičaja (živog i mrtvog), koji bojom daje opravdanje radu. (...) Kako i na koji način se to naše u radu izriče, to će sam rad učiniti vidljivim. Način i metoda se danas za budućih dvadeset godina ne može određivati. Mi smo svijestni, da to s nama raste i to je sve.«²⁰ Tako razmišlja Miličević kada se osvrće na trenutačne potrebe nacionalne književnosti i njezina mjesta u »internacionalnim« relacijama. Jedan pak dio njegovih razmišljanja, a to je onda kada govori o prirodi umjetnosti i lirskoga, otkriva nam ga u drukčijem svjetlu i kao da ga suprotstavlja gore iznesenim mislima. Omiljeni su Miličevićevi pjesnici – kako se to može, primjerice, vidjeti iz napisa u *Plavoj reviji* – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Ujević... Za Miličevića, Baudelaire je pokrenuo izmjenu vizure, a Rimbaud je, kao nitko dotada, utvrdio nove poglede, granice, zakone i dao nedokučive poticaje lirskom stvaranju. Na tragu velikih francuskih modernista (i dekadencata), Miličević smatra da je lirika, kao esencija umjetnosti, oblik stalne potrage za najskrivnijim čovjekovim osjećajima, za njegovom mističnom i neuhvatljivom naravi, koja je složena od

različitih dimenzija stvarnosti: onih vidljivih i onih nevidljivih. Slično kao i Ivaštinović, i Miličević drži da u doživljaju istinskoga »ja« sudjeluje »jedan saživljeni kompleks svih tzv. izpravnih osjećaja i misli, ali i raznih drugih oblika doživljaja, koje neki izvoljavaju nazivati halucinacijom i patološkim. Metafora i metamorfoza se konačno uviđaju kao jednaka stvarnost sa svakom drugom stvarnošću, jer sve to konačno zaista i postoji. To je osobna i bitna zadovoljština unutarnjem.«²¹ U cjelovitoj Miličevićevoj vizuri književnosti zamjećuju se dakle dva koegzistirajuća pogleda: na jednoj je strani svijest o skrivenoj, intimističkoj i mistično-halucinantnoj naravi umjetničkoga, koja nema bitne veze s »trenutkom, sredinom i rasom«, potpuno povjerenje u otajstvo umjetničkoga i njegovu ontološku podčinjenost snu i podsvjesnom, dok je na drugoj strani potreba da se upozori na značenje upravo nacionalnoga supstrata u književnom stvaranju nove države, pri čemu na prvo mjesto ne dolaze metamorfoze i halucinacije nego »budnija« stanja svijesti i sposobnost da se funkcionalno, aktivistički progovori o trenutačnom »životu nacije«. Čini se da bi Miličević htio pomiriti dvije načelne i po mnogočemu oprečne strategije, tj. da se pisce prepusti njihovoj iskonskoj, neuhvatljivoj prirodi i inspiraciji, ali i da ih se usmjeri kako i o čemu da pišu s obzirom na novo vrijeme i društveno-političku okolinu. Vjera u umjetnost i u njezino vrhunsko, tajanstveno biće nije zanemarena, ali evidentiranje »života nacije« i organsko shvaćanje književne tradicije imaju svoje potrebe.

Kada je Tomica Penavić u reakciji na već navedeni Ivaštinovićev tekst o krajnje lošem stanju u najmlađoj hrvatskoj lirici zaključio kako se treba kloniti autorova generaliziranja u donošenju kritičkih sudova i kako treba izbjegavati Ivaštinovićev naputak o apsurdnom i nelogičnom kao rješenju pjesničkoga izraza za mlade hrvatske pjesnike²², Miličević ustaje u Ivaštinovićevu obranu, smatrajući kako su generalizacije korisne ako su utemeljene na konkretnom kritičkom materijalu jer svojim zaokruženim, sintetskim stavom mogu puno više pripomoći uočavanju određenih problematskih pojava nego što su to u stanju besplodne i hvalospjevne konkretne analize kritičara koji to čine zbog vlastita interesa i probitka. Miličević smatra kako je takvih napisa u aktualnoj hrvatskoj kritičkoj praksi previše i zalaže se za argumentiranu i slobodnu kritičku misao²³. Ivaštinović i Miličević, nadalje, spontano dijalogiziraju i slažu se kada je riječ o uočavanju i potrebi proučavanja intermedijalnih odnosa između likovnih umjetnosti i književnosti; prvi kada govori o plodnom suodnosu slikarstva i poezije u slovačkom nadrealizmu, a drugi

kada kritizira Ježića što nije obratio pažnju na preplet dvaju medija u Krležinu stvaralaštvu²⁴. Ovo prešutno kritičarsko *dopisivanje* između dvojice najmarljivijih suradnika *Pluga* nalazi svoju temeljnu razdjelnu točku u stajalištu oko toga s koje pozicije treba pristupati samome književnom stvaranju. Za Ivaštinovića, smjer odnosa glasi od univerzalnoga prema nacionalnom (pojedini je lik iz nacionalne književnosti toliko značajan i važan koliko se u njemu može prepoznati čitatelj iz bilo koje druge nacije), dok je za Miličevića put obrnut: ponajprije treba zaći u cjeloviti »život nacije«, jer samo ono što je nacionalno kao spoj tradicije i življenoga trenutka »ovdje i sada« može dobiti i svoj širi, »internacionalni« (kako je Miličević govorio), univerzalni rezonator. Pa ako se on i ne postigne, ništa za to; nacionalna se književnost ponajprije mora brinuti za svoj unutarnji, autohtoni, organski razvoj. Međutim, Miličević je bio daleko od kakva zadrtega ideokrata u književnosti. I sam pjesnik, vjerojatno je imao osobnih iskustava s emocionalnim napetostima i unutarnjim dilemama, a u napisima o naravi lirskoga/umjetničkoga vidljivo je njegovo oslanjanje na poetiku francuskoga i njemačkoga modernizma i *opajanje* Baudelaireom, Rimbaudom i Rilkeom, odnosno apostrofiranje iracionalnoga aspekta u pjesničkom stvaranju. Sve to u potpunosti ga približuje Ivaštinoviću (i gotovo izjednačuje s njim) u zagovaranju mistike, metamorfoze materijalne stvarnosti, sna i podsvjesnoga kao esencije lirskoga i umjetničkoga. Operativno i kreativno spajanje halucinacije i aktivističkih nacionalnih potreba očito nije bilo moguće, pa stoga i ne čudi što Miličevićeva razmišljanja o književnosti mjestimice znaju zapasti u nelogičnosti i proturječja: rastrgan između osjećanja iskonske unutarnje umjetničke pobude i aktualnih nacionalnih potreba u pristupu književnom stvaranju, Miličević nije uspio u pronalaženju rješenja ili tomu nije bio dorastao.

Osnovno je obilježje zamišljenoga razgovora između dvojice kritičara ujedno i obilježje cijeloga književnog *Pluga*: tolerancija i pravo na drukčije mišljenje. Bilo bi zanimljivo vidjeti kako su svoj prostor kritičnosti i slobode izborili upravo sami književni časopisi za NDH, poput *Hrvatske revije* i *Vienca*. Kao studentsko političko-informativno glasilo s izraženim književnim dijelom, *Plug* se umnogome čini nedostižnim uzorom, i ne samo za sliku hrvatske književne kritike u četiri ratne godine.

BILJEŠKE

¹ Milivoj Karamarko, »Plužimo brazde«, *Plug*, god. I/1944, br. 1 (20. veljače), str. 1-2. Ukratko o Karamarku vidjeti natuknicu u *Tko je tko u NDH. Hrvatska 1941.-1945.*, Minerva, Zagreb 1997, str. 182.

»Plug. Sveučilištarac za hrvatsko tlo i čovjeka« izlazio je od 20. veljače 1944. (1. broj) do 25. prosinca 1944. (dvobroj 17-18). Iako je bilo predviđeno da izlazi polumjesečnim ritmom, dva broja na mjesec, *Plug* to uglavnom nije uspijevao. Od rujna do prosinca izlazio je kao mjesečnik, a ukupno je objavljeno 18 brojeva u 15 svezaka (tri dvobroja) na velikom novinskom formatu (A3) i u opsegu od 4 do 6 stranica (zadnji broj na Božić 1944. na 8 stranica). Glavni urednik do broja 12-13 (20. rujna) bio je Zdravko Brajković, a odgovorni urednik Ejub Čengić, koji se od toga broja pojavljuje kao jedini urednik u impresumu. Izdavač i vlasnik *Pluga* bio je Ustaški sveučilišni stožer, a list se tiskao u tiskari Matice hrvatskih akademičara. Godišnja pretplata iznosila je 360-400 kuna.

² Više o Karamarkovoj sudbini vidi u knjizi Jere Jareba, *Pola stoljeća hrvatske politike. Povodom Mačekove autobiografije*, Institut za suvremenu povijest, Zagreb 1995, str. III i 115.

³ Novinar i jedan od vodećih intelektualaca u ratnim godinama Tias Mortigija svjedoči o »valu ustašiziranja« koji je koncem 1944. bio usmjeren prema uredništvu *Spremnosti*, kada je on kao glavni urednik zbog »neposlušnosti« prema ustaškim vlastima i činjenice da nije »stajao na liniji« bio smijenjen, a na njegovo je mjesto s početkom 1945. postavljen Franjo Nevistić, novoimenovani stožernik Sveučilišnoga stožera nakon Karamarkova uhićenja. O tome vidjeti Tias Mortigija, *Moj životopis*, prir. Trpimir Macan, NZMH, Zagreb 1996.

⁴ Jakov Ivaštinović, »Umjetnost kao podsvjestno«, br. 2 (5. ožujka 1944), str. 3.

⁵ Jakov Ivaštinović, »Lirika u procjepu«, br. 3 (25. ožujka 1944), str. 4.

⁶ *Plava revija* pokrenuta je prije rata, 1940. godine, kao »hrvatski omladinski mjesečnik«, glasilo nacionalističke i sveučilišne omladine. Tada su izašla tri broja, za razdoblje rujna–studenja. Obnovljeni tečaj, kao drugo godišće, krenuo je u listopadu 1941. i završio dvobrojem 9-10, u lipnju i srpnju 1942. Treće je godišće nastavljeno dvobrojem 1-2 za siječanj–veljaču 1943, a posljednji je broj *Revije* tiskan kao broj 3 za ožujak iste godine. Urednik svih brojeva, i prijeratnih i onih u NDH, bio je Janko Skrbini, »slušač prava« (uz njega je u tri broja prvoga godišta kao odgovorni urednik bio potpisan i Branko Kres, poslije samo Skrbini). Prijeratnu *Reviju* izdavao je Konzorcij *Plave revije*, a za rata Promičba Ustaške mladeži, tisak poznate Tipografije.

⁷ Jakov Ivaštinović, »Uz rub jedne knjige«, br. 9 (15. srpnja 1944), str. 6.

⁸ Jakov Ivaštinović, »Umjetnici i Saloma«, br. 6 (5. svibnja 1944), str. 4; »Dvije, tri o slovačkom nadrealizmu«, br. 8 (20. lipnja 1944), str. 5.

⁹ Georges Haldas (preveo nk), »Iz stranih književnosti. O Paul Eluardu«, br. 10 (1. kolovoza 1944), str. 3.

¹⁰ O njemu se zasad ne zna ništa, nigdje ne postoje nikakvi podaci o njegovu podrijetlu, obrazovanju, zaposlenju, o sudbini nakon rata. Sigurno je da je, kao i većina suradnika *Pluga*, pripadao mlađoj književnoj (i književnokritičkoj) generaciji.

¹¹ Vlado Miličević, »Ljudi ovog stoljeća. Nekoliko misli o našoj stvaralačkoj problematici«, br. 1 (20. veljače 1944), str. 3. »Mladi. U povodu recitacija desetorice mlađih liričara, 25. IV. o. g.«, br. 6 (5. svibnja 1944), str. 3. »U traženju vlastitog izraza«, br. 15-16 (20. studenoga 1944), str. 5. »Merežkovski i duša Iztoka«, br. 14 (20. listopada 1944), str. 3. »Rieči vjerovanja. O načinu uzpona našeg književnog zbivanja«, br. 17-18 (25. prosinca 1944), str. 4-5.

¹² Svi tekstovi iz prethodne bilješke sadrže gornju tvrdnju, od teksta do teksta neznatno modificiranu.

¹³ Vlado Miličević, »Mladi. U povodu recitacije...«, nav. tekst. »Rieči vjerovanja. O načinu...«, nav. tekst.

¹⁴ Vlado Miličević, »Pokušaj ocjene naše književne stvarnosti. Slavko Ježić: Hrvatska književnost od početka do danas«, br. 10 (1. kolovoza 1944), str. 3.

¹⁵ Vlado Miličević, »Naličje našeg uzpona«, br. 5 (25. travnja 1944), str. 5.

¹⁶ Vlado Miličević, »Mogućnosti i granice doživljavanja. Varijacije na temu Rimbaud, Rilke, Hofmanstahl«, br. 3 (25. ožujka 1944), str. 3.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Vlado Miličević, »Ljudi ovog stoljeća«, nav. tekst, str. 3.

¹⁹ Vlado Miličević, »Pokušaj ocjene naše književne stvarnosti«, nav. tekst, str. 3.

²⁰ Vlado Miličević, »Rieči vjerovanja«, nav. tekst, str. 5.

²¹ Vlado Miličević, »Mogućnosti i granice doživljavanja«, nav. djelo, str. 3.

²² Tomica Penavić, »Za ili protiv uobčavanja«, br. 4 (5. travnja 1944), str. 3.

²³ Vlado Miličević, »Naličje našeg uzpona«, nav. tekst, br. 5, str. 5. U trećoj knjizi svoje *Krležologije* (Globus, Zagreb 1989) Stanko Lasić upozorava na Penavićeve i Miličevićeve reakcije na Ivaštinovićev napis o stanju mlade hrvatske poezije, navodeći podatak kako Miličević u svome tekstu iz br. 5 naglašava »da je radikalno rješenje opasno i da nadrealizam nije ključ koji otvara sve brave« (str. 273), što ne odgovara činjeničnom stanju stvari, jer Miličević u tekstu iz br. 5, »Naličje našeg uzpona«, ni približno nije izrekao takvo što. Lasić je vjerojatno mislio na neke druge Miličevićeve napise, napose na onaj iz br. 6, na str. 3, »Mladi. U povodu recitacija desetorice mlađih liričara, 25. IV. o. g.«, u kojima on govori kako se je opasno povoditi za kojekakvim »bohemijama i manijama raznih dada«. U svakom slučaju, kratki Lasićev prikaz književne djelatnosti *Pluga* unutar opsežne studije o recepciji Krleže za NDH prvi je detektirao važnost i vrijednost toga glasila za mladu književnu generaciju i za ukupni književnokritički profil u to vrijeme. Svakako treba nastaviti s proučavanjem prilika u književnosti, književnom životu i znanosti o književnosti za NDH; tu čekaju mnoge nepoznate i zanimljive pojave.

²⁴ Jakov Ivaštinović, »Dvije, tri o slovačkom nadrealizmu«, nav. tekst. Vlado Miličević, »Pokušaj ocjene naše književne stvarnosti«, nav. tekst.