ЛЕТОПИС

МАТИЦЕ СРПСКЕ

MAJ

1970

НОВИ САД

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОКРЕНУТ 1825. ГОДИНЕ

Чланови уредништва

ДРАГИША ЖИВКОВИЋ
СРЕТЕН МАРИЋ
ПЕТАР МИЛОСАВЉЕВИЋ
АЛЕКСАНДАР ТИШМА

Главни и одговорни уредник
АЛЕКСАНДАР ТИШМА

Коректор
СТОЈАН ТРЕЋАКОВ

Уредништво: Нови Сад
Матице српске ул. бр. 1
Телефон: 44-609

Рукописи се не враћају

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од седам штампаних табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 27 дин. а за чланове Матице српске 22 дин. Претплата за иностранство износи 50 дин. — Цена једном броју у књижарској продаји 2,50 дин. — Претплата се може положити у свакој пошти на чековни рачун НБ у Новом Саду број 657-1-257. — Администрација: Ул. Матице српске бр. 1, тел. 44-609
Штампа: Штампарија „Будућност", Нови Сад

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 146. Мај 1970. Књ. 405. св. 5.

МИЛАН КАШАНИН

СУСРЕТИ И ПИСМА

I

Аница Савић Ребац

Од јесени 1906 до уљето 1910, Аница Савић и ја живели смо у истом граду и похађали исту школу, али се ниједном нисмо срели. Аница је приватно учила гимназију и била по разреду четири године старија од мене, — она се већ убрајала у девојке, ја само у дечаке. Али ако је нисам тад виђао, ја сам о њој слушао. Цео Нови Сад је говорио о њеном дару и о њеној интелигенцији, — о томе да чита на немачком, на енглеском, на француском, на латинском, на грчком, и да од своје четрнаесте године пише песме које јој објављују књижевни часописи. Знао сам и то, да станује у Хлебарској улици, с матером и оцем који је секретар Матице српске и уредник њеног *Летописа*. С радозналошћу и с респектом пролазио сам поред њихове куће са балконом на коме није било никад никог и с вратима која су увек била закључана.

Аница је била већ и студент, а ја још нисам имао прилике да је сретнем. Она се после матуре, 1910, преселила са својима у Беч, где се уписала на универзитет. Не знам да ли је за четири године студирања класичних језика и књижевности на бечком Филозофском факултету долазила у Нови Сад, ни где је намеравала да живи кад заврши студије. У њеноме родном крају није тад било ни једне српске школе на којој би она могла предавати. Али, у то време, после битке код Куманова и у слутњи битке на Церу, више се живело од снова и жеља него што се живело од јаве.

До мога познанства са Аницом дошло је октобра 1918, првих дана по уласку српске војске у Нови Сад. Био сам

студент, и обрео се у Новом Саду не случајно, већ ради тога да учествујем у раду Српског народног одбора, Велике народне скупштине и Народне управе, да будем сауредник и сарадник *Српског листа* и држим јавна предавања о савременим српским писцима. У радосној збуњености оних дана, није чудно што нисам приметио, ни сматрао за важно да приметим, кад и где сам се упознао са Аницом. Брзо смо се зближили, већ и зато што нисмо једно другом били непознати. Она је дотад објавила — највише у *Бранкову колу* — десетак песама, које су изазивале у читалаца исто толико зачуђеност пред стиховима колико заинтересованост за њиховог писца. И ја сам, већ од 1910, почео објављивати критике и чланке, у новосадском *Бранику*, сомборској *Слози*, загребачком *Савременику* и *Књижевном југу*. Ма о чему да смо разговарали, били смо поносити на своје време и с великом поуздањем гледали у будућност, која ни за нас ни за наш народ није могла бити другачија него велика.

Немајући више своје куће, Савићи су, по повратку у Нови Сад из Беча, становали на углу Николајевске и Лазареве улице, у апартману чији су прозори гледали на усамљену Николајевску цркву и на њену увек празну порту. Да ли због старог намештаја, или због остарелих домаћина, међу којима је Аница изгледала још млађа и наивнија него што је била, или само зато што сам им одлазио у посету пред вече, заувек ми је остао у сећању мрачан и тужан стан. На вратима сваки пут ме је пресретала Аничина мати, са осмехом и с речима које су биле исто толико љубазне колико конвенционалне. Аничин отац није био са мном много разговоран, ваљда и стога што је веровао да га, као и сви тадањи млади људи, ја много не ценим. А можда је мало говорио и зато што је већ слабо чуо, и што нисам долазио њему, него Аници. Онако како бих га затекао кад бих ушао, тако бих га и оставио кад бих излазио, — стојао је, мален, ситан, ружан, за пултом и — писао.

У истини, ја тада до Милана Савића као писца нисам много држао, свакако и зато што га нисам много читао. Не знам ни сад колико вреде његове позоришне комедије, ни да ли је добар његов превод у стиховима Гетеовог *Фауста*. О његовим студијама о новијим српским писцима држим да су без много духа, али да у њима има пуно знања и паметних мисли. По свој прилици, значај Милана Савића није толико у ономе што је написао колико у ономе што је учинио. Насупрот већини уредника књижевних часописа, који себе сматрају важнијим од својих сарадника, Милан Савић је ценио и волео људе који су сарађивали

у његову *Јавору* и у *Летопису Матице српске*, помажући их, по потреби, и делима и речима. Он није Симу Матавуља само храбрио да истраје у писању прича и успомена, нити само радо штампао и добро хонорисао рукописе које му је Матавуљ слао, него му је решавао и питања његове животне егзистенције. Лазу Костића је Милан Савић прихватио кад га је сав свет напустио и, упорно се залажући да Матица штампа Костићеве сабране песме, судио о његовој књижевној личности и о његовој поезији разумније од већине савремених књижевних критичара. Сачувавши преписку својих сарадника и забележивши своја сећања о њима, Милан Савић је завештао историчарима књижевности незаменљива сведочанства о судбинама и карактерима књижевних људи из његове епохе. У историји једног народа, нису значајни само књижевници који лепо пишу, него су значајни и они који добро раде.

У јесен и у зиму те велике, 1918 године, на коју се чекало вековима и која је била толико истинита да се чинила измишљена, Аница и ја смо се виђали често, обично код њених. Тих недеља, у вароши из које је једна војска тек изишла, а друга у њу истом ушла, електричне струје није било, и ми смо пред вече радо и дуго седели у сумраку, водећи дијалог о поезији, о роману, о виноградима у Каменици, о дунавској плажи. Кад би се Аница сетила где смо и, пришав столу, запалила петролејску лампу, која је више него светлост просипала по зидовима и по поду сенке, учинили бисмо се нови једно другом и, после толиких многих речи, још увек непознати.

Обадвоје разговорни, били смо обадвоје и упорни у одбрани својих уверења. Аница је волела Хелене, а ја Русе, она Енглезе, ја Французе. Слагали смо се у дивљењу Лази Костићу. Њу је требало и гледати, не само слушати, кад је, понесена и усхићена, излагала своје мисли. Не седећи у фотељи ни минут мирна, она се нагињала, исправљала, пљескала рукама и ширила очи, као да и види тога о коме приповеда. Пре је личила на дебитанткињу глумицу него на свршеног студента класичних језика, и више сећала на дечака него на девојку.

Моје дружење са Аницом трајало је кратко време, до средине јануара 1919. Тад, ја сам напустио Нови Сад, да бих се запутио почетком марта у Париз и уписао на Сорбони историју уметности и упоредну историју књижевности, а она се спремала за испите на универзитету у Београду. Верујући, као и сви млади људи, да се и на тако великој дистанци може остати у близини, ми смо се дописивали. Кокетујући својим знањем, Аница ми је предложила да се дописујемо на француском, и ми смо на француском и изменили нека писма. Усамљени, на удаље-

ним географским ширинама, с великом вољом и потребом смо саопштавали једно другом своје намере и замисли, уживајући у себи и у оном о чему говоримо.

Сасвим природно, наша писма су се с временом проређивала и, после нешто више од године, престали смо се дописивати. Сретајући нове људе и откривајући нове хоризонте, били смо све мање потребни једно другом. На прекид наше преписке пресудно је утицала моја женидба, у јесен 1920, и Аничина удаја, у пролеће 1921. У смени открића и заборава, пролазили су не само време и догађаји, него и наше узајамне мисли.

Кад смо се, после близу пет година, поново срели, не зна се ко је више био друкчији, ми или људи међу којима је требало од тад да живимо. Државне службе које су нам дане у Београду нису нас у нашим очима подигле, већ спустиле, депримирале, не охрабриле: Аница је постављена за суплента гимназије, ја за писара Уметничког одељења Министарства просвете. У тражењу хлеба, стана, познанстава и имена, чинило нам се, на томе одсудном старту свог живота, да ни ми, ни наши школски другови, ни млади писци, ни наши стари пријатељи — цео српски народ — никад ништа не свршавамо, него увек све морамо да почнемо испочетка.

Без осваја чких црта лица и љупкости у држању, више горда и опора него блага и умиљата, Аница није нарочито примећивана у београдском друштву. Њено присуство није било упадљиво ни у књижевном и научном животу. На читалачким вечерима у великој дворани новог Универзитета и на вернисажима у Уметничком павиљону, где се стицало толико света, Аница се, и као учесник и као посетилац, ретко појављивала. Она није много залазила ни у редакције књижевних часописа, нити се виђала по ресторанима и кафанама у којима су се састајали писци и научници. Њен муж, Хасан Ребац, огроман и жовијалан човек — физичка и духовна супротност Аничина — начелник Муслиманског одељења Министарства правде, увек се налазио у њеној пратњи кад је она, по изузетку, долазила на вечеру чланова Пен-клуба. Сви су говорили о њеној великој ерудицији, али је мало ко знао чиме се бави, и свако је понављао да она пише песме, али су оне већини света биле непознате.

Убрзо по нашем досељењу у Београд, Аница и ја смо покушали да обновимо своје сусрете у Новом Саду пре седам година. Ја сам, поводом неког предавања, неке књиге или уметничке изложбе, одлазио до Анице на разговоре, који су знали бити и дуги и узбудљиви. С јесени 1927, договарали смо се да објавимо зборник о Јовану Дучићу, с чланцима писаца који су, као и ми, волели

Дучићеве песме и путописе. До објављивања књиге није дошло, јер је било тешко наћи издавача, а ни обећани рукописи нису о року пристизали. Из истих разлога, нисмо могли остварити ни другу своју намеру: да покренемо *Свеске Лазе Костића*, које би излазиле једанпут, двапут годишње и доносиле прилоге биографији Костићевој и познавању његовог рада. Нашли смо се на заједничком послу у приређивању вечери у част Борисава Станковића, — Аница као један од организатора, и ја као предавач.

С временом, моје посете Аници у њеном стану у Ломиној улици проређивале су се — живот је све више звао сваког на своју страну — и наши односи су постајали хладнији и формалнији. Она ме је примала — видело се одмах с прага — са љубазношћу интелигентне жене која се радује на исти начин сваком давнашњем познанику и ретком посетиоцу. Живим покретом, лаким ходом и конвенционално лупким лицем желела је да личи на Бечлику, и заиста је личила. Омалена, маркантног носа, оштрих речи, звонког гласа, радо се осмехивала и осмехом покривала своју експлозивну нарав. Насупрот парничарима који се на прво противниково инсистирање повлаче, Аница је неодступно остајала при своме мишљењу и радије одустајала од разговора но попуштала. Иако церебрална, она је постала с годинама не сталожена и уздржана, већ напротив, реторична и сангвинична. С великом вољом излажући и са жестином бранећи своје мисли, она је, наилазећи на отпор, скоро увек прелазила на крају у срдњу. Ако би се тргла и насмејала, чинила је то из кокетерије, а не из ненадне сагласности или због промене свог мишљења. Онако мала и ситна, имала је непојмљиву силину уверења.

Из године у годину наметљивије, и утолико убедљивије уколико смо се ређе виђали, живот којим је живела Аница Савић чинио ми се не истински, већ фиктиван, њен однос према појавама и бићима вештачки. Заузета науком, поезијом, читањем, писањем, волела је Платона и Лукреција, не и живе људе. Ничим није показивала, још мање рекла, да јој је жао што нема браће и сестара, и нема деце. На вратима њеног стана дочекивао ме је заједно с њоме само њезин Вуле, срдит вучјак, од кога сам ја зазирао, а она му тепала.

Ни мој приказ њене књиге песама *Вечери на мору*, која је остала скоро незапажена од књижевне критике, није нас вратио у расположење пре десет година. Приказ је био писан с похвалама, не са одушевљењем. Слободне стихове Аничине ја сам у највећој мери поштовао, али их нисам нарочито волео. Било је немогуће не дивити се њеном осећању историје и песничкој култури, не ценити

њену рафиновану и, у нашој књижевности, нову сензибилност, не осетити енглески и немачки акцент њене прозодије и речника у доба суверене владавине француских симболиста и њиховог александринца у савременој српској лирици. Али то нису биле једине особине Аничиних слободних стихова. Мени се чинило да је поезија за њиховог писца нешто одвојено од човека и живота, што се не рађа, већ измишља, ингениозна творевина од мисаоне паучине, интелектуална игра, литерарни шах. За мене, где нема човека и његове судбине, где нема љубави и нема мржње, срца, крви, заноса, ту нема велике поезије ни правог песника, — ако жар није песников синоним, леденост је несумњиво његова супротност.

Одлазак Аничин из Београда у Скопље, где је њен муж Хасан, 1930, постављен за управника муслиманских вакуфских имања, а она за наставника гимназије и хонорарног асистента универзитета, прекинуо је и ону танушну нит која нас је још везивала. Мислим да сам, 1938, позвао Аницу на сарадњу у *Уметничком прегледу*, али да се она није одазвала. Већ раније, у Београду, она није била сасвим задовољна својим животом. Сад, после премештаја у Скопље, она се морала осећати као у прогонству. То не да није био Беч, већ није био ни Нови Сад. Пред другима, она је могла бити насмејана, но у себи није.

Између два светска рата, Аница Савић није у науци и у књижевности постизала успех који је — сигурно, и с разлогом — очекивала. Као песник, она није била цењена и вољена од читалаца колико Десанка Максимовић, иако ју је интелектуално превазилазила. Као есејист, она није била читана и хваљена од критичара као Исидора Секулић, иако ју је надмашила ерудицијом. Аница је десетак година утрошила на израду докторске тезе и на стручне студије античке књижевности, али до научне каријере није долазила. Сви су се изненађивали и дивили ширини њених знања, признавајући јој да с вољом и много ради, али се свима, па и њој самој, чинило да ради без правих резултата.

Други светски рат, изненада и с великом брзином, вратио је Аницу Савић из Скопља у Ниш, из Ниша у Врњачку Бању, да је заустави у Београду, у коме је по ослобођењу добила — једва једном — катедру латинског. Сасвим преставши писати песме, одала се научном раду и преводима, којима се и дотад много бавила. Нису је више привлачили ни Штефан Георге ни Хајнрих фон Клајст, о којима је, у младости, написала два сјајна огледа. Сада је, с латинског, у стиховима превела Лукрецијево *О природи ствари*, израдивши и учену расправу о томе

писцу, на кога су, у поезији, мало личили и њен толико вољени Шели и она. Пошто је, у својој редакцији, дала очев препев Гетеова *Фауста,* учинила је нечувен подвиг да преведе на немачки и енглески Његошеву *Лучу микрокозма,* с великом страсношћу се удубљујући у проучавање Његошеве религије и богомилства. Своју беспримерну енергију и огромну ерудицију све више је улагала у бизарне теме, све одлучније се приклањала јересима и догмама, све јаче се заносила мистичким доктринама умрлих вера и несталих народа. Никад се нису два човека, при крају свога животног пута, нашли на супротнијим тачкама видика од нас двоје, који смо се с толико воље упознали. Кад сам је једанпут, двапут посетио у њеном латинском семинару на универзитету и покушао с њоме говорити, чинило ми се да се никад нисмо познавали, и да нема ни потребе да се познајемо.

У историји идеја, Аница је волела решавати велике проблеме, и, верујем, некима од њих и нашла решење. Проблем свог сопственог живота није решила. Она се од детињства окретала у апстрактном свету, више међу духовима него међу људима, чешће међу идејама него међу мислима, — као да није живела својим животом, него туђим. Сама на путу којим је ишла и са којег није хтела ни могла да скрене, она је носила терет сувише тежак за њену крхку грађу. Немајући корена ни у једној религији, ни у једној нацији, ни у једној филозофској, социјалној ни научној доктрини, она се нашла у простору без времена и друштва. У сновима, могла је опстати издвојена; у реалности, није. За њена детињства и младости, уз њу су били отац и мати; када су умрли, уз њу је био муж. Али кад је и он умро, требало је да живи сама. Сама није могла живети, а за друге живети није знала. Смислила је да се убије. Ни тренутак се није колебала да изврши одлуку коју је донела. Истрајна у свему што је чинила, показала је невиђену упорност и силину самоуништења.

* * *

Нови Сад, 3 маја 1919

Господине Кашанине,

У вашем писму ме је срео ветар путовања; то ми је тако добро дошло. И илузија ме је освежила; иако ми је, с друге стране, мило што нисте ишли морем: сувише бих вам завидела.

Ви сте у Горњој Италији нашли нашу природу; ја се већ толико времена трудим, са доста успеха, да у нашој природи нађем елементе, рефлексе, илузије даљина. Но што је дуго, дуго је. Бојим се да ради своје привезаности за један крај не изгубим свежину визије спољашњег света, — а то бих силно жалила, јер верујем да је најбоља срећа: живети очима. Можда је та потреба промене само један од парадокса модерне душе; ја чак верујем да је потпуно хармоничан за нас тек предео на који смо се потпуно навикли. Но ја сам се на наш предео толико навикла, да сам већ почела сумњати има ли простора и изван новосадских хоризоната. И стога сам скупила своју одлучност, и израдила себи један пут — у Београд. Ако нисте посетили језера, верујем да Ломбардија није учинила на вас нарочита утиска. Но она нипошто није репрезентативна за Италију. Можда је међутим природа целе Италије одвише одмерена а да не би у први мах разочарала. Њу су свакако, такву каква је, створили људи; али су имали из чега да стварају. Зашто је не створе око Париза?

Мислим да треба много отпорне снаге да би се могло уживати у Паризу. Треба свладати сву нехармоничну колосалност модерног великог града, да би се дошло до оног што је, бар за мене, прави садржај Париза: а то је кондензована култура толиких векова, од Јулијанових Терма до — рецимо, до Ајфелове куле (Ја вам канда непрестано причам о ономе што ви гледате. Но шта да вам причам о Н. Саду?!). Јесте ли посетили априлске баште Версаја и Сен-Клу-а? Оне мора да имају нарочити шарм: шарм прошлости која се вечно подмлађује. Ја не знам да ли вас то толико привлачи; мени је драгоцено, јер за мене постоји само јуче и сутра, — данас само као веза између јуче и сутра.

Ви, ви сте врло млади, кад можете да се тако искрено чудите и дивите. Ја мислим да то више не бих могла, — осим, можда, кад бих летела на авиону; можда бих онда видела ново лице света. Ваше париско друштво је врло лепо, но не верујем да ће вас много увећбати у француском. Ради ли В. Петровић и литерарно, или се збиља дао сав на политику? Било би веома штета. — Уздан бих вас још питала, не знам шта пре. Но ви знате шта ме занима, па ћете ми о томе и писати. Пишите ми што више, и право је, кад сте тамо на врелу, а ја — но ви већ знате Нови Сад.

Много вас поздрављам, и желим да вам Париз испуни све што од њега очекујете.

Аница Савић

23/VII 1919

Пишем вам у Париз, а ви сте, г. Кашанине, можда већ у Алпима. То би ми било мило, и због себе, јер ми је разумљивији расположај човека у планини, но човека у Паризу, — а и због вас, јер сам уверена да ће планина добро на вас утицати. Дакако, ако вам постане доживљај. Ја сам некада мислила да много већма волим море но планину. Али сам којипут, у сну, осетила да нема веће сласти но што је вртоглавица дизања к врхунцима. А и много сам мислила на планину, пратећи Ничеа по шумама Силваплане. И после два лета, проведена у Доломитима јужног Тирола, ја знам да позитивно нема визије која би могла да задовољи ширу естетску глад но што чини висока планина. Њена лепота је у исти мах и спиритуална и реална, бескрајна а ипак одређена. Најлепше што сам икада видела, то је један излазак сунца у Алпима.

Хоће ли вас та лепота усрећити? Можда, јер ће вам прво улити нешто од своје грандиозне равнодушности. А ова је потребна да се осећа лепота. То су врло добро знали стари Грци. То потпуно заборавља Мештровић. Могуће да имате право, да се уметношћу не може покретати човечанство. А у томе случају уметност и нема друга оправдања но да буде „лепа ствар, и радост за вечита времена". А ја сам уверена да би било мање радости на свету кад не би било Праксителовог Хермеса. — Међутим, један важан моменат: ми то смемо знати као естетичари, али не као уметници. Уметност не сме бити сама себи инспирација. То одузима уметнику и уметности животну снагу. Ја сам то искусила, и стога врло добро разумем бар један део ваше кризе. Но живот би био одвећ леп, кад бисмо непрестано задржали веру младости.

А ако не одете у Алпе? Попните се још на један спрат више, и уживајте у Паризу. Између осталих, он има и ту сјајну особину што није Н. Сад. Нећу да дођем близу своме родном месту, но откад сам се вратила из Београда, постало ми је врло незанимљиво. Онде мислим да бих била задовољна, јер ме усрећавају широки хоризонти. — Данас очекујемо престолонаследника. Ја сам га видела већ у Београду: учинио ми се као принц из бајке.

Овуда се оснивају неки нови часописи, не одвећ значајни.

Занима ме како стојите с француским.

Мило ми је што вредно радите; уверена сам, стога, да ће идуће писмо које ми пошаљете бити умиреније. А то вам желим искрено.

Аница Савић

16 17/X 1919

Monsieur,

Ce n'est que maintenant que je comprends le malaise que vous éprouviez à vivre à NSad. Moi, j'étais en quelque sorte endormie, je ne voyais pas au-delà, et j'étais presque contente. Mais après quelques semaines passés à Belgrade, — qui vous paraît sans doute minuscule auprès de Paris, mais qui est pourtent bien vive et intéressante, — je me morfonds à NSad plus que je ne le craignais à Belgrade. Il est inutile de vous parlez du désert qui est notre ville, mais néanmoins, ça me saulage cette petite jeremiade! Slavko peut vous raconter combien je me plaisais à Belgrade. On y trouve au moins des personnalités. J'en ai connu un beau nombre. Uroš Predić a fait mon portrait. J'y compte passer, de temps en temps, une dizaine de jours; ça me consolera un petit peu.

Je suis contente que votre roman avance si bien. On en parle, il devient célèbre avant même d'être connu. — Moi, je ne me dépêche guère avec mon recueil de vers, quoique ce n'est pas vous seul à me promettre un essai sur ma poésie. A propos, est-ce qu'il ressemblera à la critique que vous écriviez, il y a plusiuers mois, l'hiver dernier, dans le „Srpski List", sur mon prologue?

J'en ai beaucoup causé, de ce recueil in spe, avec M. Crnjanski; j'ai recontré, chez lui, une intelligence et un sentiment si profonds pour mes vers que j'en reste émerveillée. Ceci dépasse tout ce que j'attendais.

Il paraît qu'il est un peu compliqué de passer ses examens à Belgrade. J'y dois inscrire deux semestres, puis faire „l'examen de diplome", et ce n'est qu'alors que je pourrai faire mon doctorat, — chez Bogdan Popović, enfin c'est decidé. Je lui trouve un esprit fort nuancé et fort captivent. — Est-ce que vous allez entendre quelque cours à la Sorbonne?

Vous voilà plongé en de rêves Mittradatesques, et pourtant vous oubliez mon voeux modeste, de penser un peu à l'antiquité, et de m'envoyer un photo des restes du vieux palais des Thermes, où habita, ou IV-ième siècle, le césar Julien. Je ne vous enverai pas le „Novi Pokret", — qui ne vaut guère, — avant de recevoir ce photo.

En fait de nouvelles locales, — vous savez que mon amie Jovanka c'est fiancée avec le blond aviateur, et ma cousine avec le docteur français à la barbe noire?

Tous mes amitiés à vous et à natre ami Slavko. Dites lui que j'attends la lettre anglaise qu'il m'a promise, — aussi bien qu'une nouvelle jolie lettre francaise de vous. Ça me fera du bien, dans ma solitude de NSad.

Anica Savić

12/XII 1919

Г. Кашанине, ваше писмо ме је и опет морало тражити у Београду. Била сам онде поново преко три недеље, али сада ћу канда имати срећу дуже мирно седети у НСаду. А и време је да се једном почнем сасвим озбиљно спремати за испит. У Б. сам једва стизала да радим; чудим се да сте ви тако вредни у Паризу.

Моја пријатељица, Јелица Суботић, вели да се такођер удаљава од Бетовена због Дебисиа. Ја сам га се нешто наслушала сада у Београду! Јелица ће да свира, или је већ свирала, на једном од концерата „Групе Уметника", поред Рамоа, неколико од његових најлепших ствари, а ја сам сатима слушала како га вежба. Она ипак неће да призна да сам постала музикална!

Била сам само на првом од концерата поменуте „Групе". Осим композиција г. Милојевића, нашег најсимпатичнијег музичара, све друго беху рецитације стихова. Најлошије је рецитовао Косор, најбоље И. Андрић и Т. Манојловић; с овим сам се доста често састајала; то је један од наших најкултурнијих људи. Иначе — гђа Д. Марковић је рецитовала неке стихове о Космичкој љубави, Королија неке бестрага дугачке канцоне. Ипак је био успех, већи него од изложбе, која је некако без правог замаха. некако hesitante. У НСаду је отворена Добровићева; ја Ренесанс нипошто не могу да густирам кроз његову призму.

Била сам неколико пута код гђе Исидоре; то је необично занимљива, а у исти мах дискретна женска појава. Критика јој сада нешто није наклоњена.

Ово из домаћег литерарно-уметничког Tratsch-a.

Много вам хвала на Термама. Ви се чудите што волим мртваце. Зар ви не знате, Кашанине, колико мртви могу да буду живи, а колико живи могу да буду мртви?

Жао ми је што нисам стигла да видим свадбу вашег брата, јер баш тада беше vernissage у Б. Нисам била ни на свадби моје кузине, но она ме је после потражила у Б. Отишла је са мужем за Париз, па ће онда у Сирију. Ви би, велите, у Шпанију; и мене је она пре много привлачила, али сада ме силно, највише привлачи исламски Оријент.

Кад ћемо већ читати ваш роман? Гледајте да нам га што пре пружите. А и пишите ми што о њему, ако можете.

Много вас поздравља

Аница Савић

Monsieur Milan Kachanine Paris (V^e) 52 Rue Gay Lussac 52.
Београд, 14. I. 1920.
Зимски Топчидер није ни пуст ни жалостан.

Аница Савић

15/II 1920

Г. Кашанине, пишем вам усред посла на својој дисертацији, који ми иде врло споро и незгодно, јер ми је предмет прилично нов, а литературе скоро и немам. Тема је граматичка психологија у Шекспира. Једну карту сам вам писала из Београда; при повратку сам затекла ваше писмо и карте. Лепо је што хоћете да ми помогнете да загледам у далеке лепоте. Ја сада имам мање жеље за путовањем но иначе, једно због поменутог посла, друго због компликованог душевног стања у коме се налазим. Ја сам слутила да ће у мени једном доћи до конфликта између уметности и живота, и сада је настало то време кризе. Моја уметност је била „начињена из материје снова", и живела је једино у атмосфери сна. Хоће ли она моћи да преживи рушење читавог једног света, хоће ли моћи да живи у атмосфери живота? Ово је м о ј проблем и борба на живот и смрт. Ја је сносим по обичају доста мирно, али не патим мање ради тога. Збирку никако не мислим издавати пре него решим овај кардинални проблем своје душе.

Хтели бисте чути мој суд о Црњанском. У кратко, то је један који би могао да буде Аријел, кад не би тако често хтео да буде Калибан. Но аријелски елеменат ће, надајмо се, превладати. Иначе је то таленат који нас може веселити што га имамо. Он има лепих песама, још лепших појединих стихова и ритмова. Дакле, има инстинкта за хармонију, само још нема воље за њу. Г. Пандуровић хоће да убије своју репутацију песника својим критикама; писао је ужасно сухопарну критику на Црњанског и Крлежу, без и труни разумевања за њих, и без осећања да они имају материјала за велике песнике. Многи наши песници постају врло слаби кад теоретизирају. — Сада се отвара у Б. Добровићева изложба. Тај човек је од врло занимљивих, и јасан ми је као уметник, али још не као сликар, јасан по ономе што хоће, још не по ономе што даје. У ономе што хоће има много снаге и одређености. О мојој поезији има зло мишљење.

Пишете ми о руском балету; ја сам га гледала у Бечу, 1912 г., нажалост без Павлове. Нарочито ми се допао Нижински. Пишите ми о своме сукцесивном доживљавању Париза; врло ме зан'има; то је један живот који ми је

постао скоро фабулозан, као цео запад, тако је давно да сам била у њему; чак је доста давно и да сам много желела бити у њему.

Срдачно вас поздравља *Аница Савић*

4/VII 1920

Г. Кашанине, пишем вам, а ви сте можда већ овде у нашој близини, ако сте остали при плану о коме сте ми пролетос писали. Но мени се све чини да ви нисте имали куражи да оставите Париз и да дођете у овај забачени кут Ориента, и стога ево почех да вам пишем чим се ослободих испитних брига и послова. Била бих радосна што сам се тога посла опростила, али ево тек је трећи дан како сам у НСаду, и већ ми је опет очајно досадно, и то сада лети кад имам воду и сунце! Париз мора бити прави рај ако је само толико занимљивији од Београда колико Београд од НСада.

Мислим да су вас и штампарске неприлике у домовини морале задржати у Паризу; међутим сада је опет боље, бар колико ја знам. Веома сам се обрадовала кад сам видела лепи број ваших радова, а и позавидела сам вам на вредноћи. Уверена сам много у ваш успех, кад их штампате, то вам кажем најискреније.

Онај мој проблем о коме сам вам писала почиње да се расплеће, у мојој души бива јасније, бар у том једном погледу; иначе сам управо огрезла у проблемима. Ви сте већ у мојим зимушњим писмима осетили неки умор; он је тада свакако био латентан, јер ја сам ретко када била тако доброг расположења као прошле јесени и зиме. Са свим што има у мени ведрине и снаге ја сам се трудила да одбацим од себе тешка питања живота која ме тако често муче; донекле сам успевала, али сада их поново осећам на души; без икојег спољашњег разлога, просто као реакцију.

Могу вам рећи да је лепо полагати дипломски у Б.; и Црњански је један део полагао.

Ако вас ово писмо затекне у Паризу, рачунам на то да ћете ми се што пре јавити.

Много вас поздравља *Аница Савић*

13. XII 1927

Господине Кашанине,

„Вече у спомен Б. Станковића" објавиће се у четвртак и петак белешком, но госпоће желе да на дан концерта, у

суботу, изађе и чланчић о Станковићу, — не мора да буде дужи од 20 редака. У њему би требало споменути концерт. Бисте ли хтели да га напишете? Ја одавно нисам читала Станковића, а и заузета сам одвише.

Можете ли доћи к мени у петак око 3h, да дефинитивно одредимо листу сарадника за Дучићеву књигу, са ознаком тема за поједине чланке?

С поздравом

Аница Савић Ребац

14-XII 1927

Господине Кашанине,

Наше вече је, као што знате, одређено за 17ти, а г. В. Петровић се разболео, не написавши ништа. Г. Боровић ће говорити 1/4 ч., али би требала још једна конференција. Бисте ли ви могли да напишете штогод до суботе (сем оног чланчића)? Ако не, бисте ли хтели да прочитате (делом) Дучићев есеј? Ако ни то нећете, морао би г. Боровић да замоли М. Богдановића!

Молила бих вас да сутра изјутра, пре 9h (упите што раније) телефонирате г. Боровићу (15-99, Књ. Задруга), шта сте решили. Такође бих вас молила да дођете к мени сутра око 3h, да о свему разговарамо.

С поздравом

Аница Савић Ребац

Гледајте ви да говорите!

ДРАГАН М. ЈЕРЕМИЋ

УМЕТНОСТ И АНТИУМЕТНОСТ

Већ читав век траје период у коме се све више развија уметност умногоме различита, па чак и супротна уметности свих ранијих епоха. Уметност настала у том периоду наилази на врло велике отпоре код публике и води једну врсту рата с њом. Тај рат који траје готово исто толико колико тзв. стогодишњи рат између Француске и Енглеске, протиче у њеној сталној офанзиви и постепеном потискивању противника, али њена победа ипак није осигурана. Први пут у историји врло велики број људи упорно тврди да је готово сва савремена уметност безвредна и чак бесмислена и она мора непрекидно да наставља надирање у правцу отпора који публика показује према њој не само у име устаљеног укуса, већ и доброг понашања и здравог разума. Модерна уметност је такође у рату и са естетиком која мање-више остаје верна својој вековној тежњи да утврди перманентне принципе уметничког стварања и не може лако да се сагласи са уметношћу која је за свој основни принцип поставила непрекидну промену. У свом обимном прегледу најновијих естетичких схватања под насловом *Савремена естетика* Гвидо Морпурго-Таљабуе сасвим тачно примећује: „За разлику од критике, савремена естетика није се ставила у службу савремене *уметности,* без сумње зато што се данас уметност и укус више не поклапају као у прошлости. Поетике се, а не естетике, састављају у зависности од уметности". Али, уз помоћ критике и критичара, модерна уметност успешно мења укус публике и разбија схеме класичне естетике и, захваљујући њима, као и продуцентима, издавачима и трговцима ликовних дела, који су уложили капитал у афирмацију одређених уметника, данас су извесни уметнички правци, као кубизам или надреализам, већ класични и ниједна естетика не може да буде ваљана ако не узме у обзир и њихове стваралачке тежње и принципе. Па ипак, публика, која заступа „природан" укус, и естетика, која репрезентује „образовани" укус, у начелу се не слажу с модерном уметношћу. Али јесу ли публика и естетика у праву и да ли модерна уметност стварно зна-

чи такво кршење устаљених правила укуса да би је, у име њих, требало осуђивати и не прихватити?

Једна од највиднијих карактеристика модерне уметности је њена дисперзија у безброј различитих праваца и школа, али то није појава која би сведочила о њој као нечем битно новом и невиђеном, јер се и класична уметност гранала у безброј појединачних школа и праваца. Велика разлика између уметника је одувек постојала, само се она раније заснивала на личностима уметника, а сада се заснива на начелима која један уметник или једна група уметника прокламује и која својим делима настоји да следи. У основи, разлика је у томе што су се некада школе и правци заснивали на имплицитним, а у најновије време они почивају на експлицитним естетичким принципима. Несвесни историје уметности и њених закона, класични уметници су јој нехотице служили, а модерни уметници, поучени њеним искуствима, покушавају да је стварају. Али је они стварају вештачки, не настојећи да што дубље изразе своје време, већ да, у односу на претходне покушаје, створе све новија и неочекиванија остварења. Поред тога, дисперзију модерне уметности у готово безброј уметничких праваца потпомаже и подељеност савременог друштва на класе и слојеве, тако да сваки човек тражи другчију уметност, с обзиром на своју класну припадност, занимање, образовање, порекло итд. Као друштво које тежи и има могућности да превазиђе расцепканост грађанског друштва, укидајући све друштвене и друштвом условљене разлике међу људима и стварајући истински хумано друштво потпуно равноправних и максимално образованих јединки, социјализам има прилику да изврши синтетисање многобројних тежњи савремене уметности, али, на жалост, он ту прилику досад није потпуно искористио, тежећи (пролеткултом или социјалистичким реализмом) више секташтву него синтези. Уместо да, подстакнут настојањем пролетерског покрета да изврши ослобођење читавог друштва, обухвати све стваралачке импулсе, социјалистички друштвени систем је углавном непријатељски расположен према многобројним, једностраним али инвентивним оријентацијама појединих уметничких школа и праваца, тражећи од уметности да претежно испуњава политичко-васпитну улогу. С тим у вези, немачки естетичар Ернесто Граси, сматрајући да је антиуметност, у ствари, уметност која излази из оквира граница естетског и налази примену у области технике, трговине и политике, тврди да је и уметност социјалистичког реализма — антиуметност.

Модерна уметност нам изгледа веома много различита од раније уметности и зато што је, пре свега, посматрамо на фону уметности која јој је непосредно претходила

и упоређујемо је са романтичком, реалистичком и натуралистичком уметношћу. Али кад погледамо у даљу прошлост, наћи ћемо да има много сличности с примитивном уметношћу, односно са свим оним уметничким епохама у којима нису владали принципи реалистичког приказивања и класичног обликовања, укључујући и времена у којима су се припремали класицизам и реализам или су већ били на заходу. То је највидљивије у сликарству, пошто многе модерне слике подсећају на дела уметника из најстаријих времена, али и у књижевности и позоришту. Говорећи о новом, авангардном позоришту, амерички театролог Леонард Пронко у књизи *Експериментално позориште у Француској* каже: „Авангардна драма обележава повратак позоришту као позоришту, у коме су недрамски елементи мање важни од повреде коју нам сама драма задаје". Модерна уметност настоји да уметностима, које су, након вековне сарадње, прихватиле неке елементе који не припадају њиховој суштини, врате њихову изворност, првобитну намену и исконски циљ. Зато често оно што у модерној уметности изгледа потпуно ново и невиђено, у ствари, представља повратак неком давном изразу, мада са свим оним што се у међувремену уз њу прилепило и што се нуди и користи као ново средство за постизање те давне првобитне сврхе.

Заблуда је, дакле, мишљење да је модерна уметност у принципу против свих традиција; њена повезаност с традицијом је штавише шира и разноврснија од повезаности класичне уметности. Модерна уметност није сасвим ослобођена традиције чак ни кад се најодлучније буни против ње; њена побуна је често резултат засићености и умора само од једне традиције, а њена тежња да пође од нових почетака, у ствари, значи замену те традиције неком другом, много старијом традицијом. Свака нова тенденција класичне уметности полазила је од традиције која јој је непосредно претходила и настојала је да негира и превазиђе само њу, док сваки правац модерне уметности, тежећи нечем сасвим новом и дотле невиђеном, полази од свеколике претходне уметности, од *свих* њених резултата, поступака и искустава. Док је класична евро-америчка уметност усвајала само елементе европске класичне традиције, модерна уметност се инспирише бескрајно већим благом прошлости, свим појавама које су у међувремену открише археологија и историја уметности: преисторијским цртежима, црначком уметношћу, прекολумбовском уметношћу, уметношћу Далеког истока, делима Ескима и америчких Индијанаца и многе појаве у модерној уметности биле би незамисливе без тог утицаја.

Док је раније уметност једног времена била израз једног релативно компактног али ипак једностраног виђења света, а уметност следећег времена обично осветљавала другу, претходно занемарену страну људског духа и објективне стварности, дотле модерна уметност, која стално експериментише, тражи ново и открива непознато, истовремено у себи садржи, и то готово у подједнакој мери, обе супротне стране виђења света. Модерна уметност је уметност истовремених супротности и ексцеса. Број антитеза и брзина њиховог смењивања у њој су се тако многоструко повећале у односу на уметност ранијих времена, да су оне постале симултане. Раније је осцилација између појединих супротности у уметности (ренесансна уметност — барок, класицизам — романтизам, романтизам — реализам) углавном ишла сукцесивно, а сада она постоји симултано (надреализам и апстрактна уметност у сликарству, органска и класична архитектура, микропсихолошка и апсихолошка књижевност) и не разрешава се у корист ни једне од њих. А међу тим супротностима егзистира чак и, супротна модернизму, заљубљеност у класицизам и класични реализам!

Нећемо погрешити ако тврдимо да предмет модерне уметности није више објективни свет или однос човека и света, већ сама уметност. Пошто је готово цео свет био приказан, и то савршено, уметност се окренула себи и поверовала да није слуга већ господар, па чак и демијург стварности. Уметност у модерним временима није више исказ о свету, већ један посебан свет. Док је требало да схвати свет, она се трудила да јасно саопшти своја открића, а кад се окренула самој себи, она више није имала потребе да се брине за своју разумљивост и комуникативност. Раније когнитивна, сада је постала индикативна или, тачније, самоиндикативна. Као таква, она је могла да буде конструкција духа, потпуно окренута од света. Али, било би сувише једноставно када би се модерна уметност исцрпљивала у субјективизму и била усмерена само ка дубинама људске свести и подсвести. Тежећи слободи као естетичком принципу, ослобађајући се класичних ограничења и афирмишући спонтаност, модерна уметност се ослања на нагонске, подсвесне импулсе, али интензификација овог момента уметничког стварања, као код осцилирања клатна, доводи до стварања уметности помоћу модерне технологије, употребом машина и чак конструисањем машина које тобоже саме могу да стварају уметничка дела.

Док је класична уметност настојала да, полазећи од стварности, дође до уметничког дела као дубљег одраза стварности, њене квинтесенције и једино могућег савршен-

ства, дотле модерна уметност настоји да, полазећи од стваралачког акта уметничког дела, дође до стварности. Тежња за савршенством више не руководи уметника да ствара своја дела. Након толико чудесних дела науке и технике, уметност може да напусти своју тежњу ка савршенству и да настоји да у модерном свету науке и технике доведе човека у што је могуће непосреднији додир са стварношћу. Зато, поред уметности која се ствара на основу строгог рачуна и машина (*Bauhaus*, електронска музика и поезија, конкретна поезија), постоји и уметност која настоји да истакне оно што се код човека опире механичком (аутоматско писање, *action painting, happening*) или да се ослони на објекте и укључи их у уметничка дела (конкретна музика, *pop-art*, антироман). Ален Роб-Грије у есеју „Од реализма до реалности" тврди да „нови роман" настоји да се, одступајући од реализма, што је могуће више приближи самој реалности.

За испитивача модерне уметности једно од најважнијих питања на које он тражи одговор јесте: „Да ли у историји уметности постоји епоха која би била слична епохи модерне уметности?" Одговор гласи: „С обзиром на сасвим нову ситуацију људске цивилизације, којој сада пресудан печат даје готово невероватан расцват науке и висок домет технике, уметност никада раније није била у сличном положају као данас". Постојала су извесна доба у којима је долазило до релативно наглог рушења једне визије света и њеног замењивања новом, готово сасвим различитом визијом, и у њима су уметности биле у донекле сличној ситуацији као модерна уметност: хришћанска уметност (која је негирала класичну античку уметност), ренесанса (која је раскрстила са средњовековном уметношћу) или романтизам (који је одбацио класицизам). Иако ниједна од ових појава, наравно, није много слична другој, ипак у њима постоји јединствена тежња да се свеколика претходна уметност што радикалније одбаци и створе нови принципи уметничког стварања. Али свака од ових уметности одбацила је само претходну епоху и зато је њихова револуционарност, иако несумњива, ипак била ограничена. Модерна уметност, која има пред собом величанствене музеје, огромне библиотеке, репродукције свих значајнијих ликовних дела и плоче са интерпретацијама готово читаве историје музике, међутим, настоји да створи принципе уметничког стваралаштва различите од принципа свих ранијих уметничких епоха. Она је револуционарнија од њих, јер одлучније прекида с ранијом уметношћу него што је учинила иједна друга уметност, долазећи до тога да негира чак и неке основе ранијег схватања уметности.

Има, међутим, мишљења да се о модерној уметности не може говорити као револуцији, јер она представља само покушај да се сруши стара а не и да се на срушеним основама заснује једна нова уметност. Тако не мисле само неки њени ноторни критичари, већ и они који је посматрају са извесном благонаклоношћу. Њихова основна замерка мишљењу да модерна уметност значи револуцију јесте да она нема јединственог циља ни јединственог програма. Поводом стваралаштва Јонеска, Бекета, Адамова, Женеа, Вајса и успеха Брехтовог позоришта, Жан-Пол Сартр је поставио питање да ли је с појавом тзв. новог позоришта дошло до револуције у развоју позоришта? Свој одговор он је дао у есеју „Мит и стварност позоришта" и тај одговор је негативан: „Револуције у развоју позоришта није било, јер су ови аутори (које обухватамо појмом ‚ново позориште') различитих схватања, а различите преокупације не могу се сврстати у једну групу". Па ипак, с обзиром на промене које су разне уметности унеле у визију савременог човека, не може се негирати да је модерна уметност остварила револуцију, и то револуцију која је анализирала, раздробила, иситнила стварност и саму уметност, а није изградила једну нову, целовиту визију света. Револуција, наравно, не значи само обарање старог поретка, али нови поредак не мора одмах да се успостави. А до новог поретка може доћи само на основу акције која није само уметничка већ и друштвена, јер нова уметност може да почива само на једном сасвим новом друштвеном поретку и једном новом систему вредности, који, с обзиром на оно што је срушено или бар уздрмано, треба да буде шири и дубљи од свих ранијих система.

Говорећи о револуцији модерне уметности у књизи под истим насловом, Ханс Зедлмајр је тврдио да се она састоји у томе „да се уметност или оријентише на вануметничке снаге или себе озакоњује као аутономну а у последњој консеквенцији ова аутономија се разрешава у неуметничком". Ове две оријентације међусобно противрече, али се и допуњују, јер уметност се више не сматра обавезном ни свом времену, ни свом друштву, ни неким вишим реалностима (које је некада сугерисала религија). Она проглашава аутономију уметничке форме, настоји да прикаже неухватљиво (субатомску реалност, подсвесну, „петУ" димензију, „унутрашње седиментације": Ханс Хартунг) или немогуће (сликарство — покрет), да употреби досад неупотребљена средства изражавања и да изазове изненађење, чуђење, протест, згражање. Једном речју, она полази од става да је све дозвољено, да је слобода уметничког стварања неограничена, да је све оправдано ако се изрази неизразиво и постигне једна нова, необична емо-

ција, коју раније уметност није могла изразити ни изазвати. То је, чини се, једини општи принцип свеколике модерне уметности, без обзира на то што се она рачва бар на две основне линије, од којих једна инсистира на дубоким и досад неоткривеним искуствима стваралаца, а друга на новим елементима и односима саме стварности.

Али оно што је битно за обе основне линије модерне уметности јесте тежња за оним што ће уметности открити један нови пут и дати јој једно искуство више. Модерна уметност је аналитичка. Сваки њен правац открива само једну нову могућност уметности, али ниједан од њих не успева (а и не покушава) да створи једну нову уметничку синтезу: отуда појава да се један исти уметник, као Пикасо или Стравински, селе из једног уметничког правца у други, из једне оријентације у другу: у стара времена уметник је хтео-не хтео био део једне школе или правца; сада је школа или правац део стваралаштва једног уметника, један период или једна етапа у његовом стваралаштву. Почев од импресионизма јавио се велики број сликарских праваца од којих је сваки истакао у први план један елемент сликарства, који је, истовремено и апсолутизовао: неоимпресионизам, клоазонизам, синтетизам, експресионизам, набизам, фовизам, (аналитички и синтетички) кубизам, орфизам, футуризам, дадаизам, надреализам, музикализам, конструктивизам, супрематизам, елементаризам, магични реализам, неопластицизам, вортицизам, лучизам (рејонизам), вибризам, неоверизам, продуктивизам, прецизионизам, аутоматизам, пуризам, синхронизам, симултанизам, летризам („метаграфија"), тоналзам, ташизам, а да и не говоримо о правцима и школама чија се имена не завршавају на „изам", као „Мост", „Плави јахач", метафизичко сликарство, „Art nouveau", „Neue Sachlichkeit", *action painting*, „Cercle et Carré", „Abstraction-Création", „Nouvelles Forces", конкретна уметност, енформел, *pop-art*, *op-art*, нуклеарна уметност, „поетска реалност", психичка нефигурација, алхемијско сликарство, кинетичка уметност, мултипл, кибернетска уметност, технолошка уметност, минимална уметност итд. Многи од ових праваца трајали су мало дуже од водених цветова и помињу се само као куриозитети, али је сваки од њих указао на једну могућност сликарске уметности и продубио је до те мере да је она занемарила све друге могућности. Напуштајући објективни свет или га стилизујући, сликарство је истакло првенствени значај боје, основних облика, светлосних ефеката или подсвесних садржаја, постало апстрактно (као хладна, геометријска или као топла, лирска експресија), настојало да истакне сам гест уметника и да дâ максимално значење ликовном знаку по себи, покушало да из материје извуче

не само наслућивање чудовишних форми него и саму бесформну дубину бића, потрудило се да постане и уметност кретања, тежило да освоји нови простор, да се окрене фантастици или да од слика сачини предмете који ће изменити човекову средину итд. Херојско време „изама" је прошло, али остала је тенденција да се стално откривају нове могућности уметничког стварања, од којих ће свака ићи својим путем и настојати да буде оригинална, али ниједна, пошто је настала у противставу према свима осталима, не може да смогне снаге да синтетише све те различите напоре: то је, међутим, чинила класична реалистичка уметност, која је обухватала све ове компоненте у јединствену целину, али не тако јасно изражене, разуђене, анализиране, већ, углавном, само наговештене и неразвијене (неразвијене и због малих технолошких могућности), тако да су их тек аналитичке ћуди модерне уметности довеле не само до пуне афирмације већ и до пароксизма.

Сводећи се тако увек на једну димензију, уметност је у модерно доба осиромашила у својим појединачним појавама, али се, анализом елемената стварности и својих властитих елемената, обогатила у целини. Напустивши све што је било уобичајено у прошлости, уметници настоје да обогате уметност визијама специјалних менталитета, бизарних ситуација и необичних психичких стања (Олдос Хаксли и Анри Мишо су узимали мескалин да би дошли у халуцинантна стања), имитирањем деце, наиваца и примитивних уметника и свесним усвајањем уметничких искустава историјски и географски удаљених цивилизација (Оливје Месијан је, на пример, усвајао ритмове индијске музике). Жан Дивињо је у својој *Социологији уметности* инсистирао само на оном првом карактеру уметности, говорећи „да се имагинарно дело више не представља у својој ‚пронађеној' или апстрактној наивности, већ тежи да се испуни снагом позајмљеном или ишчупаном из најбаналније или најтривијалније стварности" и закључује да смо ушли у *доба колажа,* али то је само једна страна модерне уметности. Другу страну чини настојање да се пронађе најнеобичнији угао за виђење света и човека и да се код посматрача изазове изненађење, запањеност, шок. Оно што Дивињо запажа јесте само последица, резултат: бежећи од стварности, уметност јој, нехотице, даје све већу вредност и признаје све већу привлачну моћ. Малевичев црни квадрат на белој основи или потпуно бело платно несвесно призивају уметничко освећење вулгарних индустријских предмета који на известан начин ипак говоре о човеку и животу, као Дишанов ноћни суд или гротескни аранжман робе широке потрошње, хране, па чак и отпадака у *pop-art*-у А и једна и друга тенденција као да потврђују

Мондријанове речи: „Ствари нам дају све, а њихово приказивање не даје нам више ништа".

Полазећи од класичне уметности, модерна уметност се, дакле, усмерава у два супротна правца: у правцу редукције стварности и у правцу проглашења за уметност готово свега што се може произвести и другима презентирати. И једно и друго, преко тенденције да се санктификују сви покушаји и експерименти, да се уметност сведе на неки свој чисти облик или суштину, да се истакне трагични и апсурдни смисао или, тачније, бесмисао живота, да се подвуче потреба да уметност стално иде испред осталог, углавном закаснелог интелектуалног и духовног развоја савременог човека као авангарда, завршава се у антиуметности, пошто се у њој све ове тенденције најзад спајају као у својој квинтесенцији. С тим у вези готово се намеће питање: да ли антиуметност значи остварење Хегелове тезе о смрти уметности, како су је схватили неки тумачи његове мисли или она ипак значи само један нови вид уметности?

Модерна уметност је антиуметност само у односу на претходну уметност и њена начела. Она је, у ствари, анти-класична уметност, али и то само у односу на прошле, а не и будуће класичне уметности. Упоређен с Расином, и Иго је био антиуметник, као што је у односу на Толстоја то био Џојс, а да и не говоримо колико је у односу на Хомеров еп антиуметност Балзаков роман, у односу на Фидију Роденова, па и Микеланђелова скулптура, у односу на Леонарда и Рафаела сликарство Гоје и Курбеа, а у односу на Хајдна и Моцарта музика Вагнера, Мусоргског и Дебисија. У односу на еп антиуметност је његов наследник роман, као што је психолошка драма антиуметност у односу на античку драму или као што је музички реализам антиуметност у односу на музички барок и класицизам. Свака истински нова уметничка тенденција и оријентација је увек у односу на традицију антиуметност, јер битно мења и, у ствари, проширује и сам појам уметности. У први мах чини се да је то проширење усмерено против саме уметности, а касније се увиђа да је оно било усмерено само против старог и крутог схватања уметности. С друге стране, временом, и највећи авангардисти постају класични уметници. Није ли један од видних знакова класицизирања авангардне уметности додељивање Нобелове награде Семјуелу Бекету и избор Ежена Јонеска за члана Француске академије? Уосталом, након толико развијене уметности и чињенице да је заиста тешко открити нешто истински ново, авангарди не остаје ништа друго него да врло често врши само обнову некада традиционалних а сада заборављених вредности. У том смислу Јонеско је

1956. године у једном интервјуу објављеном под насловом „Напокон, ја сам за класицизам" то и сам изразио: „Опазио сам на крају да стварно нисам желео да правим антипозориште, већ позориште. Надам се да сам интуитивно открио у себи перманентне менталне схеме позоришта. Напокон, ја сам за класицизам: то је *авангарда*. Откриће заборављених, непроменљивих, обновљених архетипова у изразу: прави стваралац је класичан". Није класичан сваки класицизам, али зато класичним може да постане и један врло јасно и врло снажно истакнути анти-класицизам и анти-традиционализам. Бекет и Јонеско су с правом већ данас класици модерне књижевности и позоришта, као што су Кандински, Пикасо и Кле класици сликарства, а Стравински, Шенберг и Булез класици музике.

Све што је трајно мора непрекидно да се обнавља, јер, у противном, брзо долази смрт. Уметност се обнавља својом авангардом: она има онолико нових замаха колико је пута обновила своје тежње и пошла једном новом оријентацијом. Марсел Пруст је мислио да је за људе свет створен онолико пута колико пута се појавио оригиналан уметник, који је дао једну нову визију света. Уметничком визијом се, међутим, не само обнавља, већ и продубљује и проширује човеков сензибилитет. И ма колико били не само против ексцеса него и против мистификација, које су више омогућене модерним него класичним уметничким изразом, морамо признати да је модерна уметност до те мере проширила и, ако хоћете, продубила човеков сензибилитет, да сада готово и нема ствари коју он неће посматрати са извесним уживљавањем, саосећањем и разумевањем, придајући често и најбаналнијим стварима дубоко симболично значење. Понекад је он преварен у том свом тумачењу и каткад ће у извесном уметничком предмету видети нешто што његов творац није ни желео да постигне, али и у том случају модерна уметност је постигла победу, јер је посматрача натерала да и према безначајном предмету одреди свој став и утврди неки његов смисао.

Модерна уметност је, чини се, ископала провалију између појединих уметничких израза, која се више не може премостити, али је то учинила више привидно него стварно. Апстрактна уметност, која је зграну̀ла и зграњава и данас многе љубитеље уметности, није проналазак модерних времена; штавише, она је била негована у многим периодима историје уметности још од неолита, а у извесним фазама примитивне, келтске и арапске уметности била је чак доминантан начин изражавања. Разлика између тзв. фигуративног и апстрактног сликарства је много мања него разлика између поезије једне исте школе писане на два различита језика, јер разлика између ове две врсте

сликарства је ипак разлика у изразу а не у језику: језик је ту јединствен. Износећи своја сопствена искуства у том погледу, позната енглеска скулпторка и графичарка Барбара Хепворт, у једном писму Херберту Риду 1948. године каже: „Не осећам никакву разлику у интенцији и начину кад сликам (или клешем) реалистички и када правим апстрактну резбарију". Модерна уметност се, дакле, није тако неутешно раздвојила како се понекад чини необавештеном посматрачу.

Много су, пак, већа спајања до којих је довела модерна уметност. Она је, на пример, укинула раније двојство писаног и говорног језика и стила, звукова са музичких инструмената и других звукова, звукова и шумова, идеалних форми и реалних предмета, замишљеног и стварног, појединих уметности итд. Она је, најзад, добрим делом, укинула и двојство између уметника професионалаца и уметника аматера, припремајући терен за време када ће сви, бар потенцијално, моћи да се баве активно уметношћу. Под утицајем модерне уметности дошло је до потпуног валоризовања примитивне уметности и уметности „наиваца" и делимичног валоризовања уметности људи поремећене свести. Све је то, међутим, у вези с једним сасвим новим схватањем уметности, која се вратила својој првобитној функцији и од уметности музеја и концертних сала, уметности за празнике и свечане изласке, опет постала уметност за дом, сваки дан, интимни доживљај. Она је, наравно, изгубила нешто од своје свечане укочености, али је добила као стварање ради личног задовољства. Никада уметност није била сличнија игра него у наше доба. Оно што се нама данас из класичне, а нарочито примитивне уметности, чини игром, било је често и више него само уметност — ритуал, друштвени чин, израз највише узнесености. Данас се, међутим, уметност често своди на случајне спојеве унапред датих елемената, као што је дадаистичко „стварање" песама помоћу шешира, или на неку врсту друштвених игара са унапред одређеним правилима, као што је тзв. потенцијална књижевност. Има, наравно, и настојања да се у томе виде оправдани покушаји да се уметност заснује на новим принципима. Теоријски образлажући начела „потенцијалне књижевности", Рејмон Кено је у есеју „Потенцијална књижевност" подсетио да су и тако важне математичке дисциплине као што су топологија и теорија бројева, делимично произишле из онога што би се могло назвати „занимљива математика" или „математичка рекреација". Кеноов пример из историје науке је тачан, али као аналогија ипак није добар. У математици је „игра духа" била само повод и увод у извесна научна открића, док се у модерној уметности тражи да

се она сматра готовим и значајним уметничким резултатима. А из таквог захтева настало је и уверење да је за уметничко дело битно, и према томе, довољно да поседује неку духовитост, *trouvaille, Witz*. У том смислу је сасвим релевантно уметничко дело Пикасова скулптура „Бикова глава" сачињена од седла и управљача старог бицикла, спојених тако да стварно много подсећају на бикову главу.

С тим у вези може се рећи да је модерна уметност негирала једно од основних начела класичне естетике, које је било прокламовано бар као идеал праве уметности: интегралност. Свакако под утицајем класичне уметности, Џон Дјуи је интегралност означио као битну црту уметности схваћене као (чисто) искуство. Од уметничког дела се некада тражило да обухвати и прикаже што више од стварности и зато су Алберти и Леонардо сматрали да фигурална композиција, тзв. историјско сликарство, представља најзначајнију врсту сликарске уметности. Од уметничког дела се, исто тако, захтевало да задовољава све стране људске душе. Али модерна уметност не тежи ни да буде што потпунији одраз стварности ни да се истовремено обраћа и чулима, и осећањима, и интелигенцији посматрача. Чини се да се она најмање обраћа осећањима и да модерни уметник најмање користи своја осећања за стварање својих дела. По претежној рационалности и одсуству емотивности, дела модерне уметности донекле подсећају на техничке и индустријске предмете. Али, с друге стране, тежећи да у ситуацији све веће равнодушности коју према уметности показују људи засути масом ствари које им угађају у свакодневном животу и увећавају њихов комфор у потрошачком друштву (а та ситуација све више настаје и у социјализму), модерни уметници настоје да створе дела која би необично снажно емотивно деловала. Уметници су дошли до сазнања да уметности не прети толико незадовољство, отпор и огорченост према њиховим производима колико непажња, незаинтересованост и равнодушност. Зато се тражи помоћ и од вануметничких појава ако оне могу да изненаде, заинтересују или узбуде евентуалну уметничку публику. Уметници користе разна шокантна средства да би скренули пажњу на себе, задржали људе и узнемирили их својим делима. Најчешће, то је оно што је до јуче сматрано забрањеном зоном за уметничко стварање: секс. У позоришту глумци глуме наги, у филму се приказују детаљи људских тела и интимних радњи, а у сликарству Ив Клајн „слика" помоћу нагих женских тела која, намазана бојом, остављају своје трагове по платну. И тако мало-помало средство постаје

циљ: оно што треба да изазове изненађење, пренераженост и шок, идентификује се самим стваралачким чином.

Чини се, међутим, да ни модерна уметност није сасвим напустила тежњу за интегралношћу. Оно што су изгубила од интегралности у класичном смислу, модерна уметничка дела донекле компензирају тиме што више не улазе у оквире уских и строго омеђених уметничких родова и врста. С тим у вези јавља се као једна од карактеристика модерне уметности и фузија (и конфузија) родова. Док је у класицизму владала теорија стабилних и непроменљивих уметничких родова, већ у романтизму се појавила теза о мешању и фузионисању разних родова. Али романтичарска теорија релативно флуентних граница родова била је само наговештај садашњих погледа на слободу уметничких форми, њихово прожимање и њихову неодређеност.

Један уметнички род је, у ствари, форма настала сталним понављањем исте структуре, која произлази како из човековог начина мишљења, тако и из садржаја о коме човек мисли. Он је, како је совјетски теоретичар књижевности М. М. Бахтин рекао за књижевни род, памћење уметности. Али модерна уметност не жели ништа да памти. Она слуша савет Корбизјеа да треба поћи од нуле, те је зато ослобођена обавезе да улази у неке предодређене уметничке облике. То је, наравно, чинио и раније сваки значајнији уметник, који није само стварао у једном уметничком роду, већ је стварао и сам тај род, али у модерној уметности се чак мешају и поједине врсте уметности.

Почело је с тежњом симболиста да се поезија угледа на музику, која је, као најфлуиднија уметност, требало да разбије постојеће оквире ове а и других уметности и она је то учинила с таквим успехом, да се музицизам као посебан правац појавио и у поезији (Жан Роајер) и у сликарству (Анри Валанси). Андреј Бели је још 1906. године у есеју „Принцип форме у уметности" установио закон претварања форми уметности, односно претварања формалних елемената једне врсте у другу врсту уметности, као један од посебних случајева закона одржања стваралаштва, који он сматра у уметности аналогним закону одржања материје у природним наукама и основним законом „формалне естетике". То је била теоријска антиципација многобројних каснијих уметничких или антиуметничких појава, које су указивале на то да су укинуте границе како унутар појединих уметности тако и између њих.

Насупрот раније строго одређеним структурама појединих уметничких врста, сада у њима влада варијабилност. „Модулатори простора" Мохољ-Нађа су слике-предмети с променљивим бојним елементима, Рејмон Кено је написао поему која се пермутацијом појединих стихова може

претворити у сто хиљада милијарди песама, у Штокхаузеновом *Једанаестом клавирском комаду* интерпретатор може да бира једну од деветнаест група за почетак извођења, а такође и динамику, темпо и артикулацију те групе, у *happening*-у учесници стварају и текст, и мизансцен, и режију, у филму-истини режисер има на памети само једну намеру, а остало препушта анкети или случају. А, исто тако, нестале су и границе између сликарства и скулптуре у Архипенковим „*sculpto-peintures*" и Татљиновим „сликама-рељефима" и „контрарељефима" или између скулптуре и архитектуре у неким од позних Корбизјеових радова (Чандигар, манастир Ла Турет крај Лиона, Харвардски центар визуелних уметности), где је програм веома много занемарен на рачун егзалтирано-експресивних форми и истицања масивног и грубог материјала, као што се, с друге стране, за нека Малјевичева дела не може сасвим сигурно рећи да ли представљају скулптуре или архитектонске макете. Чак су укинуте границе између тзв. просторних и временских уметности у „конкретној поезији", која распоредом речи или слова представља и графичку уметност, или у партитурама Џона Кејџа, које су и излагане и продаване као графике, а и у Тенгелијевим „виртуелним волуменима", код којих је, поред форми и покрета, присутан и звук.

Мешање уметности с науком и техником је, међутим, још необичније од мешања самих уметности међу собом. Док је много векова уметност била у тесној вези са занатом, данас је уметност добрим делом неодвојива од науке и технике. Научник и техничар данас морају тесно да сарађују с музичаром и песником да би се створила електронска музика или електронска поезија. Уметност је опет успоставила синкретичан однос с другим људским делатностима као што је давно већ имала, али с другим елементима и у једној друкчијој духовној целини. Али ако изгледа да је уметност данас прешла и своје сопствене границе и постала антиуметност, зашто би њена тесна повезаност са науком и техником морала да буде знак да је она издала своју природу? Амерички скулптор Лари Риверс је рекао: „Микеланђело је свуда око себе имао мермер, па је од њега правио скулптуре. Ја се служим електриком. Каква је разлика?"

Повезаношћу с науком и техником уметност се, уосталом, не само не расплињава него и добија у прецизности. Модерна технологија пружа уметнику могућност да постигне већу прецизност од оне коју су постизали стари уметници. Класичне музичке композиције су са сваким извођењем у извесној мери постајале нове композиције, некад боље некад горе. Електронском и конкретном музиком,

снимљеном на магнетофонској траци, музика губи потребу за интерпретацијом и постаје једном заувек и компонована и интерпретирана, а композитор је у том случају не само стваралац своје композиције него и своје интерпретације и нема више места случајностима од којих је раније, добрим делом, зависила судбина музичких композиција. Истина, то захтева и екипни рад, јер је музичару потребна помоћ математичара и техничара који управљају компјутером и рукују магнетофонском врпцом, али нису ли и досад неке уметности биле резултат колективног рада: архитектура, позориште, филм? Сада мало-помало и друге уметности то постају, али се у свакој екипи увек зна не само улога сваког сарадника него и главни уметник, творац идеје, онај који има на уму финални облик дела, као што је уосталом, и у старим сликарским и вајарским атељеима главни мајстор стварао идеју, правио скицу и давао завршне акценте делу које су највећим делом остваривали његови помоћници. Битно је да је у сваком стварању, па и у стварању помоћу машина, уметник увек у првом плану. Абрахам Мол, који се посветио испитивању положаја уметности и уметника у односу на модерну технологију, у расправи „Кибернетика и уметничко дело" каже: „Да ли ће уметник, као што је већ замењен чиновник и радник, бити замењен машином за стварање сликарства, музике или књижевности? Може се предвидети да ће бити не *замењен* већ *премештен* у својој функцији. Уметник се преображава у програматора", али истиче да ће уметник, служећи се машинама, наћи могућности за спонтаност, коју је уметност имала од почетка: „овде ћемо опет наћи Хојзинговог *homo ludens*-а, човека који се игра као богови на Олимпу". Нема основе да се не верује да је човек јачи од својих производа — машина и да ће се све више ослобађати од њих на тај начин што ће све више овладати њима и све више их усавршавати, тако да ће оне све потпуније служити његовој слободној, стваралачкој машти.

Критика нових уметничких тенденција је, међутим, врло снажна и долази с врло различитих страна, иако модерна уметност, углавном, није радикално напустила тежње имплициране у досадашњој уметности. Она, најпре, долази, од лаика који, служећи се уобичајеним стандардима посматрања уметности, не успевају да је процењују и уживају у њој. Њу такође не схватају и осуђују и сви они који, као стручњаци или идеолози, не могу да је прихвате било зато што противречи канонима класичне уметности, било зато што је у нескладу с моралним нормама које сугеришу владајуће етичко-религиозне представе, било зато што се не слаже с принципима рационалистичке мисли;

једном речју, присталице традиционалних естетичких, етичко-религиозних и филозофских норми, иако, као што смо видели, модерна уметност не одбацује уметничку традицију; она сва раније искуства третира као један велики трезор, из кога она, по свом нахођењу, узима све што одговара новим тенденцијама. Најзад, модерну уметност оштро критикују и они естетичари и идеолози, који, полазећи од тезе да уметност треба да буде реалистичка, одбацују све што јој противречи, па, према томе, и модерну, односно модернистичку уметност, као једнострану, искривљену визију, која се ослања само на један мали и безначајан део објективне или субјективне реалности.

Размотримо ли све ове критике, видећемо да ниједна од њих није тако добро фундирана као што, можда, на први поглед изгледа. Најпре, мишљења лаика не могу се узети као компетентна. Широка уметничка публика је својим укусом увек заостајала за стручњацима који су компетентно судили о новим уметничким појавама. Самим тим што модернистичка уметност противречи класичној уметности, не значи да је она депласирана, већ да више одговара новом, атомском добу, времену великих научних проналазака, измењених филозофских погледа и модификованих моралних норми. Наука нам је омогућила да погледамо у структуру материје и, с друге стране, у космичка пространства и микроскоп и телескоп открили су нам нови лик света, који може да инспирише уметнике за једну сасвим другчију визију света од оне коју су имали и манифестовали пре дубљег упознавања микрокосмичког и макрокосмичког света. Иако даје слику једног огољеног, недуховног света или бар света у коме делују неке магичне силе, а не једна свемоћна интелигентна божанска снага, модерна уметност, у основи, не противречи религиозности и може сасвим добро да је подржи и послужи. Приказујући нове појаве ликовне уметности у Француској у зборнику *Уметност од 1945* (1962), Марсел Брион је закључио: „Нефигуративна уметност исто тако пружа изванредно богата и различита средства религиозној уметности у ужем смислу. (. . .) Апстрактна форма изражава потпуније свето, божанско, све, јер одбацује његову материјалну одећу, тежину тела, непрозирност лица". Може се заступати мишљење да се апстрактне форме уздижу до божанства непосредно, а не преко подражавања форми које имају земаљска, људска и друга обличја, и зато није чудно што су многи значајни представници модерне уметности настојали да својим формама реализују извесне религиозне садржаје: не само фигуративци Матис, Кокто и Шагал, већ и апстрактни сликари Алфред Манесје, Жан Базен и Леон Зак.

Најодлучнији противници модерне уметности су свакако политички заступници теорије реализма, односно представници схватања да је реализам једина политички прогресивна и ефикасна уметност. У читавом низу социјалистичких земаља, она је стављена на индекс духовних непријатеља њихових грађана, и *de facto* је забрањена као идеолошки непожељна и опасна делатност, која демобилише и расточава свест оних који у њој уживају, а у хитлеровској Немачкој она је била и јавно жигосана као *entartete Kunst*. Грехови за које се „модернистичка" уметност оптужује у већини социјалистичких земаља су многобројни: субјективизам, формализам, психологизам, ирационализам, песимизам, антихуманизам, па чак и политичка реакционарност. Ако пођемо од ове последње оптужбе, лако ћемо, на основу једне истински социолошке анализе, утврдити да су најизразитији правци „модернистичке" уметности, напротив, настали као бунт против грађанске класе, њеног укуса, њене моралне хипокризије и њених друштвених институција. Отуда су многи модернисти, и то најталентованији (Арагон, Брехт, Крлежа, Бехер, Незвал), раније или касније прешли у табор пролетерског покрета, очували нешто од свог ранијег експресионизма, надреализма или поетизма, као што је и Мајаковски сачувао нешто од свог футуризма након своје политичко-естетске конверзије. По ватреним противницима модерне уметности као тобоже типично грађанске уметности у њеној декадентној фази, она би, међутим, била скривени арсенал идеолошки најубојнијег оружја класног непријатеља. Али зар њена идеологија: песимизам, ирационализам, мистицизам и нихилизам, не делује и унутар самог грађанског друштва и зар се, према томе, њен „отров" не шири међу припадницима саме грађанске класе? Модернисти су — као што је Арагон говорио о надреалистима — пре свега, дефетисти грађанске класе. Читав низ уметника који изражавају типично грађанске погледе на свет, друштво и човека, није ни најмање модернистички расположен, као што показују примери Киплинга, Бареса, Буњина, Моријака, Греама Грина, који су класични реалисти. Уосталом, и совјетски историчар модерне уметности Л. Г. Андрејев у расправи „О савременим декадентима" у зборнику *О књижевно-уметничким правцима XX века* каже: „Врло често (али не обавезно) ‚позитивна' грађанска идеологија тражи ‚класичне' форме изражавања, фалсификује искуство реализма и романтизма, покушавајући тиме да докаже своју ‚оправданост', везу с националним традицијама, своју ‚позитивност' и ‚животност' ". Не може се, дакле, модернистичка „идеологија" идентификовати с тежњама грађанске класе и чак с њеним реакционарним по-

литичким циљевима, као што се — како примећује Д. В. Затонски у расправи „Ка проблему модернизма" у истом зборнику — често чинило у периоду тзв. култа личности.

Овакво третирање модерне уметности није тачно и због тога што је она најчешће идеолошки неутрална уметност, као што, на пример, сасвим јасно показују апстрактно сликарство или нови роман. А као неутрална, она стиче идеолошки смисао тек с обзиром на своју примену. Иако данас класични или чак реализам с романтичарским призвуцима има потпору не само у неким социјалистичким државама него и у комунистичким партијама ван њих, међу прогресивним уметницима има и оних који имају врло позитивне погледе на модерну уметност. Насупрот ортодоксним марксистима уметницима-реалистима, окупљеним у „Новом уметничком фронту", у Италији се 1947. године формирала група марксиста сликара-формалиста, који су у свом манифесту објављеном у часопису „Форма" изјавили: „Проглашавамо се формалистима и марксистима у уверењу да термини марксизам и формализам нису неспојиви, особито данас када прогресивни елементи нашег друштва морају подржати ставове који су *револуционарни и авангардни,* а не склизнути у еквивокацију једног конформистичког и проиграног реализма". Уосталом, реализам одговара не само политичком, пролетерском, већ сваком идеологизму уопште, па и неким његовим супротностима, на пример, религиозном идеологизму. Апстрактна уметност може добити хуманистички смисао украшавајући један простор у коме људи живе и сугеришући им својим формама и бојама једно осећање света, али се њено удаљавање од стварности не може идеолошки тумачити, изузев ако се оглушивање о захтев за заузимањем идеолошког става не сматра актом предузетим у дослуху са супротним идеологијама од идеологије њених критичара. Али, ако се ова уметност не може идеолошки процењивати, то не значи да она, окренута готово једино средствима уметничког изражавања и лишена дубоког садржаја и смисла који је уметност одувек имала, не значи хендикеп за уметника који ствара такву уметност. Његово ангажовање на темељу једног врло широког хуманизма свакако би дало једну *дубинску* димензију његовом уметничком делу. Лишена ове дубинске димензије, модерна уметност се чини површном, заузетом само игром уметничких средстава, која понекад може бити чак и виртуозна, али се њом не може бранити ни градити истински хуманизам, који је тако често угрожен модерним друштвеним институцијама.

Нема сумње да постоји могућност да се превазиђе ово стање и да се створи једна синтеза, једна нова класична уметност. Тешко је рећи и како ће изгледати, али

нема сумње да ће та нова класика, после тако богатог и многостраног искуства модерне уметности, бити сасвим друкчија од старе класичне уметности. Ту синтезу већ слуте и желе неки највећи модерни уметници сном о великој уметности коју треба изградити, мада су свесни да им недостаје снага да то сами учине. У својој књизи *Теорија модерне уметности* Паул Кле је рекао: „Треба природно да израсте оно Велико Дело, да напредује и ако једног дана стигне до зрелости, утолико боље. Ми га још тражимо. Ми смо нашли само његове делове, али још не целину. Недостаје нам она последња снага". Револуцију у модерној уметности извели су сами уметници, без потпоре друштва, донекле чак и против њега, али да би остварили нови систем уметничких вредности, не могу ићи против друштва, већ само с њим, његовим најхуманијим тежњама и најплеменитијим идеалима. Снагу за којом жуде уметници, свесни да су створили поједине, често сасвим противречне делове нове, праве, велике уметности, може да дâ само друштво у коме ће тежње свих његових чланова бити хармонизоване или бар поуздано усмерене ка хармонизацији. А то значи да будућност уметности зависи не само од способности самих уметника и благонаклоне публике, већ и од читавог друштва.

МИРКО МАГАРАШЕВИЋ

ПРЕДИГРЕ ЗА БОЉЕ РАСПОЛОЖЕЊЕ

XIX. ТРАЈНО МЕСТО У СЕЋАЊУ

Пузавицом зелена суза
подневни зрак прелама:
слике шетају
морском тмином
пространо празних со́ба́
гасе светлост памћења.
Преплашен аветињском сенком
гуштер у трзају нестаје
под кровом који дотрајава
над кретањем нестварних тела
горка лоза и дивљи грозд
одвикнути од руке и пажње
бележе пустош:
једини знак љубави
која некад беше позив
да се људи и птице
у миру
сретну
овде
где низ камене усне
уђутале анђеоске чесме
сад клизи отровна бразда
угашеног појилишта.

XX. АРЕСОВ ХОД

Колебаш се дал' су приче о Аресу
могућне — или само ружно сањаш.

Три шестице у изврнутој даљини:
измучена јединица
удваја се.

Тмула грмљавина
љуља хоризонт.
Чаробњаци причају
снове у етар.

Мозгови се суше
у вешерници.

Између града и града
путоказ смрсканог чела.
Зашто крваве руке
увек имају огроман утицај?

Ту и тамо неко се буни:
брзо ућути — силази се
све дубље и дубље.

Разуму је ускраћена нада:
равнотежа постаје непозната реч.
Као и увек:
звери ће искористити гужву.

XXII. МУДАР ЧОВЕК ОБИЛАЗИ ГРАД

Данте: ПУРГАТОРИО VI, 82—84

Ооуу најзад, ето нас:

„Те добро познате улице
кроз преморену главу
пале и укрштају
димове и сигнале
рањене кичме.
У општој пометњи
Та одузета крв што бризга
узвицима опкољена вриска
по јутарњем плочнику
из раскиданих артерија
које нити су плакале
нити су глас пустиле.
Строге очи мотре да одвоје лаж
а ипак је кажу већ сад, ноћас
у будућим сузама крвавим
тече непозната тече.
Свом жестином грувају почасне салве
и гласникова црева болно извртута
у прашини дозивају
траже изгубљени пут.
Како да га нађе
међу толико оних који не знају зашто?
Ох, како је чудна под прстима — и лепљива...
кад сагао се да додирне
коначно језиком
да се увери:
у креветима некаква признања
у новинама пуцањ сензације
у књиговодству прокњижена утаја —
све завршено у неискреном загрљају.
Спикер вергла у озбиљној пози
лепотица уздахе збраја
док платиша не дође
деца нек чекају:
неко ће већ бити крив и осуђен.

Зар је сваки од нас
толико утонуо
у буђ и плесан ситних радозналости?
Не! Није трење упозорења и претње то
што држи читавим овај свет.
Много
чак и много више
него што бисте од знанца
о поводу и масној причи
хтели чути
догађа се свуда (па и с Вама).
Ја нисам веровао да толико Вам је стало
на дну лобање свој облик[1] *да изгубите."*

Тако рече онај[2] *што одлучио је*
да Вас више не посети
а да се притом не насмеје.

---

[1] Осим већ наведених стихова из песме ПИНДАР У ШЕТЊИ Миодрага Павловића — потребно је заустaвити се и код ових стихова:

„Победио си ти, породе без предака,
јер ледено доба, као провидна громада
са гробом сунца на врху, што долази,
сачуваће тебе."

То што ме ова Павловићева песма (у целини) нарочито интересује, има најдубље разлоге. Један од тих разлога који у извесној мери објашњава део XXII-ги, у органском је споју са следећим аналитичко-искуственим ставом Миодрага Павловића: „Присуство мита у поезији је симптом превазилажења уско лирске формуле емотивног излива. Он значи савремени покушај да се нађу песнички облици који би одговарали некадашњем облику епа. Он је такође и одговор на императив који наше време упућује песнику: да се мора суочити са историјом као садржајем свог песништва. То не значи да је дошао крај облицима лирског певања: но и они се преображавају, или престају да буду типични за песничка настојања наше епохе."

[2] Говорећи 'онај' — мислим на неколико одређених особа. Међутим, чини ми се да најадекватнија помисао има разлога да се 'уклапа' са два случаја. Први је већ поменуто хапшење Др Лазе Костића, августа 1872-ге, у време када је био један од активних тумача омладинског покрета с оне стране Саве (тј. на територији ондашње Аустроугарске).

— Други случај односи се на Бертранда Расла у време првог светског рата када је због сувише луцидне јавне полемике одстрањен са универзитета, а затим интерниран у једном лондонском кварту.

XXIII. ЗНАЦИ РАСПОЗНАВАЊА

Вреди срести своје право лице
изгубљено у гужви трке која не престаје
кад часовник одбије тренутак за повратак
дому или ма куд било —
вреди срести своје право лице
на покретном степеништу неке робне куће,
у пригушеној светлости мотохотела
где љубавни састанак тек почиње
после жестоке вожње с упаљеним фаровима
најзад машина се стиша и људски дах
надјачава тишину која стиже из поља:
сва скривена патња бачена у загрљај
испливаће на њеној сузи

само тренутак или два — искаже се —
а онда потоне још дубље.
Вреди срести своје право лице
између отровне маште туђег сплеткарења
у немоћном кругу блеблетавих језика
и невидљивих ушију које за новац извештавају,
усмено и стенографски;
треба проверити: политика није искреност.
Иако је све то тако,
вреди срести своје право лице
ако се оно уопште још може наћи
осим што се та љуштура на раменима
тако често растужи кад маска не пали

те се у знак поздрава кревељи
тобоже уздахне
с неуверљивим задовољством
због неочекиваног сусрета,
ил препреденом једноставношћу
питања поставља
назови пријатеља
који током још истог дана
где год стигне
тргује
продајући речи твоје.
Распознате ли све то —
очевидно: зближићете се.

РАША ЛИВАДА

ШЕСТ САВЕТА СИНУ
ПРЕД ОДЛАЗАК У АТИНУ

1.

Кад у Атину одеш, сине
до неких вијугавих (ти ћеш их већ пронаћи) доњи степеница
испни се
Али тако
да град осетиш само у дну зеница
1. нека ти очи испуни небо и деца небеска
2. нека ти очи заувек са неког брда гледају
И немој
никада немој политиком да се бавиш

2.

А када ти нека жена, упркос свом дугачком капуту, приђе
а теби се учини да Дијани наличи тј. гола
а онда сине: На вереницу немој да мислиш
јер вереница:
А. то је 43000 неповратно потрошених погледа
Б. то је преостала вода коју гледаш док пијеш из лончета
Ц. то си ти, сине мој, од пре неколико година
Сада
удварајући се вереници, ти се удвараш себи: са косом до појаса
и када си најискренији дародавац — ти сам себе дарујеш
У Атину
кад у Атину одеш, сине
скини свој излизани прстен
баци га неком детету у гладно грло
Чистим прстима
откопчај оној жени капут

3.

Душа ће почети пригушено да јечи
Срце ће после сваког сусрета с људима
пребацивати: НЕМАШ пријатеља
Кад се то буде збило, ти сиђи на улице
које су далеко од трговачких четврти
Гледај људима у очи
И свој кад угледаш лик у нечијим зеницама
Немој се одмах исповедати
већ о глупостима говори, говори пуно и разноврсно
Ако осетиш да ти се речи не враћају
понуди том човеку вино
Из врча
Који ћеш купити
Кад у Атину одеш, сине
од сопственог новца

4.

тебе ће сигурно и у рат позвати
ако нећеш
да своје тело испржено и гасом тровано видиш
ако са женама у атомском склоништу желиш исход да чекаш
или трговином да се бавиш
ову дијадему од милион долара
Кад у Атину одеш, сине
поглавици свом поклони уз лепе речи

ако, пак, војничку каријеру желиш, онда слушај:
Кад буде скоро крај рата (а победа је ваша)
ти поглавици свом предскажи да ће савезници доћи
и видећеш како са западне стране навиру
неки војници плавих и морбидних очију
са више вина, зеленог бибера и шатора но ракета
предскажи то поглавици свом
и у белом џипу те очекујем — охолог

5.

Кад у Атину одеш, сине
ти ћеш у једној варљивој предности бити. Којој?
Па, погледај око себе: А. ту су маслињаци и кућа бела
Б. мајка у којој још звече твоји крици порођајни

Ц. ту сам и ја, отац твој, са сликовитом брадом
(у извесном смислу она то и јесте)
Па има, има
Има све то везе. Када почнеш у граду да се не сналазиш,
да се гадиш људи што сем административних бункера (ти си већ велики, могу да кажем) и сиса — ништа не знају, Кад почнеш да се гадиш: сетићеш се овога овде и то ћеш прогласити недостижним, дивним, правићеш неке хијерархије итд.

немој ту своју варљиву предност користити
људи из града неће те онда волети
Поштуј њихову легуру
њихову нужност да дишу, да урличу
далеко од сликовите браде твог оца

6.

Мада ме топло гледиш
Мада у глави поштену успомену кујеш
Ти ме уопште не чујеш
А ја те већ видим
Како ти се мозак распљињава у мени непознате пороке
Како се стидиш свог порекла . . . хм
Како порочан божја имена својој деци дајеш
Ал' ипак у Атину иди, сине
времена су се променила
После много година
Доћи пред ову кућу потпуно го (не желим знати ко си и како обучен)
Ја ћу те увеести у предње одаје
И извршити своју дужност (која ће тада постати већ жеља)
Показаћу ти твоје играчке
преостале

ДЕТКО ПЕТРОВ

КОЊ НА ГРАНИЦИ

Три граничара и наредник Малац обилазили су границу на падини брда. *Обилазити* границу тих дана значило је ићи дуж узораног појаса и загледати трагове које је ноћ оставила у иситњеној земљи. Било је ту отисака шапа, зечјих и лисичјих, које је групица граничара загледала као каква тајанствена слова, међутим њих су ипак интересовале у првом реду људске стопе. О тим стопама, уколико би се нашле у орању, правили су се опширни записници.

Обилазак узораног појаса сада је био као јутарња шетња. Војници су се заустављали, чучали, осећали како земља мирише пробуђено својим травкама и коренчићима. Било је рано пролеће и травке су тек ницале. Наредник је грицкао комадић глогове гранчице, која је имала сладуњав и горак укус. Ово је већ трећа година откако је на овом брду, знао је како оно дише.

На неколико стотина метара испод карауле, на косој чистини иза трњака, опет су наишли на оног коња. Појавио се током јучерашњег дана, као што искрсне привиђење, и сада је још увек био на истом месту. Комад претргнутог ужета, распреден у три крајичка, висио је са рањавог врата. Коњ је стајао без иједног покрета, у рају мушица које су се купиле око његових сузних очију.

Само коњи који пропадају могу да стоје толико дуго на једном месту, као приказе, помишља војник Голошија. Он је упознао коње још у најранијем детињству; јахао их је без седла, заривајући грчевито прсте у гриву. Сада је размишљао о кљусету које као да је било замрло на пригревици: Нека болька га је напала. Коњи имају своје болести, старе и подмукле . . .

А коњ и даље подсећа на црну утвару. Сама кост и кожа. Испод очију су му кривудали трагови суза.

Голошија је обилазио изблиза око њега. Ухвативши га за узицу загледа се у његову испуцалу кожу на врату. Растера руком мухе.

„Треба га отерати одавде", рече наредник Малац. „Шта ће овде?"

Голошија га опрезно повуче за ушицу, али се коњ заљуља напред и назад и уместо да направи корак леже на травицу. Лежећи покушао је да штрбне једну травку испред себе. Откиде је, али је не прогута, већ му она остаде међу зубима.

Тада се јави група непријатељских граничара. Очито су избили из шумарка, који је сада остао, црн и прозиран, иза њих. Зауставили су се у углу њиве: стоје и гледају.

Јуче је било силне сваће између њих и наших граничара. Одјекивао је брег од њихових гласова.

Неке од непријатељских граничара, који су редовно избијали из шумарка, јер тамо је њихова карауља, сива, тајновито припијена уз земљу, Малац и његови војници су већ знали. Запазили су их и упамтили. Звали су их у сваћама по имену. А та имена су им Малчеви војници надевали према неким људима из својих места. Једног су од њих звали Радмило Ковач. Једино је граничар који је, у жељи да му прикачи што подругљиво, потегао ово име, вероватно знао шта оно значи. Остали су га прихватили, уверени, већ свако према својим представама, да оно означава какву крупну погрду.

Радмило Ковач је предводио групицу непријатељских граничара. Био је висок, а лице му је било пегаво и толико поцрвенело од сунца да само што није почело да се гули.

„Шта је вашем вранчићу?" огласи се из угла њиве.

Малац и његова три војника их тек сада приметише.

„Јел' то коњ вашег команданта?"

„Шта је рекао?" запиткује наредник.

„Руга нам се због коња", рече Дебели.

„Па узвраћај, шта чекаш!?"

Дебели је имао месната, помодреле усне. Оградивши их шакама он затруби као кроз левак. Натрћи Радмила Ковача.

„Зашто Радмило?" приговара наредник. „Зар нисте могли наћи неко ружније име?"

„Немајте бриге", обећа Дебели узевши то на себе.

Радмило Ковач се поново јави. Наредник Малац помисли: Опет се качи за команданта!

Уместо Дебелог, од кога се могао очекивати одговор, јер се јуче добро показао, одговори трећи војник из групе, кувар. Он и није пошао са њима по дужности, већ да се после прања бакарног казана мало прошета. Малац није знао да има толики језик. Не би ваљало да нису успели да нагузе ону групу баш онда када је дирала у команданта.

Због кувара наредник је протрљао шаке. Био му је досад ћутљив овај војник, кад овамо — уме да забија боље него и Врбан и Дебели.

А у ову двојицу он је веровао. Можда у целом пуку не би могао наћи још два младића који умеју тако спретно да се држе пред непријатељем. Већ два пута шаље команданту њихова имена ради похваљивања.

Група на њиви испод шумарка је поседала. Остала су на ногама испред њих само двојица.

„Не одговористе на наше питање", опет ће Радмило Ковач, „је ли ово бедевија вашег команданта?"

Командант је за ове три године неколико пута похвалио наредника Малца, због његове равносне службе на граници. Наредник га је често сањао и био бескрајно срећан у тим својим сновима. А сада ето ови узели на нишан тачку која му је била најдрагоценија, и вазда туку само у њу!

Када га обузме жеља да одрапи што у своје име онима на другој страни, наредник је то чинио преко Дебелог; водио је рачуна о својој старешинској части. Међутим, сада се не уздржа већ викну сам. А глас му испаде пискутав мимо очекивања.

„Од вас нам је и дошла ова рага... види се да сте од много хране."

Они на другој страни су очито приметили како се досад није јављао зато што је старешина. Сада се могло чути како га исмејавају због његовог гласа: неки су цвркутали, неки мјаукали, увеселављајући се, међутим он није давао пет пара за ова њихова подругивања. Попевши се на хумчицу бусења избаченог из орања, због тога што се није могло стуцати, Малац нареди својим војницима да потерају ову туђинску рагу, да је напуде са наше територије.

Голошија није журио. Док су кувар и Дебели измахивали шакама и мували ногама коња да устане, не жалећи га више нимало јер је био туђински, он је прилазио полако; држао се као и сви који таје у себи нешто значајно. Његово држање је будило поштовање.

„Бадава га тучете", рече. Промисливши мало загледа се у коња, затим га узе за узицу и стаде да га храбри нешто покретима руку, нешто речима, као да му помаже да изађе из дубоког глиба. Коњ је дрхтурио напрежући се да устане. Кроз пожутеле зубе вириле су травчице које је одгризао пре неколико часака али које још увек није прогутао.

Коњ је гледао у њега, иако га вероватно због крмеља и суза, као и због мува, није могао добро да види. Препознавао је нешто у њему више осталим чулима него видом. Осећао је његову руку. А и његов глас. Та рука и тај глас будили су његово мутно поверење према човеку-господару.

Покоравао се као да је у изговореним речима Голошије било магије.

Наредник Малац га је пажљиво пратио са своје хумчице. Мрљав је овај Голошија као војник, заправо — други су способнији од њега, међутим ето, о коњима зна нешто што никоме другоме није доступно на караули. Малац је то још раније осетио. Има тако људи који као да знају некакав тајни језик којим придобијају псе и друге животиње. Нарочито псе. А ето — и коње.

„Пожури, пожури са тим врачањем", опомену га наредник, коме се много и не допаде присност између Голошије и овог коња, туђинског.

Дебели опет загалами; а потпомагао га је и кувар.

„Нека украшава њихову земљу, њихов је."

„Алал вам вера како га ухранисте."

„Под старост наумио да мења отаџбину."

„Решио да промени држављанство."

Прешавши споро и несигурно, попут привиђења, на другу страну, коњ се заустави у оном другом узораном појасу. Ноге су му запале у орање и он се заустави умртвљено. Чини се — задрема. Глава му је била кошчата и несразмерно крупна. Као да је натакнута на колац са кога ће се откачити и пасти.

Кључе и даље стоји у орању и једва да баца сенку. Око њега је прозирност брда, са невидљивим сенчицама које пролеће још није стигло да загреје и испуни сјајем.

Група непријатељских граничара је сва била на ногама. Још издалека су се бацали чиме год стигну спречавајући коња да ступи на њихово тле. Први му потрча усусрет Радмило Ковач. Остали су у покрету дохватали са земље ко је шта стизао.

Салетели су га у орању са свих страна. Окренувши га према леђима са које је дошао навалише да га шибају, боцкају, гурају, док је коњ трзао главом, као да му некаква невидљива шиба непрестанце лебди пред очима.

Наредник Малац још увек није силазио са своје хумчице. Од Голошије је очекивао да дочекује коња. Он то уме. Дебели би га могао оборити, а затим би морали имати сто мука због тога.

Не види добро, закључује Голошија, ударила му ватра у очи. Покаткад се трза када нема ничега пред њим; као да ће га што погодити у главу.

Голошија прими руком распредену узицу, умири коња додирнувши га по челу, затим га опет упути другој територији.

Када је овога пута прелазио бразду, неколицина из њиве, са ивице увале, стадоше да га туку каменицама. Желели су да га зауставе пре него што сасвим и ступи

на њихову територију. Да им пушке не би сметале, одлагали су их на земљу, где се ко нашао. Затварачи засветлуцаше, као да су по њиви, заједно са довезеним ђубретом, разбацане срче, каквих увек има по сеоским бућиштима.

И тако је несретно кљусе, у рају мушица, ишло ошамућено час на једну, час на другу страну.

Само је Голошија у једном часу, уздахнувши, пришао оној хумчици од бусења и тихим гласом предложио нешто Малцу; међутим он се разљути и подвикну тако да га чуше и они на другој страни:

„Баш не дам да буде по њиховом! Омркнућемо овде ако треба, али нећемо попустити!"

„Хоћете да се отарасите своје срамоте", довикну им Дебели.

„Ево вам!" одмерава Радмило Ковач, а придружују му се и остали.

„Носи то вашем цару . . . који вас гура у пропаст."

„И својој матери . . ."

Савладан болешћу, коњ уздрхта и леже на „ничијој земљи". Као да је у овом пролећном дану, у коме је мирисало на рад, изведен преморен из орања. Превртувши се настрану опружи све четири. У једном тренутку посеже губицом према травчици са распуклим пупољком, да је дохвати зубима, али црче истог часа. Кошчата глава остаде опружена, док је једно око на њој било широко отворено; зеница се за неколико часака избистрила и стала да се цакли. Сишавши са гомилице бусења Малац виде: бок, испупчен изнад земље, као да је изненада нарастао; зацрнео се попут хумчице.

Из лешине на „ничијој земљи" после двадесетак сунчаних дана провалила је жута водурина. Трава је брзо нарасла наоколо.

Шеткајући дуж узораног појаса граничари су стискали прстима ноздрве приближавајући се травуљини са цркотином. Иначе, око ње је већ био створен гробљански неред. Коске, оглодане али још увек црвене, разносиле су се чак и по орању. Кљуцале су их чавке. Лешина је слала густ вонь час према једним, час према другим границарима, како када пирне поветарац на брду.

А граничари дозивају једни друге.

„Када ћете закопати ово ваше коњче?"

Крајем лета су престали да се чују ноћу пси који су долазили омамљено из околних села овамо, да реже мукло у помрчини и шкљоцају зубима један на другога. Остаци коња су се посве слегли у трави. Ту и тамо су се црнели само још комадићи спечене коже.

ДУШАН ПИРЈЕВЕЦ

ЗЛОЧИН ЖИЛИЈЕНА СОРЕЛА

(Крај)

СЛУГЕ И ГОСПОДАРИ

Свет без бога, без праве трансценденције, то је простор у коме је смештен Жилијен Сорел. У том деградираном свету, у вртлогу сталног прометања и покварености он тражи срећу, простор зближавања, извор милосрђа, могућност екстазе, доследни, трајни идентитет између бити и егзистенције. Роман је „извештај" о том трагању и о плодовима тога трагања. Као што знамо, оно се завршава злочином.

Због тога, заједно са Жилијеном, сада морамо ступити у свет у који је он био смештен, морамо корак по корак размотрити читаво његово путовање. На тај ће начин наши досадашњи закључци, тврдње, појмови и категорије добити конкретну, непосредно људску социјалну садржину и смисао; с друге стране само ћемо се тако приближити решењу питања које је главни предмет ове расправе, питања о Жилијеновој судбини и његовом злочину. Треба дакле кренути за некаквим уздужним пресеком кроз Жилијенов живот, па је природно што се мора почети на почетку, на исходишту Жилијеновог путовања. О томе нам готово све каже његов говор поротницима, који сада још једном треба да цитирамо:

„Господо, ја немам част да припадам вашој класи, ви у мени гледате сељака који се побунио против свога ниског положаја . . . Али и кад бих био мање крив, видим да овде има људи који, без обзира на то што моја младост заслужује самилост, хоће да у мени казне ону врсту младића из нижег сталежа које у неку руку гуши сиромаштина, који имају срећу да стекну добро васпитање па се толико осмеле да се увуку у оно што охолост богаташа назива добро *друштво*."

На једној страни дакле стоји друштво, то значи подручје хијерархијски организованог и структурираног про-

стора, све оно што је обликовано а што непосредно обликује и своје време. На другој страни стоје сељаци у ниској кости свога положаја, млади и образовани припадници нижих сталежа. Сви су они — како то обично кажемо — изван друштва и историје па представљају оно што организација друштва није унапред предвидела и што органски и аутономно не може да увуче у себе. Жилијен Сорел је дакле представник свега спонтаног, непредвидљивог, новог. Због тога најпре треба закључити шта је Жилијен доживео као представник и део те спонтаности. О томе подробно говори прва књига романа, нарочито она поглавља која описују његов живот у безансонској богословији.

Жилијен се заједно са својим врсницима, младим, сиромашним сељацима, нашао на најнижем ступњу друштвене лествице, што значи да спонтаност коју представља не остаје доследно изван друштва и његове организације, него да се с обзиром на постојећу хијерархију конституише као слуга, као службеник, укратко — као најнижи друштвени „сталеж" који хоће да се што пре отресе „ниског порекла" свога положаја. Овде ствари почињу да се компликују.

Наиме, стојимо сред изразито хуманистичког света у коме је бога заменио човек и у коме је према томе и слуга пре свега човек. Због тога свако има право да има и да буде оно што други већ има и што већ јесте, то значи његов господар. У овом тренутку он свога господара наравно већ угрожава, јер не жели само неке његове произвољне својине, него угрожава његов статус, његову социјалну и политичку моћ. А господар је доиста господар зато што у својим рукама држи стварну власт и само он може учинити да се службеник успне негде увис, да у већој или мањој мери оствари своје аспирације и потребе; баш због тога службеник своје праве жеље и праве потребе, своје истине, уопште не сме објективирати јер би се у истом тренутку показао као господарев непријатељ и започела би неравноправна битка у којој би господарева победа била нужна, а службеник не би могао постићи ни најминималније циљеве. Да у вези са овим наведем сцену из XXVI поглавља романа:

„Жилијен је једном чуо како неки млади богослов, који је био обдарен маштом, говори своме другу:

— Зашто и ја не бих постао папа као Сикст Пети, који је чувао свиње?

— Папе могу бити само Италијани, одговори пријатељ. Но сигурно ће на неке од нас пасти коцка да постанемо велики викари, каноници, па можда и бискупи . . ."

Млади богослов дакле хоће да постане папа. А ипак га његов друг, који му је начелно по положају и аспирацијама сасвим раван, одлучно одвраћа и смешта га у „реалне оквире", тобоже: „на неке од нас ће пасти коцка да постанемо велики викари" итд., што значи да је службенику дозвољено „да изрази" само „реалне", тј. дозвољене аспирације, па тако потврђује и оне који ће „бацати коцку", што ће рећи своје господаре. Стендалов текст је у том погледу необично прецизан и зато је сасвим логично што је оног младог богослова који је желео да постане папа обдарио „прилично бујном маштом".

А кад се службеник не предаје „бујној машти", он се у ствари претвара, и тим претварањем задржава могућност „паметног" напредовања, јер не може учинити ону кобну грешку о којој нарочито говори Стенадал кад каже међу франшконтенским сељацима, значи међу онима чији је представник управо Жилијен Сорел, важи за велику неопрезност „ако се неко на само име господина префекта с поштовањем не осмехне" — „неопрезност се код сиромаха брзо кажњава помањкањем хлеба."

Ове речи су за нас необично важне јер доносе појам *опрезност*, који у Стендаловом роману има и те како велики значај. Службеник мора бити опрезан, а опрезност је с једне стране последица логике односа између службеника и господара, а с друге стране њу захтева водоравна повезаност о којој веома много говоре она поглавља која описују Жилијенов боравак у безансонској богословији.

Та водоравна повезаност која уређује односе међу самим службеницима захтева да се нико превише не истиче, да се господару нико превише не додворује, јер једна реализована шанса уништава шансе свих осталих, и због тога је јасно да логика ривалитета и конкуренције мора деловати и на водоравном нивоу. Смисао ове логике можемо изразити отприлике овако: сви смо једнаки, сви имамо једнака права, нико не треба да буде већи од другога. Слој службеника се дакле у сопственом интересу мора прометнути у безобличну масу, свако мора бити једнак са сваким — да би сви имали исту шансу за успех и напредовање. Ко се од других разликује, тај против себе буди непријатељство оних из своје врсте, — што је осетио и Жилијен Сорел. Био је превише бистар, превише марљив, учио је сувише лако и на тај начин имао више шанси за напредовање; зато су га његови другови омрзли и прогласили за Лутера, за безверника. О томе је он самом себи морао да призна: „Како сам се често у својој уобразености хвалио да сам друкчији од осталих младих сељака! Па лепо, доста сам дуго живео да бих увидео да р а з л и к а р а ђа м р ж њ у." Због тога је почео да се претвара и скри-

ва, постао је „опрезан", желео је да постигне стање „non culpa", као што каже Стендал, тј. стање недужности, потпуне равноправности са припадницима своје врсте.

Такво претварање захтева велики напор, јер сам Жилијен констатује: „Како је страховито тешко кад човек сваког часа мора да се претвара; и Херкулов посао био је лакши од овога..." Прави смисао овог напора и праву истину логике коју тај напор захтева упознао је и Стендал — тако бар казују следеће реченице: „Херкул нашег доба то је Сикст Пети, који је својом смерношћу петнаест година непрекидно варао четрдесет кардинала који су га за све време његове младости познавали као живахна и охола." Некадашњи чувар свиња Феличе Перети могао је да постане Сикст Пети само зато што никада није срушио начело водоравне повезаности и никада открио своје праве аспирације, тако да никога није угрожавао, ни своје супрснике ни своје господаре. И поред своје живахне и охоле природе, никада није направио грешку коју је учинио Жилијен Сорел, чак ни ону коју је учинио млади богослов са прилично бујном маштом.

Иначе, Жилијен је желео да исправи своју грешку, али узалуд, био се превише открио. Однос богослова према њему променио се тек кад га је одликовао сам бискуп и поклонио му са посебном посветом Тацитова дела. „Од тог часа", прича Стендал, „није више било ни зависти, сви су му се понизно удварали." Жилијена је господар сада тако рећи посветио па се мора сакривати чак и завист, јер би откривена завист могла значити сумњу у правилност господаревог потеза. Зато завист и мржња смеју бити откривени само док се не појави господар. Тако слој службеника непрекидно конституише господара, а себе мења у непрегледну масу која још само чека и која зато доживљава господареву интервенцију, то значи своје напредовање, свој сопствени успех, као голу судбину, као чисту ирационалност.

Опште социјално стање, које пред читаоца предочавају Стендалови описи Жилијеновог боравка у богословији, најбоље бисмо означили као стање довољне, задовољиве, окомите социјалне мобилности. Нижим слојевима су очигледно довољни они успеси, оно „напредовање" које омогућава постојећа социјална структура, то значи да је степен социјалне мобилности до оне мере у складу са стварним аспирацијама да папску столицу може пожелети једино младић који има „прилично бујну машту".

Сада се делимично може објаснити зашто су Жилијенови идеали, тј. Русо и Наполеон, морали остати да тако кажемо његова приватна својина, зашто нису могли да доживе социјалну актуелизацију. Наполеон и Русо значе,

као што је то јасно и из самог романа, визију која за себе тражи читав свет. А таква визија је потпуна негација задовољиве социјалне вертикалне мобилности, одстрањује господара, а истовремено подрива водоравну повезаност. То конкретно значи: иако је Жилијен представник нижих класа, он се у тим слојевима не може усидрити, јер је по својој бити, мишљењу, осећању и егзистенцији порицање њихове социјалне праксе.

Ова чињеница је, разуме се, од одлучујућег значаја за даљу Жилијенову судбину, зато се треба упитати како то да је Жилијен Сорел по својој бити, мишљењу, осећању и егзистенцији порицање социјалне праксе класе којој припада. Откуд Жилијену његова особитост, откуд му сва она својства због којих не може остати на подручју свога извора? И поводом овог питања можемо се позвати на Ђерђа Лукача, али сада више не мислимо на његова рана дела, него на она која су настала у његовој такозваној ортодоксно марксистичкој фази. За нас је особито значајан његов есеј *Полемика између Балзака и Стендала* у коме се може прочитати следећа тврдња: „Али он (Стендал) није видео и није могао да види значај пролетаријата у стварању друштва, нити перспективе социјализма и демократије новог типа". Ова тврдња у нашем случају добија следећи облик: Жилијен Сорел се не може укотвити у сопственом слоју и у сопственој класи, не може доживети стварну норму и истинску трансценденцију само зато што Стендал није видео и није могао да види пролетаријат као новог носиоца историје и новог друштва, укратко, јер није видео као Карл Маркс, јер није видео онако како је, по Лукачевом мишљењу, видео Карл Маркс.

Кад бисмо без размишљања прихватили Лукачеву тврдњу, тиме бисмо рекли да несрећна судбина Жилијена Сорела представља превазиђену истину, истину минуле и превазиђене историје. Но, ствари почињу да се компликују у тренутку кад се присетимо да је за Маркса пролетаријат доиста био носилац будућности и историје, али је то био само *an sich* а не и *für sich*, што значи да конкретна свест и конкретно поступање конкретног пролетаријата нису откривали његову историјску улогу, нити су били остваривање или испуњавање те улоге. Према томе, разлика која Стендала одваја од Маркса најпре је у томе што је Маркс у пролетаријату видео нешто више од онога што је тај пролетаријат конкретно био. Ако дакле желимо да схватимо смисао разлике између Стендала и Маркса морамо докучити како је Маркс дошао до тога „више", шта је дакле оно што је учинио Маркс а није Стендал, односно — шта је то морао да учини Стендал да би ниже слојеве друштва видео у другчијој светлости.

Чим је питање постављено на овај начин, већ је очигледно да морамо остати код Стендалове слике нижих слојева и запитати се шта на тој слици треба мењати па да дођемо до Марксовог схватања пролетаријата. Истински, живи интерес нижих слојева је да се што пре спасу онога што Жилијен Сорел назива „нискост свога положаја". А при том се, како то показује роман *Црвено и црно,* претежно задовољавају присутном социјалном мобилношћу, дакле, њих задовољавају постепени и делимични, али зато сасвим конкретни, опипљиви и досегљиви успеси и циљеви. С таквим понашањем је у непосредној вези, као што смо видели, управо она водоравна, унутрашња блокираност, од које ти слојеви не могу експлицирати своју основну истину, све своје аспирације и због тога се не могу конституисати као самостални актер. Ако је то стварно тако, онда тај слој најпре треба деблокирати, те постићи да се водоравни ривалитет проврге у водоравну солидарност. Питање је: шта је кључна тачка те блокаде? Да ли је то можда господар? Али, ако нестане господара, у том тренутку се руши читаво хијерархијско уређење друштва, читаво богатство и читав свет — наједном — постају непосредно доступан, почиње свеопшти „јуриш" на незаштићени свет и богатство, а тај свеопшти „јуриш" истовремено је свеопшти ривалитет и покољ. Одстрањење господара само по себи дакле још није довољно — то доказују искуства свих револуција, јер знамо да никада није било могуће до краја спречити насилно, нелегитимно присвајање незаштићеног богатства. Шта дакле још треба учинити? На то се питање може одговорити само ако знамо зашто одстрањење господара још не значи долазак солидарности, него тек свеопшти, анархистички „јуриш". Овај би „јуриш" покренуо и другог, јер знамо да је предмет аспирације остао исти — то је још увек нешто доступно, конкретно, опипљиво, чулно. Из тога се може закључити да, између осталог, треба наћи нови предмет аспирације, који више неће бити тако опипљив и конкретан, али такође ни тако парцијалан. Циљ мора постати нешто даље, нешто тоталније. А то опет мора бити циљ који више није објекат за појединца, него за све, за класу као целину. У начелу такав циљ није тешко одредити: пролетаријат нема ништа а припада му све. Циљ дакле мора постати све, читав свет, целокупно друштво. Према томе, сада се иде на све или ништа, па се зато и пева *Интернационала:* ми смо ништа а бићемо све. То је и девиза Жилијена Сорела, који се управо због тога тако снажно разликује од припадника своје врсте у богословији, од других сиромашних сељака, од оца и браће.

Ова велика разлика указује на то да питање има и друге димензије. Они парцијални успеси које је омогућила и који су сами творили задовољиву вертикалну мобилност, били су заиста нешто парцијално, били су досегљиви, а по својој досегљивости прикладни трајању једног људског живота. А тотални, глобални циљ је донекле апстрактан, постављен негде у будућности, и зато нужно мора да настане следећа основна дилема: или парцијални и по-степени но зато стварни и опипљиви успеси у оквиру довољне вертикалне мобилности — или битка која ће трајати богзна колико времена али за нешто тотално, за све. Све докле довољна вертикална мобилност није угрожена, или док чак јача, — стварна, жива свакидашња потреба у тој дилеми се не може одлучити. Највише што може да се догоди, то је нека унутрашња диференцијација која је исто тако зависна од постигнутих успеха: ко је на самом дну и на почетку свога пута биће пре за тотални циљ него онај ко нешто већ има, међутим одређи ће се тоталног циља чим нешто постигне, кад га у себе повуче логика вертикалне мобилности.

Дакле, пошто се жива и свакидашња потреба у описаној дилеми не може сама да одлучи, потребна су јој уверавања и узор, теорија и организација, које, наравно, могу да дођу само споља. Потребна је интервенција интелектуалаца, филозофа, јер: срце еманципације је пролетаријат, а њена главна филозофија, као што је записао Карл Маркс.

Тиме је „задатак" организације и теорије, то значи задатак интелектуалаца, филозофа, сасвим јасно одређен: непрестано доказивати и одржавати ништа, тј. откривати и потврђивати бесмисао делимичних успеха, откривати и потврђивати основну неефикасност вертикалне мобилности, доказивати да је слуга увек само слуга, све док не буде постигнут коначни циљ, — управо је због свих ових елемената морала на подручју теорије настати позната Марксова теза о апсолутној пауперизацији пролетаријата: Или тачније: теза о апсолутној пауперизацији носила је у себи и такво значење да се могла отргнути од представе о свеопштој отуђености, и то у том смислу да се после Марксове смрти могла преместити у само средиште марксистичке теорије, потиснути визију опште алијенације и пролетаријата као „гомиле човечанства", те тако изгубити своју филозофску димензију и постати само представа о све већој материјалној беди најнижег друштвеног слоја.

Други слој питања је такве природе да задире у саму теорију. С обзиром на чињеницу да је пролетаријат само an sich носилац историје, да теорија не може из само његове конкретне свести и из само његовог конкретног

понашања легитимно закључити да је заиста носилац историје и будућности, поставља се питање откуда теорији сазнање о посебној историјској улози и значају пролетаријата? Такво сазнање реалне чињенице саме по себи не омогућују, па га зато мора омогућити нешто друго — то је посебан појмовни модел читавог историјског догађања, који је изграђен на претпоставци таквог објективног историјског закона који делује без обзира на вољу и конкретно понашање људи и који у нашем случају такође без обзира на конкретну свест и конкретну егзистенцију одређује пролетаријат за јединог правог носиоца историје и будућности. То за теорију значи да наставља традицију историјско материјалистичког детерминизма, и тако је природно што је Маркс у неким делима свог учења могао да актуелизује историјски материјализам, што је нарочито јасно из чињенице да се после његове смрти у оквиру пролетерске теорије и праксе његова филозофија почела мењати у правцу правцату есхатологију.

Какве везе све ово има са Стендалом и његовим романом? Пре него што будем у могућности да одговорим на ово оправдано питање, треба одлучно нагласити да наш кратки и главном предмету размишљања прилагођени опис неких елемената Марксовог учења никако не захвата читаву његову филозофију и концепцију о друштвеној акцији пролетаријата. У средишту расправљања углавном су била два склопа питања: претпоставка о апсолутној пауперизацији пролетаријата и метафизика историјског детерминизма, а и то не због тога што мислимо да та два склопа чине целовит и одлучујући темељ, јер је очигледно да бисмо се пред питањима о којима расправљамо нашли и кад бисмо доследно остали у оквиру саме Марксове филозофије, то значи кад бисмо се просто ослањали на његову теорију о алијенацији, о генеричном човеку, о пролетаријату као до краја отуђеном човечанству и о револуцији као о човековом повратку из религије, породице, државе итд. у његов људски, тј. *друштвени* овде-битак (Dasein). Зато сада смемо да констатујемо само то да за конкретни пролетаријат сред деветнаестог века није било могуће засновати његову историјску улогу, а његову друштвено политичку акцију усмерити друкчије, него да је *такође* требало потврдити претпоставку о апсолутном осиромашењу и *такође* оживети одређене елементе историјског детерминизма и финализма. А ми, кад размишљамо о Стендаловом роману *Црвено и црно,* после свега овога можемо тачније означити питање пред које нас је ставио Ђерђ Лукач: смемо наиме тврдити да би судбина Жилијена Сорела, па и других Стендалових јунака, била друкчија да је Стендал могао да прихвати и мисао о апсо-

лутној пауперизацији, о све мањем степену окомите мобилности и да се истовремено одлучио за једну или другу варијанту историјског детерминизма и финализма. Кад бисмо хтели поуздано да схватимо смисао и значај онога што Стендала одваја од Маркса, требало би опсежно и подробно расправљати о читавој новијој историји, нарочито о историји Европе и Америке, а посебно о историји радничких покрета и њихових различитих облика и развоја. То се у оквиру ове студије не може учинити, па ипак да, и поред опасности од неспоразума и неприкладног уопштавања, упозорим на нека питања и чињенице. Најпре треба констатовати да су се на основу Марксовог учења развили снажни раднички покрети, а у њима је настао и посебан тип такозваног левог интелектуалца који је имао много више могућности за стварну интеграцију него Жилијен Сорел. А ипак су ти раднички покрети некако обамрли, изгубили динамичност и могућност акције, — као да их је захватило неко пасивистичко ишчекивање. То се у своје време догодило с немачким пролетаријатом, а данас се нешто слично догађа у Француској[4]. Питање је: у којој је мери тај пасивизам подређен општој тези о апсолутној пауперизацији и општим елементима историјског детерминизма и финализма. Несумњиво је да је сам развој оповргао представу о општем осиромашењу, а вертикалну мобилност само још више појачао. Пролетаријат Европе и Америке ни данас није остварио по свет спасоносну улогу у смислу укинућа (Aufhebung) приватне својине и човековог повратка у људски, тј. друштвени овде-битак, док су социјалистичке револуције успевале само изван тога света, и то у посебним околностима, као што су ратови, окупације, општа заосталост, колонијализам итд. Чак је и париска комуна настала у непосредној вези с поразом француске армије у француско-пруском рату.

С обзиром на набројане али недовољно анализиране чињенице, можемо рећи бар то да она разлика која одваја Стендала од Маркса још увек не може доказати да Стендалово дело стоји изван или на ивици истине модерног света. Премда Стендал не познаје ни апсолутну пауперизацију ни историјски детерминизам, његов роман још увек осведочава темељну истину новог света, која му се указала пре свега као немогућност нове истинске универзалне заједнице, као немогућност новог „хилијастичког" или ако хоћете „посвећеног" кретања. На основу овога сигурно више није тешко разумети и следеће Жилијеново реторичко питање: „Мора ли човек који хоће да са земље

---

[4] О овим и сличним питањима опширно расправља Андре Гор у својој књизи Stratégie ouvrière et neocapitalisme, Париз, 1964.

одагна незнање и злочин прохујати као вихор и чинити зло само случајно?" Из контекста је јасно да се Жилијен овде пита о револуцији, односно о завери. Жилијен хоће да има „чисту", „неокаљану" револуцију, револуцију која не би чинила зла. Њему се револуција дакле не јавља као чисто добро, него и као зло, па зато може чак да јој поставља услове, што значи да за њега револуција није била нешто безусловно, нешто где би могао да се оствари човеков идентитет, из чега свакако можемо извући закључак да се Стендалу будућност европског друштва указивала као стално обнављање и можда чак проширивање социјалне мобилности, због чега за њега питање реализације нових друштвених класа више није могло имати, добити форму ненадног, насилног, тоталног преобрата. С обзиром на све то, очигледно је да Жилијенову издвојеност из његове класе више не можемо објашњавати оном интерпретацијом Марксове филозофије коју садржи цитирана Лукачева мисао из његовог ортодоксно марксистичког раздобља. Одговор морамо потражити на другом месту. При том се, наравно, морамо држати Стендаловог текста; зато сада заједно са Жилијеном морамо ступити у нови амбијент, у „париске салоне", у сами врх друштвене хијерархије.

Основне законитости које уређују овај, за Жилијена нови свет, гроф Алтамира му је између осталог објаснио и овако: „Али по вашим салонима људи мрзе мисао. Она не сме да се уздигне изнад поенте какве водвиљске строфе, и тада је награђују. Али ако човек који мисли има енергије и ако су му мисли снажне и нове, ви га називати *циником*. Зар није тако један од ваших судија назвао Куријеа? Бацили сте га у затвор, као и Беранжеа. Све што код вас у духовном погледу нешто вреди, конгрегација предаје кривичној полицији, а отмено друштво пљеска . . . У Француској ја видим само сујету. Човеку који у разговору износи неке нове мисли може лако да се измакне каква несмотрена досетка, а домаћин одмах сматра да је тиме осрамоћен." Веома је значајно да је гроф Алтамира управо у овом контексту изрекао већ цитирану мисао о томе да француско друштво цени само конвенционалност и да се Французи никада неће уздићи изнад једноставне војничке храбрости, да ће увек имати само своје Мире, никада своје Вашингтоне, људе који истински мењају свет.

Није дакле ствар у томе да до краја исцрпемо значење наведених речи и мисли. У овом тренутку су за нас важни само следећи елементи: друштво мрзи мисао, затире све што је ново, крепко, што је по свом духу нешто вредно и што је плод спонтаног стваралаштва. Зато је једини начин понашања оно што Стендал назива конвенционалношћу,

односно сујетом, ништавношћу. Сада више нема никакве спонтаности ни креативности, преовлађују досада и блазираност. С друге стране, сада су међусобно сви једнаки, јер један другог непрестано репродукују, тако да је све што се догађа само обнављање и понављање одавно познатога, без обзира на спонтаност и истину. А обнављање и понављање познатог истовремено је и лицемерство. Зато је пред нама читав систем хињених, неистинитих, тако рећи неегзистентних правила, вредности, начела итд.

Било би сасвим погрешно кад бисмо закључке који проистичу из речи грофа Алтамире уопштавали, или мисли о неистинитости и неегзистентности дали општу вредност. Вредности о којима овде говоримо су вредности аристократије и творе у себе затворен систем, у који спадају краљ, црква, држава, бог, племенитост порекла, храброст, поштовање традиције, част итд. Кад би те вредности биле сасвим обезвређене, не би се могло разумети зашто се нпр. маркиз Кроазноа бије за Матилдину част и у том двобоју гине. Не би се могло схватити како то да Матилда тако верно може поштовати своје претке и тако доследно подражавати Маргарету Новарску. Те вредности дакле још увек постоје, још увек имају моћ интеграционе силе, а социјална скупина која од њих живи — тако бар изгледа на први поглед — још увек је аутентична.

Све је то опет само део истине, егзистентност вредности не исказује се само у томе што је Кроазноа у стању да за Матилдину част положи свој живот, него обнавља и једну другу функцију. То се може разабрати из оних речи грофа Алтамире о Мирау и Вашингтону: очигледно је да друштво таквим начином понашања онемогућава неку сасвим конкретну спонтаност, спречава долазак Вашингтона и сваку социјалну и културну промену. Правила понашања, норме и идеали, обнављање познатог, репродуковање један другога, све то очигледно има веома значајну функцију, јер је део некаквог призивања које на „магичан" начин онемогућава „Вашингтоне", а истовремено установљује општу сигурност. Тако можемо разумети и следећу реченицу коју је Стендал написао у концепту за чланак о роману *Црвено и црно:* „Ти млади људи (млади париски аристократи) који су иначе сасвим добродушни, осећали би се потпуно изгубљеним кад сви не би били *тачна копија* један другога." Подражавање и понављање, то је дакле одбрана од изгубљености која је, наравно, права истина света.

У таквом стању значајна је свака маленкост, чак и реч. Лажљивост света очигледно је већ тако велика да га усудно погађа и најмањи траг спонтаности. Свет је већ толико испражњен и шупаљ да би у тој празнини и шупљини свака ма како тиха а истинита реч одјекнула гласом грома.

Кад дакле људи у говору и понашању репродукују један другога, они заиста хине и заиста играју комедију, те тако сами обезвређују своје речи и своје поступке, а истовремено обављају врло важан посао: скривају праву истину један од другога и тако одржавају себе и свој свет.

Вредности, норме, идеали и начела дакле нису једносмислени, него су једновремено и своја спонтаност. Треба се упитати: како је то могуће? На то се питање може одговорити само тиме што бисмо упозорили на неку усудну угроженост коју Стендал у свом тексту стално наглашава, јер више пута наглашава могућност нове револуције, или на ту могућност непрестано указује, на пример у оним поглављима која говоре о тајној ноти. Овде морам навести и неколико реченица из Стендаловог концепта за чланак о роману *Црвено и црно:* „Велика господа која је пре свега лења и којој рад изгледа *највеће зло* а на другој страни се плаши јакобинаца и повратка републике из 93. године, окружила се отпадницима либерала који су постали уходе. Оно што је најплеменитије и најбогатије на тај начин се рукује са оним што је најпрљавије и најјадније."

Стендал говори о два битна елемента. Најпре је очигледно реч о угрожености која је само последица немогућности да постојећа друштвена организација у целини довољно брзо и безболно упије у себе све што живот сваки пут донесе. Дакле имамо посла с премалом отворености друштвених комуникационих канала. Стендал истовремено говори и о „лењости", о таквом мишљењу и о таквом понашању за које је рад највеће зло. Све нас то одводи право до основних мањкавости онога „што охолост богатих назива добро друштво", а за нас је с тим у вези занимљива нарочито завршна сцена тридесет и седмог поглавља које има наслов *Костобоља.* У том поглављу између осталог дознајемо да је Жилијен добио одликовање и тако постао витез: „То му је одликовање донело једну необичну посету: господина барона Валонеа", који је уместо Ренала желео да постане вериjерски председник и дошао у Париз да потражи одговарајуће везе и заштитнике. Зато је захтевао од Жилијена да га представи и маркизу Ла Молу, али Жилијен то није хтео да учини, јер му се Валено учинио велика хуља, али је маркиза о Валеноовој посети и поред свега известио: „Жилијен је све рекао маркизу; исте вечери он му исприча Валеноов захтев, као и његово држање 1814. године."

После тог извештаја између маркиза и његовог секретара води се овакав дијалог:

„ — Не само да ћете ми, одговори господин де Ла Мол озбиљно, сутра представити новог маркиза, него га и пози-

вам на ручак за прекосутра. Он ће бити један од наших нових префеката.

— У том случају, одговори Жилијен хладно, ја ћу молити за свог оца положај управника сиротињског дома.

— Врло добро, рече маркиз весело; слажем се; а ја сам већ очекивао моралисање. Изграђујете се.

Жилијен је сазнао преко господина Валеноа да је корисник лутријске продавнице у Варијеру недавно умро; Жилијен је нашао да ће бити забавно ако се то место да оној старој будали де Шолену чију је молбу некад нашао на поду у соби господина де Ренала. Маркиз се од свег срца смејао молби коју је Жилијен изговорио наизуст, подносећи му на потпис писмо којим се тражи то место од министра финансија."

Ла Мол као један од највиших и најбогатијих властодржаца дели места у хијерархији а тиме и материјалну и социјалну моћ сасвим по сопственом нахођењу, у складу са својим интересима и својим потребама. Тако он обезвређује начело корисности или било које праве вредности, па га и не интересује каква су Валеноова морална својства, интересује га само степен његове „употребљивости" и корумпираности. У ствари, престало је да делује свако начело, сва мерила су обезвређена, односно: једино још важи начело делимичног интереса. Само је та основна чињеница омогућила Жилијенову интервенцију у корист оца и „старе будале" Шолана, и само је због те основне чињенице та интервенција и могла да успе. Самовоља је потпуна и доследна, зато се Ла Мол са Жилијеном заједно понаша као бог за кога је други голи предмет.

Очигледно је да место у друштвеној хијерархији, напредовање и моћ нису само резултат стварног, корисног рада, па ни последице особитих својстава или оданости некој идеји. Хијерархијска организација онда није ни посвећена, харисматична, ни корисна, односно функционална. Читав управни, хијерархијски уређен апарат нема изван себе ниједног критеријума, па зато ни праве потврде. Постао је causa sui, и његов једини прави интерес је само његов сопствени а неоправдани опстанак. Хоће да располаже светом у целини, али не у интересу света. Хоће да промени свет у голи предмет, а себе у апсолутни субјекат. Реч је дакле о основној противуречности: управни апарат, хијерархијски уређена грађевина хоће да буде нешто универзално, а уистину је тек нешто парцијално.

Ова основна унутрашња противуречност никако се не може актуелизовати, не може се прометнути у разорну материју која би разнела читаву грађевину. Како је то могуће? И на то питање довољно јасно одговара наведена

сцена кад се Жилијен и маркиз Ла Мол понашају као два бога. Та „божанственост" није нешто приватно, није нешто што можемо увидети тек ако погледамо у маркизову радну собу. Очигледно је да би Ла Молова одлука, за Жилијеновог оца и за „стару будалу" Шолана, била мућа из ведра неба, чисто ирационалан захват, тако да би обојица невидљивог Ла Мола доживели као бога, као неку „добру" судбину. Својим понашањем они би ту божанственост и усудност потврђивали, у име сопственог интереса исповедали и разглашавали или некако другчије доказивали оне норме, вредности, идеале и начела које проглашава и сам Ла Мол, односно важећа друштвена конвенција. Никада не би могли да открију прави разлог свог необичног „напредовања" а својом егзистенцијом би непрекидно прикривали нефункционалност и неоправданост хијерархијске организације. На тај начин се у Ла Молову личност усељавају елементи некакве харизматичности, али то није права харисма, него само надокнада за харисму, која на једној страни прикрива изворну мањкавост читаве хијерархијске зграде, а на другој Жилијеновом оцу и Шолену омогућава напредовање и интеграцију, омогућава дакле „складно" деловање читаве друштвене грађевине. А све то значи: ако артикулисани друштвени простор није довољно отворен, па га зато друштвена спонтаност стално угрожава, ако се пирамидалне хијерархијске структуре због своје нефункционалности, „леђивости" и „отпора" према раду обрету без правог оправдања, онда окомита социјална мобилност и деловање целине друштва нису могући другчије него тако да непрестано производе и ослањају се на нарочиту, лажну харисму, која се јавља у сасвим опипљивим формама лицемерног понашања, између осталог и у проглашавању и обнављању неистинитих начела и мерила. Устројство читавог света је, дакле, такво да норме и вредности више не могу бити само нешто изворно, него постају и прилагођене; нису више само нешто темељно, него су истовремено и функција и средство. Дело учињено у складу и у име норми сада више није једносмилено, може да буде нешто аутентично, а може да буде и нешто лажно. Зато човек који у име норме верује више није посвећен, него може да постане и средство. Укратко: бог, држава, домовина, краљ, црква, љубав, пријатељство итд. — све то иначе још увек могу да буду праве норме, али истовремено могу да буду и средства. У оној мери у којој су средства њима се може и манипулисати, јер сада више нису нешто недотакљиво. С њима се може рачунати, играти. Зато гроф Алтамира и каже: „Тако то бива у свету, то је партија шаха", тј. игра. Треба онда упознати правила те игре, јер

је јасно да су правила нешто што се може упознати, научити и употребљавати. Бит света је сада нешто рационално, бит света је разум, рачун, а човек постаје animal rationale, животиња која рачуна.

Ко је дакле подешен за рационално, рачунско језгро света, непогрешиво може да употребљава све посвећене норме као средства и да их на тај начин сам обезвређује. Сетимо се опет оне сцене кад маркиз и Жилијен суверено деле службе. Тамо дознајемо да је маркизово лице било весело, да се од срца смејао, док је Жилијена међутим све то забављало. Био је то божански смех и божанска забава у којој су пропале све норме и сва начела, кад је и бог престао да буде бог, а оно што је остало била је само људљивост појединца. Сада више нема ничега стварног и маркиз Ла Мол је своју истину овако дефинисао: „Јер човеку је потребно забаве — у животу је то једина стварност." Све што јесте — јесте забава, и тако смо усред потпуног нихилизма, што значи: у тренутку кад је језгро света рачун-разум, језгро света је нихилизам. У тренутку кад је човек animal rationale, — животиња која рачуна, његов последњи циљ је игра-забава.

За време док маркиз и Жилијен сред своје божанске забаве деле службе, они су истовремено и изван сваке ирационалности, изван логике вертикалне мобилности и изван сваке обавезности. За њих је све могуће, пред њима више нема никаквих препрека, доступан им је читав свет. Нема никакве тајне, више нигде ништа непознато, свет је прозиран. Кад су дакле језгро света рачун-разум и нихилизам, онда то значи и одсуство тајне, те потпуну прозирност, расположивост и доступност света.

Другчије је са људима који свесно не доживљују разумско, нихилистичко и прозирно језгро света. Узмимо за пример маршалку Фервак и госпођу Ренал. Оне имају доста заједничког. Обе мање-више верују у владајуће норме, зато обе постају средство: маршалку Жилијен користи против Матилде, а госпођу Ренал млади свештеник против Жилијена. Истовремено, и једна и друга не могу постићи одрешење у својој вери. Пошто су норме неистините, маршалка своју веру мора „изнуђивати", што се наизван исказује у претенциозности и претеривању, тако да постаје смешна јер има сва својства никоме потребне терцијалке. Код госпође Ренал пак долази до сукоба између њене спонтаности и владајуће норме, а тај конфликт може да се разреши само смрћу, уништењем — у оба случаја дакле тријумфом нихилизма. Нешто слично може се тврдити и о Матилди и Кроазноу. Кроазно гине, док Матилда на крају остаје сама, са мртвом главом свог љубавника. Наиме, све-

тост се не може изнудити ако су се богови измакли, односно ако су мртви.

Пример маршалке Фервак и госпође Ренал казује да свакоме није дано да види у бит света. Таква је могућност у роману дата само трима личностима: маркизу Ла Молу, грофу Алтамири и Жилијену Сорелу. Маркиз Ла Мол стоји на самом врху хијерархије и богатства. Има тако рећи све и за себе не жели ништа. Зато му до владајућих норми и правила у ствари није стало, односно може да упозна њихову праву вредност, употребљава их, обезвређује и понаша се онако како му диктира његова „ћудљива" природа.

Други је гроф Алтамира, који маркизу у многоме наличи. Он је разочарани револуционар. Имао је све а није желео ништа више. Дакле опет: све и ништа. Разлика је само у томе што је Алтамира своје *све* изгубио, па његово сазнање зато има карактер резигнације, а његово понашање је абдикација. Иначе зна да је живот партија шаха, али у тој игри више не учествује. Теши се вером, јер знамо да је врло побожан. Тако је и Алтамира некако суверен, премда та сувереност није исто што и маркизово чврсто и опипљиво *све*.

Трећи је Жилијен Сорел. И он зна да је живот партија шаха, али он у тој игри, за разлику од грофа Алтамире, учествује и на тај начин се приближава пре свега маркизу Ла Молу, у шта нас између других чињеница уверава и следећи одломак из тридесет и седмог поглавља:

„Једног дана, маркиз ће у изванредно учтивом тону, који је Жилијена нервирао, рећи:

— Дозволите, драги мој Сореле, да вам поклоним једно плаво одело: кад вам буде згодно да га обучете, ви ћете онда у мојим очима бити млађи брат грофа де Реца, то јест син мога пријатеља старога војводе."

И часови које је Жилијен код маркиза провео у свом плавом фраку били су, као што извештава Стендал, часови „пуне срдачности између заштитника и штићеника", то су били тренуци потпуне једнакости између господара и службеника.

Како да објаснимо ову једнакост? Рекли смо већ да је за Ла Мола карактеристична основна структура која се може превести речима *све* и *ништа*. Нешто слично важи и за Жилијена, јер и он живи у структури *све* и *ништа*. Само овде нема праве једнакости, јер Ла Мол има све а не жели ништа, док Жилијен нема ништа а жели све. Да ли дакле Жилијен с обзиром на такву своју структуру може да постигне једнако јасан увид у рачунску бит света као и маркиз? Ла Молу је такав увид омогућавало његово чврсто

и опипљиво *све*. Да ли је Жилијеново исто тако чврсто и опипљиво *ништа* извор једнаке видовитости као Ла Мо-лово *све?*

На то се питање бар делимично може одговорити потврдно. Жилијен је представник друштвене спонтаности и оног јакобинства којега се аристократија толико боји да се спетљала са отпадницима од либерала и уходама. Или, другим речима: Жилијен је носилац оне спонтаности која тако снажно и усудно угрожава аристократију да се њене норме непрестано преобраћају у средства за одбрану, да дакле постају функција нечега другог, губе своју аутономност и недотакљивост. Тако Жилијен због свога посебног социјалног извора доноси релативизацију владајуће конвенције а ту релативизацију и остварује.

Ово објашњење ипак не може објаснити све. На то нас нарочито упозорава делање и понашање Жилијенових врсника, који су по оном свом исходишном ништа у начелу равни са Жилијеном, а ипак дозвољавају да их у себе упије ирационалност вертикалне мобилности. Према томе, код Жилијена је реч и о нечему другом, па пре свега треба докучити шта је то друго.

То друго, ту разлику Стендал означава овако: „У њиховим очима он је имао овај велики недостатак: он је мислио, он је расуђивао својом главом." Шта ли је овај велики недостатак, ова самосталност мисли? Сигурно се тај велики недостатак, та самосталност мисли исказује у следећем Жилијеновом размишљању на почетку седамнаестог поглавља:

„— Ах! узвикну он, Наполеон је доиста био човек кога је младим Французима послао сам Бог! Ко ће га заменити? Шта ће без њега невољници, чак и богатији од мене, који имају тачно онолико талира колико је потребно да би стекли добро васпитање, а који после тога немају довољно новца да у двадесетој години плате човека који ће уместо њих служити војску а они да стварају себи каријеру! Ма шта радили, дода он дубоко уздахнувши, ова ће нас кобна успомена вазда спречавати да будемо срећни!"

Ово су свакако самосталне мисли и самостални судови, а у њима се Жилијен не бави само питањима сопствене судбине, него судбином и потребама свих младих Француза, нарочито свих „младих сељака", како је то сам рекао. То истовремено значи да она визија света коју је формирао из Наполеона и Русоа није само визија чистог егоизма, него визија свих младих Француза. Бит Жилијенове „самосталности" и садржај његовог „великог недостатка" онда је у томе што је упознао стварно стање и потребе сопственог

слоја, што је те потребе умео да опише, а истовремено и да оствари готово прави акциони програм. Жилијен је дакле био свест својих суврсника, свест своје друштвене групе, разуме се и њена савест.

Баш због тога што је свест и савест своје групе, Жилијен се тако битно и разликује од својих суврсника, па је тако очигледно да други припадници нису могли постати и нису постали свест и савест своје класе. Свест и савест дакле не наступају из једноставне, фактички егзистентне групе, па се зато отвара следеће питање: како је управо Жилијена допала та посебна судбина и зашто га је допала? Шта је оно што је потребно да неко може постати свест и савест припадника своје класе? Јасно је да се овде не можемо позивати у првом реду на талентованост, природну надареност, јер бисмо у том случају клијање свести подредили „природи" и њеним „ћудима" и одједном се нашли у најчистијем метафизичком витализму најједноставнијег и најнаивнијег облика. Истина је иначе да Стендал сам више пута говори о посебним Жилијеновим урођеним, природом датим својствима. Но мислим да те изјаве ипак треба схватити метафорично, то значи да су у ствари само шифра за спонтаност и априорну слободу свести. То нарочито потврђује чињеница да и Стендала не задовољавају само дарови „природе" због чега се и потрудио да Жилијенову „изнимност" објасни и докаже и друкчије. При том се у првом реду позива на образовање, било да га је добио од старог Наполеоновог штабног лекара, било од свештеника Шелана, или пак читањем књига, нарочито Русоових списа и Наполеонових успомена. Жилијенова личност се дакле није формирала само по некој окомитој црти која тече од конкретних материјалних потреба преко друштвеног положаја и сазнања тих потреба па све до плана — како те потребе задовољити. Његова се личност формирала и на некој водоравној плохи, а то је плоха образовања. Ако је Жилијен укључен у водоравну плоху, онда он више није само члан своје групе, него припада и некој водоравној заједници, која је шира од његове тренутне савремености, јер је то заједница образовања, интелектуалаца, образованих људи. Жилијен је дакле образован човек, интелектуалац, и баш као интелектуалац — а не као плод ћудљиве природе — он је носилац сазнања о дубљим потребама и циљевима своје класе, тако да је његова личност својеврсна потврда поменуте Марксове тезе о односу између пролетаријата и филозофије, о функцији интелектуалца, односно о значају теорије и организације које пролетаријат прихвата споља.

АПСОЛУТНИ ЧИН

Жилијен Сорел према томе није само представник социјалне спонтаности него истовремено и интелектуалац, а као такав он је свест и савест те спонтаности, па због тога у оквиру своје групе постаје страно тело и обрета се у празном. Са Жилијеном Сорелом пред читаоца ступа и проблем европских интелектуалаца или бар одређеног типа европског образованог човека, његовог положаја у друштву, његове социјалне и индивидуалне остварљивости и ослобођености. Значење речи интелектуалац свакако је врло нејасно и може да наведе на помисао да је реч само о одређеном друштвеном слоју, па треба нагласити да овде интелектуалац не значи конкретну друштвену појаву у смислу одређене социолошке категорије, него значи разум, и то у оном смислу како смо о њему до сада говорили. Реч је дакле о историји европског човека као о историји рационалитета. Тако се онда роман *Црвено и црно* укључује у много ширу проблематику, јер можемо тврдити да су први знаци те проблематике свом снагом избили на видело још у античкој Грчкој, ако не раније оно бар фебруара 399. године пре Христова рођења када је петсточлани атински трибунал са 386 гласова осудио на смрт тровањем седамдесетгодишњег филозофа Сократа. Јасно је да се о свему томе у оквиру ове студије не може подробније расправљати; но исто тако је јасно да ће неке основне димензије романа *Црвено и црно* остати прикривене све док не будемо у могућности да о њему расправљамо у том ширем контексту који се провлачи кроз читаву историју западноевропског па и америчког света, од Сократа до данас. Зато и поред свега треба упозорити на неке битне елементе и најизразитије историјске чињенице.

Сократовом осудом и смрћу као две самосталне целине нашли су се једно поред другог подручје разума, интелектуалаца, и подручје стварне материјално социјалне моћи. Свет је дакле расположљен. Нама сада свакако није до тога да расправљамо о томе какве су димензије те расположљености биле у антици, али је сва прилика да су у њој и поред прикривености били присутни такви елементи који су у стању да нам објасне и нека од оних питања која су у вези са европским романом и судбином европске модерне интелигенције и разума. А пошто ћемо се бавити искључиво тим елементима, можда ће наши закључци изгледати превише једнострани и чак произвољни, али друкчије не иде кад већ не можемо расправљати о целокупној проблематици и њеној историји.

Расположљеност света која се мање или више јасно осведочила бруталном чињеницом Сократове смрти, сигур-

но између осталог сведочи и о томе да је нестало и неке целовитости, да је нешто што је удружујуће бар почело да нестаје. А чим такве удружености нема, нема више ни праве заједнице и обавезности. Ако негде још постоји какво удружујуће и целовито начело, онда то начело више није само целовито и удружујуће. А то истовремено значи да су богови свет напустили и да је свет сада незачарани свет, свет без тајне, то је расположиви, прозирни свет, а манипулација је преовладавајућа форма односа између њега и човека. Тако нам се сада враћају појмови који су нам се понудили још на крају претходног поглавља, па је зато природно да и сада употребимо израз нихилизам, што значи да је баш нихилизам језгро расположеног незачараног света. А ако је тако, онда је очигледно и да су у том свету интелектуалац и властодржац, спрам језгра света у ком живе, у много чему слични, чак равни: и један и други, па и њихови међусобни односи, омогућавање су и репродукција нихилистичке бити. У том се светлу моћ, односно власт јавља као стварно, физичко савлађивање света, као манипулисање предметима и људима, при чему наравно властодржац наступа као апсолутни субјекат, као норма и као бог. А свет је прозиран и расположив и за интелектуалца, но, за њега је недосегљив средствима власти. Али он уместо власти има разум; зато интелектуалац свет разуме, познаје његов прикривени „механизам", његову бит, тако да су сазнање и разум у ствари наук о бити света, наук о бити бића, метафизика која битак схвата као нешто што бива — а сам разум се при томе понаша као апсолутни субјекат. Оба, интелектуалац и властодржац, плод су и стваралаци једног те истог: рационалитета, нихилизма, прозирности и расположивости света. Овде је прави извор њихове једнакости, и то тачно оне једнакости у којој су се за неко време удружили и Жилијен и маркиз Ла Мол. Жилијен са маркизом није раван зато што нема ништа, него зато што је интелектуалац. Као интелектуалац, то значи као репродукција рационалног и нихилистичког језгра света, може да гледа кроз норме и начела, те да избегне ону својеврсну ирационалност која је у непосредној вези с вертикалном мобилношћу. Све за њега постаје средство, као што је све средство и за Ла Мола. А ако је све што јесте само средство, онда је јасно да су и Ла Мол и Жилијен један за другог само средство, то значи нешто прозирно, да их дакле не зближава неко треће начело, да их уистину ништа не обавезује, да један у односу на другог немају никаквих илузија, па је зато највиши тренутак њихове равноправности тек тренутак сасвим необавезне забаве. Њихов заједнички живот је само игра, али игра отвореним картама.

Природа и обим једнакости су дакле тачно одређени: чисти рационалитет, без икакве примесе ирационалности, чисти нихилизам, без икакве примесе осећања или нечега сличног. И у том је погледу текст романа необично прецизан, јер је Стендал исконструисао у педесет и првом поглављу, које носи наслов *Тајна нота,* мален инцидент између Жилијена и Ла Мола само зато да би маркиз тачно могао да означи обим и природу једнакости. Он то чини овим речима: „Знајте дакле... да се човек увек позива на своје срце кад учини какву глупост." Срце, осећање, спонтаност, ирационалност — све то ништа не значи у рачунској игри света, све је само разум и нихилизам — једнакост између властодршца и његовог потчињеног, господара и његовог слуге, могућа је само у овом подручју. Зато маркиз и може тако оштро да опомене Жилијена, опет се дакле јавља као господар и прекида стање једнакости у тренутку кад је Жилијен оправдавао једну своју грешку тиме што је бежао у осећање. Или другим речима: кад слуга дође у сукоб са властодршцем не ризикује коначан сукоб, позива се на ирационалност, на осећања, комплексе, психофизичку детерминисаност итд. — а властодржац ће тешкоће које му можда задаје његов потчињени исто тако приписати ирационалности, тј. партнеровој психофизичкој природи, или елементима неког другог детерминизма.

А овај мали инцидент својим импликацијама сведочи о томе да делују и неке друге силе. Извор ових сила скривен је у оној првобитној схизми која раздваја разум од моћи. У светлу те схизме наиме властодржац разуму може да се прикаже и као онај који има моћ, али ниједне истине; док разум самог себе види као субјекат који иначе има сву истину али је без икакве моћи. Таква слика може се одржати и бранити само ако је разум тачна репродукција саме истине, што значи да разум самога себе схвата као репродукцију, као одраз, „фотографију" истине. У том случају постају истина и бит света нешто што постоји само по себи и само за себе, иначе не би било могуће да било шта постане њена репродукција, „фотографија". Бит истине света се дакле промене у неку малтене опипљиву супстанцу, sub-stat, добија својство опипљиве ствари — а битак дакле постаје биће. И заиста: у читавој традицији западноевропске мисли као главни извор свега потврђује се нешто поуздано а истовремено ирационално, па ма то била Платонова идеја или материја различитих материјалистичких учења. Тако се у разуму који би морао бити само чиста прозирност некако наједном насељава и нешто непрозирно, нешто као таман предмет. За разум је дакле све збиља прозирно, сем његовог сопственог најдубљег темеља, ње-

говом нихилизму је све доступно, све норме, сва начела, сем темељног начела самог разума.

С обзиром на све то Жилијен не може бити ни прави ни доследни нихилиста. Ова мисао је наравно у супротности са оном нашом констатацијом која каже да је Жилијен на једној страни своје истинске идеале, као што су Наполеон и Русо, непрекидно издавао, док је владајуће норме међутим хинио. А ипак је то само део истине, јер и поред свег издајства, он својим нормама остаје веран, само што се то у роману исказује на особит начин: у структури његове личности као литерарног лика. Жилијен је наиме храбар, активан, марљив, поносан, осетљив итд. А сва та својства нису ништа друго до својеврсна интериоризација његових идеала. Ради се о нарочитом стваралачком поступку, о посебном начину конституисања књижевног лика који сад треба да донекле тачније опишемо на подлози конкретних примера.

На крају осмог поглавља, које има наслов *Ситни догађаји,* Стендал прича како у тами ране летње ноћи у врту Реналовог замка седе госпођа Ренал, њена пријатељица госпођа Дервил и Жилијен. Жилијен говори врло живахно и живахно гестикулише, тако да је нехотице дотакао руку госпође Ренал, „која је била положена на наслону једне обојене баштенске столице... Рука се хитро повуче; али Жилијен помисли да му *дужност* налаже да постигне да се рука не помакне кад је он дотакне." Друге вечери одлучио је да своју дужност и изврши. Ако је то желео да учини, морао је да сабере сву своју храброст, јер Стендал каже да се нашао у „самртном страху" кад би му била дража свака опасност, те је то била ужасна борба, коју је дужност водила с бојажљивошћу. Од коликог је значаја за Жилијена било питање хоће ли се дотаћи руке госпође Ренал и задржати је у својој руци, каже следећа његова мисао: „Тачно оног часа кад буде избијало десет, извршићу оно што сам се целог дана зарицао да ћу вечерас учинити, или ћу се попети у своју собу и просвирати себи куршум кроз главу."

Кад је сат избио, збиља је госпођу Ренал узео за руку и присилио је да му је препусти. Питање је, како је скупио толико храбрости? Стендал и о томе подробно извештава, јер каже: „Његово једино важеће начело читавог тог дана било је да се храбри ватреним речима књиге која му је опијала душу." А када је свему крај дознајемо: „Он је извршио своју дужност, и то херојску дужност. Сав срећан због тог сазнања, закључа се у своју собу и са потпуно новим задовољством даде се на читање јуначких дела свога хероја."

Жилијенова храброст није извирала из њега самог, долазила је из оне „ватрено написане књиге која му је опијала душу", а та ватрена књига биле су Наполеонове успомене. Своју храброст је дакле узео од Наполеона и после извршења свога јуначког дела њему се опет вратио. Или, другим речима: Жилијен свој идеал и своју норму социјално никада не експлицира, јавно их крије и обезвређује, но зато их остварује у храбрости, у посебним својствима свога карактера, што би значило да је Жилијен некакав Наполеон у цивилу.

Исто тако је и са Русоом. Од Русоа је Жилијен преузео пре свега мисли о друштвеној једнакости, но ни то начело социјално не експлицира, не бори се за његово остварење, него се то начело оваплотило у њему самом као понос, и баш у име тог поноса он себи налаже *дужност,* која је у нашем случају у томе да госпођу Ренал мора присилити да му више не измиче руку. Дужност дакле у Стендаловом роману има двојно значење. Једном је та реч у вези са оним начином владања које се зове сујета, а други пут с начелом једнакости као што се остварује у Жилијеновом карактеру.

Основна Жилијенова својства: храброст и понос очигледно нису нешто аутономно, него нешто хетерономно, па је Жилијен хетерономна личност. А такви су и други јунаци европског романа: то важи за Сервантесовог Дон Кихота, јер су сва његова дела само подражавање, само покушај реализације племенитог витеза Амадиса. Нешто слично важи и за Флоберову Ему Бовари. Њени идеали, то значи оно што је конституише, или су одбљесак јунака из романа, или одраз људи из других сфера социјалног живота. Ова хетерономност јунака европског романа по свом изгледу је само репродукција метафизичке структуре европске мисли. Амадис, Наполеон, Русо итд., само су посебан облик оног тамног непрозирног темеља који је разуму потребан за његову потврду.

Не само начелна, него и конкретна анализа казује да у структури разума постоји и нешто ирационално, некакво чврсто језгро — а нас занима шта то језгро значи за питање које смо наслутили поводом оног ситног инцидента што је за тренутак помутио односе између Жилијена и маркиза. Маркиз одбија сваку помисао на било шта ирационално, јер успешно учешће у „партији шаха" захтева само доследни рационализам и нихилизам, који наравно не подносе ништа ирационално, што значи да у овом случају разум мора да порекне и релативизује најпре самога себе, своје сопствено језгро. Но: да ли је то заиста само порицање и само уништавање самога себе; или је истина

да у том случају разум више не би био разум, да би дакле грешио против сопствене бити, против разума? Размотримо до краја: у подручју доследног рационализма и нихилизма, за које су разум и интелектуалац начелно способни, због свога устројства сви људи и све вредности постају само голо средство, тако да је свет збиља и сасвим физички доступан. У таквом тренутку се може рећи: нисам дошао на свет да људе побољшавам, него да се окористим њиховим слабостима. Тако говори апсолутни субјекат који је обезвредио управо све норме, тако да више не потврђује ни самог себе, односно потврђује се само још својом физичком личношћу, случајем свога рођења. Баш тај случај, који сада има функцију потврде, уистину је само физичко обистињење првобитног метафизичког начела које је сада постало нешто персонално. Уместо Платонове идеје или материје сада стоји конкретни субјекат, уместо ирационалног језгра сада стоји жива личност, која је за све сем за себе чиста ирационалност, голи случај, привид.

Могућност за овакву форму отелотворења скривена је управо у темељу разума и метафизике — а Жилијен је тога такође свестан, што доказују она два пасуса који прате сцену у којој су Жилијен и Ла Мол тако забавно делили службе. Овде Стендал каже: „Тек што је господин де Шолен био именован, Жилијен је чуо да је једна депутација из департмана затражила то место за господина Гроса — чувеног геометра: тај племенити човек имао је само хиљаду четири стотине франака ренте . . . Срце му се стегло на ту помисао. „Није то ништа, помисли он, мораћу, ако желим да дођем до циља, починити и многе друге неправде."

Из свега тога може се направити закључак да се метафизички разум уопште не може остварити друкчије до као сопствена негација, то значи тако да устоличи случај и бесмисао. Оно чврсто језгро дакле није никаква препрека и не представља ниједну праву границу. Нема никаквих разлога да се разум не може потврдити као чисти властодржац и манипулант. Но и то је, по својој прилици, само део истине. Жилијен и поред свега схвата да је његово дело неправедно. Још више. Читав његов живот је само једна мука, живи га као непрекинути бол унутрашњег раскола, који је као што знамо раскол између бити и егзистенције. Жилијен дакле осећа своју бит, и осећа понор који зјапи између бити и стварне егзистенције. А то значи да је оно чврсто, или, како каже Стендал, „добро језгро" у њему и поред свега активно и да непрестано поставља границе његовом цинизму. То језгро је упркос свему ипак поуздана препрека.

Како онда то да објаснимо, кад је очигледно да у самој структури разума и метафизике нема ниједног елемента који би сам по себи, тако рећи аутоматски спречавао то застрашљиво и необично преобраћање и рационалност, неправду и насиље? Као одговор на ово, може се рећи само да оно остварење разума које доноси са собом бесмисао и случај, и које је негација разума, по свом изгледу није нешто само по себи разумљиво, не тече аутоматски, без мука и потешкоћа. Чини се да се с негацијом некако најпре треба „спријатељити", да при том треба преболети неку невољу; укратко: проврагавање у бесмисао и случај не може се догодити наједном и у једном маху. Интелектуалац се према томе не може преко ноћи прометнути у своју супротност. Потребан је процес, а тај процес је историја европског и америчког света — а сва је прилика да је роман *Црвено и црно* настао у времену кад је бол негације још увек био превише жив, кад се нихилизам још није могао сасвим ослободити. А оно чврсто, здраво језгро, које је Стендал дао свом Жилијену и које је живело управо у срцу европског човека, јасно доказује да разум у оном времену још није открио своју нихилистичку бит; вероватно још није било јасно да се метафизика и разум не могу оваплотити друкчије до као апсолутни бог у људском обличју.

Роман *Црвено и црно* ставља нас дакле у одређени тренутак европске историје као историје метафизике и рационалитета. Зато је овај тренутак потребно тачније означити, што се не може учинити без неких конкретних података. Морамо почети од Платона, који је у својој *Држави* написао да све зависи од тога да ли ће се моћ и разум удружити, па је зато створио своју визију разумне државе. Више од две хиљаде година после њега, у име исте побуде, Карл Маркс је написао своју знамениту једанаесту тезу о Фојербаху: „Филозофи су до сада свет само различито *тумачили*, али се ради о томе да се он *измени*." Платон је међу владарима свога времена тражио човека који би прихватио његову визију — а дочекао је да буде изгнан и продат као роб. И модерни европски човек на почетку модерног света у лику Сервантесовог Дон Кихота у име разума запутио се у свет, да га побољша, преуреди, уједначи — а остао је трагично смешан. Тек са француском револуцијом, кад су на позорницу ступиле народне масе, отворила се нова могућност: непосредна друштвено политичка акција, и Маркс је конституисао разум и интелектуалца као теоретичара и организатора те акције.

Где сада стоји Стендал са својим романом? Роман је написан 1828—1830. године, био је дакле замишљен неких

петнаест година пре него што је Маркс написао познату мисао да је срце људске еманципације пролетаријат, а њена глава филозофија. Стендал, који се заправо звао Анри Бејл, рођен је јануара 1783. у Греноблу, а доживео је француску револуцију као шестогодишњи дечак по њеним одјецима у родном граду. Са шеснаест година отишао је у Париз, упознао друштво које је родила револуција, и као Наполеонов официр пропутовао готово читаву Европу, те учествовао и у походу на Москву. Укратко: Стендал није могао да буде учесник у револуцији, али је доживео њене непосредне последице и нове могућности које је отварала у Европи, и тачно видео промене које је проузроковала у уређењу друштва. Баш је зато могао да опази и оне нове појаве у модерној европској историји које зовемо спонтани наступ масе, и тако није случајно што његов Жилијен Сорел постаје свестан тих маса. Није нимало чудно дакле што јунак његовог романа сања о великом делу које за њега значи акцију која мења свет, односно по судбину света одлучујућу акцију; зато се слаже са грофом Алтамиром, који каже да је Вашингтон више од просте војничке храбрости једног Мире, и зато се диви Дантону који је људима вратио моћ итд. Његови снови су дакле сасвим у складу са новим могућностима и димензијама које је отворила велика револуција. А можда је баш у томе узрок што је оно његово здраво језгро још увек живо и активно. Сасвим је нужно да се сваки изгубљени интелектуалац овако или онако повеже са сваким новим покретом спонтаности, и то је његова судбина све док артикулисани животни простор не буде толико отворен да без напора сваки пут може да упије у себе све што се јавља као спонтаност и непредвидљивост. А то би истовремено требало да значи да је активност оног здравог језгра у геометријској сразмери с присутношћу ирационалности, па ма та ирационалност имала облик конкретне социјалне спонтаности у форми нових друштвених слојева и аспирација, етноцентричних структура или пак културно социјалне, нарочито религиозне, у нашем случају хришћанске традиције.

А ипак је ту ирационалност — бар како је приказује роман *Црвено и црно* — непрестано конзумирала вертикална социјална мобилност, која је дакле у одређеној мери значила и доносила собом и рационализацију појединих структура, односно читавог друштва. Због тога настаје веома особито стање, јер је очигледно да спрам све веће рационализације друштва нестаје она чисто конкретна ирационалност која је овако или онако у вези са крепкошћу разума, његовим „здравим језгром" — и, кад сада

покушава поново да уђе у свет и да га преобликује, обрете се у празном. То се догодило и Дон Кихоту: остао је сам, за њим је ишао само Санчо Панса, представник свакидашњег практичног разума и подсмешљива негација свога господара. Дон Кихота је онемогућио практични разум, то значи практична разумна бит света. У томе је начелно раван са Жилијеном Сорелом, који исто тако остаје без икакве социјалне димензије, док рационална бит света престано конзумира ону ирационалност на коју је једино могао да се ослони. Ту између ова два јунака нема битних разлика. Раздвајају их друкчија својства. Дон Кихот жели да промени свет снагом сопственог погледа, и увек хоће да исправља ситне, свакидашње неправде. То га зближава са хришћанским витешко-калуђерским идеалом. А Жилијен Сорел сања о доста темељнијем, тако рећи о тоталном захвату у друштво и у историју. Дон Кихоту и његовој „акцији" недостаје свака права историјска димензија — у модерном значењу те речи. А ипак, упркос свему, он своју неисторијску мисију извршава, док Жилијен не чини и не може да учини ништа, зато можемо рећи да је у личности Жилијена Сорела европски човек свој некадашњи витешко-калуђерски модел не-историјске акције променио за визију непосредног друштвено политичког захвата у историју, а при том је остао без икакве могућности за одговарајуће деловање.

Ово кратко поређење Дон Кихота са Жилијеном Сорелом несумњиво показује да је у модерној Европи питање разума и интелектуалца, те нужне прикладне присутности у друштву и историји, добило неку нову димензију, а то је димензија историје, односно историјска, коју античка Грчка није познавала, у шта нас уверава и то како је Аристотел у својој поетици означио разлику између песништва и историчности. Историја и историчност постали су велико искушење модерног европског човека. Првобитни проблеми и дилеме наспрам тога се само још прогресивно заоштравају, неодлучност између наде и очајања свакодневно постаје све болнија и сва је прилика да је могућности за прикладну реализацију све мање управо од оног тренутка кад се потврди и почне да појачава „потреба" за историчношћу, какву наиме представља европски разум и метафизика. Зато за судбину Жилијена Сорела није карактеристично само то што се и поред интензивности своје основне потребе не може остварити као стваралац историје, него њу истовремено означава и чињеница да се при том нашао у горем положају чак и од Дон Кихота, јер знамо да више нема ниједне могућности да засија као узор. А те могућности је очигледно заувек нестало и зато

Жилијен може да се појави у друштву једино још као преварант, заводник, хипокрита који добија праве демонске димензије. Дон Кихот је био смешан узор, Жилијен је не-узор.

У таквом положају отвара се ново питање. Жилијен наиме између осталог мора признати и то да је он за све друге „некакво МОЖДА", само дакле неостварена и неосведочена могућност. Тако рећи, он није ништа, без праве је форме и садржине. Сад је реч о конституисању, а то конституисање не може се довршити друкчије до акцијом. Потреба за идентитетом и остварењем, која је тако дубоко усађена у структуру западноевропске метафизичке традиције, и сред нихилистично рационалног света намеће слику потребе за конститутивним или апсолутним чином.

Овај чин је тако рећи већ унапред одређен, јер знамо да је свет у који је човек још од свог почетка постављен такав да се човеков идентитет може осведочити само изван тога света, тако да може бити апсолутно само оно дело које је насилна, безумна негација тог умног света, и која извршиоца ставља негде изван друштва, тамо где може да доживи своју истину, пред најтеже искушење, пред обличје, или бар у подручју смрти. Потреба за идентитетом и срећом јесте дакле чежња за смрћу, за оним-светом. Због тога Жилијенова смрт — исто као и Сократова — има у себи неизбрисиве знаке самоубиства, што је приметио чак и велики викар Фрилер кад је рекао Матилди де Ла Мол: „Ако нам не пође за руком да га спасемо молбом за помиловање, његова ће смрт бити врста с а м о у б и с т в а", реч самоубиство подвукао је Стендал.

После свега овога, разуме се, унапред је јасно да Жилијенов злочин никако нећемо тумачити као злочин из страсти, као crime passionnel, него као апсолутни чин, као дело којим би Жилијен први пут требало да се конституише, којим би збиља требало да постане оно што јесте. За њега је то први његов чин, који у целини остаје збиља његово дело, више нимало није двосмислено и стога је за њега и одговоран, и остаће једнозначно само онолико времена колико за њега буде до краја одговоран. Зато Жилијен непрекидно понавља да се ради о убиству с предумишљајем и тврдоглаво одбија сваку интервенцију која би могла да изнађе било какву олакшавајућу околност. Жилијен заправо не жели никакве олакшавајуће околности, јер своје дело хоће у целини да има за себе, јер једном речи хоће да постоји.

А ипак је тај чин у ствари злочин, и ништа друго сем злочин не може бити, ако треба да буде збиља конститутивни, збиља апсолутни чин сред нихилиситичког и ра-

ционалног света. Само на тај начин наиме може да се покаже да идентитета у том свету нема, да нема среће, да реализација у модерном свету једном речи није могућа. Ко дакле хоће да изврши право дело да би се њиме конституисао, ко учини екстатични чин, истовремено се уништава. Апсолутно дело је збиља апсолутно, но истовремено је и самоубиство. Апсолутно дело је заиста остваривање, али то је остваривање злочин, у њему разум открива своје злочиначко, своје нихилистичко лице. У свету чија су бит нихилизам и рачун, разум се не може реализовати друкчије него да самога себе убије. На тај начин апсолутно дело има више димензија. Њиме се јунак иначе јавља као чврсто одређена личност, али само зато да открије своју немогућност и на тај начин падне у ништа, у смрт. Јунак напокон заиста ступа у свет, истовремено из света коначно нестаје.

Ако је реч о правом злочину, онда је очигледно да се Жилијеново понашање „психолошки" уопште не може оправдати. Стога је сасвим сувишно да се питамо да ли је Жилијен доиста учинио глупост што није сачекао неколико дана, да се маркиз наиме смири. Такође је без значаја да покушамо докучити да ли при том збиља поступа потпуно у складу са свим психолошким елементима сопствене личности итд. Овде се уопште не ради о „психологији" у традиционалном смислу те речи. Реч је о чину који се може схватити само у склопу проблематике европског разума. Зато сличан пример откривамо и у Жидовим *Подрумима Ватикана.* Главни јунак Лафкадио просто наједном изврши убиство, а без икаквог мотива. И Лафкадио је до тог злочина живео сасвим необавезно и необавезан свету, тако да истински у ствари није постојао. Тај нестварни, неконституисани човек сред тога необавезног света збиља не може да наиђе ни на шта што би могло да буде поуздан и обавезујући мотив за било какво дело. „Живео сам подсвесно", каже он сам о себи, па зато свој злочин чини тако рећи само ауторовом вољом, но зато да би се најпосле ипак конституисао — а пошто је тако, он се после злочина понаша готово сасвим као Жилијен Сорел: неће да уништи ниједан траг свога злочина, непрестано жели да га полиција открије и напослетку тврди: „Зар не схватате да ме је страх да нећу бити кажњен?" Само ако његов чин открију, само ако га могне преузети на себе, постаће збиља могуће конститутивно дело, иако ће из њега и даље режати злочиначко лице разума и нихилизма.

Сличан проблем као у *Подрумима Ватикана* отвара се и у Камијевом роману *Странац.* Главни јунак Мерсо једног

пролећног поднева на плажи без икаква разлога убија неког Арапа. И то је немотивисан чин који чини неконституисан човек у безобличном свету, сред свог празног живота чију је истину Ками у свом *Миту о Сизифу* овако дефинисао: „Устати, трамвај, четири сата уреда или фабрике, ручак, спавање, и понедељак, уторак, среда, четвртак, петак, субота, све у истом ритму." Својим немотивисаним чином Мерсо се уздиже управо из тог празног живота, само због тога да би се истргао из живота уопште, односно населио, одомаћио са ону-страну живота.

Између Камија и Стендала постоји још једна сличност. Док Жид свог јунака напушта пре него што је доживео своју последњу истину, Мерсо се после злочина налази — исто као и Жилијен Сорел — у затвору, пред смрћу. Пошто су оба учинила једнак чин, из истих потреба и побуда, пошто се за обојицу нужно дело из истих разлога проврглo у злочин, обојица су се у затвору нашла пред истим питањима, и до њих дошла на исти начин. У складу са Камијевом теоријом, коју знамо из његовог есеја о Сизифу, Мерсоу се у тренутку кад је постављен пред смрт и кад смрт преузима на себе, кад се дакле мири с темељном апсурдношћу људске егзистенције, откривају три нове димензије постојања: слобода, страст и отпор. Може се доказати да Жилијенов живот у тамници опредељују исти елементи. Потпуно прекида сваки однос са другима, што значи да је збиља сасвим слободан. Доживљава своју велику љубав, своју истински слободну страст. Истовремено, он је бунтовник. Најпре бунтовник против друштва, тако да се тек сада као бунтовник до краја конституише, што у свом говору пред поротницима и јавно потврђује. Истовремено се супротставља и темељном апсурду, смрти, јер му до ње с једне стране није стало, а на другој савладава свој страх и преузима је на себе свим својим достојанством, а о његовим последњим тренуцима Стендал може да каже само још ово: „Све се збило једноставно и достојанствено и без икакве извештачености с његове стране."

Оба су се јунака дакле истргла из света који је без бога, из пакла где влада Други, из оне узајамности која је непрестано проврагање сучовека у норму и непријатеља. И оба су „прешла" на ону страну: Жилијен Сорел доживљава у тамници као што знамо своје „небо", док о Мерсоv дознајемо да се после смртне пресуде у свом затвору пробудио са „звездама на лицу", да се први пут „одупро нежној индиферентности света", да је био „очишћен од зла" и да је из њега нестало „наде", дакле метафизике. На тај начин човек ипак има могућност да се отргне из пакла, премда се потом мора населити једино у подручју смрти.

А можда се насељава у подручје смрти само зато што је покушао да се отргне из пакла тиме што је своју судбину сам узео у своје руке, чином, у духу активизма?

Ако је наше кратко тумачење неких елемената Жидових *Подрума Ватикана* и Камијевог *Странца* колико толико прикладно и прихватљиво, онда је очигледно да се Стендаловим романом *Црвено и црно* у европској литератури потврдио веома особит проблем, проблем немотивисаног чина који је оптерећен свим знацима деградираног „магичног" начина деловања, а истовремено посебна форма конститутивног, апсолутног дела. Овај мотив је у ствари присутан већ у *Дон Кихоту,* јер и Дон Кихот хоће да се конституише делом, али га злобна судбина у томе стално спречава на тај начин што се дивови најједном промећу у ветрењаче, што значи да у модерном свету уопште нема прилике ни за прави чин, и то што човеку све измиче. Ову темељну истину Стендал само потенцира: сада више нема ни ветрењача, постоји само ништа, пустош, а у тој пустоши, у томе ништа могуће је све, и злочин, односно могућа је само негација те пустоши. Ипак је код Стендала сама истина донекле још прикривена: Жилијенов злочин не полази за руком као прави злочин, госпођа Ренал наиме остаје жива. Та делимична прикривеност истине сигурно је у вези с чињеницом на коју упозорава она наша констатација која каже да се у време настанка Стендаловог романа нихилизам још није могао до краја ослободити, што наравно значи да је Стендал могао да „види" само неке појаве облика истине, а не још и њен темељ. Баш је то вероватно узрок што су се у структури његовог романа појавили елементи који нас данас збуњују. То су нарочито нека претеривања, пренапетости итд. Узмимо за пример оне сцене у којима се открива Жилијенов страх да не буде смешан, његова храброст и понос, његова вечна потреба за опрезношћу, напетости и угроженошћу. У свим тим сценама има много случајног, нелогичног, невероватног, романтичног. Конкретно приповедачко штиво превише је бујно, што значи да се елементи нове истине још нису могли да слегну у нову, у себи складну структуру, иако наравно уз ову тврдњу и даље остаје отворено следеће питање: није ли можда та раздаљина која конкретно приповедачко штиво одваја од смисла и истине саме приповести у ствари само једна основна карактеристика европског романа уопште? О том се питању наравно не може расправљати у оквиру ове студије.

После свега овога можемо се прихватити и питања оних тридесет и седам редака који задају тако озбиљне

тешкоће француској литерарној критици и историји. Потребно је да их на овом месту готово у целини наведем:

„— Не могу замерити господину Ла Молу, рече Жилијен пошто га је прочитао; он је правичан и мудар. Који би отац пристао да своју драгу кћер да једном таквом човеку! Због ом!

Он скочи с фијакера и потрча ка поштанским колима која су стајала на крају улице. Матилда, коју као да је заборавио, пође за њим неколико корака; али погледи трговаца, који су се примицали вратима и који су је познавали, принудише је да се журно врати у врт.

Жилијен је журно отишао у Веријер. На том брзом путовању није могао писати Матилди, као што је намеравао, рука му је на хартији повлачила само нечитљиве црте.

У Веријер је приспео једне недеље изјутра. Ушао је у радњу месног трговца оружјем, који га је обасуо похвалама због његовог скорашњег успеха. То је у граду била новост.

Жилијен је имао много муке док му је објаснио да жели један пар пиштоља. На његов захтев трговац му их напуни.

Звонило је т р и п у т а; то је био знак добро познат у француским селима, који после раних јутарњих звона, објављује непосредни почетак службе.

Жилијен уђе у нову веријерску цркву. Сви високи прозори те зграде беху застрти угасито црвеним завесама. Жилијен је стао на неколико корака иза клупе госпође де Ренал. Учинило му се да се она ревносно моли. Кад је угледао ту жену, која га је толико волела, рука му задрхта тако јако да испрва није могао да изврши своју намеру. „Не могу, говорио је себи; физички не могу.”

У том часу млади министрант који је помагао при богослужењу зазвони у с т а ј а њ е. Госпођа де Ренал обори главу, која је за тренутак била готово потпуно покривена наборима њене мараме. Жилијен је више није тако добро видео; испали на њу један хитац и промаши; испали други хитац, она се сруши.”

Пре него што мало тачније загледамо овај одломак, морамо знати шта се уопште догодило те је Жилијен тако изненада сео у поштанска кола. Жилијен је био у свом пуку у Стразбуру, а Матилда је у Паризу спремала венчање. Изненада је у Стразбуру добио поруку од Матилде да одмах дође у Париз и, пре но што су се добро и поздравили, предала му је два писма. Прво је било оно које је по диктату младог свештеника госпођа Ренал послала маркизу де Ла Молу и у њему оптужила Жилијена да је обични

каријериста, да је Матилду завео само због тога да би дошао до новца итд. Друго писмо је написао маркиз и у њему поручио својој кћери да никада неће пристати на њену удају за таквог човека, иначе је нудио Жилијену поприлично новца ако се заувек одсели у Америку и ако о њему више никада ништа не чује. Из та два писма Жилијен је схватио не само да су пропали сви његови планови — а то и није било тако лоше, јер му је маркиз нудио сасвим лепу своту уколико се одсели у Америку: гарантовао му је десет хиљада франака годишње. (Стендал је као француски конзул у Трсту добијао 15.000 франака годишње.) Не, није му претила сиромаштина, није се требало плашити да ће поново пасти тамо откуда је дошао. Маркиз де Ла Мол је поверовао писму госпође Ренал, што значи да је Жилијен упркос свему што је учинио — а то није било мало, за маркиза још увек био нико, још увек је могао да буде најобичнији преварант. Или, другим речима: Ла Молово писмо је Жилијену говорило да је још увек чиста могућност, и да ниједно од његових дотадашњих дела за која се толико трудио и извршавао их с толико свесности, напора, сналажљивости и храбрости, не значи ништа, није остало његово: све што је до сада чинио задржавало је на себи све знаке неопредељене двосмислености. Жилијен се дакле сада срео са једном својом темељном истином а та истина је била ништа, празнина. И шта би сада Стендал уопште требало да нам каже о томе ништа, о том празном, шупљем и недефинисаном бићу — сем сасвим техничких појединости. А, и у описаним техничким појединостима постоје видни трагови Жилиjеновог истинског стања. Тако на пример Стендал између осталог каже: „На том брзом путовању није могао писати Матилди, као што је намеравао, рука му је на хартији повлачила само нечитљиве црте." — и сада читалац не зна да ли није могао обликовати ниједно слово због тога што је покушао да пише за време вожње или је пак све време био толико узбуђен да је сав треперио. Тако се чак и у овај опис прикрала некадашња двосмисленост; чак је и самом аутору његов јунак постао некако нејасан, што све није сасвим у складу са оном неопредељеношћу која у овом тренутку твори читаву Жилијенову истину. То је први разлог што Стендал ћути. Кад би се уопште могло размишљати, закључивати, комбиновати, рачунати, то би значило да чин није тако нужан и да би се могао одложити. А пошто је дело збиља једини излаз, више нема простора за размишљање или за разумско закључивање, а нарочито јер је већ Хамлет рекао да разум и размишљање уништавају вољу и спречавају дело.

А Жилијен више не види и не чује ништа. За њега света више нема. Зато и у опису Жилијеновог путовања нема никаквих пејзажа, никаквих предела, људи или било чега другог. И свет је утрезао у ћутање, тако рећи њега више уопште нема, као да је све утрнуло и укочено чека на разрешење које треба да донесе Жилијенов чин. Свет је човеков свет, зато истовремено у човеку и свет утрезава у ништа и буди се тек кад је човек припремљен. Кад је Жилијен купио пиштоље и упутио се према цркви, укратко кад је ступио на праг свога дела, тад су, као што читамо, зазвонила звона. Свет се опет отворио, и свет је припремљен: звоне звона, почела је служба, високи црквени прозори застрти су црвеним завесама. Као да је Жилијенов чин већ одавно уцртан у мапу света. Сада, када Жилијен већ корача према свом циљу, најзад проговара и Стендал и каже како му је рука задрхтала и како је морао да призна своју физичку слабост. Жилијен стоји непосредно иза своје жртве, све чека, а Жилијен не може да пуца. Ипак, назад се не може: свет који се пробудио из укочености, мора се допунити: млади министрант је звонио устајање, госпођа Ренал се сагиње, тако рећи се сакрива тако да је њен убица више не препознаје: Жилијен ипак не убија из освете и не убија неку конкретну личност. Тако је на крају збиља све припремљено, свет и Жилијен су једно и одлучује само Жилијен: сада пуца. Свет је разрешен, а истовремено се осипа. Пуцњи одјекују за време устајања, а то значи да је учињено највеће дело које је истовремено највиша блесфемија. Жилијен се из ништа уздигао у само средиште света и онда опет пао у ништа.

Мислим дакле да је у ових тридесет и седам редова све онако како мора да буде, разуме се само ако не гледамо кроз медиј традиционалне психологистичке критике и историје. Не знам иначе у којој се мери при овом опису Стендал понашао сасвим свесно, али знам да у правој уметничкој речи увек постоји више него што тога аутор уопште може да буде свестан — и она је управо због тога уметничка реч.

Тако су, надам се, углавном разрешена она питања која су пред нас постављена још на почетку ове студије. И тако је, надам се, довољно објашњен и смисао судбине Жилијена Сорела.

Ипак, сада, на крају, треба поставити још једно питање: да ли је смисао судбине Жилијена Сорела и смисао Стендаловог романа? Није ли можда роман, с обзиром на чињеницу да Жилијен Сорел пропада, и „критика" и негација оних темељних побуда које Жилијена Сорела гоне у наручје његове судбине? Није ли онда роман можда и „критика" темељне структуре европског разума и мета-

физике? То значи да се питамо о тачки на којој стоји сам аутор романа.

Жилијен Сорел је мало пре своје смрти овако означио проблем своје прошлости: „Овде као и другде напустило се оно што је једноставно и скромно — le mérite simple et modeste — за оно што сија... Али зато какви изгледи — les perspectives!... Коњички пуковник, ако би избио рат; секретар посланства за време мира; затим амбасадор."

На једној страни је дакле једноставно и скромно напредовање, на другој блиставе перспективе: коњички пуковник, функционер дипломатије. Већ из те дилеме и из форме коју је добила у самом тексту слутимо да је Стендал више за једноставно и скромно напредовање, него за блиставу каријеру. То потврђују и оне његове речи у којима уверава читаоца да је Жилијен још увек „добро језгро" и да би са старошћу постао способан за нежна осећања. У вези с тим веома је значајна и личност Жилијеновог пријатеља Фукеа који за разлику од Жилијена остаје у свом оквиру, у оквиру својих могућности, па ипак задржава племенитост срца и духа. Укратко сва је прилика да Стендал не прихвата Жилијенову дилему. Морамо се упитати шта то значи?

Смисао Жилијенове дилеме знамо још из његовог исходишног стања: Жилијен је, као што знамо, представник социјалне спонтаности која стоји изван друштва и изван историје, а која по сваку цену хоће и у друштво и у историју. Тиме се наравно опет враћа проблем човека који исто тако хоће да ступи и у друштво и у историју, било суделовањем у већ постојећој моћи, било самосталном друштвено политичком акцијом. И, ако Стендал спрам тако постављене дилеме пориче спољни сјај, ако му је ближе једноставно и скромно напредовање, ако се одриче блиставих перспектива и ако задржава Фукеа као племенитог човека, онда то значи да се у одређеној мери одриче управо темељне потребе, темељне интенције: по сваку цену ступити у историју. Зато никога не може изненадити што из других његових дела и његових записа закључујемо да је сањао о некој посебној заједници високо образованих људи племенита духа и срца и баш тој непостојећој заједници и посветио последњи свој роман *Лисјен Левен* кад је на његову насловну страну написао To the happy few. А ти ретки срећници наравно нису никаква елита како данас схватамо овај текст и као што мисле неки Стендалови интерпретатори, јер „елита" ипак егзистира изван сваке историје. Изгледа дакле да је у темељ романа *Црвено и црно* уграђена визија о таквом

животу где питање социјалног избављења у историји више није главно питање.

Навикли смо да нервозно и негативно реагујемо на такве визије јер значе потпуну абдикацију, узмак и пораз. А ипак није сасвим јасно да ли је таква реакција и у овом случају прикладна. Није наиме јасно да ли се збиља ради само о абдикацији. А можда нас Стендалова визија уопште не поставља негде изван историје, него само у подручје метаисторије?

Превео са словеначког
Гојко Јањушевић

„СИТНИЦЕ" МЛАДЕНА ЛЕСКОВЦА

Младен Лесковац: *Из српске књижевности,* Матица српска, 1968.

Године 1950. одржао је Младен Лесковац на Семинару за иностране слависте на Бледу предавање о Змају Јовану Јовановићу. То је био први његов текст о Змају и уједно последњи целовити оглед о једном писцу. У две претходне године објавио је он три по облику слична текста: есеј-портре *Петефи* — поводом стогодишњице смрти, есеј-критику-портре *Жарко Васиљевић,* и есеј-студију-портре *Георгије Магарашевић, оснивач Летописа.* О истим писцима у нашој литератури боље од ова три текста немамо: есеј о Петефију спада, сигурно, и међу наше најпотпуније портрете великих страних писаца, а есеј о Жарку Васиљевићу још увек међу најстудиозније текстове који су о нашим међуратним песницима уопште написани. После његовог огледа о Георгију Магарашевићу сумњиво је да ће још дуго бити потребе да се о њему поново пише: о том минорном писцу, али значајном културном посленику, оснивачу „првог српског модерног часописа", Лесковац је сачинио право есејистичко ремек-дело: слика о њему и о људима коју су у трећој деценији прошлог века (1825. и 1826) утемељавали Летопис и Матицу српску, две најтрајније српске културне институције, може се допуњавати новим чињеницама, али је продорније осветљење, изгледа, немогуће дати: из обиља података на којима је заснован, тај есеј доноси само оно есенцијално што је нужно казати („податке треба обуздати") и само део онога што аутор о њима зна (а зна, осећа се, далеко више него што каже); и реч му због тога делује „суво, шкрто, стварно", пуним значењем: предмет је у свим суптилним видовима у његовим рукама до краја.

Слично осећање код текста о Змају немате: на површини је, око површине, никако посред среде: чујете лепу реч (лепо срочену реч), али јој не осећате сву дубину: ни писац је, ваљда, не осећа довољно: песник му се измиче испод познатих ставова и уобичајених начина тумачења: то је, умногоме, неконкретан, нежив и

клишетирани Змај. Лесковац ни сам тим текстом није могао да буде задовољан. Види се то индиректно из једног другог текста, *Белешка у Црвеној свесци,* писаном, како библиографски подаци сугерирају, у исто време или непосредно после њега. „Ја сам ноћас одједном решио да напишем књигу о Змају", каже он у тој *Белешци,* која је, у ствари, нека врста исповедног унутрашњег монолога о делу и пред делом које тек треба да се напише. У читавом Лесковчевом опусу тај текст је јединствен, али је јединствен и у читавој нашој литератури: сличног текста немамо. Он је прозни по начину излагања (унутрашњи монолог), а. есејистички по предмету (проблем писања дела); њиме се не отварају само врата пишчеве радионице, него и врата ка унутрашњој пишчевој драми пре самог чина писања. Лесковчеве речи опет делују узбуђујуће стварно: такав се монолог није могао измислити само ради артистичких ефеката: и проблеми и атмосфера у њему аутентични су.

Види се из тог текста: Лесковац се не решава да пише књигу о Змају насумце, напречац: има пред собом огромну хрпу докумената. „Добро знам, каже, да их до данас жив човек одједном и сва још није имао овако како их сада имам ја". Али зна он (целог свог научно-списатељског „аргатовања" има посла с њима) и докле све иде њихова моћ и кад она престаје: „О најглавнијим истинама, о крвавим истинама, докумената редовно ћуте. У њима, уосталом, таквих истина и нема. Истину ћеш ти тек морати наћи, *у себи,* пабирчећи по којекаквим... по ето оваквим истиницама као што су ове овде". По том односу према документима он се и издваја од књижевних историчара сличне оријентације: његово трагање за истином о писцу је и дубље и драматичније и некако „крвавије" у исти мах. Змај је, каже он, „имао страшну реч: ‚Вечерас ћу написати песму'." Страшна Лесковчева реч је: „све знати" о писцу, о Змају, о коме хоће не предавање, него Књигу да напише. „Не треба све знати, — закључујем. Не сме се све знати, — мирим се". Али ради ипак тако као да се све знати мора да би се оно најкрвавије о писцу рекло. Ево, већ у тексту *Из старих девојачких споменица* (1952), поново се, узгред, враћа Змају: требало би, каже, „пратити човека у стопу, безмало из дана у дан, верно као неповерљиви љубавник драгану, као детектив злочинца..."

Сада је година 1970; двадесет година, дакле, од *Белешке у Црвеној свесци:* Лесковац књигу о Змају још није написао. Написао је тек два текста о двема скоро безначајним Змајевим песмама. Ових дана, на челу Змајевих *Сабраних дела,* појавила се његова *Хронологија*

Змајева живота: око 120 страница нонпарелом. Али то није Књига о Змају: то је само концизно, телеграфски сажето праћење кроз живот, најпре Змајевих предака, затим и њега самог: из године у годину, па и из дана у дан: нису ни то сви подаци о песнику: само ваљда они најнужнији. У сва та три текста после *Црвене свеске,* написао је Лесковац о Змају укупно преко двеста страна, а још није доспео заправо да говори о ономе што је код Змаја ипак најважније: његова поезија. Али, далеко од тога да су то излишне странице; у лектири о „једном од највећих Срба XIX века" оне су сад већ незаобилазне: из њих води најпоузданији пут ка „стварном" Змају, његовој поезији и његовом времену. У тексту *Поезија и истина,* на пример, написао је Лесковац око седамдесетак страница, да би објаснио данас нека неразумљива места из само једне Змајеве сатиричне песме, *Видовдану:* и осветлио је тек делић Змајева дела, делић његовог начина рада, делић његовог живота и делић друштвених и политичких прилика међу Србима у Кнежевини Србији и у Аустроугарској монархији. Али их је осветлио тако минуциозно и темељно, а литерарно читљиво, да од њих пуца поглед ка целом песнику и његовом ондашњем свету. То није цела истина о песнику, али то је један од оних пресудних почетака одакле се клубе истине може одмотати: одатле почињу она дубока и крвава знања до којих се најтеже долази, до којих ретко који историчар или есејист доспева. Скоро исто толико простора, колико и о Змају, посветио је Лесковац и Лази Костићу у оних седам осам различитих текстова. Ни то није Књига: у њима је једва нешто мало више говора о уметности и о поезији; али се ни без њих више о Лази Костићу мислити не може: документима оживљен и литерарно осветљен, колико се парцијално најдубље може, Лаза се у њима појављује као „најстварнији" за којег у досадашњој лектири знамо.

Књига о Змају, међутим, није једино Лесковчево неиспуњено обећање; то је и књига-избор српских писама: о њима је написао само есеј довољан да побуди радозналост. Има их још: да не злопамтимо. Једно је од тих обећања ипак посебно интересантно: налази се на челу књиге *На нашој постојбини* (1951); оно гласи: „НАМЕРАВАМ да под заједничким називом На нашој постојбини штампам низ књига о српским књижевним појавама и темама, савременим, старијим и старим, без неког унапред смишљеног плана и реда у скоро неисцрпном богатству ових питања, него онако како собом донесу дневни књижевни догађаји и поводи, али — надам се да ми се то неће замерити — још далеко више моје тренутно или трајније интересовање за њих, и онолико ко-

лико ми буду допустиле прилике и време које на свима измиче." Ниједна се књига из тог обећања под најављеним насловом није појавила; тек седамнаест година касније (1968) појавиле су се одједном две, обе под заједничким насловом *Из српске књижевности*. Као и његове раније књиге, *Чланци и есеји* (1949), и *На нашој постојбини* (1951) и ове последње две су збирке есеја и чланака; ниједна, дакле, целовито компонована књига: у свима њима виде се трајна и тренутна Лесковчева интересовања, али се план и систем не виде. Страшну његову реч „све знати" надопунила је овде за научника кобна реч: „без унаред смишљеног плана и реда"; ниједан велики историчар је не би тако олако, свима на видик рекао. Тог обећања се, на жалост, Лесковац трајно држао: читава његова научно-књижевна грађевина заснована је на његовим трајним и тренутним интересовањима, а не на плану и систему: није, дакле, себи ни стављао у задатак да обави неке неодложне књижевно-историографске послове које је он пре од свих других у овом времену, могао да обави; и није их систематски ни обављао. Има у његовом делу књижевних тема од пре Велике сеобе Срба у панонске крајеве и тема сасвим данашњих; тема у које нико, или нико бар тако помно није улазио, и тема које су сваком доступне, али „синтетичнијих приказа епоха или ширих целина" („опасних" — каже Лесковац) много у њему нема. Само их је, заправо, четири: *Српска књижевност у Војводини пре Велике сеобе* (1939), *Српско грађанско песништво XVIII века* (1946), Предговор *Антологији старије српске поезије* (1953) и *Бећарац*, предговор истоименој антологији (1958). Сем другог по реду, сва три остала су на антологијској висини нашег есеја. Михиз је изгледа нашао добар израз кад је Лесковца назвао „есејистом наше књижевне историје"; ти његови најзначајнији есеји нису „опасне" научне синтезе него књижевно-историјски есеји: више литература о литерарним проблемима него строга наука. Лесковцу више него иком другом припада заслуга што о тим темама данас мислимо озбиљније, а мислимо тако (уколико мислимо, и кад мислимо) захваљујући пре свега снази његових есеја; ти невелики доприноси нашег књижевног стваралаштва оживели су с њима и кроз њих. Па ипак, велике синтезе у правом смислу они нису и нису могли да буду: немају за предмет ни праву велику тему, ни праву велику (за наше прилике) литературу. Од великих „синтетичких" тема он је редовно зазирао или им приступао обазривије; писао је и о Његошу, и о Стерији, и о Бранку, о Змају и Лази, о Сремцу и Недићу, али и кад су изузетни, писани есејистички и са страшћу („како једино и вреди"), ти

текстови спадају у категорију прилога за проучавање тих писаца: целине нису. Његово највеће дело и његов до сада највећи подухват јесте *Антологија старије српске поезије* (1953), књига која сем предговора и избора песама из пребранковског доба наше поезије, садржи обимне и исцрпне белешке, једно од чуда акрибије и обавештености. Кроз ту антологију, према мери књижевног постојања и историјског значаја („добре поезије, у данашњем смислу, било је") проговорио је читав један век наше поезије пре Бранка. Не треба заборавити да је она први (послератни) велики корак ка ревалоризовању наше старије књижевне прошлости: тек после ње је дошла Радојичићева *Антологија старе српске књижевности* (1960); њеним постојањем у великој мери омогућена је и Павловићева *Антологија српског песништва* (1964) од XII века до наших дана; њеним доприносом, естетским и научним, биће олакшано и писање историје наше поезије тог периода. И сам је Лесковац другим њеним издањем (1964) показао да није била коначна и без огрешења („Лажу антологије", — његова је реч); место јој је ипак међу оних неколико наших антологија које се памте, цене и прештампавају.

И та *Антологија,* као и већи део онога што је Лесковац до сада написао, плод је његових трајних али и специфичних интересовања. Ако у њима нема много унапред смишљеног плана, има бар постојаних принципа; а они су: трагати за истинама о малим писцима и о малим делима великих писаца. „Мали писац је, каже он, појава веома сложена и жртва веома болна, и потребна и неизбежна". Потребно их је истраживати као и велике „да бисмо каткад баш у правим уметништвом оплемењеном делу великих лакше препознали и могуће подстицајне слутње а неостварене замисли малих", да бисмо дошли, дакле, до оних најдубљих истина о којима и документа и историје ћуте. Каже он у Предговору своје *Антологије,* да је та књига и без Бранка „и мимо њега, сва због њега, а у његову част жива, и њиме, а не само оним што у себи носи: он је, бар делимично, никао из ње". Није Лесковац према својим малим писцима некритичан и заљубљенички попустљив; напротив („Они умиру: треба их, нашто крити, помало дизати из мртвих"); он само зна „величину малих" у потпунијој истини о литератури и о великима и тој се величини одужује: њима, неправедно запостављеним, посвећује највише своје истраживачке снаге и своје огромно стрпљење. Отуда вальда и потиче одсуство ширег интересовања за његове радове чак и кад су на самом врхунцу наших есејистичких домета: ко ће се још

данас интересовати за све те Магарашевиће, Витковиће, Авакумовиће . . . Али, отуда — парадоксално — потиче и снага његових есеја: у роњењу по нашој занемареној књижевној прошлости, увек на границама поезије и поетичности, потврђује се најбоље и његова широка култура и однегован укус: јер баш за то дизање из мртвих малих и заборављених потребна је највећа могућа ерудиција: са мање опрезности и слухтљивости не би се они ни могли дизати у свој крхки песнички живот. Па ипак, многи од тих послова којима се Лесковац бави не потичу из преке потребе, чак ни на његов начин схваћене; има их наша књижевна историографија и много пречих и много неодложнијих; потичу врло често и из опаке страсти да се продре у „невине чистоте непознатог" и из неког инаџијског расипништва да се зна оно што још нико није знао: „проблем, каже он, најчешће може бити и јесте леп само дотле док је голи проблем и грдно непознато". Њега читати, и код тема које вас уопште не интересују, значи увек учествовати у решавању којекаквих проблема: више него сами резултати, начин њиховог решавања привлачи.

Разлоге тој опсесији малим темама и „величином малих" не треба, међутим, видети само у Лесковчевим личним склоностима, већ и у научној школи из које је потекао. Тихомир Остојић, Павле Поповић и Васа Стајић су књижевни историчари које он најчешће спомиње; за све њих има епитет „заслужни"; њихова је он школа. Кад је тридесетих година почео да се бави књижевном историјом („аргатовањем"), Јован Скерлић, књижевни историчар за кога једино има епитет „велики", већ је био давно мртав, а његов главни синтетизаторски посао, *Историја нове српске књижевности*, обављен. Тај млади „генијални" „аргатин" улио је у своју *Историју* готово сва претходна знања и искуства наше књижевно-историјске мисли: за дуго после њега није ни било могућности да се сличан чин понови: једним великим потезом он је свим савременицима и настављачима тај велики посао отео из руку: њима је било остало само да га коригују, допуне, дограде. Позитивизам у нашој књижевној историографији имао је заправо тек да зацари, можда још више потхрањен прераним јављањем Скерлићеве *Историје:* та велика грађевина, тражила је да се судови и осветљења, њом установљена, документованије поставе, да се њене празнине употпуне, грешке и заблуде отклоне. „Очајно спори темпо досадашњег научног рада код нас" тражио је и од Лесковца исто оно што и од његових претходника: да „слухтљиво, опрезно" скупља и осветљава грађу и чињенице, да трага за дубљим аргументима и истинама о писцима и о временима у којима су деловали: стотинак

његових радова потврђују да нужна позитивистичка фаза у развоју наше историографије није била исцрпена: „сваки час, каже он (и с правом), упадате у безваздушне просторе мрака и незнања, губите се у пустињи без стаза и путоказа". Отуда ваљда и оно његово безрезервно поверење у „поуздани" биографски, или „најпоузданији" културно-историјски метод: Лесковац је у свом делу сумњао у све, и у себе самога, према свему био највише опрезан, али у метод којим се служи никада није посумњао: „Слаже се, и капље, загонетно и потмуло, податак на податак, па се тајна онда открије одједном, нагло, чисто, јасна и природна у исти мах". Ни један једини текст, ни један једини цео пасус, он није посветио проблему метода, као да других, сем оног његовог, и нема. Мада зна вероватно више језика него иједан његов савременик и колега по струци, никада се још он није бавио ни компаративистичким истраживањима ни самим проблемом компаративистике, нити је покушавао да своје виђење наших писаца и наше литературе поузданије уклопи у европска књижевна кретања. Поверење у свевладајући податак спречавало га је, такође, да се користи искуствима друштвених наука и филозофије, којима се модерни истраживачи обично користе; ако су та искуства каткад, веома ретко, и присутна у његовим текстовима, онда су она више плод личне културе, него ли његовог метода. Свега једном у чланку *Проблеми око израде историје југословенских књижевности* (1964) изложио је Лесковац свој програм неодложних послова наше књижевне историографије; ти послови, углавном, су: 1) издавање библиографских студија; 2) критичка издања писаца; 3) издавање биографско-библиографских студија и речника славено-српског језика; и 4) сређивање научног фонда Народне библиотеке у Београду. Све је у том програму, дакле, сконцентрисано на олакшано долажење до грађе; о концепциским проблемима науке о књижевности скоро ни речи. Та Лесковчева интервенција, као и она његова јавна иницијатива за припремање критичких издања српских писаца (1959), дошла је у последњи тренутак да нас опомене на послове које смо запоставили и које други (и мањи) народи одавно раде; без тих послова наука се озбиљно неговати не може. Али и кад бисмо их најбрже што је могуће посвршавали, опет бисмо били у грдном заостатку: не бисмо опет имали модерну историографију. У овом тренутку, међутим, потребна је исто толико не само радикална критика стања у нашој књижевно-историографској науци, него и њених научних хоризоната: макар да следеће генерације научника изађу из спорих,

али и успоравајућих, вода наше садашње науке о књижевности. Продубљивање сазнања о животним и стваралачким околностима деловања писаца може да иде у бесконачност, а да се толико неопходна слика кардиналних проблема и егзистенцијалне ситуације наше литературе као целине, у свету и времену, не створи. Лесковчево дело пример је за то: његови прилози из историје књижевности покривају више од два века наше литературе: налазимо у њима најисцрпнија осветљења која су се тако рећи могла дати, али срећемо се између њих са непрегледним морем неодговора, празнина, неосветљеног и немишљеног; као и цела наша пост-скерлићевска историографија, и то дело просто вапије за синтезом: никад се не може све знати, али се, ипак, може знати довољно да би се један општи поглед на веће целине тог периода бацио, да би се основна његова проблематика фиксирала. У једном од најскоријих Лесковчевих текстова, у *Белешци о Лази Костићу* (1968), сасвим на крају текста, стоји ово: „Ситнице су ствар озбиљна. Јер нам често само рпа разјашњених ситница, помаже да боље схватимо ствари крупне и сложене; ове, уосталом, каткад и нису друго до у систем и живо органско јединство сведен скуп ситница". Метод којим се служи и који предлаже Лесковац очигледно је индуктивни; сам за себе, издвојен од комплементарног му дедуктивног метода, он располаже веома ограниченим моћима. Не помажу само „ситнице" да се схвати систем, већ и систем помаже да се схвате ситнице, да се осветле и осмисле; чињеница као „шифра стварности" тек у целини, у тоталитету, добија своје пуно значење. Грешни, и заслужни, и велики Скерлић, пошао је на још бедњијем ступњу развоја наше науке, од „система", тачније: од модела Лансонове *Историје француске књижевности,* па је својим „системом" многим откривеним и неоткривеним ситницама значење и место одредио. Сада, педесет и више година после њега, кад је наша наука, после претежног бављења „ситницама", историјском нужношћу све више нагнана да „своди своје активе и пасиве", Скерлићев давни подвиг све више се поштује, а потреба за системом све више наглашава. Том пост-скерлићевском периоду наше историографије дао је Младен Лесковац један од најнезаобилазнијих и најзначајнијих прилога и заслужио у њему једно од часних и високих места. Његов научни пут, условљен временом и околностима, смером научне мисли, није, међутим, и једини пут, и није нарочито за оне који не поседују његову ерудицију и његов уметнички дар; као и Скерлић, и он је готово све што је било могуће поцрпсти из својих научних

и књижевних видокруга, поцрпао сам; даље ићи за њим опасно је.

Светлана Велмар Јанковић, свој кратки надахнути текст о двема последњим Лесковчевим књигама, назвала је *Историчар и уметник*. „Научник, вели она, има своје теме и своја интересовања; уметник своје осећање, своје искуство живота: искуство научника допуњава искуство уметника а искуство уметника искуство научника." Није Лесковац изишао само из предратне школе наше књижевне историографије, изишао је и из есејистичке школе Исидорине: немамо другог есејисту који би јој по духу и по уметничком домету био ближи. Сем разумљивих личних обележја језика и стила (где највише и постоје сличности и утицаји), основна је разлика међу њима у предмету и интересовањима: Исидора је чисти есејист, Лесковац „есејист наше књижевне историје". Есејистичким (уметничким) врлинама својих текстова он надраста научну школу из које је изашао: Павлу Поповићу, на пример, може вас привући данас превасходно научно интересовање, Лесковцу и научно и литерарно. Писца не треба штедети; треба штедети читаоца", написао је једном: у тој максими је и тајна његовог писања. А то његово *писање* — сви који су писали о њему запазили су га — није само у владању језиком и стилом; оно је исто толико и у владању материјом: у томе је и од Исидоре поузданији. Једно од најпознатијих места о проблему превођења код Исидоре, на пример, јесте онај кратки коментар Његошевог стиха: *Крв је људска рана наопака;* сведен на основно, тај је коментар суптилно упозорење шта је све из контекста тог стиха немогуће превести. Лесковац у својим анализама превода *Горског вијенца* на неколико страних језика, има мање суптилан но конкретнији и практично проверљивији поступак: он узима први стих *Виђи врага су седам бињишах,* па показује онда шта при претакању у други језички медијум обично испадне. А испадне оно што најчешће испасти може кад се по смислу преведе, испадне: *Види ђавола са седам кабаница,* — ни трага од нашег великог песника. Тај поступак модернији је од Исидориног: он већ припада методу формалне анализе. На жалост усамљен је: само у оних десетак својих критика, где и није сасвим на свом терену, Лесковац није бежао од („каћиперне") естетске анализе: у најбољим својим текстовима застајао је скоро редовно на њиховим вратима; давао је тек да се наслути којим би правцем те анализе требало наставити. Свега је неколико пута прекршио тај свој ничим оправдани узус: код анализе грађанске лирике, бећарца, *Беседе* Лазе Костића и његове *Santa Maria della Salute,* можда још понегде и само уз-

гред. Код ове последње, најлепше Лазине песме, упоређујући претходне верзије с оригиналом, и ту узгред, дао је једно од најдрагоценијих аналитичких тумачења које та песма до данас има. То су, међутим, само дигресије: Лесковца по правилу не привлачи сама песма, него оно што стоји иза ње: околности под којима је настала, оно што јој је претходило и што је условило.

Ни о *Santa Maria della Salute* није писао непосредно; написао је два текста, везана за њу, који се зову *Ленка Дунђерска* и *Јулча Паланачка* по двема женама које су ушле у Лазин живот: Јулча, сомборска богаташица, са којом се Лаза Костић касно оженио (1895) и најзад материјално средио, и Ленка, млада девојка, која је убрзо после те женидбе умрла и која је ону најлепшу песму наше књижевности инспирисала. „Ја ништа не измишљам, каже Лесковац, заиста ништа: само покушавам да, врло неспретно, истакнем податак који и без моје интервенције живи, постоји и казује довољно." Али организујући и истичући те податке, он ипак, колико они дозвољавају, сугерира и своју истину: о Ленки, о Јулчи, о Лази и о том сасвим небаналном троуглу Ленка-Лаза-Јулча, о његовом спољном привиду грађанског реда и о једној од најнеобичнијих скривених љубави за које наша историја зна. „Није јадна Јулча ни слутила шта је Лази Костићу значила Ленка Дунђерска", тврди Лесковац не по слућењу, него по документима које педесетак година после њене смрти објављује. А тврди то на основу оскудних података „детективски" реконструишући сва три њихова живота и реконструишући чак и оно што се никоме, па ни најближем не казује: Лаза се само свом дневнику, писаном на француском, поверавао. Четрнаест година након Ленкине смрти таложила се та песма у њему, поред „добре" Јулче (и то „добра" Лесковац аргументује), да се тек онда, у његовој предсмртној књизи (1909) објави. „Баш некако кад се та песма појавила умрла је, дакле, добра Јулча Паланачка; Ленка Дунђерска сасвим и заувек, међутим, није: од тада бесмртна је. Њих две, ту, на строгој међи једне смрти и једног рађања, оштро су одвојене, заувек." До успешног, можда још успешнијег естетског тумачења *Santa Marie* могло се доћи и другим путем, исто тако опробаним, структуралном или формалном анализом, посматрањем песме у њеном аутономном постојању. Лесковчева два текста о Лазиној последњој песми, међутим, могу да живе и као историографски прилог њеном осветљењу, али и као сасвим аутономна дела, независно од ње: по својеврсној литерарности с којом су писани и по виђењу људи и људских судбина; свеједно како — литература су. Слично њима, и Лесковчева сећања на Ненада

Митрова (1946) и на Жарка Васиљевића (1966) могу се узети као прилози осветљењу њихових ликова. Али они су више него то: изузетна мемоарска литература какве мало имамо; случајно су предмети тих сећања људи од књижевног имена: оно што те текстове чини живим и литерарним јесте начин на који су саопштени и литерарна снага с којом су саопштени.

Није код Лесковца књижевно-историјски спис све што има тај вид. Ево његовог (можда најбољег) есеја *Вук и Мушицки* (1964); то је само у основи историјски приказ скоро четрдесетогодишњих односа двају најзначајнијих српских књижевника из првих деценија XIX века; али по анализи њихових односа, њихових карактера, околности и ситуација, тај се спис може доживети и као узбудљива прича о два велика пријатеља који су се због разлике у карактерима и у друштвеним позицијама ипак на крају морали разићи. Историја литературе зна за многе сличне приче и за приче у којима су протагонисти историјске личности; важно у њима нису личности него литерарно уобличено људско и списатељско искуство. А баш у овом есеју, чини се више него у другим, успео је Лесковац да преко објективних података дође и до оне истине пронађене *у себи,* да у туђим судбинама, историјским, види и део сопствених дилема, сумњи и ситуација. У овом есеју он као да наставља онај свој давно започети унутрашњи монолог из *Црвене свеске,* али га наставља на други начин: сад он не дијалогизира сам са собом, него у нашој књижевној историји налази две погодне личности које ће својим комплетним судбинама одиграти улогу „дијалошких опонената". Ти опоненти, објективирани у Вуку и Мушицком, најбоље сад казују његову унутрашњу драму и утолико аутентичније што она има историјски оквир и историјско „знање": као субјект са личним дилемама аутор се више не види, јер је раздељен, објективиран, у две опречне личности, у два антиподна темперамента. Али, кад, на пример, каже: „Мушицки се начитао књига и нагутао знања, свакојаких; зна тушта и тма, па и онога што му не треба; и баш од тих непотребних, збуњујућих знања Лукијанових боји се Вук", онда он то као да говори за самог себе, о самом себи: и он сам нагутао се знања свакојаких, па и онога што му не треба; зна ваљда исто онолико језика колико је и Лукијан знао (а Мушицки је знао мађарски, немачки, француски, енглески, талијански, руски, латински) и зна о нашој литератури и писцима много, можда више него што је ико икад знао, али он нема „ону поуздано једну истину" као Вук која дреши руке за акцију, него чешће „бар по две истине истовремено" као сумњичави, опрезни, пипави

многозналац Мушицки; њему је он и по образовању и по темпераменту ближи него Вуку. За ових тридесетак-четрдесетак година свог јавног деловања Лесковац се није показао као велики рушитељ или градитељ. (Мада је, да и то кажемо, у првим послератним годинама умео да остане веран књижевном достојанству: чак 1947. пребацивао је *Зборнику југословенске поезије* што у њему нема Дучића!). Био је и остао човек књиге и радне собе, повучени истраживач у једном дозлабога пипавом послу пуном недоумица и „недоскутица": „Волим ове књиге; ја ћу с њима", рекао је једном опредељено; та љубав, та страст, никад га није напуштала. Али, волео је и воли, баш као и Мушицки, да „беседи" „с амвона" „у торжественом сјају": бар једна петина свих његових текстова прочитана је на разним свечаним седницама, академијама, комеморацијама, — и ти су текстови по правилу за добру нијансу испод његовог нивоа; нарочито оних пет-шест о Вељку Петровићу, говорени увек у неприликама да се каже *и друга,* критичка реч. Такав, слухтљиви и опрезни многозналац, Лесковац је антипод „плахом и преком" Скерлићу, Вуковом правом наследнику и по темпераменту и по култури: није правио велике грађевине, нити је остављао за собом кобне потезе: све што је објавио са много страна је проверено и опрезно саопштено: и мисао и реч су му „хладнокови" како би Лаза рекао. На срећу, није све у њега ипак као у Мушицког: његова знања нису остала спутана у оно никад дочекано Лукијаново да све уради „уједампут". Кад се боље сагледају његових шест књига, има у њима и врхунске наше есејистике и има историографских списа без којих би знања о нашој књижевности била празнија и непоузданија. То нису само намере, него је то и дело, макар и без оне ненаписане Књиге. Било је, на срећу, у њему доста и од Вука, од вуковске страсности у служењу чињеницама и истрајне постојаности у трагању за истинама. Зато, ваљда, и Вука и Мушицког осећа и разуме подједнако, како се само антиподи сагледавати и разумети могу. Његова опрезна реч уме, као и Вукова, да буде „оштра као сабља": бар о мртвима (а њима се углавном бавио) знао је Лесковац да говори с непопустљивом мером и прецизно: није био сентименталан ни у сећањима о својим интимним пријатељима ни о писцима које „диже из мртвих". Умео је, дакле, да у свему што пише буде и остане — писац.

Петар Милосављевић

СТРМИ ПУТ ОД ПРОМЕТЕЈА ДО ЛУЦИФЕРА

(Повод: Предраг Матвејевић: *Разговори са Крлежом*, у издању „Напријед")

Интелигентно, од почетка до краја, Предраг Матвејевић је, водио разговоре са Мирославом Крлежом, инсистирајући, чини ми се, посебно — на „европском кругу" и на „тенденцијама у уметности". Разговори су текли у шест поглавља: *Писац и свијет у којем живимо; Искуство и савременост; Традиција, човјек и дјело; У европском кругу; О инфлацији ријечи* и *О тенденцији и револуцији у умјетности.* У Уводу, цитирајући, рекао бих — и тенденциозно и не без дражи — Матвејевић помиње познату реченицу из Ла Рошфукоових „Максима" — о смањеном нашем задовољству, када увиђамо, да у једном тренутку побијамо оно што смо у другом одобравали. Често, наиме, у овој занимљивој и значајној књизи — дешава се, на пример, да Мирослав Крлежа казује нешто што противречи неким његовим ранијим ставовима у литератури, па чак и неким његовим уметничким остварењима. Тиме, овде, добија сам Крлежа, и то — садашњим својим ставовима!

Рећи ћу, одмах, да је ова књига готово једно посебно Крлежино дело, и да долази у погодном часу. Многе неспоразуме око уметничких погледа, то јест, погледа на уметност, књижевност, трајање, политику, револуцију, тенденцију — у југословенским размерама — у многоме разјашњава, сада и овде, Крлежино ангажовање. Иако он мисли да је његов engagement био у форми „активистичко-публицистичке дјелатности" а да су му, на пример, романи „сасвим другачије оријентирани". Што се мени не чини тачним. Међутим, очигледно је — и његова проза, и поезија, и драме, раније увек, то значи и данас, то значи и заувек — били су ангажовани — ако тако може да се каже: у неком прометејском патосу, у грчу, који је био и остао и удео пламена у стварању и удео пламена у вери, која је блиска Прометеју.

Већ се сада чини, посве до краја — да су гавранови испили сву крв прометејства, па се Крлежа, што мислим

да је за уметника велики чин: наклонио или већ поклонио Луциферу! Пут од Прометеја до Луцифера био је дуг, болан, пун кидања, рана, несаница, пун одбачених застава, пун згажених идеала. Толико је раније Крлежино дело: то јест не раније — већ то дело које је и сад оно што је и раније — било под знаком прометејске борбе за идеале, људскост, чистоту, па и битку непрестану... Уметник је и човек у Крлежином делу, у романима, приповеткама, драмама, поезији, есејима, публицисти-ци — увек био у сенци некога прометејскога грча и ореола. Под тим се знаком борио. Ту је заставу, неподељено, бранио и носио. Данас, после толиких књига, када Крлежа каже "... писцу је, мислим, ближи Луцифер неголи његов млађи и наивнији брат Прометеј с којим га се исувише често асимилира..." то је значајна реченица. Опредељење, које се памти. Које је зато избирљивије, веће, стварније, стваралачкије, кад се зна — кад то Крлежино дело казује: колико је овај писац не само „често асимилирао" Прометеја, већ се са тим знаком увек кретао у свом стваралачком трајању. Оно што сада Крлежа каже о револту младих дубоко је, паметно, иако тако овај писац није мислио док је био млад и писао своје дело у тим годинама: „Револт младих чини се у том погледу веома сродан са стваралачким чином као таквим, с авантуром коју он у себи имплицира и оним *луциферским* ризиком којим се исказује". Тај је луциферски ризик, рекао бих, увек био и остао у суштини сваког стваралачког императива, сваког изузетног дела. Онога дела, о коме је, једном, Троцки писао — „да свако аутентично уметничко дело увек у себи носи протест против стварности, протест свесно или несвесно, активно или пасивно, оптимистички или песимистички." Протест, који је увек под знаком владара таме!

Увек је Крлежа бранио, прокламовао, ратовао за људскост, за људско. Његово дело било је протест уиме људскога. Али када Крлежа сада каже, у овим разговорима: „Све оно што се зове сувише људско у човјеку, на крају талога само по себи је отужно", мислим да се у то може веровати. Као што се, сада, исто тако, могу другачије примити многи ранији Крлежини записи, есеји, чланци, о толиким темама које су га узбуђивале, као и увек. Поред онога што је писао у романима, у приповеткама, драмама — писао је, посебно, о Европи, свету, Југославији, покољу и гомилама које вичу, које умиру, падају у блато, о гомилама из блата, о генералима, краљевима, вицеконзулима и оберлајтнантима, о светом писму и Томи Аквинскоме, о словенству, Московији, о Риму и папи,

о Лутеру и инквизицији, о Чернишевскоме и кобасици која је корисниja од Шекспира, о ефемерним струјама и помодству, о социјалистичком назови реализму, о левом и десном крилу либералне буржоазије и либералних либерала, о Полу Сезану — кога су у његово време називали протухом, идиотом и сумњивим неталентираним бедаком, о Ван Гогу, Еразму Ротердамском и 1942. години, о Платону који презире трагедију „као јалову игру и циркуску подвалу", о Крањчевићу чија је лирика вика из тмине и наших провинцијалних балканских босанских пустоши, о нама које та извесна Европа не познаје и не признаје . . . Све то, ти текстови, та времена, те идеје, долазе ми сад у сећање, у овај час, притешњени патетичним Крлежиним реченицама, које као да желе све то да смире, да зауставе, да прекину, па и да пореку. А све то, као она глембајевска поворка, кидише некуд, иде, без смерности, без воће свога. Када сада читам ову књигу, ја видим Крлежу — већ смиренога, већ после једног пређеног пута, како је, ипак, сву ту поворку зауставио, па свакоме од њих покушава да нађе место, дом и завичај. У овим разговорима, где се творац Филипа Латиновића понаша одмерено, и увек у надмоћној позицији. Зна где је шта постављено, разуме колико се тога и шта десило у његовоме делу. Сада, не само да незадовољно не куња, док се осврће, без гнева, на прошлост, већ се, што је за њега и помало необично, готово осмехује неким својим тренуцима виђеним давно, неким својим јунацима, и делима, скројеним и завршеним давно. Неким својим идејама — већ одболованим. Неким својим схватањима — која су сад као нека исушена поцепана крпа, посивела од година, па је, ево, ветар распршује на све стране. Не само да то не боли творца — већ се он радује томе. Али, можда, помало и заборавља, на што би га опоменуо неко из велике Прустове породице, да се ми не осећамо тужни због неких давних веровања зато што су нас касније изневерила већ због нас самих који смо онда били другачији — па смо могли, такви, чисти, да неке догађаје тако и примимо, непосредно, радосно. Сада нас боли онај наш тренутак кад смо у оно, то, онда поверовали — а не ОНО друго: што су наше жеље, или снови, изневерени. То су, опет, већ они тренуци када се поглед баца унатраг, у смирености, у тишини и на крају пута.

Ако у „Заставама", које сам недавно читао опет, у новоме издању („Нолит") још увек траје онај стари Крлежа: пун, зањихан, бучан, као иритиран лирски, помпезан, док води битку за личност, за субјект у историји која је постала немогућност могућега, већ овде, у овим разгово-

рима — он је посве друкчији — прецизан у одређивању појмова, идеја, ставова, историје, револуције, тенденције. Иако је и ова књига пуна појмова, крилатица, идеја, опредељивања, онога, дакле, што и личи на Крлежу: о продукцији, креацији, о студентскоме револту, о државном меценату, о обореним споменицима, о моћи и немоћи књижевности, о писању и сумњи, о истини или брбљању, о песимизму и апсурду, о људској памети и фијакерском кљусету, о аутентичној слободи и збрци у критеријумима, о фатаморгани и социјалистичкоме путу, о кобним околностима и забранама, о циркусним представама и рибама које једу рибу, о птичијем страшилу и дијалектичким ломачама, о хоциним записима и остварењу идеала, о шизматицима и револуционарима, о анђелима и о затворима. О свему томе, пуно, занимљиво, крлежијанско. Ја ћу покушати да неке од тих тема и питања додирнем, да тако кажем. Неке од тих тема да дискутујем и да искажем. О ономе што ми се свиђа и о ономе што ми се не свиђа у Крлеже. О нечему што је лепо казано, по мени. И о нечему што није, о чему бих се спорио.

О анти-декадентима. Све више је у моди то анти-декадентство. А колико је оно декадентно? Цитираћу Крлежу: „Треба бити опрезан кад употребљавамо термин *„декадент"* јер је он — на жалост — служио као флагрантна политичка импутација. Кад погледамо данас како стоје ствари, видимо да су управо тобожњи *анти-декаденти* највише допринијели *декаденцији* не само литературе и филозофије, него и политичке акције у социјализму стаљинистичког модела". Колико је то тачно и у нашим приликама, и у неприликама, познато је: анти-декаденти су одмах после револуције имали знак ждановистичке културе и соцреалистичког третмана у уметности, па се, док је то трајало, наша уметност била ужабокречила. После, када је навала модерниста узела себи у циљ: да загосподари уметношћу, као анти-декаденти (улоге су се биле измениле), они су, исто тако, многе наше године „усрећили" нечитким, надобудним, „новим" делима, која су већ заборављена. Чини ми се, да су они стваралаци — који су били ИЗВАН анти-декадентских струја, са обе стране, постигли више и дали значајнија дела. Могао бих, овде, ако бих инсистирао, да помало и Крлежу оптужим — јер је, увек, био, жустро, борбено и даровито: антидекадент! У чланцима, есејима, студијама, прозама, поезији. Посебно: у ономе што се превише *ангажовао* за слободу уметничкога стварања — увек у прометејском смислу. Тек сада се он Луциферу окреће. Годинама већ, пола столећа, Крлежа се ангажовао као анти-декадент. Превише се то-

ме дајући — он је ишао и у једностраност. Бранећи само ту своју боју, ту ангажованост — он је био ОПСЕДНУТ: оним што чини, шта намеће, шта жели: сновима, идејама, снатрењима унутрашњих озарења. Опседнут тиме, био је, дакле, неслободан. Спутан. Возио се само на једном колосеку.

О истини или брбљању, и о „светим стварима". У овим разговорима, као и у неким другим текстовима, публицистичким и есејистичким, Крлежа је, често, волео да ратује и против нечега чега нема. Умео је, понекад, да готово и на дон-кихотски начин залети се против замишљеног или измишљеног непријатеља, да почне ватру да сипа, бомбастичним реченицама, ангажирано — а да на бојном пољу нема онога што он види: већ да мирно овце пасу, и мало их тек чуди тај витез без мане и страха, у оклопу, што некуд ка имагинарноме циљу хрли. Волео је и умео Крлежа, и овде више пута, у разговорима, да силовито нападне нешто, кажем, што и не постоји — или да искаже неке ствари, „истине", које су толико познате — да су опште . . . Овде, када говори о истини или брбљању, о фрази: „Најступиднији начин писања је, свакако, фразирање. „Фраза" претвара људску ријеч у испразност, осјећање у калупе, мисли у глупе схеме. Она није ни лаж, ни истина, ни илузија". То је већ одавно познато, али га није на одмет поновити, јер „фраза" траје непрекидно, у нашим размерама. О оним „светим стварима" Крлежа је поновио већ познато мишљење, али је то лепо срочио: „Тајанствена снага кобне фразе о *„светим стварима"* домовине, бога, увјерења или принципа једно је од најмрачнијих хисторијских страшила". Сад је то скинуто са дневног реда.

О ослобађању од своје земаљске сјенке и о остварењу идеала. То је део у коме Крлежа говори о „левичарским дјечацима" о јуну студентскоме, који је био уздрмао бар трула мишљења у Европи, ако не и стубове неких земаља, система и друштава. Ти дечаци, бунтовници, каже Крлежа, по западноевропским градовима (ограђује се) верују да се стварност може прескочити, па каже даље: „и да ће се као у дивном сну у једном тренутку ослободити своје земаљске сјенке, мисле да су од нас паметнији, као да и ми нисмо били увјерени у нашим снима да се вјекови могу прескочити. Разлика између нас и њих је само у томе што смо ми били оно што су они данас а и њима ће се догодити што се догодило и нама, да ће доживјети остварење својих идеала". То је оно: о Очевима и деци. Када сам прелетео преко ових редова, одмах ми се ово било допало, ова последња Крле-

жина реченица о остварењу идеала. После, кад поново читах, да би о књизи и писао, да бих се подсетио на неке редове и детаље — помислих — можда је Крлежа другачије мислио него ја. Ево о чему је реч: када је рекао да ће и они, ти млади бунтовници данас, доживети остварење својих идеала, као и он, његова генерација, очеви — ја сам то био схватио као иронију, па и цинизам, па ми се то допало. Могло је да се каже, мислио сам, само са још више осмеха! Што је увек недостајало Крлежином патетичном делу: и романима, драмама нарочито, и есејима: тога одушка, опуштања, онога што је једномУјевић био записао у поводу Мана — да Ман, као и сваки велики писац зна, чим се мало и сувише забиљише — да онда мора у то одмах унети мало скепсе и самозатаје. Настављам, поУјевићу — мало сумње и ироније, доста осмеха, мало хумора. Па сам помислио био, да се, ево, и Крлежа осмехнуо „остварењу идеала". Изненадно, овога пута, помислих опет: а шта, можда ја имам криво, можда Крлежа, увек страшно озбиљан, можда и озбиљно мисли: да ће и синови, као и очеви, заиста доживети остварење својих идеала. Не знам, којих, колико, где, како? Али ово је већ упитник за новински лист. Прекидам о томе. О идеалима.

О знаку тромости и традиционалним канонима. Крлежа је у праву, када каже: „Кад се почиње писати на темељу достигнутих већ књижевних или пјесничких успона и традиционалних канона, писање се претвара у школу, то је почетак александризма". Али се не бих сложио са првим делом овога мишљења, важнијим: . . . „Не заборавите да када се у сјени једне литературе почиње патетично декламирати о *„традицији"* то је већ почетак конца: несумњиви знак тромости мозга и дара, старења". Ако се ради, мислим, о покушају успостављања КОНТИНУИТЕТА, о духу догађаја који је дух времена, по Роберту Музилу, па се традиција не само ОБНАВЉА већ и наставља у вишем смислу, и на вишем нивоу, онда је то знак успона, прогреса и нових књижевних стремљења. О томе сам писао баш у поводу књиге „Велика скитија" Миодрага Павловића, која је особена и значајна, и која је успоставила континуитет, градећи нове облике и ослањајући се на традицију.

О мемоаристима и о чежњи: „заблистати пред поколењима". Крлежа пише о онима који су слаби пред својом самообожавајућом личношћу, па каже: „Мемоаристи су углавном класичари, традиционалисти, патетични аутопортретисти који бришу и ретуширају по могућности све мрачне сјенке своје властите слике, да би лик човјека

заблистао пред покољењима у величанственоме сјају властите овоземаљске појаве". Иако се и Крлежи може приговорити да у његовим есејима и нарочито публицистичким текстовима има и мемоарских тонова и боја. Али, ипак, Крлежа је другачији и као мемоарист, и није од оних, за које каже: „Сви мемоаристи пишу као да примају госте на свечаном пријему."

Снага самоће и извор надахнућа. О томе су томови књига написани. Више томова и сам је Крлежа написао тим подстакнут, и у томе надахнућу. То овде казује из срца, и уз меланхолију, али дубоко: „Над људском судбином постоји једна опасна, по опстанак човјека судбоносна снага, која дјелује по разорно слијепом закону Свемирске Ноћи, а управо она је трајним извором пјесничких надахнућа: Зове се Самоћа! Безнадна туга осамљености". Даље Крлежа пише о испразности признања и о томе шта значи „постизавање књижевног успјеха или признања у свијету спрам пјесничке спознаје!" После тога он каже, да у свету касарне, топова, луднице и ратова: „Једино чему треба посвећивати трајну позорност јесте да човјек не постане смијешан". Он патетично узвикује: „Писати сонете усред звјерске дреке: panem et circenses?" Али, зар баш та „зверска дрека" не гони у самоћу, у твораштво, у аутентичност? Зар баш из таквих стања самоће не рађају се аутентична уметничка дела, па и блистави сонети? Више се у смирености, у тој самоћи која је и безданост, ствара уметност, него ли у декламаторским изливима напада и хуљења на свет који је већ такав, на хаос, на ту светску лудницу. Колико је само времена, снаге своје литерарне, свога изузетнога дара Крлежа утрошио, па и страћио донекле, жигошући, нападајући, бацајући дрвље и камење на Европу, на декаденцију, кланицу светску, на мрак, на европски круг идеја, безизлаза, тромости, глупости. Да је више писао сонете, уместо многих својих бомбастичких, жучних насртаја „на свет као такав" и на „живот као такав", мислим, да би више припадао уметности, и да би више „безнадна туга осамљености" била израженија у његовоме делу. У истим годинама, зар не, док је Крлежа ратовао против сила мрака, понекад исувише иритиран, улажући свој таленат и у борбе које су биле ефемерне, Тин је Ујевић на пример, написао најбоље странице модерне југословенске поезије, па и највеће сонете у нас. Не бих говорио о томе, сада, да како време пролази, а „тло све више измиче" — ко је ту смешан данас, ко ће ту бити смешан сутра: онај са сонетима или онај са „убојитим" чланцима, од којих су неки, они нај-

ангажованији, посве превазиђени и припадају царству за које би Крлежа рекао: „Ефемерида".

О глембајевштини, деци по школама, и о папагајским фразама. „Глембајеви су хтјели да буду литература", што и јесу, па се Крлежа с правом љути, да штампа, књижевна критика и већ књижевна историја, отрцава његов опус о Глембајевима — доказујући, у наставним плановима чак, како тај циклус представља „декаденцију и трулеж наше грађанске класе". Међутим, каже Крлежа, „Истина је, и то говорим већ тридесет година, да су *Глембајеви* као појам *глембајевштине* или *аграмеризма* „литерарна фикција". Крлежа говори о томе, како деца по школама бубају те папагајске фразе напамет, па додаје: „оне су прокламиране са катедре и данас нема више пера које би ову глупост могло да врати до чистоте извора". Толико од Крлеже и заиста то што он каже — пружа шансу књижевној критици — да покаже новим нараштајима, и да у новим, будућим наставним плановима, деци се говори другачије о глембајевштини. Јер, негде овде, Крлежа готово уз жал узвикује: камо среће да је наша грађанска класа била на том нивоу. Да су Глембајеви, то њихово ходање кроз историју, ти криминали, веронали, те њихове љубави, скандали, та њихова лађања — били на нашем тлу, да је писац Мирослав Крлежа растао у тој и таквој средини, чини ми се, да би проза и драме о глембајевском ходу овим нашим провинцијалним (не би онда биле провинцијалне) тминама: били са мање повишене температуре, природнији, уз више хумора, уз више одушака. Али пошто писац то није доживео, већ у сну своме видео, у визији својој дослутио: испало је то тако повишено, бомбасто, кањиперно, узвишено. Била би литература, Крлежина, о Глембајевима, на вишем нивоу, у чисто уметничком смислу. Као да је Крлежа пошао за оном европском литературом, великом наравно, на чијем је челу био и остао Томас Ман, која је, наиме, знала и дубоко то осећала: „реч је о припадању — у томе је оно литерарно" што каже Ман у поводу „Будемброкова" — па је идући по тој стази, за њима, морао да измишља, да снатри, да ствара путем „литерарне фикције". Колико су они писци из Европе, Ман опет, били срећнији, колико им је било лакше — јер су писали о ономе што су доживели, па су им и дела чистија, природнија, стваралачкија, без помпе, без кобних знакова повишене температуре, неприродне, без иритираности, без загушљивих мириса отрова и нечистоће. Хоћу да кажем, да је оно што Крлежа покушава да постигне у прозама и драмама о Глембајевима: готово величанствен али и помало апсурдан чин — достићи Европу, учинити да се та „фатална" и „фамозна" раз-

лика од педесет година (у чему инсистира толико Крлежиних текстова) колико каснимо за Европом и њеном цивилизацијом — порекне, достигне, учини да је нема, да је то, кажем, можда и проузроковало да се изузетан литерарни дар једнога писца помало и безрезервно али и не баш срећно утроши на то: да се у једној стварности, нашој, оствари немогућа могућност, да се, дакле, тој стварности подари оно шта она нема, оно што неће никад ни имати. Што по духу догађаја — није могла да има. Што га више, опет по духу догађаја, не може ни имати. Мислим, да је то одмогло у многоме — Крлежином делу, његовим уметничким знамењима и облику. Јер Крлежа никад није могао да схвати (из ових наших, југословенских провинцијалних прилика) — како то господин Томас Ман путује у спаваћим колима, негде пред почетак другог светског рата, када хитлеризам већ запљускује европске обале, дакле, како Ман путује негде у Швајцарску да држи предавање о уметничкој лепоти, а топови само што не ричу свуда, људско месо и крв су угрожени... Уз повишену температуру, сећам се тога Крлежиног текста, он напада Мана и згража се томе чину: том путовању, луксузном, и тој теми, кад већ гавранови гракћу пред европским домовима. Наше су, Крлежа би рекао — провинцијалне тмине — учиниле да Крлежа не схвати господина Томаса Мана, који је умео увек да се понаша као велики писац, и као хуманиста, иако грађански, тај „грађанин света". Јер он је умео да се огради и од нацизма, да буде изгнаник, и да увек књижевно обликује на вишем нивоу, показујући како и у распадању има лепих тренутака и како у демонству има неке чудесне, дивне, забрањене лепоте.

Крлежин engagement, као у Глембајевима донекле, као у писму о Томасу Ману, готово је исти и у једној његовој прози, када му се јунак нађе у Паризу, па згађен над том трулом цивилизацијом, над том хипокризијом, над тим капиталистичким ђубривом, не зна шта би да учини друго — него оно што је „револуционарно" па бежи из тог кала, и узима, посве дечји, неки револвер из потаје, па посве романтичарски, тужно, пуца на то капиталистичко безнађе. Колико је то тужан детаљ, колико је нашки, из провинцијалних тмина! (О чему сам писао и поводом страдања и ругања Тина Ујевића, који је имао снаге и моћи и необичнога дара — да схвати нешто што Крлежа није схватао баш због својих „револуционарних" идеја о томе, како смањити разлику која нас дели од Европе). Данас, у овим разговорима, када Крлежа каже и ово: ... „а ја сам се усудио већ давно скромно примијетити да смо којом срећом имали нашу грађанску класу

на висини ове тако *‚одиозне глембајевитине'* наслиједили бисмо били једну замјерну цивилизацију, што нажалост није био случај", мислим, да је посве у праву, и да његово дело то и те како показује!

О револуцији и о њеним резултатима. О лепоти која није ни лева ни десна. Када Крлежа пише о политичким идеалима „надарених уметника као што су били Baudelaire или Richard Wagner", он греши ако мисли да су се 1848. године „они одушевљавали за барикаде у бакуњинском стилу". Јер је „бакуњински стил" нешто посебно у оним годинама, револуционарним, четрдесетосмашким. Ако је Бакуњин онда, када се била запалила европска младеж, 1848, у име неке светске револуције — која долази, која мора доћи — у почетку, и имао неке тенденције да се бори; он се, већ 1849. године, у Дрездену, готово играо револуције. Ако је Бодлер ишао ка барикадама — као у сензацију, са штапом у руци уместо пушке или било каквог оружја — онда је он то чинио из личне мржње према очуху — генералу Опику, узвикујући свуда, и успут: доле генерал Опик! Као да је то била револуционарност! Али Бодлер може мало да се додирује са Бакуњином — у начину играња револуције, у забављању, у насталој промени — у ономе: лепо је све оно што је ново, подати се томе новоме! Други је случај био са Вагнером, о чему је сам Вагнер писао, и многи његови биографи. Вагнер је био капелник краљевског позоришта у Дрездену, цењен, поштован, с муком је био добио то место. Кад га упознаше, једне вечери, с Бакуњином, после изведбе Бетовеновога Фиделија, где је дириговао Вагнер — судбина се његове револуционарности овако кретала. Били су почели чувени дрезденски догађаји: пуцњава, пламен, вера младих да ће доћи нешто ново. Бакуњин, кога је гонила полиција готово свуда по Европи, миљеник младих свуда, одмах је био „очарао" и завео Вагнера. Иако је одмах знао да од дрезденских догађаја нема ништа озбиљно, и да нема ту никакве предигре за светску револуцију, мало се поиграо, па пошао даље. Уживао је, на пример, да пали неке лепе зграде, да руши дрвореде у улицама, испред општине, био наредио да се пали и зграда општине... јер је, блажено се осмехујући, мирно гледао како „филистри плачу" док се руши оно што се зидало, градило, неговало годинама. Кад се Вагнер избезумљивао готово у жељи да дела, да се нешто учини, да се ратује — Бакуњин је мирно пушио и сањао ко зна шта, не узбуђујући се нимало. Када је Привремена влада „револуционара" била притерана у ћошак (а њу је Бакуњин формирао), готово су га молили: шта даље да се ради? Био им је рекао да је то њихова ствар. Када су ухапсили Привре-

мену владу, док су остали били уплашени очекујући смрт и вешање — Бакуњин је захтевао да им дозволе да спавају, и његов је мир и хладнокрвност страшно утицала на друге. А он се опет забављао! Знао је да ће се и тога пута извући чист. Само се — уметник Вагнер био ту заплео. Био је прогнан, морао је поново у Париз да се злопати. Био је озбиљно схватио револуцију, Бакуњина, нове идеје. Тада се показало, можда први пут јасније у односима уметника и револуционара: како то двоје не може заједно. Касније, после Октобарске револуције — то ће се поновити, иако на други начин, у судбинама Блока и Мајаковскога.

О бољшевичкој белетристици и о екстракту руске прозе. Крлежа говори, како је руска послеоктобарска књижевност, она најбоља „у својим најсретнијим тренуцима још увијек само екстракт руске белетристике осамдесетих година. Та литература показала се снажнијом од свих револуционарних естетских и програматских теорема". Можда је то екстракт оне велике руске прозе, али свакако да има у себи и нових, оригиналних, епохалних тренутака. Нешто збиља дубоко и револуционарно. Ја ћу, на овоме месту, поменути реченицу Марине Цветајеве, која је тачна и лепо казана, а која би се могла поминьати и уз претходни пасус: о односима уметника и револуционара. Цветајева пише: „Није исто бити песник револуције или револуционаран песник", цитирао сам по сећању. То је смисао. Пиљњак, Замјатин и Ремизов на пример нису песници или писци револуције, али јесу револуционарни књижевници. Мајаковски је покушао да споји неспојиво: и једно и друго у једном свом људском животу и опредељењу, па пошто је то било немогуће: пресудио је себи. Пуцао је и у свој живот, и у своје опредељење, у своју револуционарност. Али да се вратим бољшевичкој белетристици, иако је све то у вези! О другоме бих још нечему хтео да кажем неколике реченице. Једном, у књизи француског новинара о Де Голу, има занимљива реченица: када Де Гол каже, у тренутку инспирације — да је Стаљин Достојевски а да је Хрушчов Тарас Бульба, тај новинар — сентиментално, тихо, као да наставља Де Гола исписује ову кратку реченицу: „Велика стара Русија". Што је сад нова тема: колико је време после Октобра добило свој живот, своје боје, своја знамења, свој сјај и удес — да се може, без враћања у прошлост, нешто карактеристично из тога времена наћи као симбол, као ознака, као корелатив за обележје епохе и трајања? Или је, као што у овом случају, и ненамерно. Де Гол показује: прошлост још увек у надмоћном положају! Ако једно

ново друштвено уређење, које је радикално изменило и свет и „свест", после приличног броја година — већ нема своје боје и симболичне стубове којим означава неки тренутак садашњости, неки покрет, неку особитост — ако се мора потхрањивати из прошлих стања свести и трајања: онда је данашњост импотентна према прошлости.

О труплу принципа и о покваренoм укусу. Крлежа каже, како је написао давно, једном: „Покварен укус увијек је поузданим доказом да под степеницама таквих трулих цивилизација труне нечије трупло. Трупло неких принципа и животних услова, трупло гњилих погледа на свијет и нездравих међуљудских односа". Много тога, дакле, што је са духом времена ишчилило, што се истањило и покидало, много неких принципа, теорија и теорема, много неких ставова — у новим условима и другачијим околностима: пресахло је, па му се, лагано, и мирис више не осећа, ни смрад. Што је добро. Ономе чему је одзвонило — због бога! Како већ рекох, и Крлежа — многе своје ставове, опажања и опредељивања, сада и овде, у новим условима и ситуацијама, изменио је. Што је увек добар знак, и што се може очекивати од изузетнога писца. Ја волим често да поновим неке реченице из писма Фјодора, заточеног у Сибиру, своме брату Михаилу Михаиловичу: како се мењају услови, време, ситуације — па се у томе мења и човек, а заједно са тим и убеђења. Разговори са Мирославом Крлежом показују да се и он мења, иако тешко, и још увек уз патетичан призвук. Иако се не може посве веровати у оно, што је мислим казао неко од Џојсових у *Улису:* „Уметник мора бити одвојен од својих ликова, као и од морала, друштва, да мора остати као бог, изнутра, невидљив, суптилизован, ван егзистенције, индиферентан, глачајући своје нокте" — може се више веровати да је то за уметника и нужније и прикладније и судбинскије од онога другога: да је до колена огрезао у истоме стању као и јунаци му, као морал друштва, као друштво, да је у тој егзистенцији, да је јако видљив, да није индиферентан, и да не глача своје нокте већ нокте својим јунацима и друштву. Ово друго је ближе Крлежи, иако већ у овим разговорима, рекох, учињен је велики корак напред.

Мислим, да ће се ова књига, ови разговори, радо читати, као и најчитаније Крлежине књиге. То је већ „литература ослобођена од времена", што није случај са осталом Крлежином уметношћу.

март 1970. *Раде Војводић*

ПЕДАЉ ИЗНАД ПРАШИНЕ

Мирослав Јосић Вишњић: *Лепа Јелена,* „Видици 69"

Већ у уводној песми *Изван прашине су коњи и то је вероватно лето,* која се необично нашла на почетку збирке прозе, Вишњић је назначио довољно примамљив и отворен простор своје књиге.

Јер ако залутате оком у зеницу ширу од зрна жита
Под дебелим наслагама сунца
Биће то велико славље у амове упрегнуто

На равници, само на неколика педља изнад прашине, лебди пространство прозрачности, озарено чистотом, морем светлости и боја, у природној смеши живота и смрти:

Живи ова земља нацртана на костуру спаљеног мора
И ако су школке отворене и труле то су мртваци
И ако су црне и ако смрде то су лешеви заборављени
На зеленом оку равнице у агонији киша

Пространство Бачке добија у визији песника своје димензије које ће бити насељене животима што привремено трају и нестају без трагедија:

Обична зеемља у великом огледалу близанац мора
Право цветање подједнако траје у ружама и трњу.

Али Вишњић се најпотпуније остварио у прози коју бисмо с правом могли означити као поетску.

Приповетка *Лепа Јелена* сва је изграђена од реченица које нису огољене већ само кратког даха, убрзаног пулса, и због тога су сажете, изражено је само најпотребније, без расправе, без мисаоног понирања, само јака слика, запажање, суд. Говори их болестан човек, сушичав, који и физички осећа како његово време истиче, троши се, топи. У задиханом противуречју живота који се не може једним погледом обухватити, једном сликом исцрпсти — реченица је кратка и опречна, најчешће изграђена на две опречне слике. Слике, или групе слика, организоване су слично прози Црњанског: чулне, опипљиве, сасвим конкретне, везане за земљу, претачу се једна у другу, само несигурне, лабаве везе између њих чине да су до краја неухватљиве у дугом низу причања и понављања. Боје и облици су сасвим јасни, не изазивају недоумице нити нагињу било каквој симболици. Све је то живот, слике живота, издвојени па повезани поетски детаљи иза којих стоји психологија, дубоко прожимање живота кроз немоћ човекова бића. Али је слика, истовремено, увек грађена тако да не долази

до узлета егзалтације: кад год се опасност јави, опречна слика је ту да изврши депатетизацију. Слика позитивног набоја добија за парњак бар делимично негирање. „Пресечем велику лубеницу, она црвена, црвена, а муве по целом столу. Клизи црно семе по прљавој дасци. Уста су ми пуна, руке лепљиве." (стр. 37) „Гледам тако кола, онда у кочијаша, и видим: кукуруз. Жут као жуманце. Сунце негде иза шарага, црвено. Изађем из кућице, прићем колима и гледам. И разгрнем жуманца, а кукуруз позелени. Зелен, зелен, па сав уврнут, па гар по њему, па ситан, па буђав помало. Разгрћем тако, разгрћем, мислим: само мало је такав, а кола пуна и све плесниво." (стр. 39)

Све личности Вишњићеве прозе су бар за нијансу померене, с повишеном температуром, због тога свет око себе доживљавају интензивније, свесније. Отуда и поплава чулних утисака које писац покушава да организује у јединствен однос према свету: композиција постаје веома важан елеменат од којега првенствено зависи да ли је приповетка успела. *Лепа Јелена* је остварена у једном задиханом, пулсирајућем парчету и у њој се не виде недоумице писца. Необична и топла проза надојена њивама, укусом лета и јесени, сликама презрелих плодова, чежњом за животом — делује спонтано и изворно, далеко од сваке конструкције и морбидности, достојан наставак песме Вељка Петровића *Кад сељак умире.* Дубока чулна лирика нестајања без трагедије, тихо и помало загрцнуто: очи се влаже а суза не капље.

Лепа Јелена изражава пројекцију љубави према животу, а *Пијана Јелена* сâм поремећени, неуравнотежени живот. Јунак *Пијане Јелене* је човек који се одједном, изненада, прерачунао и одустао од стазе која му се нуди, скренуо устрану од устаљених правила своје околине. Живео је разнолико, не кукумавчећи, и стигао до истог краја. Деструкцијом. Његов брат и он су она два паралелна хексаметра Атиле Јожефа:

Зашто да будем поштен ја? Обориће ме и тако!
Зашто да не будем поштен ја? Обориће ме и тако!

Избор свако чини према својој снази и околностима, али не треба из тога закључити да само јаки могу да изаберу *добро,* у то нас управо и уверава јунак ове приповетке. Феномен живота је ухватљив само формулом, клишеом, а они падају пред током самог живота. „Хоћу да покажем како се човек заварава мислећи да живи. Хоћу да опишем како човек не зна зашто живи. Хоћу да разгрнем гар док је још под пламеном, да људи сазнају да је и ту већ хладан. Хоћу да кључнем човечанство по његовој танкој кори на мозгу. Ето: то хоћу." (стр. 51)

Пијана Јелена је посрнули живот у ћорсокаку, одступање од нормале, нема бујања, надања су прецветала, остаје резигнација, претпоследњи чин човекова битисања. Приповетка је стилски опора а и функционална, поетичност је присутна само у толико што пред нама није обичан човек, али конструкције нема, живот млако запљускује чак и кад је на измаку.

Честита Јелена је нова варијанта истог писца у којој је аутор прибегао лукавству и унео у приповетку параграфе који сасвим одговарају менталитету главне личности, као ознака за вечитог службеника. На тај начин је решен проблем композиције. Приповетка има подигнут, свечан тон, помало старински, војвођански, — беседа која је директна али није исповедање, изговорена је у другом лицу и у благој је противуречности с темом. Необично успешно је њоме захваћено нешто од оног мира беседништва, без зле воље, чак без ироније, с гануталивошћу. Један цео, нормалан а залудан живот, сасушено, непотребно дрво равнице изложено удару сунца, као на платнима Михаила Дејановића.

У покушају да надокнади слабости композиције Вишњић је отишао корак даље, чак корак предалеко у *Служби оца Радослава*. Мада је то такође добра приповетка, у њој је дошла до изражаја потреба да се спољним средствима разбије ток приче па, иако та разломљеност одговара начину бројања времена свештеника Радослава, то ређање светаца и објашњење датума по новом и старом календару уноси забуну у читаоца. Чак је могуће да читалац буде увучен у заблуду о току времена, да изгледа нелогично и непотребно испретуран редослед збивања. Мада то није намера писца.

Вишњићеве приповетке разликују се у поступку, понешто у форми, нарочито у реченици и засићености поетским појединостима — ипак се све сливају у јединствено дело, у заједнички доживљај света и поднебља: без падова израста и разлива се приповедачки ток. Тиме је обухваћена и уводна песма, скоро поема, која даје основне координате за атмосферу ове збирке. (Једино одудара приповетка *Пети војник* која нема шта да тражи у овој књизи). *Објашњење* пак *Лепе* и *Пијане Јелене* које је дао писац, осећајући потребу да буде нешто јаснији (мада саму нејасност уносе наслови а не дела), говори само о лепој бризи аутора који је свестан да је књига намењена читаоцу, равноправном сабеседнику, коме дугује пристојну меру јасноће кад је већ, непотребно, унета замагљеност у завршено дело.

За Вишњићеву прозу карактеристична је блага, мудра и смирена поетичност без труња патетике. Неоспорно добар и талентован приповедач већ се налази пред тешким задатком: како чвршће организовати материју која је склона расипању а избећи замке извештачености. Вишњићеви најновији покушаји (нарочито *Роман о смрти Галерије*) говоре да мора ре-

шити најважнији проблем своје прозе — композицију која ће га довести до сложенијих прозних форми чија ће основа бити разнолико и померено проткивање различитих углова оваквих, и недоречених и сложених, личности какве налазимо остварене у овој збирци.

Равничарско поднебље, с особеним односом према животу, добило је у Вишњићевом стилизованом и незнатно подигнутом тону свог новог песника чије суочење са залудношћу говори о правим сразмерама између живота, уметника и њихових плодова.

Сава Бабић

У ОВОМ БРОЈУ

Милан Кашанин је од августа 1965. до априла 1968. објавио у Летопису серију есеја „Судбине и људи" о најзначајнијим песницима и прозаистима новије српске књижевности. Прилогом у овом броју Кашанин започиње објављивање својих сећања на књижевне савременике.

*

Од Драгана Јеремића Летопис је у прошлогодишњем фебруарском броју објавио „Мисли о сазнању и моралу".

*

Мирко Магарашевић рођен је 1946. у Београду, где живи као студент медицине. Његову прву књигу песама „Погоци за вучје и друге очи" издала је 1969. Просвета.

*

Раша Ливада рођен је 1947. у Сремским Карловцима. Живи у Земуну, студент је књижевности. За своју прву књигу песама „Попрскан зној ем казаљки", коју је лањске године издала Просвета, добио је Бранкову награду.

*

Детко Петров рођен је 1936. у Протопопинцима код Даниловграда. Живи у Санском Мосту као професор гимназије. Припрема књигу прозе.

*

Почетак есеја „Злочин Жилијена Сорела" објавили смо у прошлом, априлском броју Летописа.

*

*

*

САДРЖАЈ

Милан Кашанин — — Сусрети и писма (Аница Савић Ребац — — — 473
Драган М. Јеремић — — Уметност и антиуметност 487
Мирко Магарашевић — Предигре за боље расположење — — — — — 506
Раша Ливада — — — Шест савета сину пред одлазак у Атину — — — 511
Детко Петров — — — Коњ на граници — — — 514
Душан Пирјевец — — Злочин Жилијена Сорела (II) — — — — — 519

ПИСЦИ И КЊИГЕ

Петар Милосављевић — „Ситнице" Младена Лесковца — — — — — 555
Раде Војводић — — — Стрми пут од Прометеја до Луцифера — — — — 567
Сава Бабић — — — Педаљ изнад прашине — 579

У овом броју — — — — — — — — — — — — — 583

ПРЕДУЗЕЋЕ ЗА ПУТЕВЕ

„ВОЈВОДИНАПУТ“

НОВИ САД

ЈОВАНА ЂОРЂЕВИЋА БРОЈ 2

ТЕЛ.: 56-988, 56-992

СА СВОЈИМ ПОГОНИМА:

„Суботица” у Суботици

„Зрењанин” у Зрењанину

„Панчево” у Панчеву

„Нови Сад” у Новом Саду

„Срем” у Руми

„Стабилизација” у Новом Саду

„Каменолом” у Раковцу

врши пројектовање, грађење, реконструкцију и одржавање путева и објеката на њима.

Из Каменолома у Раковцу испоручује камени материјал за путеве и хидротехничке радове.

Ai ЕКСПОРТ-ИМПОРТ

АГРОИНДУСТРИЈА - ПОСЛОВНО УДРУЖЕЊЕ
НОВИ САД — ЈУГОСЛАВИЈА

Пословно удружење за изградњу комплетних објеката и опреме у прехрамбеној индустрији и пољопривреди са бироом за пројектовање.

ДИРЕКЦИЈА У НОВОМ САДУ
ПРЕДСТАВНИШТВА У : БЕОГРАДУ
ЗАГРЕБУ
СКОПЉУ
САРАЈЕВУ
БЕЧЕЈУ

СВОЈИМ ПОСЛОВНИМ ПРИЈАТЕЉИМА
ЧЕСТИТА 1. МАЈ, ДАН РАДНОГ НАРОДА

СЛАВИЈА

ТРГОВИНСКО ПРЕДУЗЕЋЕ МЕШОВИТО-КОЛОНИЈАЛНЕ РОБЕ НА ВЕЛИКО

НОВИ САД, Огњена Прице, 7

Телефони: Комерцијално 43-402, 42-338, Пословница хемикалије 52-124,

Рачуноводство 42-881, Секретаријат 43--991, Цент. складиште 44-477, 52-168.
Текући рачун: 657-1-2069 код Комуналне банке у Новом Саду
Телекс: 14175
Телеграм: Трг. „Славија" Нови Сад

Трговинско предузеће на велико „СЛАВИЈА" Нови Сад најсрдачније честита празник рада 1. мај свим читаоцима Летописа Матице српске, пословним пријатељима „Славије" и свим потрошачима које снабдева наше предузеће

„ТРЖНИЦА“

ГРАДСКА КОМУНАЛНА УСТАНОВА
НОВИ САД
УЛИЦА ЈНА 64 — ТЕЛЕФОН 42-006

•

НА ТЕРИТОРИЈИ ГРАДА НОВОГ САДА ОДРЖАВАЈУ СЕ РЕДОВНИ ВАШАРИ И ПИЈАЦЕ.

•

ВАШАРИ СЕ ОДРЖАВАЈУ сваке прве недеље у месецу сем у јануару, фебруару и децембру.

•

ПИЈАЦЕ СЕ ОДРЖАВАЈУ сваког дана, а главни пијачни дани уторником, петком и недељом.

•

Пијаце су уређене са тезгама за смештај воћа, поврћа, млечних и меснатих производа. На 5 пијачна простора колико их има Тржница занатлије користе око 200 локала за продају својих производа који су намењени за широку потрошњу.

•

НОВОСАДСКИ ВАШАРИ су познати у читавој Војводини по својој посећености и расним примерцима стоке и марве која се излаже-продаје. Тржница је изградила сточну пијацу а иста је једна од најлепших у Југославији. Пијаца ће располагати рестораном за 100 особа, 6 соба са 12 лежаја и простором за паркирање моторних возила и сељачких кола.

•

П О Љ О П Р И В Р Е Д Н И Ц И!
Ако желите да пласирате своје производе, изложите их на новосадским пијацама!