ЛЕТОПИС

МАТИЦЕ СРПСКЕ

ЈУН

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. Јун 1970. Књ. 405, св. 6.

В. И. ЛЕЊИН

ИЗ ПИСАМА ГОРКОМ И ПОВОДОМ ГОРКОГ

А. М. ГОРКОМ

13. II [19]08

Драги Ал. М-чу!

Ја мислим да су понека питања о нашем неслагању, која сте Ви покренули, обичан неспоразум. Па наравно, нисам мислио да „терам интелигенцију", као што раде приглупи синдикалисти, или да поричем да је она потребна радничком покрету. У свим *овим* питањима међу нама *не може* бити разилажења, тврдо сам у то уверен, и пошто се не можемо сада састати, треба одмах почети са заједничким радом. На послу ћемо се најлакше и најбоље коначно сложити.

Вашем плану да пишете мале ствари за „Пролетер" (оглас Вам је послан) јако, јако се радујем. Али, разуме се, ако радите велики посао, *не напуштајте га* . . .

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

У погледу материјализма, и то као схватања о свету, мислим да се у суштини не слажем са Вама. И то не о „материјалистичком схватању историје" (њега не поричу наши „емпирио-"[1]), већ о филозофском материјализму. Да је код Англосаксонаца и Германа „материјализам" довео до малограђанства, а код Романа до анархизма — то ја одлучно поричем. Материјализам као филозофија *свуда је код њих у западњку*. „Neue Zeit"[2], најдоследнији и најобавештенији орган, равнодушан је према филозофији,

---

[1] Лењин има у виду групу емпириокритичара и емпириомониста, присталица реакционарне, идеалистичке Махове и Авенаријусове филозофије: А. Богданова, В. Базарова и А. Луначарског.

[2] „Die Neue Zeit" („Ново време") — часопис немачке социјал-демократије, излазио је у Штутгарту од 1883—1923. год. Од друге половине 90-тих година, после смрти Ф. Енгелса, часопис је систематски објављивао ревизионистичке чланке.

никад није био ватрени присталица филозофског материјализма, чак је у последње време штампао, без иједне ограде, емпириокритичаре. Да из *оног* материјализма коме су учили Маркс и Енгелс може проистећи мртва малограђанштина, то није истина, није! Све малограђанске струје у социјал-демократији највише ратују са филозофским материјализмом, нагињу Канту, неокантијанству, критичкој филозофији. Не, она филозофија којој је Енгелс положио основ у „Анти-Дирингу" не пушта малограђанштину ни на праг. Плеханов штети тој филозофији, повезујући *овде* борбу с фракционашком борбом, али садашњег Плеханова ниједан руски социјал-демократ не сме мешати са старим Плехановом.

Ал. Ал. сад је баш отишао од мене. Пренећу му опет и опет у погледу „састанка". Ако инсистирате — може се удесити на неколико дана, и то ускоро.

Стежем Вам руку. *Љењин*

„Сочинения", 4. изд., том XXXIV, стр. 335—336

А. В. ЛУНАЧАРСКОМ
у Италију

АНАТОЛИЈУ ВАСИЉЕВИЧУ

13. фебруара [19]08 год. [Женева]

Драги Ан. Вас.!

... Ваш пројекат белетристичке рубрике у *„Пролетеру"* и поверавања те рубрике А. М-чу[3] одличан је и јако ме радује. Ја сам баш маштао о томе да се у „Пролетеру" створи стална *литерарно-критичка* рубрика и да се она повери А. М-чу. Али ја сам се *плашио*, страшно сам се плашио да то отворено предложим, јер *не знам* карактер рада (и радне склоности) А. М-ча. Ако је човек заузет озбиљним, великим радом, ако би том раду штетило одвајање човека због ситница, због листа, због публицистике, — онда би била глупост и злочин сметати му и одвајати га! Ја то врло добро разумем и осећам.

Ви сте тамо, па ћете боље видети то, драги Ан. Вас. *Ако Ви сматрате да нећемо штетити* раду Ал. М-ча ако га упрегнемо у редован партијски рад (а партијски рад ће од тога много добити!), онда се постарајте да то уредите ...

„Сочинения", 4. изд., том XXXIV, стр. 333

---

[3] А. М. Горком.

А. М. ГОРКОМ

на острво Капри (Италија)

25. фебруара [19]08 год. [Женева]

Драги А. М.! На Ваше писмо нисам одмах одговорио, јер је поводом Вашег чланка, или у извесној вези с њим, дошло код нас у уредништву, ма како то на први поглед чудновато изгледало, до прилично тешке свађе са Ал. Ал.[4] . . . Хм, хм . . . ја нисам говорио *на оном* месту и не поводом онога на шта сте Ви мислили!

Ствар се десила овако.

Књига „Огледи из филозофије марксизма" веома је заоштрила давнашње несугласице међу бољшевицима у питањима филозофије. Не сматрам себе довољно компетентним у тим питањима да бих хитао с изјавама у штампи. Али наше *партијске* дискусије о филозофији пратио сам увек пажљиво, — прво Плехановљеву борбу против Михајловског и Комп. од краја осамдесетих година па до 1895, затим његову борбу против кантоваца 1898. и следећих година (ту већ нисам само пратио него сам делимично и учествовао као члан уредништва листа „Заря" од 1900. године), најзад, његову борбу против емпириокритичара и Комп.

Богдановљева филозофска дела пратио сам од његове енергетичке књиге о „Историјском погледу на природу", коју сам студирао док сам био у Сибиру. За Богданова била је та позиција само прелаз ка другим филозофским погледима. Лично сам се упознао с њим 1904. године, и том приликом смо одмах поклонили своје књиге један другом: ја њему — „Кораке", а он мени — један свој *тадашњи* филозофски рад. Ја сам му одмах (у пролеће или почетком лета 1904. године) писао из Женеве у Париз да ме он својим писањем јако разуверава у правилност својих погледа и јако уверава у правилност Плехановљевих погледа.

С Плехановом сам, док смо радили заједно, више пута разговарао о Богданову. Плеханов ми је објашњавао погрешност Богдановљевих погледа, али он то скретање никако није сматрао за страшно велико. Врло добро се сећам да смо у лето 1903. године Плеханов и ја, уиме уредништва листа „Заря", разговарали у Женеви с делегатом уредништва зборника „Огледи о реалистичком погледу на свет", при чему смо се споразумели да сарађујемо, ја — о аграрном питању, Плеханов — *о филозофији против Маха*. Своје иступање против Маха Плеханов је поставио као *услов* за сарадњу, — и делегат уредништва „Огледâ"

---

[4] А. А. Богдановом.

у целини је прихватио тај услов. Плеханов је сматрао тада Богданова за савезника у борби против ревизионизма, али за савезника који греши утолико уколико иде за Оствалдом и даље — за Махом.

У лето и у јесен 1904. године Богданов и ја смо се, као *бољшевици,* дефинитивно споразумели и направили онај прећутни блок који је прећутно одбацивао филозофију као неутралну област и који је трајао за све време револуције и омогућио нам да у револуцији заједнички спроведемо ону тактику револуционарне социјал-демократије (бољшевизма) која је, по мом најдубљем уверењу, била једино правилна.

У ватри револуције било је мало прилике бавити се филозофијом. У затвору, почетком 1906. године, Богданов је написао још једну ствар, — изгледа, трећи део „Емпириомонизма". У лето 1906. године он ми је ту књигу поклонио, и ја сам је пажљиво почео читати. Прочитао сам је, и необично сам се наљутио и нервирао: мени је постало још јасније да он иде архинеправилним путем, не марксистичким. Написао сам му тада „изјаву љубави", писамце о филозофији у три свеске. Тамо сам му објаснио да сам ја, разуме се, *обичан марксист* у филозофији, али да ме баш његови јасни, популарни, одлично написани радови коначно уверавају да он у суштини није у праву, а да је у праву Плеханов. Те свешчице показао сам неким друговима (међу њима и Луначарском) и помишљао сам да их штампам под насловом „Белешке обичног марксиста о филозофији", али се нисам решио. Сада жалим што тада одмах нисам штампао. Ових дана писао сам у Петроград и молио да потраже и да ми пошаљу те свеске.

Сада су изашли „Огледи из филозофије марксизма". Прочитао сам све чланке осим Суворовљева (њега читам), и поводом сваког чланка управо сам беснео од огорчења. Не, то није марксизам! Наши емпириокритичари, емпириомонисти и емпириосимболисти тону у мочвару. Уверавају читаоца да је „вера" у реалност спољног света „мистика" (Базаров), бркају на најдрскији начин материјализам и кантијанство (Базаров и Богданов), проповедају неку подврсту агностицизма (емпириокритицизам) и идеализма (емпириомонизам), — уче раднике „религиозном атеизму" и „обожавању" највиших људских потенција (Луначарски), — проглашавају за мистику Енгелсово учење о дијалектици (Берман), — црпу из смрдљивог извора некаквих француских „позитивиста" — агностичара или метафизичара, ђаво нек их носи, са „симболистичком теоријом сазнања" (Јушкевич)! Не, то је исувише. Разуме се, ми обични марксисти, ми смо људи у филозофији непотковани, — али зашто нас тако вређају, зашто нам

такву ствар сервирају као филозофију марксизма! Ја ћу пре пристати да ме рашчерече него што ћу се сагласити да учествујем у органу или у колегију који проповеда такве ствари.

Нешто ме је опет привукло „Белешкама обичног марксиста о филозофији" и ја сам их почео писати[5], а Ал. Ал-чу сам — у току читања „Огледâ" — излагао своје утиске, наравно, непосредно и грубо.

Какве то везе има с Вашим чланком? — питате се Ви. А, ето, такве, што Ви, баш некако у то време кад су та размимоилажења међу бољшевицима претила да се нарочито заоштре, јавно почињете да излажете погледе једне струје у своме чланку за *„Пролетер"*. Ја не знам, разуме се, како би и шта би код Вас испало у целини. Осим тога сматрам да уметник у свакој филозофији може за себе наћи много корисног. Напослетку, ја се потпуно и безусловно слажем с тим да у питањима уметничког стваралаштва Ви имате одлучујућу реч, и да извлачећи погледе те врсте и из свога уметничког искуства *и из филозофије, макар и идеалистичке,* Ви можете доћи до закључка који ће радничкој партији донети огромну корист. Све је то тако. Па ипак, „Пролетер" мора остати апсолутно неутралан у погледу целог нашег размимоилажења у филозофији, не дајући читаоцима *ни трунке повода* да повезују бољшевике, као правац, као тактичку линију револуционарног крила руских социјал-демократа, с емпириокритицизмом или емпириомонизмом.

Када сам, прочитавши једном, па још једном Ваш чланак, рекао А. А-чу да сам против тога да се он објави, он се сав смркнуо. Расцеп међу нама висио је у ваздуху. Тада се окупила наша уредничка троика на специјалну седницу за претресање питања. Ту нам је изненада дошао у помоћ један глупи испад у часопису „Neue Zeit". У бр. 20 објавио је непознати преводилац Богдановљев чланак о Маху, при чему је у уводу лупио да несугласице између Плеханова и Богданова имају тенденцију да у редовима руских социјал-демократа постану *фракцијска* несугласица између бољшевика и мењшевика! Лудак или глупак који је писао тај увод зближио нас је тим речима. Одмах смо се сложили да је сада безусловно потребно да у првом идућем броју *„Пролетера"* дамо изјаву о нашој неутралности. То је необично одговарало моме расположењу после изласка „Огледâ". Изјаву смо саставили, једногласно је утврдили, сутра она излази у 21. броју *„Пролетера"* и биће Вам послата.

---

[5] Мисли се на рад „Материјализам и емпириокритицизам".

Што се тиче Вашег чланка, одлучили смо да питање о њему одложимо, а да Вам свако од тројице уредника *„Пролетера"* напише писмо у коме ће изложити читаву ситуацију, као и да убрзамо мој и Богдановљев одлазак к Вама.

Ви ћете, дакле, добити писмо од Ал. Ал. и од трећег уредника[6], о коме сам Вам раније писао.

Сматрам да Вам своје мишљење морам рећи потпуно отворено. Мислим да је извесна свађа међу бољшевицима о филозофији сада апсолутно неизбежна. Али цепати се због тога било би, по мом мишљењу, глупо. Ми смо направили блок да бисмо у радничкој партији спровели одређену тактику. Ту тактику смо водили и водимо је и сада *без несугласица* (једина несугласица била је поводом бојкота III думе, али, прво, та несугласица није се међу нама никада заоштрила чак ни до наговештаја о расцепу; друго, она се није поклапала с несугласицом између материјалиста и махиста, јер је, на пример, махист Базаров био, као и ја, против бојкота и написао о томе велики подлистак у „Пролетеру").

Ометати спровођење тактике револуционарне социјал-демократије у радничкој партији због спорова о томе — материјализам или махизам — било би, по мом мишљењу, неопростива глупост. Ми морамо расправити филозофска питања тако да „Пролетер" и бољшевици, као фракција *партије, не буду тим захваћени.* А то је потпуно могућно.

И Ви треба, по мом мишљењу, томе да помогнете. А помоћи можете тиме што ћете радити у *„Пролетеру"* на неутралним питањима (тј. на оним која нису ничим повезана с филозофијом), на питањима књижевне критике, публицистике, уметничког стварања итд. А свој чланак, — ако хоћете да спречите расцеп и да помогнете да се локализује нова свађа, — требало би да прерадите: све што је, макар и посредно, повезано с Богдановљевом филозофијом треба пренети на друго место. Ви, хвала богу, имате где да пишете и ван *„Пролетера"*. Све што није повезано с Богдановљевом филозофијом, — а *већи део* Вашег чланка није с њом повезан, — треба изложити у низу чланака за *„Пролетер"*. Друкчије држање с Ваше стране, тј. одбијање да прерадите чланак или одбијање да сарађујете у *„Пролетеру"*, неизбежно ће довести, по мом мишљењу, до заоштравања конфликта међу бољшевицима, до отежавања да се локализује нова свађа, до слабљења битне, практички и политички неопходне ствари револуционарних социјал-демократа у Русији.

---

[6] И. Ф. Дубровинског.

То је моје мишљење. Рекао сам Вам све што сам мислио, и сада очекујем Ваш одговор.

К Вама смо хтели да кренемо данас, али је испало тако да смо морали одложити најмање на недељу дана, а можда и на две-три.

Чврсто Вам стежем руку.

Ваш *Н. Лењин*

„Сочинения", 4 изд., том XIII, стр. 411—417.

А. М. ГОРКОМ

[на острво Капри]

[Почетком новембра 1913 год., Краков]

Драги Алексеју Максимичу!

Шаљем Вам данас препоручено почетак романа који треба да се штампа у часопису „Просвещение"[7]. Мислим да нисте против. Ако сте ипак, мимо очекивања, против, — *телеграфишите* часопису „Просвещение": „Војтинског одложите" или „роман Војтинског *не објављујте*" . . .

„Сочинения", 3. изд., том XXIX, стр. 44.

А. М. ГОРКОМ

[Средином новембра 1913. год.]

Драги Алексеју Максимовичу! Шта Ви то радите? — то је просто ужас, заиста!

Јуче сам прочитао у листу „Речъ" Ваш одговор на „ридање" за Достојевским и био сам спреман да се радујем, а данас долазе ликвидаторске новине и *тамо је штампан* пасус Вашег чланка који није био у листу „Речъ".

То је овај пасус:

„А ‚тражење бога' треба *привремено*" (само привремено?) „одложити, — то је некористан посао: нема шта да се тражи тамо где није ништа остављено. Ако не посејеш, нећеш ни пожњети. Ви бога немате, Ви га *још* (још!) нисте створили. Богове не траже, — *њих стварају;* живот се не измишља, него се ствара".

---

[7] Реч је о одломку из романа В. Војтинског: „Таласи" под насловом: „Зрак светлости у ноћи", објављеном у априлском броју часописа „Просвещение" за 1914. год.

Испада да сте Ви против „тражења бога" само „привременo"!! Испада да сте Ви против тражења бога *само* ради тога да бисте то заменили грађењем бога!!

Па зар то није ужасно што се код Вас *дешава* таква ствар?

Тражење бога не разликује се од грађења бога, или прављења бога или стварања бога итд. нимало више него што се жути ђаво разликује од плавог ђавола. Говорити о тражењу бога не за то да би се изјаснило против *свакојаких* ђавола и богова, против сваке идејне некроманије (сваки деда-бога је некроманија, — па нека је то и најчистији, најидеалнији, не тражени, већ прављени деда-бога, свеједно), — већ за то да се плави ђаво претпостави жутом ђаволу, то је сто пута горе него не говорити уопште.

У најслободнијим земљама, у оним земљама где је *уопште* неумесно позивање „на демократију, на народ, на јавност и науку", — у таквим земљама (Америка, Швајцарска итд.) народ и раднике нарочито марљиво заглупљују баш идејом најчистијег, духовног, прављеног деда-бога. И баш зато што је свака религиозна идеја, свака идеја о сваком деда-боги, чак и свако кокетовање с деда-богом неизрецива гадост, коју особито трпељиво (а често чак и добронамерно) дочекује *демократска* буржоазија, — баш зато је то најопаснија гадост, најгнуснија „зараза". Маса кудикамо лакше открива милионе грехова, пакости, насиља и зараза *физичких*, и зато су оне кудикамо мање опасне него *фина*, духовна идеја о деда-боги, обучена у најкићеније „идејно" рухо. Католички поп који упропашћује девојке (о коме сам малочас случајно читао у једном немачком листу) — *кудикамо је мање* опасан баш за „демократију" него поп без мантије, поп без грубе религије, идејни и демократски поп који проповеда стварање и прављење деда-боге. Јер првога попа је *лако* разголитити, осудити и протерати, — а други се *не може* тако лако протерати, разголитити га хиљаду пута је теже, а „осудити" га — на то ниједан „трошан и жалосно колебљив" малограђанин неће пристати.

И Ви, познајући „трошност и жалосну колебљивост" (руске: зашто руске? а зар је талијанска боља??) *малограђанске* душе, збуњујете ту душу отровом, најзаслађенијим и веома вешто сервираним у бонбонама и у разним шареним хартијицама!!

Заиста, то је ужасно.

„Доста је већ пљувања на самог себе, које код нас замењује самокритику."

А зар грађење бога није *најгора* врста пљувања на самог себе?? Сваки човек који се бави грађењем *бога* или

који чак само допушта такво грађење *пљује на себе* на најгори начин, бавећи се, уместо „делања", *баш* самопосматрањем, уживањем у самом себи, при чему такав човек „посматра" баш најпрљавије, најглупље, најропскије црте или цртице свога „ја", које тако обожава грађење бога.

С гледишта не личног, већ друштвеног, *свако* грађење бога јесте баш *заљубљено самопосматрање* глупог малограђанства, трошне малограђанштине, сањарског „пљувања на самог себе" филистра и ситних буржуја, „који су се разочарали и уморили" (као што сте Ви изволели веома тачно рећи за *душу* — само не би требало рећи „руску", већ *малограђанску,* јер је и јеврејска, талијанска, енглеска — *један те исти ђаво,* свуда је прљаво малограђанство подједнако гадно, а „демократско малограђанство", које се бави идејном некроманијом, двоструко је гадно).

Читајући пажљиво Ваш чланак и *домишљајући се* како Вам се могла десити у писању таква *грешка,* ја остајем збуњен. Шта је то? Остаци „Исповести", коју *Ви сами* нисте одобравали?? Њени одјеци??

Или је то нешто друго: на пример, неуспео покушај *спустити се* до *општедемократског* гледишта уместо до *пролетерског* гледишта? Можда сте, ради разговора с „демократијом уопште", зажелели (извините за израз) да се проачите, као што се аче с децом? Можда сте, „ради популарног излагања" *малограђанима,* зажелели да за тренутак допустите предрасуде *тог* или *тих* малограђана??

Али то је био *неправилан* начин — било у ком смислу и било у ком погледу!

Горе сам написао да би у *демократским* земљама било *уопште* неумесно да се пролетерски писац позива „на демократију, на народ, на јавност и науку". Но, а код нас у Русији?? Код нас такво позивање *није уопште* умесно, јер оно такође некако ласка малограђанским предрасудама. А некакво позивање које би било опште до магловитости — код нас ће га чак и Изгојев из „Руске мисли" потписати *обема рукама.* Па зашто онда узимати такве пароле које *баш Ви* одлично одвајате од изгојевштине, *али* које *читалац* неће моћи одвојити?? Зашто пред читаоцем пребацивати демократски вео уместо *јасног* разликовања *малограђана* (трошних, жалосно колебљивих, уморних, разочараних, који сами себе посматрају, који бога посматрају, који бога граде, који богу повлађују, који сами себе пљују, који су *неразумно-анархични* — дивна реч!! итд. итд.) — *и пролетера* (који умеју да буду срчани, и то не на

речима, који умеју да разликују *буржоаску* „науку и јавност" од своје, демократију буржоаску од пролетерске)?

Зашто Ви то радите?

То ђаволски вређа.

Ваш *В. У.*

P. S. Роман смо послали препоручено. Јесте ли добили?
P. P. S. *Лечите се озбиљније,* заиста, да бисте зимус могли путовати а да не *назебете* (зими је опасно).

Ваш *В. Ульянов*

„Сочинения", 4. изд., том XXXV, стр. 89—91.

МИЛАН КАШАНИН

СУСРЕТИ И ПИСМА

II

Исидора Секулић

У говору, понашању, одевању, животу Исидорином било је нечег монашког. Она није живела у граду, већ у манастиру, и није читала и писала у кабинету, већ у ћелији. Виђао сам је расположену, али не и веселу, — из њених очију није никад нестајала црта замора, ни с њеног осмеха силазила сенка резигнације. Њеном мирном изразу лица, леденим уснама и хладном погледу противуречио је, с времена на време, само њезин провокативни глас, који је умео бити тако женствен да се чинило да није њен.

Насупрот толиким нашим писцима који нису држали много до тога где живе, Исидора Секулић је увек имала пространан и удобан стан. Она је бирала улицу и кућу у којој ће становати исто онако као и људе и жене с којима ће се дружити. Тражећи висину у мислима и отвореност у говору, није марила ни у дневном животу за подруме и бућаке. Кад је напустила центар града, где је провела године између два светска рата, преселила се на Топчидерско брдо, у засебну вилу с баштом. Исидора Секулић је била и госпођа, не само књижевник.

У стану Исидорином, који није смео бити мањи од три собе, почасно место су заузимали клавир и књиге. Одаје за ручање и спавање као да није било, кухиња као да није постојала, — чинило се да онај ко ту пребива једино што ради у животу, то је да чита и пише. Проводећи дане сама, у ћутању, у мислима, у тишини, Исидора Секулић је личила на богату жену која је изгубила имање и породицу и, умна и несрећна, није могла да буде друго него писац.

Када сам је први пут срео, становала је у Таковској улици, у кући на чијој је таблици на зиду био исписан број 3. Догодило се то децембра 1918, за мога првог доласка у Београд после рата, из тек ослобођеног Новог Сада, у коме сам се нашао као секретар Пресбироа привремене Народне управе и сауредник *Српског листа*. До

тада, ја сам знао Исидору Секулић само по књигама, по њеним *Сапутницима* и *Писмима из Норвешке,* и по једној њеној фотографији, коју је дао умножити књижар С. Б. Цвијановић. Код тадање омладине мало који писац је изазивао толико интересовање као она. Срећан због случаја да је познам, пењао сам се уз степенице њеног стана с радозналошћу и са узбуђењем.

Било је вече кад је мој пријатељ који ме је к њој водио застао на прагу и закуцао. Врата је отворила још млада жена, која је личила на енглеску професорку ликом и оделом. Танка, бледа, бојажљива, зачешљане косе над високим челом и крупних очију, тихо је говорила, полако ишла, невесело се осмехивала. Исидора! То не може бити нико други него она. Тако сам је и замишљао.

Нисмо је затекли саму. Код ње је био у посети један наш песник, који је устао кад смо ушли. Маркантне главе, проседе косе и црних очију, имао је на себи униформу санитетског мајора. Домаћица нам га је представила. У очекивању да упознам једног писца, упознао сам два.

Напољу је падала киша, у соби било хладно. Разговор се водио о тек завршеним ратовима, о судбини познаника и чувених имена, да убрзо пређе на нове писце, који су се јављали пред рат и за рата. С времена на време, с великом вољом бих заћутао, слушајући шта Исидора Секулић и њен гост у униформи говоре о енглеским песницима, о којима ја нисам ништа знао. И не једном сам признао себи да се пријатно осећам што сам у друштву и што говорим на равној нози са таква два писца.

Требало се већ и растајати, а напољу је још увек падала киша. Исидора је песнику, који је далеко становао, предлагала да остане код ње у гостима и стављала му на располагање једну собу. Он јој се захвалио на сусретљивости, мој пријатељ и ја смо се захвалили на пријему, и пошли смо на разне стране. Растали смо се у тако ведром, у тако безбрижном расположењу, с таквим осмехом на уснама и с таквим сјајем у очима као да ће нам у животу увек бити једнако добро и као да ћемо се сутра састати опет.

Поново се нисмо састали тако брзо. Ја сам ускоро затим пошао да тражим пасош у Министарству унутрашњих дела, тек одскора усељеном у зграду на углу Косовске и Кондине улице, — желео сам да пођем у Париз и продужим студије на универзитету. Београд, јануара 1919 — сличан човеку у ранама, згању без крова и прозора, дрвету без грана — био је, у срећи од своје скорашње слободе, још сав несрећен и пометен, и ја сам у нечијој негдањој трпезарији претвореној у канцеларију министровог шефа кабинета, на пећи покривеној новина-

ма — уместо стола за писање, испунио молбу за свој пасош и одмах га ту и добио. Свратив до мојих у Бели Манастир, упутим се преко Италије у Француску — другу, неупоредиву и незаменљиву отаџбину Срба студената из моје генерације — и, после кратког задржавања у Венецији и Торину, стигнем, почетком месеца марта, у Париз.

Ускоро, грануло је пролеће, и ја нисам, данима, недељама, месецима, ништа толико чинио као ходао Паризом, — по његовим улицама, парковима, обалама Сене, музејима, црквама, и одлазио у Шантији, у Шартр, у Версај, у Сен-Жермен-ан-Ле. Из недеље у недељу, с несмањеном радозналошћу, тражио сам и налазио Сезане и Реноаре, откривао Дебисија и Стравинског, гледао Сергеја Кусевицког за диригентским пултом и Ану Павлову у балету, застајао пред сликама Анри Матиса и Жоржа Брака у галерији Пола Розанбера, посећивао на Сорбони предавања о египатској религији и египатској уметности, о француским дворцима XVIII века, о италијанској уметничкој критици у доба ренесанса. Под аркадама Одеона, у Фламарионовој књижарници, прелиставао сам *La nouvelle revue française* и *L' Esprit nouveau,* по антикварницама куповао распаране свеске *Vers et prose,* на универзитету у семинару удубљивао се у *Борбу против очевидности* Лава Шестова и *Трагично осећање живота* Мигела де Унамуна, код куће читао *Пет великих ода* Пола Клодела, *Фермину Маркез* Валери-Ларбоа, *У тражењу изгубљена времена* Марсела Пруста и *Отворено ноћу* Пола Морана. Никоји измишљен живот није могао бити срећнији од истинског живота који сам тад водио.

Нисам се често сећао Исидоре.

Исидора ми је дошла на ум у лето 1920, кад сам се први пут вратио из Париза, да проведем лето код оца у Белом Манастиру. Завршивши у селу три своје прве приповетке и навративши до Новог Сада, у коме сам се задржао две недеље — како се у младости има увек времена! — стигнем крајем августа у Београд да решим питање свога даљег школовања у Француској и свога учешћа у одржавању зборова у Барањи за изборе народних посланика у Уставотворној скупштини. Цело то време, крајем лета и почетком јесени, био сам у покрету по селима између Дунава и Драве и поново дошао у Београд уочи свога поласка у Париз. Овај пут понесем са собом рукописе својих прича и, предвече једног дана, одем с њима у уредништво *Српског књижевног гласника,* у Скопљанској улици, 9. Затекнем само служитеља; уредник, Богдан Поповић, био је у бањи, не знам којој, а заменик његов, Владимир Ћоровић, мој познаник из загребачког *Књижевног југа,* није се затекао у уредништву. Стојећи пред путем који се није могао одлагати, сетим се Исидоре и намислим

да је замолим да прочита моје рукописе и, ако нађе да заслужују, да их достави уредништву *Књижевног гласника.* У то време, она већ није становала у Таковској, већ у Студеничкој улици, у високом партеру једне старинске господске куће са дугим низом великих прозора. Исидора ме се сетила и примила врло љубазно. Обрекла ми је да ће учинити како желим и обавестити ме о судбини мојих рукописа чим јој јавим из Париза своју адресу. Тако је и било. Прочитавши моје приче, она их је предала новом *Гласниковом* уреднику, Војиславу М. Јовановићу, писцу *Наших синова* и доценту упоредне историје књижевности на универзитету. Њих двоје су се сложили у мишљењу, и Јовановић је објавио моје приче у *Гласнику* с пролећа 1921, пропративши прву од њих белешком о писцу. И он и она су ми послали писма с речима охрабрења. У мојој генерацији, не знам да ли је још који млади писац био тако срдачно примљен у уредништву једног старог часописа и са толико аплауза уведен у књижевност.

Исидора ми је, у књижевном и научном раду, остала трајно наклоњена, што ја нисам увек заслуживао, нити јој једнаком мером узвраћао. Писала је с пуно пажње о мојој првој збирци прича, о другоме моме роману, о једном мом прегледу југословенске уметности штампаном на француском. Исидора није између два светска рата објавила ни једну књигу, не дајући ми прилику да јавно кажем колико је ценим. Једино што сам учинио, то је што сам је са отвореним задовољством позвао за сарадника *Уметничког прегледа.* Она се одазвала, написавши брилантне чланке о катедрали у Шартру и о сликару Лубарди.

Наши приватни односи су били увек врло срдачни. Често смо се виђали и, када је затребало, радо дописивали. Већ за време мога студирања у Паризу, 1919—1923, између нас се развила преписка, која је нажалост пропала приликом мога повратка кући. И доцније, кад би једно од нас повремено напустило Београд, јавило би се оном другом, а у недостатку телефона знали бисмо изменити писма и кад смо били у Београду.

Комуникативна у књижевним и приватним односима, Исидора је била у животу повучена и у раду дискретна. На свечаностима и банкетима се није појављивала, у јавним локалима и на службеним пријемима се слабо виђала. Њено царство је била њена кућа, где је усрдно примала госте и радо и дуго с њима разговарала. Њени гости су, скоро искључиво, били писци и читаоци. Интимних личних пријатеља не чини се да је имала, и не зна се да је неког страсно волела. Напустивши родни крај, она се растала са сродницима, с другарицама из школе, с познаницима из младости; у Београду, где се настанила кад је била већ

зрела жена, није им нашла замену. Из њених књига, из разговора с њоме, из њених писама, не види се да би жалила за прошлошћу и за завичајем. Кад је после много година пошла да види крај Тисе село у коме је угледала дана, написала је о тој својој посети сјајну репортажу, али не с радошћу, не ни с тугом, већ са хумором, као да се зачудила где се родила.

Дружећи се само са онима с којима је могла говорити о књигама и о писцима и, не увек с великом вољом, о светским догађајима, није се много интересовала за дневни живот и грађански свет. Кад ми је била гост у кући, умела је говорити и с госпођом Кашанин и са мном; не тако лако и с гостима; са децом, никако. Исидора се нелагодно осећала међу ученицама којима је предавала у гимназији, и ученице се резервисано односиле према њој. Сва у интелекту, није се могла замислити у кухињи или на морској плажи.

Да би мирно радила, замолила је пријатеље да јој долазе на разговор у одређени дан поподне. Низ година, то поподне је био четвртак и, поштујући њену жељу, ја сам јој само по изузетку долазио у друге часове. Највише је мојих посета било од 1928. до 1931, кад је Исидора становала у Кнез-Милошевој улици, 56, у партеру једне повучене мирне куће у коју се улазило из дворишта. Тих година, Исидора и ја смо се нашли на сличном послу у „Народној просвети", издавачком предузећу у коме је она била члан и секретар уређивачког одбора Библиотеке страних писаца, ја Библиотеке савремених југословенских писаца, и где је она била редактор сабраних дела Фјодора Достојевског, ја сабраних дела Ивана Тургењева и Лава Толстоја. Годину-две дана обоје смо били чланови уређивачког одбора *Српског књижевног гласника,* а чланови Пен-клуба од његовог оснивања. За време између два светска рата мало с којим писцем сам се тако често сретао и тако пријатно разговарао као с њом.

Исидора Секулић је била савршен сабеседник, — умела је не само лепо говорити, већ и мирно саслушати онога с киме говори. У распру о нечему што није знала никад није улазила. Ако би неко поменуо књигу коју није прочитала или ју је упитао о писцу о коме није била обавештена, она би без устезања рекла: „Не, не знам." Своје мисли је излагала одмерено, нерадо се упуштајући у дугу или узбуђену дискусију. Једино кад би се у друштву код ње нашло сасвим младих људи, она би, у бризи за свој престиж, инсистирала на својим тврђењима и подизала глас.

Уздржана у приватном животу, у друштвеним односима није била себична. Књиге је позајмљивала, часописе

раздавала, делила своје мисли о књижевности и људима, одговарала на писма. Саопштавајући своја искуства из књижевног заната, — да се прихвата друге теме кад је једна замори и да се после враћа на њу, — она је ненаметљиво давала савете младим људима. И редовно храбрила сваког за кога је веровала да је у тренутној слабости подлегао сумњи. Нисам срео писца који се могао тако радовати туђем успеху као Исидора.

Споља хладна, Исидора Секулић је, интелектуално, стално била у ватри, заносећи се поезијом, романима, есејима, путописима, преводима, и заносећи се норвешким фјордовима, италијанским обалама, готским катедралама. Водећи пред другима неприметан и тих живот, равномеран као сат, она је уистину, унутра у себи, преживљавала велике авантуре, имала небројене мисаоне и књижевне љубави, — она није само ценила и волела књиге, него се у њих заљубљивала и с њима живела. Све док није остарела, о коме год је писала, о коме год је говорила, писала је и говорила добро. Никоме се није подсмевала ни светила, никога омаловажавала, није ваљда било књиге у којој она не би угледала оно што је паметно или лепо у њој, нити је било писца за кога не би нашла речи пажње и признања. До кога и до чега није држала ништа, о томе није писала.

Савременици се нису на исти начин односили према њој. Необдарени учени људи су убрајали у недостатке Исидори и то што није ишла у гимназију и учила на филозофском факултету. Борниране етике, они су пребацивали да, за њене младости, у крају у коме се она родила, није било других српских средњих школа за девојке до Учитељске школе у Сомбору, коју је она свршила. И, завидљиви какви су били, заборављали су да се у таквим приликама утолико више требало дивити оштрини њеног интелекта и силини њене воље да превазиђе препреке на своме друштвеном и књижевном путу. После Учитељске школе у Сомбору, Исидора Секулић се уписала на Педагогију у Будимпешти, где је и дипломирала, и положила докторски испит у Берлину. Више сама него у школама, научила је енглески, француски, немачки, руски, норвешки, латински. Своја дискретна путовања по Италији, Француској, Немачкој и Норвешкој није предузимала из снобизма и сујете, ни ради публицитета у штампи, већ из потребе да позна те земље и њихове људе и културе. Њене амбиције и успеси били су утолико више за поштовање што се у њено доба жене у нас нису могле лако одавати интелектуалном раду. Исидора Секулић је прва српска жена писац европских сразмера.

Дуго времена, успеси Исидорини у животу и у књижевности били су више спори но велики и више необични и изненадни него очекивани. Она је имала пуних тридесетпет година кад се јавила као писац и скренула на себе пажњу критике и читалаца. Објављивању њених списа претходио је дуг унутрашњи рад, познавање европске културе и стицање животног искуства. Њене прве две књиге, *Сапутници* и *Писма из Норвешке*, иду у најзрелије и најрафинованије плодове српске прозе. С *Беспућем* Вељка Милићевића, *Посмртним почастима* Симе Пандуровића, Дисовим *Утопљеним душама*, есејима Димитрија Митриновића, те њене две књиге обележавају увертиру српске књижевности XX века.

Као што бива код творевина које значе велику новину и носе личан непоновљив жиг, Исидорини *Сапутници* и, још више, *Писма из Норвешке* дочекани су свуд — сем у тадањој омладини — с неверицом и неповерењем. Не само њихова поетичност и сензибилност, у периоду рационализма у нашој прози и култа форме у нашој поезији, него и пишчеве мисли о животу, о човеку, о природи — исповест да је „тајанственост суштина свих појава" — нису се свиђале пријатељима родољубиве поезије и браниоцима социјалног романа. Искази о поезији, о уметности, о повеци, могли су изазивати само гнев у тих људи. „Здрава, нормална, то јест просечна грађанска памет није гнездо уметности", говорио је нови писац, и још женски писац, додајући: „Непритиснута памет говори ситне ствари". И продужава да тврди још смелије: „Поезија је сан, и само се у сну може и сме све". А завршава, као да пркоси: „Ко уме лепо причати, тај може свет саградити". После Лазе Костића, нико у српској књижевности није тако мислио и тако писао као Исидора Секулић.

Отпор Исидориним написима није био само отпор њеној личности, већ исто толико, или још више, идејама и писцима које је она уводила у српску књижевност. Исидорино формирање извршило се на основама не медитеранске, него средњоевропске и нордијске културе, и њена мисао и осећајност није била латинског, већ германског типа. Писци које је она волела, о којима је она мислила, на које је она желела да личи, то нису били Алфонс Доде и Анатол Франс, које су нашим писцима стављали за узоре Богдан Поповић и Јован Скерлић, нити су то били Сили-Придом и Анри де Рење, у које су с дивљењем гледали Јован Дучић и Милан Ракић. Писци које је Исидора Секулић изузетно ценила били су код нас исто тако нецењени колико непознати: у прози Бјернстерне Бјернсон и Кнут Хамсун, у драми Хенрик Ибзен, у поезији Рихард Демел и Волт Хвитмен; у филозофији, може стојати под

питањем колико је било у Исидоре Секулић Кјеркегора и Ничеа, али је сигурно да није било ничега од Ернеста Ренана.

Иронична критика Скерлићева и позитивистичка београдска околина биле су на Исидору Секулић од поразног утиска, од којег се никад није потпуно опоравила. Истина, она се није сасвим одрекла својих књижевних симпатија, али је заувек напустила своју интелектуалну поетску прозу, тако блиставо показану у *Сапутницима* и *Писмима из Норвешке*. Да буде у расположењу свога друштва и у вољи својих критичара, она престаје писати о својој самоћи, о својој чежњи, о себи и јесени у шумама, о себи и приморским заливима, и саставља приче и романе из свакидашњег тућег живота и — бојажљива каква је била — пише ратне приче. Изузетно умна, она није видела да такви писци као она — који више мисле но што живе, јаче воле природу но човека, боље познају књиге и писце но живот и људе — да такви писци најбоље пишу кад о себи пишу. Она није осећала — нико јој, ваљда, није ни рекао — да она није наративни, већ емотивни и рефлексивни дар, да она није створена да пише реалистичке приповетке и социјалне романе. Њена крајње занимљива *Кроника паланачког гробља* није органско књижевно дело него материјал за који она није имала моћи да га уобличи у романе и приповетке.

Напоредо с прелажењем на писање прича и есеја, Исидора Секулић је проширила своје интересовање и на енглеске и француске писце, — које је дотад мање знала, — и тражила за средњоевропску и нордијску склоност ка рефлексијама замену у мисаоности руских великих писаца. Из године у годину, она све чешће пише предговоре преводима, приказе књига и писаца, пригодне чланке, белешке, — рођени поет и мислилац претвара се у професионалног књижевника и велики посматрач живота постаје велики читач књига.

Као есејист, Исидора се суштински разликује од наших есејиста њеног времена. Она није располагала само књижевном културом, него и унутрашњим животом, и исто толико била изврстан аналитичар колико психолог стваралаца и њихових дела. Ни у једног нашег есејисте нема толико и таквих рефлексија о поезији и књижевности и, више од тога, о човеку и животу, колико у Исидоре. И сама творац, и сама песник, и сама мислилац, Исидора Секулић није имала у своме писању ничег професорски ситничавог, ничега дидактичног и аподиктичног, и ничега судијског. Наводећи по једну строфу из две разне песме једнога песника, она каже: „У првој песми грација је испунила строфу као сребрн смеј лепа уста; у другој се

смрт крије као метак у оружју". Још дубљи је њен метафорички израз кад говори да је Његош био дубоко религиозан човек и додаје: „Овај великан држао је смрт на длану као малу птичицу која њему ништа не може". Међу нашим есејистима, Исидора Секулић је не само другчије мислила и другчије се понашала, него је другчије и писала, — нико није имао такву ширину књижевних видика и такву топлину речи.

Умна, а радознала, Исидора Секулић је била од оних ретких наших књижевника који су имали шта да кажу и о уметности и о уметничким делима. Као што је читала добре књиге и као што је слушала добре концерте, тако није пропуштала прилику да, путујући од земље до земље, од града до града, од Италије до Норвешке, посматра уметничка дела по трговима, музејима, манастирима, и да о њима чита и размишља. И да би што дуже и присније задржала у себи слику онога што је видела, са својих путовања је доносила илустрације, књиге, каталоге, све што ју је могло подсећати на оно што је на путу заволела, да се не би с тиме растајала, да би с тиме трајно живела. Имала је чак и једну малу страст, а то је да је годинама прикупљала репродукције слика Богородице са дететом које су сликали уметници свих народа и времена. У неколико прилика, Исидора је отишла и даље од пасивног посматрања уметничких дела. Она је о њима и писала. Није случајно што се она, од толиких архитектонских споменика које је у животу посетила, задржала на катедрали у Шартру, — та катедрала је не само њој највише говорила, него је и она о тој катедрали имала највише да каже. То није историја једне грађевине, ни њен опис, нити анализа небројених уметничких предмета у њој, него је то задивљеност пред лепотом, која је, као у огледалу, севнула у другој топлоти, у пишчевом напису о њој. Мало је у нашој есејистици племенитијих мисли о једном великом споменику него у томе њеном малом чланку у коме се једна грађевина претворила у адиђар речи.

Између два светска рата, ретко ко је помишљао да Исидора Секулић заслужује да јој се повери уредништво *Српског књижевног гласника*. Не без разлога. Исидора није била у својим књижевним суђењима увек врло критична, нити лишена брзог дивљења необичним идејама и непотврђеним писцима. Али са том слабошћу, која је могла наћи корекцију у сауреднику, она би, без сумње, имала више интуиције и амбиције од оних којих су уређивали *Гласник* за његових последњих двадесет година. Ако би у понечему пренаглила, нечим се занела, занела би се оним што је даровито, младалачко, свеже, инвентивно, не оним што је овештало, инертно и стармало. За уредника *Срп-*

ског књижевног гласника, у првој деценији његовог поратног живота, дошао је Светислав Петровић, професор књижевности који је имао све врлине као човек, а ни једну као писац. Бутљивога центлмена, који се није чуо ни у књижевности ни у друштву, заменио је говорљиви Милан Богдановић, за кога се није знало на шта га је теже нагнати, да ли да нешто прочита или да нешто напише, — власници су се снебивали да на корице свога часописа ставе његово име, и Милан Богдановић га је уређивао анонимно. Најпосле је за *Гласниковог* уредника постављен човек из породичног круга његових оснивача и тутора, Милан Предић, који је покушавао — безуспешно — да своју драматуршку вештину пренесе из Народног позоришта у књижевни свет. Једно време, требало је да му — без реалне моћи — притекне у помоћ фиктивни уређивачки одбор у коме је главну реч водио Милан Грол, исто толико наметљив дилетант у књижевности колико у политици. Немајући куд, Исидора Секулић је остала сарадник и тога *Гласника,* чијој леукемији није било лека.

Време и друштво нису омогућили Исидори Секулић ни да држи предавања на универзитету, што је она такође могла желети и очекивати. Свакако, Исидора није била професионални научник, и она, по својој прилици, не би нарочито унапредила упоредну историју књижевности. Али изразити научници нису били ни они који су у њено време држали ту катедру на београдском универзитету. Да је добила да води семинар књижевности, Исидора Секулић би, ако ништа друго, храбрила студенте да уче стране језике, помогла им да упознају стране писце, научила их да воде интелигентне разговоре, навела их да заволе мисаони живот и да цене осећајан свет. То би било корисније него — као што су други чинили — држати предавања у којима науке још и има, али нема много ни опште ни књижевне културе.

Као и сви писци, — као и све жене, као и сви људи, — Исидора Секулић је имала своја уверења и имала своје ћуди. Осетивши се увређеном — не помињући ником рашта — она ме је једног дана, тужећи се на слабо здравље, обавестила писамцетом да иступа из Пен-клуба, једине организације између два светска рата која је држала на окупу београдске књижевнике у недостатку њиховог професионалног удружења. Други пут, исто тако кратко, у свега два-три реда, саопштила ми је да не пристаје да јој се уврсте сабрана дела у Библиотеку савремених југословенских писаца, не наводећи разлог.

Исидора Секулић је живела скромним, али не и оскудним животом, — добро одевена, у лепом стану, с могућношћу да путује по иностранству, да купује књиге и да

пише. Већ на неку годину пред други светски рат, она је могла да напусти државну службу и сва се ода књижевном послу. У то време, била је у Београду једини писац који је, без већих брига, посвећивао све своје дане читању и писању. Између 1920 и 1940, нико код нас није боље познавао савремену европску књижевност од ње. С несмањеном радозналошћу и с непопустљивом енергијом пратила је она енглеску, француску, немачку, италијанску, шпанску и руску књижевност, у часописима, у књигама, у новинама, не пропуштајући ни један број *Тајмсовог књижевног додатка*. Насупрот Богдану Поповићу, који је саветовао читаоцима да не узимају у руку књигу која није стара пет година, Исидора Секулић је, по живости свога духа, из жеље за знањем, из суџете, с великом вољом откривала најновије писце.

Њену велику обавештеност и њен занос није увек пратила продубеност онога о чему пише. При прелиставању петнаест књига њених сабраних дела, где се пење на стотине број писаца које је поближе упознала и на хиљаде број књижевних списа које је прочитала, после првог дивљења зажали се што није мање читала и говорила о мањем броју писаца и књига, а била усредсређенија у мислима и сажетија у изразу. Писац уистину блиставих есеја о Бури Јакшићу и о Лази Костићу, о којима нико није мислио праведније ни писао лепше, Исидора Секулић, говорећи о Милану Ракићу, не може од узбуђења да се заустави и не зна да стане, а у књизи о Његошу губи се у океану података и прашуми мисли. Осећање пропорција у целини и у детаљима једног есеја, једног чланка, једне фразе, тако изразита у Недића, у Богдана Поповића, у Скерлића, у Дучића, она нема. Неки пут, по флуидности њених мисли и по неконтролисаности њених речи, чини се да она не пише за вечност књигу, већ да за момент са људима за столом разговара. Насупрот опрезности и бризи при писању *Сапутника* и *Писама из Норвешке*, тако пуних непоновљивости и уграviраних речи, она у изради студија, есеја и чланака жури и, у журби, не стиже да двапут погледа шта пише, као да жели да што више, а не што боље напише. С временом, сматрала је за потребно да забележи све што смисли, и да све што забележи треба и да штампа.

Лични односи између Исидоре Секулић и мене нису никада били прекидани, ни за кошмарских дана окупације 1941—1944. Нисмо се виђали редовно и често, нити имали о чему говорити без страха и без бола, али смо се виђали. Једном ме је и обрадовала, доносећи ми *Аналитичке тренутке и теме*, прву своју нову књигу коју је, о свом трошку, штампала после тридесет година. Други пут, били

смо на ручку у кући наших заједничких пријатеља, Маре и Томе Росандића, када Исидора није била ничим толико забринута колико повлачењем Руса. За време бомбардовања Београда, крајем лета 1944, склонивши своју породицу у Жарково, посетио сам Исидору у суседном Макишу, куда се она била склонила, и представио јој два своја млада пријатеља који су желели да је познају. Као да није рат, као да се сутра и никад неће појавити над нама авиони и просипати бомбе, говорила је о поезији и била врло расположена, као и увек кад је говорила о нечему што је волела.

Изгубивши у пожару 17 октобра 1944 свој стан у улици Маршала Пилсудског 16, ја сам, по ослобођењу, прешао да живим неко време у кући једног свога пријатеља на Топчидерском брду у близини Исидориној. Кад сам јој први пут отишао, затекао сам је колико радосну толико усплахирену, једнако вољну да се саживи са приликама и да ради. С временом, није се само вратила старој активности у животу, него ју је још проширила. Позивана на сарадњу од часописа, од новина, од издавачких предузећа, она је неуморно писала, узимајући живог учешћа у „дебатном клубу" младих људи који су се око ње окупљали, — некад малограђански омаловажавана, била је сада демагошки слављена. Упркос томе, с годинама, немир је у њој растао, и ја нисам једини који се није могао ослободити утиска да живи у страху, — у страху од немаштине, од болести, од смрти. Нису нимало весела била наша последња виђења. Пуна отрова у суђењу о свету, не савлађујући се у говору, умела је и онога који јој је до јуче био као мало ко међу писцима и људима мио, називати архихуљом и хуљом над хуљама. Кад ме је последњи пут испраћала, испратила ме је, по обичају, до баштенских врата и, некад тако речита жена, ћутала и, збуњена и несрећна, гледала за мном.

Трудећи се да је разумем, покушавао сам да делим њене мисли и, у томе расположењу, позвао је, марта 1958, на једну изложбу у Галерију фресака, којом сам тада управљао. На изложбу није дошла, али ми је упутила писмо у коме је жалила што, због лошег здравља, не може да се одазове позиву. Дирнут оним што је рекла и још више оним што није до краја рекла у свом писму, ја сам јој одговорио. Преписку коју је водила са светом она је уништавала, али последње моје писмо се очувало. Млади писци који су после Исидорине смрти пописали њену оставину нашли су то писмо на њеном столу. Болесна и немоћна, вероватно није стигла да га баци. А можда није хитала да га баци и због тога да би га још читала, јер се сећала нечег. Чега се сећала?

* * *

9 фебруар, 1926

Драги Господине,

Ви ћете ваљда боље знати како је изнутра оно што је споља овако: на моју уводну реченицу, да треба да урадим две рецензије, Г. Петровић је изјавио као свршену одлуку, распоред, или нечију вољу, не знам, да ће о Г. Кашанину писати Г. Богдановић. Ви само добијате, о томе не треба дискутовати; а ја Вас, према договору, извештавам, форме ради.

Реците, молим, г. В. Петровићу: да сам прочитала Терет, и да сматрам да је прича, нарочито у другом делу, од оне јачине којом г. Петровић уме трести читаоца као ветар листић и да, према томе, није нарушила комплетну вредност збирке.

О вашим Јутреньима и бденьима ћемо разговарати други пут. Прочитала сам, сем Мрава, којег се тачно сећам, све, и сем У сенци славе, нашла да су приче равномерне, завидне вредности. Удовица је одлична.

Останите здраво, све добро.

Исидора Секулић

8 април, 1926

Драги Господине,

Захваљујем Вам на вашем љубазном писму. Нисам слутила [испред ове речи оцепљена је дописница] *никакве похвале ни признања, то, наравно, знате и Ви, али нам обојима остаје задовољство да смо добро мислили и хтели. То је, уосталом, највише што човек може, и тако ретко може. — Бићу слободна да Вас позовем кад ми се здравље поправи. Поздравите госпођу. Све добро, И. Секулић.*

5 децембра 1926

Paris, V-e 3, Rue de l'Estrapade.

Драги господине,

Да свршимо прво то: Ви сте, са госпођом и са Вашим јунацима, добро, је л'те? Како би дружчије и могло бити. Кад сам далеко од Београда, увек ми се чини да је тамо доста складно и лепо, да сте таман на послу да створите или урадите нешто ново и спасаваіуће, и околишим да упаднем у све то овако нескладна и диспаратна, каква сам.

Уосталом, Ви од нове музике и младих дана, јачи сте према свакојаким свиралама, које, уосталом, мало посвирају па стану. И ја ћу тако, сасвим кратко да Вам посметам. Хтела бих знати како се зову српски следеће, или, према стилу, à peu près следеће ствари: travée, arc-boutant, croasillon, voussure, porche, baie? Ја сам прочитала на нашем језику извесне радове о архитектури и стилу цркава, али нисам запамтила називе. Знам да се апсида и трансепт говоре и у нашем стручном идиому. Или, можда, да ми пошаљете неку брошуру, неку Академијину свеску, где ћу сама испабирчити што ми треба. Хоћете ли ми учинити, то, или друго? Захвална сам вам врло. Поздрављајући Вас срдачно, желим Вам свако добро.

И. Секулић

9 фебруар 1927
Paris Ve, Hôtel de Place du Panthéon.

Драги Господине,

Давно већ лежи Ваше писмо. Нисам добро, управо рђаво сам са здрављем; не владам собом, па ни оним што пишем, и најбоље је кад ћутим. Нађутах се свога века, тако, од болести и од страхова. А увек ме тргне кад отворим кутију с хартијом за писање, и видим дуг. Хвала Вам срдачна на љубазном писму и на информацијама. Ја се ипак сећам једне српске књиге, брошуре, шта ли, са чланцима о средњевековним нашим црквама и о историји стила. Неки изрази ми се свиде, други не кажу јасно шта су. Још ћу Вас потражити у тој ствари, некада. Зашто Ви, стручњак и поет, не учините напочити напор за једну серију назива? Кад су изрази пластични, кратки и сликовити, зида се црква пред човеком док слуша или чита повест њена постајања. Имала сам у рукама руску књигу (са лепим илустрацијама) о грађевинама Rastrellijevим у Петрограду: који језик, и моћ да се каже!

Шта радите? Шта радите? Тако ме необуздано узме некад потреба и нужда знати шта је у човеку. То је кад ми је врло тешко, па се као за плот хватам за друге могућности, и немогућности које се носе.

У Паризу сада живим са Французима оно што сам пре шест година са Немцима: крах, немаштину, срозавање. У Националној, већ око десет, а из дана у дан више одељења немају послугу и затварају се. У Женевиеви додају књиге дрипци и неписмени. Прво бисте скапали од муке, а онда бисте заплакали: додавач дрхће од страха да не изгуби место које никад није имао, и стрепи да не

одете надзорнику; а надзорник стрепи да не дођете са рекламацијом, јер не познаје ни библиотеку, ни устројство, ни методе разгруписавања. Не ложи се. Сиротиња се потуца од једне леденице до друге. На Сорбони професори спавају док говоре. У Hautes Études нас има четворо и десеторо у клупи. Зима је страшна, на земљи, и између неба и земље, даље не знам. Кад гране сунце биће боље; бар ће телесно страдање опасти; али дуго је још до сунца.

Шта радите? Шта ради г. Малетин? Идете ли у ону сироту Војводину? Шта раде Ваши, госпођа и деца? Јесте ли пребринули дисертацију? Јесу ли вам дали добро место?

Остајте збогом, све добро,

И. Секулић

14 мај 1929, Београд
62, Милоша Великог

Поштовани господине,

Уређивачки одбор Народне просвете (страни писци) моли Вас да учините одређен предлог у ствари Ваше сарадње: да известите о аутору, делу (роман, не новеле), и приближно о времену када бисте могли предати превод са предговором о писцу. Примање радова је пред летњи одмор, до краја маја, па од друге половине септембра. — С поштовањем, за Одбор И. Секулић.

19 мај 1929
62, Мил. Великог

Поштовани господине,

Жалим врло; четвртци су били и прошли за ову сезону. Имам седнице Просветног савета; и трчим овамо онамо пред свој сасвим скори полазак. К томе још, не бисмо могли, нас двоје, ништа дефинитивно одлучити. Ја нисам уредник библиотеке; све што радим, претходно је морало постати закључак Одбора. Дакле, учините предлог, одређен или диференцијалан, ја ћу га саопштити у последњој седници — за осам дана — а Вас картом извештавам да почнете радити, с тим да примање рукописа остаје за другу половину септембра. Желим Вам пуно снаге, уједно, по Аншатајновој теорији, да то буде идентично са прирастом материје, материје сваковрсне.

Све добро И. Секулић.

23. IX. 929. Б.
62, Мил. Великог

Поштовани господине,

Хвала срдачна на сећању, госпођи и вама. Кад брже одосте? Гђа Кашанин има дивно име! Сећам се Бајроновог писма Гетеу: „Ви сте бесмртни (од прилике наводим), сем другог, и по мелодичном имену, згодном за артикулацију свих народа. Још неки Ваши компатриоти би могли бити бесмртни, кад би свет био у стању да им изговори имена". — Хоћете ли се опет туђи у Матици? Најновији кандидати за председника — сви ћете у дубоко метанисање и Исполаети деспота.

Све добро, И. Секулић.

1 мај 1930, Београд

Поштовани господине,

Прочитала сам од Вас мени у руке предани позив за сарадњу у Библиотеци у којој сте секретар. Захваљујем Редакционом одбору на части. Извештавам Вас да не могу бити сарадник на послу о којем је реч.

С одличним поштовањем Исидора Секулић.

24 март 1931, Београд

Драги господине,

Срдачно Вам захваљујем што сте долазили у моје четвртке до мене. Нема их више. Сунце сија, дуг је дан, па је друго на реду. Мени је пријатно сећати се Ваших долазака, разговора, и, ако у неки четвртак будем у пољу, мислићу на Вас као да сте са мном, и као да је Божји четвртак мој четвртак.

Са срдачним поздравима И. Секулић.

Други дан Божића, 1935

Драги господине,

Хвала на сећању и позиву. Свако добро вама и вашима. Тако сте лепо изгледали, онда, за катедром, па после са своја два сина. Да, треба бити цео човек. Ништа не смета правом човеку, најмање деца. Данте је имао, ако добро знам, пола туцета. До виђења у Музеју. С поздравима, госпођи и вама И. Секулић.

30. X 937. Б.

Драги Господине,

Примила сам први број елегантне и озбиљне Ваше ревије и необично ми је мило било што то сада имамо, и што Ви имате — још један успех и леп задатак у животу. Таква ревија може постати многим људима срећа у животу! Ја се сећам своје среће, у младости, са сличним талијанским часописом, који сам држала. А и сада, кад ми познаници из Фиренце пошаљу свечан каталог са неке Mostre, носим тај каталог скоро и у кревет.

Доћи ћете, кад можете. Ја знам како је кад се нагомилају послови, и кад нешто, као ветар огртач на човеку, почне да витла и пребацује нас и све наше распореде.

Јесте ли сви добро? Не знам да ли је Ваша нова беба дошла већ? Поздравите много госпођу Кашанин. Ја остајем према Вама са ваздашњим симпатијама, и оданошћу, И. Секулић.

13. XII 937

Драги Господине,

Јесте ли добро? Једаред ћу ипак, кад свратим опет у лепу Вашу кућу, осмелити се да запитам: може ли се у канцеларију. Бојим се да не наиђем mal à propos: па зар ја да Вам сметам у послу! — Црна туга ми се летос увукла у живот, па ето једнако имам свакојаке немире. Не знам да ли ово сочињеније што вреди, да ли може бити употребљено у ревији за уметност. Ако не, сачувајте ми рукопис, требаће ми, делимично, за други рад.

Поздравите своје код куће, остајте добро. Са ваздашњим поштовањем и симпатијама И. Секулић.

16 Гледстонова

31. XII 937. Б.

Драги Господине,

Хвала на љубазности. — Откуда Вам питање: да ли ће сви бити задовољни? Наравно да неће, јер никада нису, ни онда кад фактори мање колидирају него што колидирају уредник и његови разни сарадници, један уметник и други уметници. Срећа је код нас у томе што, прво, људи не читају, друго, не пазе на оно што читају и индиферентизирају и мисао и израз и осећај. Они који прочитају, то су уредник и писац. Остаје, дакле, у последњој

анализи, незадовољство уредника. Али зато уредник има моћ да аболира!... Ја, у кругу, питам се још једном: шта хтедосте заправо рећи? — Свеједно, све пролази. Ето је ту већ и 1938! Срећна Вам и мирна! С поштовањем и поздравом И. Секулић.

29. I 938. Б.

Драги Господине,

Ви сте толико издашно и љубазно илустровали онај текст, да је од ситне белешке изишао неки чланак. Хвала. Овај број Вам је врло разноврстан, пун поуке и занимљивости. Није према линији, разуме се, моја белешчица; и није то уводни чланак. Не, није. Страх улива тај посао. Агресија је, премда узалудна, ипак опасна.

Останите добро, поздравите све на дому. И. Секулић.

25. јул 1938.

Драги Господине,

Кад чујем за нову и лепу изложбу — Музеј кнежев, кнез и Ви дадосте суме лепоте о каквима Србија не сањаше — све заборавим и опростим, и Ваше „свирјепство", те ме отуристе некуда међу сенке, одузесте ми финог пријатеља и сјајног сабеседника. Све опростим и радујем се као личном и присном уз опште, народно и наше. Не знам да ли други, ја видим, те две младе и племените енергије, Кнежеву и Вашу, на ужасном, првобитном послу, чисто творачком послу да овде устане дух и смисао и потреба за лепим, и да се скупља драгоценост сликарског и вајарског блага. Последња свеска Прегледа ме и радовала и разнежила. Нешто струји из ње као да се мирисима писало о уметности нашој и туђој. И тако добро водите селекцију илустрација и објеката; и настојите на стилу који ове драгоцене свеске чини приступачнима сваком. Оне су школа, корак по корак, за неуке, а врста академије за вичне. Волим тај Преглед као поклон одгоре, и радујем се што је Ваше име везано за њ.

Хвала на позиву у сарадњу. С божјом помоћу — читава ми је опет сломљена десна рука — надам се написати рад на време. Ванредно сте ми изабрали предмет: сузе ми у очима чим помислим моју катедралу.

Јесте ли сви добро? Свима срдачан поздрав. Вама се диви, поштује Вас и жели снагу и инвентивност И. Секулић.

Драги Господине,

Мени је увек задовољство што сте Ви живи и такви какви [сте], *и чим макнете у мисли и у раду, ја аутоматски могу лепо говорити и писати. — Све је то аутентично, или echt, на обадве стране. Ако можете у понедељак — недељом је девојка у граду, суботом је мени гробље — свратите пред вече. Код нас је тобоже кампања. — Ако не тада, у уторак, среду. — Свако добро свима,*
И. Секулић.

17. IX 938. Београд, 56, Милоша Великог

Поштовани Господине,

Пишем Вам као секретару Пен Клуба. Молим Вас да известите Управни одбор о мојој оставци на чланству. Живчано сам тражавије од дана у дан, од ноћи у ноћ, па кидам и палим све мостове, везе и обавезе.

Предајте свима члановима израз мог поштовања и пријатног сећања, и учините добро да ме — познајете ме! — „клот" известите о томе да сте ме брисали са списка. Срећан Вам рад у Клубу. С поштовањем и добрим жељама
И. Секулић.

22. јул 1939, Београд

Драги Господине,

Ви сте мени послали велики дар са много срдачности. Хвала Вам топла, била сам, и јесам, радосна и срећна. Читам текст пажљиво — он је разабран као ретко у кога и кад се обрађује простија и дужа ствар; и он је логичан са уметношћу, што је одувек била одлика свега што сте радили и у експресију бацали. Још имате и једну опрезност научну коју, тамо у магловитим временима и стваралачким епохама, нико, баш нико не негује.

Сав Музеј, и П р е г л е д, тако расту и егзистирају. Та синтеза је велико задовољство. — Свако добро, поздравља
И. Секулић.

1. XI 939. Б.

Драги Господине,

Не могу пропустити велико задовољство и духовни понос од Вашега рада у последњој свесци У м е т н и ч к о г п р е г л е д а. Велике и обимне ствари сте савлађивали скоро

у свакој алинеји. Како јасно сте увек имали право! Како новости Ваше излазе из инспирисане узбуђености! Како Вам је формула пуна уметничке садржине, и израз зато пластичан и чист као узрео грозд без једне замрчености и пеге! Кад нешто пишете о уметности, Ви пишете уметност.

Свако добро, с поздравима Исидора Секулић.

3. I — 940. Београд

Драги Господине,

Да Вас претекнем ове године. Са госпођом и децом, молим, примите моје лепе и срдачне жеље за све Вас сад, и даље, и даље, и у свему.

Хвала, добила сам број Прегледа, прочитала Ваш рад (и све друго) и радовала се много што толико мислите, видите, пишете. Одмах је број отишао у руке неких младих људи из околине, и сви су са одушевљењем за Ваш напис враћали свеску. Кажу младићи: „Време је да г. Кашанин опет се врати лепој литератури". Ја их допуњавам: бризгате и прекапљујете од неке снаге да прикажете и кажете и тајне растварате и лепоту из руке у руке дајете. Бог и вера, као лоза сте, вино у Вама пенуша јако и мирисно.

Остајте добро, Христос се роди, одана Вам

Исидора Секулић

23. II 940. Београд

Драги Господине,

Хвала на љубазном позиву. Нисам била ни на француском чају ни на талијанском предавању. Ово последње жалим. Из дубљих разлога. Треба да једном разговарамо о неохуманизму: ја га видим нешто дручије од Екселенције, али ипак доста талијански.

Сад спремам предавање о чувеном роману Хакслијеву. Уводни чланак за Ваш лист радићу, ако Бог хтедне, затим.

Са срдачним поштовањем и поздравима госпођи Кашанин и Вама

И. Секулић.

Београд, 22 март 958

Драги Господине,

Мислим да сте ми ви послали позив за отварање изложбе нових фресака. Хвала много. Ако још дође боље

време, и ја будем боље са својим болестима, доћи ћу на часак среће и маштина хода по прошлости. Било је некада, куд је сада?

Сећа вас се често с поштовањем и размишљањем, и поздравља усрдно

Исидора Секулић.

Галерија фресака
Цара Уроша, 20

31 март 1958

Драга Госпођо,

Нисам очекивао Ваше писмо. Читајући га, имао сам утисак да ми говорите из даљине и да Вам је глас тих. Вековима се нисмо видели, и кад бисмо се састали, имали бисмо толико да кажемо једно другом, да бисмо сигурно ћутали.

Ако Вас нанесе пут овуда, учинићете ми велику радост да Вас дочекам у својој пустињи, озареној само светлошћу фресака. Немањићи, кад би престали царевати, одлазили су у манастир. Ја нисам Немањић, али ћу умрети у сенци Немањића.

Огрезао у садашњости, ретко се враћам прошлости. Али кад се вратим, сетим Вас се, — чешће него што мислите. Догоди ми се да прођем Таковском улицом, у којој сам Вас први пут срео, или поред оног другог Вашег стана у коме сам Вам предао своје прве рукописе за Књижевни Гласник и у коме смо заједно јели грожђе с грозда који смо заједно држали. Како да заборавим да сте ме хвалили и храбрили кад год сам што написао, — и не само мене, него сваког за кога сте веровали да има талента. Ви сте се радовали књигама као што се радује свитању и цвећу. У овој земљи мржње, Ви сте једини смели да кажете да нешто волите.

Хвала Вам на свему, па и на последњем писамцету. У жељи да се видимо,

Ваш искрени
Милан Кашанин

СЛОБОДАН МАРКОВИЋ

ОСАМ СОНЕТА

XXIX

У 20 h. и 40 т. Гробље шуми.
Кандила цвиле ван душа које стрепе.
Осећам да је сама. Ту ми
очи њене постају чудно лепе.

Шуште крајеви њеног сребрног мантила.
И смрти је боја с и л в е р.
Она у ово доба ту никад није била.
Задрхти кад ветар помери лист ил ивер.

У њеном ходу расте страх
док Дунав бежи кроз тричике.
Све што се чује, њен је дах.

Постаје део ванземаљске слике,
а и не слути да ће бити прах
ван домашаја жагора и цике.

XXXI

Груди јој беже некуд узалуд.
Руке нежне. Коса — рибји знак.
Уз обалу је полудео дуд
изненада, у самотни мрак.

Још топла трава страном цвета. Бан
преко моста ломи гневни миг.
Одавно је посрамљени дан
утекао од призора тих.

С врха дојке збаци рујни мак.
Свуци тил, и, разголити раме.
Изненада, у самотни мрак
умешај се у мој шпил, мед даме.
Славићемо светлуцави знак
ко сулуде ноћи тајни знамен.

XLVII

Легла си с оком на опрезу.
Лелуја завесе доњи део.
А на порубу, у везу
ко да је Удес III сео.

Он позелени, па је бео,
па црн ко ноћ што куле гради.
Наједном зоре риђи вео
лица ужасна изненади.

И цвеће запева крадом
и кану с неба
капи свеже.

И коњаници твоји градом
рањеног ребра
некуд беже.

XLVIII

Легла си с очима у греди
над прозором. Мотриш црва.
Он мало ради. Мало седи
ко човек који крати дрва.

И ти си све мања.
Црв те брати.
Људи са туђег имања
хтели би да те отму, схвати.

Нема ме да те браним.
Ноћи добра
тихо скри је

у октобра
застор врани
док сузе теку, киша лије.

XLIX

Легла си. Лампе твоје звер
уједа зид. Испреда мук.
И паук — неми калуђер
плете над тобом мреже лук.

На концу том виси бар
пољупца мога очај. Стан
је хладан. Угасла жар . . .
Човек у соби ти је стран.

Од туге да ћу бити стар
био сам чудно болестан.
И мога чела одсјај вран
пао је помало на сваку ствар.
Заспиш ли, ноћни Господар
спустиће усне на твој длан.

LIII

По тим дубоким ходницима
случајних стена, о, Ф л о р а,
више нећемо облацима
причати о тајни мора.

Негде, изнад белог сквера
сулуди град неверно гине,
док се голуба нашег пера
већ изгубила у даљине.

Овде се јато црних птица
све више јати
на ресак звиждук пропалица.

О да нам се бар голуб врати,
док не постану и наша лица
маске за банкет непознати.

LIV

Јао! На дну мост окићен благ
по луку тамни бескрај туче.
Ваља се банкет, али наг
бубњар побего у јуче.

Мисли како ће над водом да сине
и да ће дотаћи небеса.
Над реком тужно клизе олупине
препуне језе и лађарског меса.

Бубња свет ко да се бубњу моли.
Ко уши има сува тај га сноси.
О, благо дну! У тишини се воли

очај, а нико не зна ко си.
Гориш . . . Фосфор ти је у коси.
Уједа дана више те не боли.

LV

Све што би било боље горе
на дну где банкет траје, славим.
И све се више душо давим
и отичем у Црно Море.

Ал тамо тек ће бити гужве
кад с палубе неке, чедна
девојка падне међу спужве
час страшна, а час гола, медна.

И нико жив бар за три дана
неће је видети, јер на пиру
који се на дну моћном ваља
ко цвет нико из чистих рана
и љубав нова се помаља
као мисао на папиру.

СТЕВАН ИВАНИЋ

ЖИВОТИ

ЛЕТА

Да, бедна си. И ја бедан сам
к'о и ти;
Ми ћемо обоје увек бедни бити.

(Из Хајнеове лирике)

Деветнаест година имала си, Лета, кад сам почео плакати. Иако сам те могао присилити да ме волиш, ја сам крио своје сузе и патњу и одлазио у дуги сумрак који је падао на моје усне, као страшна кап тмине. Корачао сам тако као да ништа не мислим са огромним болом у траговима суза. Пролазио сам кроз ноћ пипајући хладним рукама не само порозну тмину, која се руши у језивом кретању смрти, већ и попустљиву масу постојања, затвореног у страшно сећање туге. Можда је и то време, створено по мери наше безазлености, крило чврстину своје незаборавности, као и ми што смо крили лице светлости која тоне у дубоку људску утученост. Можда је и сталност времена, оптерећена живописном трагиком беде, своју надмоћност носила као иманентну дистинкцију вечности. Управо зато, изговарајући Летино име и окружен густим мировањем ствари које се истичу у пролажењу смрти, ја сам љубио самоћу, као тупу навику самоуништења. Знао сам да Лета тада спава, па сам, изванредно похотљив, своју чулност преносио на далеку неухватљиву али опипљиву телесност жене која се подаје. Лета, говорио сам, Лета, твоје скривене очи носе мртви сјај насладе која блуди кроз тихо дахтање удова. Знам како твоја коса плови по узглављу, плови у почивању покрета који се враћа сштаству сахрањеног узбуђења. Једну си руку ставила у косу као да стресаш ветар или пољубац даљине и знам колико у мазној пуноћи твога длана има путене топлине. Осећам, чак, и крв твоја како струји, успорено, као да припрема своју немирну животност за дисање удвојеног постојања. И чело

је твоје мирно а у лаком ритму одсутног мислилаштва, у продуженој машти једне забуне која се колеба између кошмара и срамног трпљења, ја тражим празно спокојство прогнане чежње. У страшној тмини, ја назирем бледило твог чела које зрачи помпезну лепоту мермерних лешева. Лета. Твоје усне мало су отворене а њихово руменило, поклон ватре, разливајући се преко образа шири се клизећи низ врат и рамена и груди и стидом облива голу присност неотпорног тела у којем се напуштена полност посвећује сну. Љубим те, Лета, али те нећу приморавати да свој страх замениш за лажну удобност обожаване жене. Понекад ти размишљаш о томе, усред цвећа, усред опојности и подижеш руке не да молиш или да призиваш, можда зато што је незадржив твој полет према висинама. И стојиш тако као обелиск грацилног на крају сатрвености и док размишљаш и замишљаш клечи пред тобом простор који долази из старог постојања. Твоја издужена фигура, са сном у вечности, остављајући за собом болно треперење увређене самоће, помера се према смрти и као уздах нестаје у бесконачности. Али то брзо пролази и ти се смешкаш и поправљаш хаљину а онда дубоко удишеш ваздух на који си навикла и који те крепи. И косу поправљаш и додирујеш се и спушташ руке низ бокове као да стискаш неку непознату нежност или својство туге, сладострашће промашености. Имала си деветнаест година кад сам почео плакати, Лета, Лета. Можда то ниси могла дуго да подносиш а можда си била и наговорена. Дуго су се, уосталом, многи спорили због тога, што је отежавало како твом сазнању да се објективира тако и њиховом укусу да се структурира. Али ти си и даље расла као и твоја дубока унутрашња усхићеност и сваки твој додир са светом чулних сензација, упознавање људске будућности у коју продиру свачије перспективе, сваки додир био је праћен управо пропорционалним гађењем. Тешко је рећи да си тада постала ружнија. Сигурно је, наравно, и то да се ништа није изменило у формацијском распореду усана (топла набубрелост влажног пламена), меке браде (повучена доброта) и носа (строга избирљивост која окомито стреми покретана лаким ширењем ноздрва), сигурно је да је свака тачка која карактерише инивидуалност сачувала своју фактуру, па је и твоје физиогномско место у времену било несумњиво. У то време била је твоја коса зачешљана. Била је то светла коса чија се декоративност исцрпљивала, ох, Лета, страшних ли речи, у сувишној интимности лобање. Ти си то знала и да би смрти и лепоти одузела једва постојећу поду-

дарност, украшавала си било теме било потиљак амблемима који поништавају латенцију трулења. Било је то врло ефектно и врло галантно и сва је светлост гравитирала према дивном капителу који се распрскава у искричавој илуминацији стакла и боје. Требало је да ти тада приђем, али сам одустајао сећајући се твоје перверзне суптилности: истанчаност твог мишљења, избирљивост и самољубље, водила те је оној самосталности коју моја интровертна љубав није могла да освоји. Лета, Лета. Тражио сам те често док си ходала улицама. Изгледало је док ходаш да твоја фигура у самоизлагању пикантерију чулног зналачки распоређује, и још, да твоја фигура у самоизлагању успоставља невидљиво јединство простора и трајања. Можда се због тога не може утврдити ни број ни изузетност детаља који опредељују занос, као што се не може утврдити ни сагласност патње и чежње, али је сигурно да се, под утицајем одређених симбола, богатио схематизам моје сексуалности, превазилазећи примарну еруптивну ејакулативну намеру. Посматрао сам твоја леђа под лаком одећом, чисте пропорције женске езотерије, и мислио о белој пути коју милује удаљена чулност моје туге. Нека лака дрхтавица која клизи низ кичму расцветавала се у боковима и у лелујању стражњичних половина добијала свој завршни ласцивни облик а још даље, твоје ноге у наизменичности корака као да ходу дају ону дахтаву учесталост пропасти, поновљено време бивших напора. Пуштао сам те дуго да ходаш кроз светлост која се разливала прилагођена искуству људског тела и неко хектично треперење, рањавајући наше трпљење, остајало је у трењу ништавила и беде. Тако си одлазила према циљу, према бивствовању некакве умногостручене хипотетичне путености која се исцрпљује у химерама. Само си се стално смешкала, морбидно уживајући у узалудности људског бола. И изгледа да ме је управо то привлачило, па сам за тобом улазио у радње кад си куповала своје лепе хаљине, своје рукавице, рубље. Стајао сам поред тебе и посматрао игре твог сна, слушао блазирано распевану учтивост гласа који тражи робу и фуриозни дискант разочараности и негодовања кад би одговор био неповољан. Стављала би пред себе дезенирани блесак сунца и издужена колико си била и витка са неком умиљатом самозаљубљеношћу, тресући раменима и заносећи грудима тражила си своју симултану егзистенцију у ирealном лику одраженом у огледалу. И ту си заиста проналазила своју чежњу, идентичну општој похлепи, и док су се линије једног мобилног света укрштале у конструкцијама легитимне јавности, твоја нага полност, топла језа рудиментираног вапаја или ката-

клизмично материнство смрти, твоја нага полност ужива-ла је у податљивој дискрецији тесних вагиналних веза. Лета, Лета. Иако сам стајао поред тебе и плакао и знао да је то управо онај тренутак за којим обоје жудимо ја сам те препуштао заносу частољубља и ти си поново одлазила односећи и део мог обожавања претвореног у празно сећање надмене жене. Био сам забринут због тога и одлазио сам да разговарам са твојим родитељима. Радо-вале су их вести о твојим успесима, јер они, твоји роди-тељи, како су и сами говорили, од живота нису имали више ништа. Били су они стари али доброћудни и до-садни поготову кад би срели презапослене људе. Твој отац је имао бркове што си ти избегавала да споменеш, иако је то било без икаквог утицаја и никоме није сме-тало. Твоја мајка имала је дуге плетенице и бело лице старице која је одлучила да умре. Често је седела пред сликом једне светице којој се дивила и која је имала дивну бидермајер фризуру са мноштвом коврџа изнад анђеоског широког чела. Дуго сам са њима разговарао, смерно и чак побожно држећи руке на грудима, укоченог става, лако заносећи главом и разговетно изговарајући речи, убеђен у исправност како својих поставки тако и својих закључака. Они су ме посматрали забављени живом игром моје гримасе, твој отац затворених мргодно-кре-зубих уста, а твоја мајка зинувши са страшном сензуал-ношћу старице. Најзад се они осмехнуше и ја пођох напоље а твоја мајка клече пред светицу. Твој отац, Лета, пошао је за мном, можда зато да би пио а можда и зато да би те упозорио на промене које настају. Ускоро су те обавестили о томе и ти си дала начелну сагла-сност, па је још остало само то да ти нађу мужа. И по-ново сам те надахнуо и ти ништа ниси знала а онда си се удала. Сигуран сам да се још сећаш оног младића који је постао твој муж, ваших шетњи променадом кроз оду-шевљено мноштво филантропа и филантропкиња. Дивили су вам се и волели вас, док сам ја ишао поред вас но-сећи у тупој страви бол мртвих и ведру срећу успелих савременика са којима се идентификује блесавост прома-шене доброте. Свуда сам ишао за вама и посматрао вас, примајући сав еротски потенцијал самоће. Посматрао сам вас, чили ход, ваше простирање кроз загрљај, прожимање пољупцем, посматрао сам симбиотичко сраштивање, ру-ке како откривају месо, све сам посматрао, лет одеће преко распетих удова, груди како подижући се, најпре, устремљене према врховима, одједном, сркутаво малакса-вајући, али још призивајући, одједном, кажем, задоје-не страшћу стичу пуноћу обављене љубави и блуде под длаком као васиона потрошеног усхићења. И вапај сам

чуо, ох, онда кад си ме препознала, једног тихог поподнева, док се време стварало у подлој људској намери, у богатству патње, ти си забачене главе у одбрани подавања, усред сазнавања, открила ништавило које су други преузели, твој муж, и ти си зајецала као ја што сам плакао онда кад си имала деветнаест година. Деветнаест година имала си кад сам почео плакати, а сада, Лета, да ли си стара, да ли и ти плачеш сада. Лета, Лета.

СТРАХОЈЕ ПРНОВИЋ

1. Јер то што су људи били зли, што је њихова подмуклост домет живљења ограничавала на ситну похлепу и срамну опструкцију, управо је то откривало сву мрачну дубину мизерије коју економска неједнакост уводи у категорично и скрупулозно разликовање друштвених неједнакости. И баш зато, можда, што се феноменалност патње сводила на искључиве претензије мржње, сам живот, или бар онај који смо ми водили, будући тако бедан, оживотворавао је највишу снагу себичности, усклађену са страшним хомоцидним частољубљем. Забринути давно пре смрти како за своју срећу тако и за туђу несрећу, људи су, кроз пораст своје виралности, у пароксизму доживљавали похлепу као коначни смисао узбудљивог каријеристичког престижа и еманципацију духа. А суочени са стварношћу која је променљива суштина различитог реда, неки су делима затвореног мишљења заводили своју тужну душевност и ходали су бледа чела као пројекција скривеног сна и напуштено трајање. Њихови животи били су узбудљиви управо онолико колико једна епоха може да обнови лаж и злочин и све да посвети слави церемонијалне хипокризије, доследне у избору мотива и искључиве у одбрани своје части. Зато су и њихове сузе у пригушеном сумраку једног срамног дана, у руменом светлуцању гашења, преображавајући се као симболична снага свеопште потлачене туге, постојале рецидив човекове обесправљености и трајале као век смрти и понижења, што је, уосталом, доказано животом и делима Страхоја Прновића, музичара.

2. Сви су познавали Страхоја Прновића, јер је био човек значајан, ненаметљив али неопходан, мудар али срдачан, јер је био човек који инаугурише лепоту, изобличава мржњу и спокојно узвишен учествује у заједничким световним културним играма, посвећеним било јавном успеху било борби против јавне саблазни. Мада, будући скроман, готово никад није спомињао своје родите-

ље, његови су савременици, колико радознали, толико и опрезни, сазнали да он потиче из угледне пролетерске породице која је светском техничком прогресу дала многобројне радне часове, подигавши, истовремено, свој ниво ропства на висину управо пропорционалну отуђеној вредности залагања. И његови су преци, уписивани у страшни родослов беде и патње, били запажени, јер су у ратовима феудалаца, попова и сличних племениташких званичника, омиљених народних синова, репрезентовали незадрживу силу обмањиване многомилионске сиротињске масе која заклињући се гладна умире у ропцу. Незаштићени и изнемогли и усредсређени на одбрамбене форме виталног активизма, понекад лукави, чак перфидни, бивали су приморани да се уједињавају и отуд онај апологетски однос према смрти, отмени пркос погубљених који у другим револуционарним фалангама излазе из класног антагонизма и ступају пред своју савест и пред савест своје класе као чиста мисао слободе. Врло често њихови лешеви разбацани по пољима или спаљени као гомила реликвија коју под прамењем нагорелог неба кади дим смрдљивог некролатријског пијетета, врло често устајали су њихови лешеви као у посмртном преображају доносећи на својим испруженим и искиданим рукама кошмарни бол гроба и страву покојног живота.

3. Рођен 1870. године у Орахову од оца Мркше и мајке Тихомирке, Страхоје Прновић није у свом детињству показивао никакве знаке обдарености. Превише заплашен пенетрантним хаосом хистеричне свакидашњице, ћутљив и безазлен, пажљиво је испитивао опскурно стање људске мржње и са некаквом снисходљивом завишћу покушавао да продре у надмену самосвест елите која супериорно плови кроз нимбус богатства и луксуза. Његови родитељи били су једноставни људи, отац Мркша који се усред катаклизме и ништавила понекад искупљивао гордом резигнацијом депласираног субјекта, и мајка Тихомирка чија је привржености употпуњавала двоструку везу брачне инхеренције, мајка Тихомирка чији осмех као неуморна нежност неким топлим миловањем обухвата неоспорну патњу сиротињског прогонства. Подређујући се захтевима својих родитеља, и сам подложан умереном, иако неопределеном частољубљу, настојао је Страхоје свим усвојеним претпоставкама да одреди опсег примене и реципрочну тежину користи. У таквим разматрањима протекао је први период његовог живота, управо онај који опредељује све афирмативне склоности, понекад промашене, врло често свирепе а готово увек надахнуте главу многоструке човекове продукције.

4. Мркша Прновић, Страхојев отац, био је фабрички радник и човек који се устеже да говори о себи, било зато што сумња у добронамерност својих слушалаца било зато што потцењује њихове перцептивне могућности. Понекад хвалио се он својом настраношћу и то само зато што је веровао да ће тако стећи ону самосталност која штити судбину од потреса прозаичне дружевности. Самодовољан до оне пргаве искључивости, међу својим познаницима уживао је бизарну славу ексцентрика чије наступе карактерише осећање интензивне промашености. И баш зато можда што је та промашеност проистицала из безизлазног сиромаштва и оптерећивала једну преосетљиву душу и сама демонстрација очајања имала је сва обележја некомуникативних претензија.

5. Можда је Страхојева мајка Тихомирка, умесним дејством могла усмерити богату снагу Мркшиног радничког интелекта, осмислити скривену памет, па би Мркша, временом, читавим својим бићем полетно ступајући према светлостима класног очовечења, досегао оне репрезентативне врхове пролетерског авангардизма који оживљава страшну чежњу обесправљених. Тихомирка Прновић, усталом, била је жена чији се смисао за брачну заједницу исказивао у мноштву појединости, усаглашених у трпљењу и прилагођених општој експлоататорској вољи, која, ако тако може да се каже, јединству живота даје ону свеобухватност супротном, дихотомију, доброте и зла. О Тихомирки се говорило да је здепаста, што је било истинито, као и то да њене пуначке усне, подливене страшћу, спонтаним изразом подстичу љубав као нарочито респектабилно стање. Њена светла пут славећи чежњу као хегемоно стање људске туге, њена светла пут попрскана лазуром простора разбијала је тмину Мркшине промашености и у богатим преливима подређености обнављала успомене усхићене оданости.

6. Сиромаштво у којем су живели Мркша и Тихомирка није се налазило на најнижој тачки друштвене беде, али је ипак било довољно дубоко да подстакне бригу за Страхојеву будућност. Били су они довољно мудри да уоче све предности које пружа култура и довољно храбри да своје сиромаштво оптерете накнадним лишавањем, па су Страхоја, пошто је завршио основну школу, уписали у гимназију.

7. Гимназијалац Страхоје Прновић прелазио је из разреда у разред са добрим или врло добрим успехом. Једноставно обучен, прехрањиван пројом и парадајз-чорбом, миран али предусретљив, скоро сервилан, био је он младић који поштује свачије амбиције управо зато што се и сам

креће у чистим илузионистичким сферама и који своју будућност уводи као сигурно искуство испаштања. Без икаквих претпоставки о свом животном позиву, изучавао је школско градиво препуштен инерцији игнорантског сазревања, које се, будући недефинисано у основи, не прилагођава постављеном циљу, визији практичног тријумфа, већ лебди у празнини сањарске интроспекције као суштаство туге или сумњива декорација сна.

8. Можда је томе допринела и склоност ка безазленом фолклористичком музицирању, јер је Страхоје Прновић, за време свог гимназијског школовања, био научио да свира на тамбуру. Врло често, задивљен лепотом тона који се, као и човек, диже из непостојања и одређен напоном озвучене у трајању примљене доживотне екстазе смрти ослобођен плови кроз усхићење завршене вечности, препуштен другој пријемчивости, пријемчивости времена које се тако затвара у крајност својих достигнућа и после бруји у души живљења као одјек последњег савршенства, врло често, док је ведри сутон у малаксалом немиру дана тмину спуштао ка скривеној патњи црне сумрачне светлости, свирао је Страхоје Прновић а разуђена мелодијска линија обујмљивала усамљено уживање мртвог неба. Или је тражећи у сукцесији акорда исту наизменичност и друкчије понављање од имагинарног отимао и најзад организовао оно тајанствено јединство неизрецивог које мења постојбину и траје у усиљеном надахнућу уметности као поза и пропаганда, такозвани властити израз претенциозног еготизма и безобзирно сањање субјекта у сенци.

9. Било је то пресудно, јер су вести о томе допрле до старе госпође Параскеве, удове покојног Христивоја Крагића, марвеног трговца, госисте, човека који је умео да постави своје мушко достојанство као аспект господарења и богатства. Супротстављајући своју себичност жилавој лажљивости сељака, он је пропао у узалудном настојању да свој морал наметне као једину алтернативу. Умро је од срчане капи у својој педесетој години, једног преподнева кад је утврдио да живот просечног покварењака ужасно исцрпљују силне поседничке маније. Прошло је од тада четрдесет година и време је изгубљено у неухватљивим етапама зле промене донело сувишно искуство зрелих умора и непотребна знања о иманентној смрти. А у својој осамдесетој години изнурена, доброћудна госпођа Параскева, посматрала је свет око себе препуштајући се тузи некакве прелиминарне еутаназије и разазнавала патњу у непојамној деструкцији ништавила које се у смрти сажима. Госпођа Параскева, бела богата старица, дуго је увек сањала у својој соби и баш то што је непостојаност

ових снова растрзала деликатни мир њене већ припремљене упокојености, баш је то усмеравало месечарску оријентацију њених прохтева. Бела је била њена коса и руке су њене биле беле а седећи мало одмакнута од прозора, њене су се тамне очи, удишући живо блистање светлости, утапале у прозрачно треперење излапелих радости које луче мртви нагони и сумануто размишљање.

10. И кад би касни сутон, већ мрачан, клизио пред тмином, обухватајући све страхове њутљиве самртничке човекове преданости, из груди госпође Параскеве дизао се млаки уздах трпељиве наде, неуништив, будући аура саме патње, и живот би нестајао у другим гробовима како своје тако и туђе будућности. Тада је слушала звуке тамбуре као жагор цвећа и кад би луксузна мелодија месечине искрама неба пошкропила светлу фразу и покренула сузу која мења самоћу, тада би госпођа Параскева прижељкивала тајну.

11. Зато је позивала младића који је плакао под липама и он је долазио носећи своју тамбуру и говорио је, Зовем се Страхоје Прновић, мој отац је радник и тешко живимо. Још не знам чему ћу се посветити, настављао би, али већ сада дубоко патим. Онда би га она прекидала и рекавши, Добро, добро, дуго би посматрала мршаву фигуру младића који се снебива. Можда си ти обдарен, говорила би. Ох, не знам, одговарао би Страхоје, али ја плачем. Свакако, рекла би госпођа Параскева. Можда би желео још да учиш, можда би желео да учиш музику, питали би. Можда, говорио би Страхоје.

12. Био је он тада ученик седмог разреда гимназије, бледуњав, лоше обучен, а црте његовог лица одавале су некакву плашљиву пажљивост. Светла боја његове косе затамњена нијансом мрког задржавала је пригушени сјај сањања спутаног навикама сиромаштва и стидом утучених. Следеће године, пошто је положио велику матуру и од госпође Параскеве добио велику материјалну помоћ, отпутовао је у Београд, где је, како својим марљивим учењем у музичкој школи, тако и првим успесима доказао колико је висок степен његове обдарености, јер је посредством музике њутању трајања дао тачне одредбе мудрости па су бројни аудиторијуми, препуштени, најпре, узбудљивом искушењу неухватљиво егзактне хармонске лепоте, најзад лако могли сублимирати срам својих судбина, грех и испаштање. Тада су, како се то каже, били постављени темељи величанственог музичког опуса, опуса чија је уједначена супериорност изазвала најдубље поштовање и посвећених и лаика, јер је, манифестујући се као прилагођени супстрат тајне, у живот увела беспрекорну идеалност

фикције која се исцрпљује у потресном сукобу звукова и разрешава у патетичном такту тишине.

13. А све постаје још значајније кад се узме у обзир и то да је он страсно волео Амброзију, једноставну девојку. Амброзија је била црномањаста, благо таласасте косе а у њеном држању било је неког мирног испитивања које се у пословима још више развија. Утврдивши колико је дубоко повезана са светом који је окружује и, имплиците, све слабе стране самоће, настојала је да успостави равнотежу пристојног друштвеног реципроцитета, будући добра и незаштићена. Ненаметљива али учтива своју егзистенцију надрастала је откривима чежње чији садржај остаје непознат, али нико не игнорише недокучиве лепоте овако затворене екстазе, претворене у љупки ониризам неизречене поезије, па је Амброзија, можда и зато што је била маркантна лепотица, сачувавши свој интегритет, слободно уживала у чистим просторима слатке меланхолије. А ако је њена лепота, упијајући усред сунца прозрачну ватру некакве независне катаклизме, бачена у светлост као последњи израз једне обожаване илузије, онда је нагла Страхојева љубав, одражавајући, тако рећи, критеријум патње, тиме баш што је у услишености доживела жућени апогеј детерминисала срећу као присност туђег времена.

14. Кад је Страхоје Прновић био на четвртој години музичких студија (одсек композиције), писао је у Орахово својим родитељима као и госпођи Параскеви. Желим, писао је он, да се оженим са Амброзијом која је лепа а и волим је. Бојим се сада нећу умети да вам је опишем, али ако вам кажем да њен повремени смех има звонку једрину ослобођене туге која прелазећи у кикот постаје раскалашност интимних стања и крешчендо љубави, онда ћете знати зашто је толико волим. Можда ви мени не верујете и чудите се томе што овако пише, али ја вам кажем да је то тако.

15. Већ су годину дана живели у браку Амброзија и Страхоје и већ су била извођена нека његова дела кад је из Орахова писао Мркша. Драга снајо и сине, писао је Мркша. Умрла је наша мила Тихомирка а пре месец дана и поштована госпођа Параскева. И ја сам много болестан и не знам да ли ћу дуго живети. Можда је и време да умрем, јер тешко живим, а ко зна да ли је све то требало тако и да буде. Свакако у цркви запалите свећу за њихове неумрле душе, а ја више немам шта да вам пишем, само вас поздрављам.

16. А тада се завршавао и XIX век и сви су осетивши благодети наступајуће технократске цивилизације осетили

и проклетство машинизиране самоће или кибернетику обезглављеног реифицираног човека.

17. И док је Амброзија, задовољена и задовољна округлих и сјајних очију, зрачила радост еротизиране доколице, писао је Страхоје бескрајни нотни текст и стварао музику за сан својих савременика чија су срца крварила у тешком фаталистичком ропству. И сви су се сећали те музике, јер је потврђивала условност сваког опстанка, баш оног који нас заводи либералном досетком своје великодушне бесмислености, баш оног који фингира ведрину и здравље злобом опустошених умова, и сви су, слушаоци чију радозналост само узвишено може да смири, сви су, дакле, ослобођени патње и лажи, умирали у чистом трајању своје овоземаљске разочараности. Била су то дела разноврсна, световна и религиозна, а подједнако изражавајући како мистичну инвокацију тако и стварне релације обесхрабрености и стрепње, ова су дела одјекивала кроз васељену срама и беде окупљајући тужне остатке хорде која се моли у последњем боравишту смрти. Његова најзначајнија дела, ораторијум Ad lucem paupertatis и две кантате, Hora Cossoviana, извођена приликом видовданских прослава и Lacrimae Sebrorum (писана непосредно после Мркшине смрти), као сублимирана експозиција дуге националне трагедије добила су највиша светска признања и била извођена у свечаној пригоди људског генија. А управо зато што је знао да је одувек било људи чију сензибилност потреса изложена патња слабих, управо зато тражио је он у старим записима аутентичну транскрипцију обешчашћености и туге. Тако су и настале оне дивне минијатуре, попевке, као она инспирисана белешком Тилимона, јеромонаха манастира Бођани, Бист великој вои... пролитије крви бише... и глад бист по српској земљи велика, или оно мало ремек-дело којем је као основа послужио текст патријарха Арсенија IV, писан у Сремским Карловцима септембра 1739. године, Уж са мнојў ночит јест, и луна мене покривает, под којего-ж страхојў мње полпепелнојў после тражит будете, но не обрештете, спочиваем в спокојў без крста, без свешчи. Даље, тражећи такозвани вербални еквивалент за своју узвишену музичку мисао, он је открио племениту поезију Димитрија Кантикузина и створио неколико песама и речитатива, међу којима састави Сен насред пута (И нам убо нуждnаго сего и зле шаштванаго пути умиљеним путником, итд.), О љубави (Се извештеније савршенија, се изображеније љубве, итд.) као и песма о Смрти (Овогда же бојў се от смрти, трепеште премењенија времен и присно ужасајў се от смрти.), предочавају морбидну визију уништења.

18. Композитор Страхоје Прновић представљао је личност довољно покретљиву да схвати пролазну драму живота и, истовремено, личност далекосежног замаха која поштује захтеве будућности. Иако, можда, физички недовољно развијен, и, саобразно томе, бојажљив у бирању напора, његова издржљивост била је бескрајна, јер је, савладавши исцрпљујуће фантазмагорије стваралаштва и ујединивши слободне делове лепоте, на крају, слављен, у мирној узвишености мудрости оваплотио опортуност живота као завршено сазнање прилагођених перспектива. А свакодневни живот брачног пара Прновић, композитора Страхоја и домаћице Амброзије, само привидно одвијао се у не прожимајућем паралелизму диспаратних преокупација. Били су они, уосталом, врло леп пар, помало уздржани пред светом, и баш зато што је у томе било неке чедне цивилизованости, што су њихове вечерње шетње под звезданим београдским небом биле улепшане грацијом сенке коју за собом оставља удвостручено јединство, баш зато је њихов углед у збиљи савременика био прихваћен као коректив части.

19. Неколико месеци пред почетак првог светског рата, Страхоје Прновић и његова супруга Амброзија, рођена Јовановић отпутовали су у Шабац да би присуствовали прославама поводом годишњице мишарске битке. Кад је рат отпочео они су остали у Шапцу, а остали су ту и онда кад су у овај град продрле аустро-угарске трупе. И 15. августа 1914. године, као и многе друге Србе, Поћорекови цугсфирери обесили су Страхоја и његову жену Амброзију.

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ

ЕЛЕМЕНТИ ПОЛИТИЧКЕ КОМЕДИЈЕ У „ХАМЛЕТУ“

1. *Два језика*

Хамлету је подједнако немогуће и „бити” и „не бити”: његово питање нити нуди, нити има одговора — оно га само тражи. Јер оно заправо не изражава никакву Хамлетову дилему, него само одсликава његово беспуће у оном што види и зна, и по чему ће да поступи. Хамлет се неће колебати ни у ставу ни у акцији — њега ће само разарати сазнања која ће одређивати његове ставове и деловање. И као што је основна ирониja стиха „Бити ил не бити?”* у томе што он има граматички облик питања, облик који тражи одређен одговор иако су Хамлетове речи заправо метафора људске ситуације у којој одговора нема и не може бити, тако се и многе друге Хамлетове трагичке недоумице изражавају у глаголским облицима који су варљиви — варљиви стога јер су у служби нечега што је у ироничном раскораку с њиховим уобичајеним значењем и функцијом. „Сада бих врелу крв / Могао пити” не изражава толико унутарњу потребу или стварну могућност колико осећање проклетства — неку заумну жељу да се човек ослободи и самог себе и света око себе. А такве заумне жеље су карактеристичан вид трагике и метафорике и многих других Хамлетових исказа: „О да се то чврсто, пречврсто место стопи . . .”; „Умрети — спавати — ништа више”. Призивање немогућег је опис постојећег; зов заборава је слика преобиља свести.

Немогуће изражава у оваквим тренуцима трагички бесмисао могућег; у оваквим метафорама значење се заправо и не остварује него привиђа — отуд бескрајне могућности неспоразума о природи Хамлетове трагедије, па и Елиотов суд да трагичко осећање не налази у овој дра-

---

* Вилљем Шекспир, *Целокупна дела*, том I. *Трагедије*, у преводу Живојина Симића и Симе Пандуровића, Народна књига, Цетиње, 1957. *Хамлет*, III, 1. Сви наводи из *Хамлета* дати су у овом преводу.

ми „објективни корелат", ситуацију или „ланац догађаја" који би га до краја изразили. Али с друге стране, цела ова трагедија Хамлетове духовне неизвесности и беспућа утемељена је у ономе што и он сам зна, што види и што чини, у извесностима живота и историјског заокружења, у реалном, одређеном и комичном. Хамлет је окружен веома прозирним светом — и кад год он не говори о себи, кад год говори о том свету, о Данској, његов језик губи призвук заумних жеља и метафоричних питања без одговора. Тада хумор кристализује и просветљава и најмучнија осећања и увиде: „нешто је труло у држави Данској". Односно, ако је већ нешто труло, све је бар јасно, и ништа није грозоморно. Па ни синтакса ни семантика нису више тако подмукле: њихова суптилност остаје у оквирима здраве људске потребе и употребе, а то ће рећи — јасног одређења. Кад Хамлет, на пример, каже: „Ал молим: увек прст на уста!" — јасно је не само да он то не мисли, него и шта он мисли. Све је обухватљиво једним погледом — и хумор влада ситуацијом, у сваком погледу. А ово се догађа у *Хамлету* много чешће него што би се на први поглед рекло. Рецимо, кад Хамлет каже да је чуо од Духа да у Данској има ниткова, Хорације ће се питати да ли је било баш неопходно да Дух потегне пут с оног света ради једног таквог обавештења. Или кад Хамлет саопшти да је Данска тамница, и то „једна од најгорих", он ће одмах додати да она није, разуме се, тамница за такве људе као што су Розенкранц и Гилденстерн.

Ова два типа језика — трагичко-метафорички и комичко-референцијални — указују да су Хамлетова трагична беспућа утемељена у комичним сликама веома одређених и јасних политичких реалности. И захваљујући томе слика насиља у *Хамлету* није — као што је често бивала од Софокла до Кафке — нека макијавелистичка мора која одређује природу и могућности људског живота. Другим речима, однос према политици овде није магијски, те разноврсне политичке смицалице немају оног чудовишног дигнитета који, зачудо и у књижевности, тако често добија све оно што тренутачно успева. То не значи да разноврсније животне појаве и људски односи — од љубави до лудила — немају у *Хамлету* и неке своје државне оквире. Кад на пример смерна Офелија уходи љубљеног Хамлета, док њен часни отац уходи њено уходење а Хамлет симулира лудило, смицалице политичког и државног порекла и смисла добијају сасвим јасна обележја нечег људског, несавршеног — пуног забуна и неспоразума. А ово комично заокружење Хамлетовог беспућа драмски је

веома богато и значајно; оно се не огледа само у Хамлетовим судовима о Данској, него и у заплету у коме несавршено уходништво игра тако велику улогу, у многим ситуацијама и карактерима, и, пре свега, у раскошној комедији језика у којој се отеловљују политички живот и људски односи на данском двору.

2. Реч на данском двору

Политичка реалност која заокружује Хамлета трагички дејствује на њега не зато што изазива недоумице него зато што нуди кристално јасна, избезумљујућа сазнања о природи живота. Али та реалност је, заправо, пре свега комична: у свом лицемерју и прозирности, у својој језичкој структури која је редовно карикатура људске норме. Штавише, та комедија има своју сасвим одређену лествицу — друштвену, моралну, интелектуалну, чак и тоналну. Од Озрика, преко Розенкранца и Гилденстерна, до Полонија, како пратимо хијерархију данског двора, тако политичка комедија постаје друштвено значајнија, морално истанчанија, интелектуално перфиднија и у свом основном тону тамнија. У личности Краља, најзад, та комедија достиже свој врхунац: средњовековна слика склада природе и хармоније сфера растаче се у његовом језику у низ провидних политичких смицалица; а то већ, разуме се, није сасвим смешно и тамни подтекст Краљевог комичног језика постаје један од основних тонова трагичког сазвучја драме.

Комедија је, дакле, најчистија и најпрозирнија у основи ове друштвене пирамиде; и у овом погледу Озриков начин говора и његова употреба језика показују с јасноћом школског примера оно што ће код других бити мало сложеније. Кад Озрик, на пример, у трагичком расплету дође да саопшти Хамлету да Краљ жели да се Хамлет мачује с Лаертом, његово држање и речи су слика и прилика друштвене и људске норме на данском двору — норме која је у комичном раскораку са сваком елементарном нормом људског понашања и говора. Озрик ће понизно скинути капу, а Хамлет ће га замолити да врати капу на главу. Дијалог који следи отеловљује основну структуру света и говора који окружују Хамлета:

> Озрик: Благодарим вашем господству; веома је топло.
> Хамлет: А не, верујте ми, веома је хладно; дува северац.
> Озрик: Заиста је прилично хладно господару.

Хамлет: Али ипак ми се чини да је запарно и топло; или моја природа . . .
Озрик: Да, претерана запара је, кнеже, као да је — не знам ни ја сам да кажем.

Разговор о времену — без много правог смисла и у својим обичним, конвенционалним стилизацијама — редукован је овде до апсурда да би изразио једну политичку структуру. Али ово није само слика једног политичког камелеона који се сам са собом трка по тартану; има неке ироније и у томе што и Хамлет мора, ма како привидно, да пристане да буде елеменат те структуре да би омогућио Озрику да се покаже у правом светлу. Тако се структура говора на данском двору — и то не само говора луцкастих — потпуно уобличује у овој сцени; а говор је увек слика друштвене норме, као и појединачног људског односа према њој.

И можда зато у својој структури говора нико и никад не може ни бити усамљен — и Озриковој структури најближи су Розенкранц и Гилденстерн, онај дворски тандем који готово редовно говори у множини: као и Озрик, дакле, језиком кога се не тиче људска личност. У том граматичком облику, и у реченици која ликује у тренутку прихватања туђе воље као властите, Гилденстерн, на пример, обећава да ће уходити Хамлета:

„Обојица се ми покоравамо;
Залажући се за то потпуно."

Розенкранц се, штавише, обраћа и Краљу и Краљици у таквом граматичком облику који подразумева да и они представљају некакво збирно јединство:

„Обадва ваша величанства могу,
Владарском својом влашћу над нама,
Изложит своје превисоке жеље
Пре наредбом каквом него молбом том."

И због овакве концепције граматичког броја којом се и Гилденстерн и Розенкранц служе, тешко их је разликовати једног од другог: али то је управо и основно обележје сваког од њих понаособ.

Карактеристична употреба језичких структура које ликују у брисању свих појединачних обележја људске личности није, наравно, искључива привилегија нижих дворјана; код виших — као што је Полоније — она постаје још занимљивија и радикалнија. Значајна је у овом погледу природа Полонијеве речи која је подједнако агре-

сивна и према околном свету и према себи самој. Као и обично, и у Полонијевом случају агресија као облик опхођења с потчињенима значи у ствари пристанак на агресију као систем односа, прихватање властитог места у једном агресивном поретку. У опхођењу с потчињенима изгледа као да од свих глаголских облика Полоније уме да се служи једино заповедним начином — обликом у коме „ја" онога који говори нема никаквих атрибута јер потпуно ишчезава у агресији над оним коме се обраћа. И управо ово се збива са Полонијевим властитим „ја" у његовим разговорима са сином, кћерком и гласницима: оно ишчезава чак и као чиста граматичка категорија. Међу Полонијевим чувеним саветима сину пред полазак у Француску на првом месту је: „Не дај мисли језика." Затим следи: „Ни дела каквој мисли незгодној". У овом спрегу то ваљда значи да не треба давати *никаквој* — ни згодној ни незгодној — мисли језика. Висок идеал — без сумње, поготово за тако брбљива човека, али Полоније нам је већ сам показао да он и није баш тако неостварљив као што на први поглед изгледа.

Карактеристична је у овом смислу била већ и стилизација Полонијеве молбе упућене Краљу с намером да се одобри Лаертов одлазак у Француску. Та стилизација је, наиме, садржавала значајну комбинацију излагања властитог става упоредо са наговештајем да је Полоније спреман да се сложи и с нечим супротним — с било чим што се заправо Краљу прохте. На први поглед оваква комбинација може изгледати нешто сувише нехумано а да би било остварљиво у језику — но у Шекспировим рукама језик је дорастао не само човеку, него чак и Полонију. И ево како Полоније обавештава Краља да је већ дао Лаерту дозволу да крене у Француску:

> „Мој краљу, он ми спору дозволу
> Ревносном прошњом отрже; и најзад,
> Безвољним пристанком жељу му потврдих.
> Дајте му, молим, дозволу, нек иде."

Разуме се, „спора дозвола", „ревносна прошња" која је уз то још и „отргнута", „безвољни пристанак" — све је то ту, ако затреба, да се одмах оправда и краљевска мудрост што је дозвола одбијена. Зар ето није и сам Полоније управо тако мислио?

Још је занимљивија, међутим, природа Полонијевог не-говора у оним ретким приликама кад он има нешто одређено и поуздано да каже. Тако на пример кад објашњава Краљу да је Хамлет луд, његове речи и његова ре-

торика достојно одређују његову властиту људску и политичку природу:

„Мој господару, — госпо, — да излажем
Шта значи бити владар, шта је дужност,
Што је дан — дан, време — време, а ноћ — ноћ,
Значило би трајит време, дан и ноћ."

Већ и овај увод из невидљивих даљина строге принципијелности наговештава — знатно суптилније од Озрикових, Гилденстернових и Розенкранцових речи — бескрајне дубине Полонијеве понизности: дужности према владару, наиме, добијају овде статус природне појаве, неминовност смене дана и ноћи. И опет је то онај карактеристични Полонијев не-говор: он не би хтео о томе да говори јер то би „значило трајит време, дан и ноћ". И у истом духу, с интелектуалним бесрамом првог дворског министра и у пози мудраца који презире сувишне речи, он ће продужити:

„Стога, зато што је краткоћа срж знања,
А опширност спољни накит и удови,
Бићу кратак. Ваш је племенити син
Луд; ја велим луд је, јер право лудило
Одредити, то би било ништа друго
До бити луд! — Ал' доста о томе."

На први поглед може изгледати да се Полоније — да се послужимо Крлежиним речима — као мајмун попео на фразу и да нема никога да га с ње скине; но ипак није тако. Јер Полоније не троши речи узалуд: он зна да ће се својим саопштењем додворити Краљу, поред тога уверен је да говори проверљиву истину, но Краљица је ипак мајка, ко зна како би она то могла примити, а шта и ако Хамлет није луд, односно ако Краљ не поверује да је Хамлет луд — и отуд онај додатак који мистификује и доводи у питање оно што је он управо саопштио и, опет са строго начелних позиција, наговештава да иако је Хамлет луд, ипак треба водити рачуна и о томе да се заправо не може одредити шта је то лудило. Краљица ће га прекинути и замолити да говори „више о ствари, а с мање вештине", али он се неће збунити и наставиће са ставом божанског нехаја према ономе што је управо рекао:

„Кунем се, госпо, да се не служим
Баш никад вештином. Он је луд,
То је истина; истина, то је штета;

А штета што је ово истина.
Фраза је луда, ал — срећан јој пут!
Јер нећу да се вештином послужим."

У овој реткој прилици кад Полоније очигледно има намеру — у оквирима својих могућности — да каже сушту истину, он не само да лаже у објективном смислу (јер Хамлет по свој прилици није уопште луд, а свакако није луд од љубави према Офелији), него је његов говор као вербална структура толико дијалектичан да се поставља питање да ли је он заправо ишта и рекао. Хамлет је луд — али одређивати шта је лудило, значило би бити и сам луд; „Бићу кратак", „Кунем се, госпо, да се не служим баш никад вештином" — ама зар баш никад? Па све до саопштења да жали што је Хамлет луд — саопштења у стиховима који се пенуше од Полонијеве злурадости у толикој мери да бисмо га могли и визуелно представити како скакуће од драгости што ће бити тако употребљив у једној тако нечасној ствари.

Полоније, наиме, зна да ће Краљу бити драго да чује да је Хамлет луд; у ствари, Краљу је то толико мило да просто не може да верује да је то истина. И стога и пристаје — иако је већ за свој рачун послао Розенкранца и Гилденстерна — да заједно с Полонијем уходи Хамлета. У тој сцени уходења Полоније ће упитати Хамлета шта чита, а Хамлет ће му слагати да чита некакве „клевете" које говоре да „стари људи . . . обилују недостатком разума". Та лаж је, наравно, истина о Полонију — што показује да, за разлику од Полонија који лаже и кад хоће да говори истину, Хамлет говори истину и кад у ствари лаже. То подозрева и сам Полоније, и управо на основу подозрења да се Хамлет ипак можда шегачи с њим, Полоније и закључује да Хамлет можда и није „луд", односно, како он то каже, са себи својственим опрезом, да у Хамлетовом лудилу „има метода".

Полонијево уходење Хамлета, међутим, само је мали део оне шире политичке комедије уходништва на којој заправо и почива већи део заплета у овој драми. Полоније, наиме, не уходи Хамлета стога што он има нешто против њега, чак не ни стога што жели да га за нешто окриви. Напротив, он га доиста уходи с најбољим намерама — са жељом да покаже Краљу безазлену љубавну основу Хамлетовог лудила. Штавише, могло би се и дословно рећи да уходећи Хамлета, Полоније поступа с њим као с рођеним сином — с истом оном очинском бригом с којом је мало пре тога послао новац Лаерту и замолио Рејналда да се, пре него што преда новац, мало „распита" о Лаерту. Најбоље ће, наравно, бити да каже како Лаерта тек овлаш

познаје и да му припише неку младалачкуману; а тада, ако је она истинита, његов саговорник ће му можда рећи:

„Видех га кад уђе у ту јавну кућу,
Videlicet у бурдељ."

Речи су, наравно Полонијеве — административна прецизност и вербална бомбастика оног „videlicet" јасно наговешћују с ким имамо посла; а осим тога, ко би се као рођени отац могао обрадовати једном таквом обавештењу о властитом сину!

Мало касније Полонијева љубав према „истини" нагнаће га да пошаље и Офелију да уходи Хамлета — „истину ћу наћи", каже он у овом поводу са себи својственом принципијелношћу, „па ма она била у средишту саме земље сакривена". Но како ни на овај начин не може да се задовољи истинољубивост Краљевог првог министра, он ће наговорити Краљицу да уходи сина. Али чак ни на данском двору крв није вода, и мајка би могла бити „пристрасна по природи", те би добро било, како каже сам Полоније, „да неко сем мајке... са згодног места разговор чује њин". И он ће се лично сакрити иза завесе; где ће га Хамлет убити и затим, гледајући га мртва, рећи:

„Овај саветник
Озбиљан, ћутљив, кротку има ћуд,
А за живота би брбљивац луд."

И ова смрт је без сумње слика и прилика Полонијевог живота, претпоставке првог дворског министра да је бог једино њега обдарио лукавством. Полоније, наиме, сконча̀ва као што је и живео: као „пацов", на „згодном месту" које је сам одабрао и које му и доличи. И његова смрт показује да је Хамлет био у праву кад је говорио Офелији да би за њеним оцем требало затварати врата „да нигде не би могао играти будалу, сем код своје куће". И *sub specie aeternitatis* Полонијева судбина је иста онаква гротеска људске могућности каква је била и у језичкој свакодневици његових дворских нагваждања.

Међу свим комичним ликовима — Озриком, Розенкранцом, Гилденстерном и Полонијем — Краљ се, као што би човек и очекивао, издваја и својим језиком и претпоставкама на којима тај језик почива. На крају крајева, он ипак није дужан да непрестано подешава своју реч према једном таквом ниткову као што је он сам. Он има пред очима средњовековну слику света и идеологију склада природе и разума — а то је ипак некаква предност, бар утолико што се његов бесрам не конти-

тиише у оквиру једног лицемерног дворског манира, него у дубљем односу између живота и једне идеологије, између света и једног погледа на свет. Краљ непрестано има на језику појмове као што су природа, склад органа људског тела, људски разум у којем се огледа и искра божанске промисли. Али те његове речи, тај његов „духовни свет", увек имају и неки реални контекст. Већ у свом првом говору он помиње колико му је близак „спомен на смрт драгог брата" (кога је он убио) и колико је код њега, и поред тога што је жалост „природна" у таквој ситуацији, ипак

„разум природу толко свладо
Да с разложном тугом мислимо и на њ
Ал уједно се сећамо и себе."

Братоубилачки контекст је први извор драмске ироније ових речи; други је Краљева претпоставка да ће му се веровати — иако ће се одмах на крају ове сцене показати да му Хамлет не верује. Краљ, наиме, претпоставља да је бог само њега, и лопуже у његовој служби, обдарио проницавошћу и разумом; и касније ће се он поново чудити како то да Розенкранц и Гилденстерн не могу да открију Хамлетову тајну „околишним путем". Укратко, и Краљево лукавство и Краљево насиље су само пародија једне макијавелијевске „комбинације" лава и лисице; а драмска ирониј је основни начин на који се та пародија остварује. У овом смислу занимљива је и Краљева предусретљивост према Лаерту и Полонију која се изражава речима популарне средњовековне и ренесансне слике која подразумева хармонију органа људског тела; кад Лаерт, наиме, моли дозволу за одлазак у Француску, Краљ му одговара:

„Глава са срцем није сроднија
Нит устима је рука услужнија
Но што је престо Данске оцу твом."

И опет је једна популарна слика савршенства које влада у природи употребљена за исказ нечега што је опет на свој иронични начин и истинито; у оном смислу у којем ће се Краљ и Полоније често налазити на заједничком послу с пуно узајамног разумевања — као на пример кад се спремају да уходе Хамлета и Офелију и кад Краљ обавештава о томе Краљицу следећим речима:

„Њен отац и ја, уходе по праву."

Укратко, Краљу није довољно — као Полонију — дивљење властитој довитљивости; његово лупештво увек захтева и неки начелнији оквир. А ово непрестано позивање на неку „вишу", „начелнију" инстанцу ствара иронични драмски оквир у коме се редовно јавља предосећај неке мучке подлости чим се на Краљевим уснама појаве речи као што су „разум", „природа", „глава", „срце", „право", „савест" или „невиност". Чак и кад Краљ изражава тим речима не само неку апстрактну него и какву конкретну истину, можемо бити сигурни да ће оне ипак добити неки мучки обрт. Карактеристична је у овом погледу сцена у којој ће Краљ саопштавати Лаерту да он није крив за убиство Полонија; Краљеве речи: „Сад ваша савест нека потврди невиност моју" нису ироничне само у ширем контексту драме као целине, него и у ужем контексту овог Краљевог покушаја да употреби Лаерта као оруђе за убиство Хамлета. Отровани мач и пехар сасвим јасно и технички одређују оквире ове „савести" и „невиности".

Али *noblesse oblige:* и ове велике речи, с једне стране, проширују импликације једне дворске комедије у правцу трагичне слике људске природе и људског мишљења, а, с друге стране, намећу референцијални оквир Краљевој личности у којем се показује да су проблеми људске савести увек помало и стварни чак и кад су фиктивни — као што су, уосталом, увек помало и фиктивни и кад су стварни. Поучна је у овом погледу разлика између Краља и Полонија — Краља као носиоца зла који тих проблема има, и Полонија као инструмента зла који тих проблема нема. Та разлика се огледа, на пример, у оној великој сцени у којој Полоније говори Краљу како би се и сам ђаво могао „пошећерити" па да буде, или бар изгледа, „сладак". Док се Полоније и Краљ спремају да уходе Офелију која ће уходити Хамлета, Полоније даје Офелији молитвеник у руке да би што лепше обавила тај задатак:

„Та привидна
Побожност нек ти оправда самоћу."

И ако он уз те речи и говори да то није лепо — „због тога смо често за укор" — онда та моралистичка примисао није чак ни цинична. Бледи и апстрактни језик којим се она изражава наговештава колико оно мало значи у поређењу са оном живописном сликом у којој већ у следећој реченици сам Полоније описује властиту претворност говорећи

„да лицем
На молитву спремним, изразом побожним,
Пошећеримо и самог ђавола."

Та сцена ће мало касније за Хамлета бити повод монолога „бити ил не бити", али чак ће и Краљ размишљати како су Полонијеве речи о „шећерењу ђавола" „исувише истините":

„Образ једне блуднице,
Улепшан што је вештином мазања,
Ружнији није испод маске своје
Но моје дело под шареном речи."

На сличан начин, у каснијој аналогној сцени ухођења Хамлета, кад Полоније пође на оно „згодно место" где ће га Хамлет пробости (одакле он у ствари уходи краљичино ухођење Хамлета), Краљ ће непосредно после Полонијевог одласка размишљати о „смраду" свог злочина који се „до неба диже"; и његове речи овде чак више неће ни имати никаквог декламаторског призвука. Аутентичност овог тренутка Краљеве намере остварује се не толико тим што он жели колико тим што он не може да се каје и моли:

„Јаку ми вољу јачи грех обара."

И мало касније:

„Неће се к небу дићи речи голе."

Ту Краљ — ма како тренутачно — постаје човек, а ирониј његове ситуације добија трагичко достојанство.

3. Од комедије ка трагедији

Комедија дворског живота је основа *Хамлета* — а каква је заправо трагедија, и да ли је трагедија уопште могућна, на таквој основи? Није, наравно, шала живети у тако шаљивом свету — а још је мања шала живети у њему и у исти мах прозирати га онако како га Хамлет прозире. Тај свет је, наравно, довољно смешан да би човек могао и „сумњати" у њега, и „колебати се" у њему, и „полудети" од њега. Али Хамлетова трагедија — иако трагедија беспућа људске свести у животном заокружењу које јој је прозирно — није трагедија сумње у погледу злочина, или било какве недоумице у погледу људи и збивања на данском двору. И зато су нека новија тумачења ове драме сасвим прихватљива: Хамлет сумња само у оној мери у којој му је потребна провера да је Краљ убица његовог оца, његово лудило је само метод те про-

вере, а он се заправо нигде ни не колеба изузев у сцени Краљеве молитве — где колебање треба схватити потпуно природним унутар оне слике света у којој је ова драма настала и у којој се остварује.

Хамлет се, дакле, само ужасава у свету који презире и прозире. Према Озрику, на пример, он се не понаша као према човеку који би поседовао разум и осећајност; он се не понаша према њему онако како се понаша, на пример, према Хорацију или према гробарима. Он назива Озрика „воденим комарцем" кога је „грех познавати". Озрик је, даље, у Хамлетовим очима човек „који добро чини што се сам препоручује; јер му ниједан туђи језик не би учинио такву услугу"; он се „удварао брадавици своје матере пре него што би је узео да сиса"; он заправо и није човек, него биће које само има „спољашњу одећу друштвеног општења, неку врсту површног мехурастог знања које њега и њему сличне преноси преко најдубљих и најзамршенијих мишљења". У сличном смислу Розенкранц и Гилденстерн су за Хамлета „ораси" које краљ-мајмун држи у губици и чува док му се не прохте да их скрцка; а поред тога он ће још и изричито казати да га ни најмање не узнемирује савест зато што их је послао у смрт. Као што ће, не трепнувши, пошто је убио Полонија, обавестити Краља да је Полоније „на вечери" — на којој црви „њега вечерају". А сличним језиком ће, најзад, говорити и о Краљу, називајући га „лупежом", „убицом", „гадом", „спрдњом од краља", „кесарошем државе ове", „жапцем, мачком и слепим мишем".

Тај свет за Хамлета не представља, дакле, некакву „интелектуалну" загонетку — него „само" егзистенцијални проблем. Систем лукавства и насиља нема овде оног стравичног макијавелистичког достојанства које ће Кафка преобразити у некакву безмало надљудску категорију: Хамлет у борби против једне политичке банде не халуцинира ни о свемоћи, ни о „филозофији" те банде. Банда није ни машина, ни мора — него једноставно оличење људске покварености и глупости. Другим речима, Шекспир није пао у исконско људско искушење да митологизира злочин, да мистификује политичку перфидију и бесрам. У *Хамлету* слика насиља и лукавства није магијска — као у класичној трагедији, код Макијавелија или код Кафке. А није стога што Хамлет не прима, као што г. Ка прима, свет око себе као коначну датост. Он носи у себи — упркос оног што види и што га окружује — и неку слику „сјајног неба", „раскриљеног свода" и човека као „украса света, узора свега живота". Он ту слику има пред очима чак и у тренуцима у којима му сав свет личи „на ружно,

кужно сметлиште испарења". Та слика му даје и одређену унутарњу снагу којом се отима својим монолозима, свим оним тренуцима у којима доиста изгледа да је и он, као г. Ка, тек некаква свирала историје и времена.

Захваљујући овој снази Хамлет остварује и неке другачије тренутке постојања у којима постаје хуморно надмоћан животу око себе — надмоћан и кад је слабији стога што је у стању да обухвати својим погледом и оно што други неће или не могу да виде. Зато он није само свирала времена; зато ће он у једном тренутку понудити Гилденстерну фрулу и замолити га да му свира. А кад Гилденстерн призна да не уме ни да држи фрулу у рукама, Хамлет ће му рећи:

> „Па видите какву тричаву ствар правите ви од мене. Ви хоћете на мени да свирате . . . А ево овог малог инструмента у коме је диван глас и обиље тонова, па га ви ипак не можете натерати да проговори! До сто ђавола, мислите ли ви да се на мени може лакше свирати него на једној фрули? Назовите ме којим хоћете инструментом; ви ме можете пипати, али не можете свирати на мени."

И канда ова интелектуална зрелост Хамлетовог односа према свету политичке перфидије и бесрама наговештава да је ипак, мање-више, све у реду у држави Данској. Јер док се зна што је и како је — а историја нуди и другачије примере — политичка магија није превладала, ни тренутачно, над људском могућношћу и људским разумом. Но наравно, кад би ово била цела истина о Шекспировој драми, онда она — и поред Хамлетове смрти на крају — не би заправо ни била шекспировска трагедија, трагедија чудовишног, јединственог стицаја околности и карактера. И стога треба можда додати да Хамлетова људска осећајност и имагинација нису — као што ваљда и не треба да буду — „на висини" његове интелектуалне независности, луцидности и зрелости. Другим речима, Хамлет као слика људског бића, обдареног говором и потребом комуникације, не може се у крајњој линији задовољити тим што Гилденстерн не може да свира на њему. Ту почиње трагедија његове људске природе — суштинске неприхватљивости властитих сазнања о животу; а то ипак наговештава да можда све баш и није труло у држави Данској.

БОШКО БОГЕТИЋ

ЈЕЛЕНА

АСПИДА (Од жене узе тело, а од човека дах)

Не сачекујте стопала у дубокој шуми,
Жестоким и оштрим смехом
Улепшавајући звучни плашт.

Под небом и његовим брзим жаром
Увеселите се, војини,
Насладите се, војини,
Мноштвом знакова понетих у гроб.

Свећњаци горе у празној соби
(Време је жетви)
И бољари у обући гломазној
У славу никлих сечива певају.

Владари су стегна размакнули,
Соколи им се с бојног поља враћају.
Чујете их
Како се испод облака
У падању
К њима приближују.

Зова се јавља, човек и жена плачу.
Не, то није парење зверова
Већ скорпион у срцу,
Дете у утроби.

Владари су мудрим очима
У славу и светлост јутра загледани
Док немоћни им соколари
Преко часног меса покров пребацују

ЈЕЛЕНА

Ево извору руке да им грешни пламен омије,
Ево језик да буде знак главарима,
Ево класу
Мој уздах.

Моје је срце и утроба непријатељ маломоћан,
Моја је крв листак стрепње на земљи,
Моја је мисао младосна:
Тело да оплачем да ми је,
Разлучење од земље ум да ми је.

Тело је смоква којом се не наслади х,
Тело је грозд који ми усне не сретоше,
Тело је сласт коју не знадоше мужи.

Како да се оденем
Када из двора излазим?
Са бољарима срешће ми се колена,
Шкргуту зуба неће одолети грло.

Разум ми испуни богатим мирисом,
Разумом ме одврати,
Разум ми теченьем убистри,
Разум да ми расте у великим капима.

Живљење је неразлучно од траве,
Живљење је пепео,
Живљење је пуно црва,
Живљењем на земљи гњијемо.

Разлучи ме од јутарњег цвркута,
Разлучи ме од злобе уготовљених красота,
Разлучи ме од жуборике и њених чести,
Разлучи ме од босиљкове воде било шта да болујем.

АСПИДА (У пратњи вуге у удаљеним бедрима)

Ништи стекоше руке да се грле,
Дрвета гране да се пружају према небеским лепотама,
Плод из дна земље отвара се,
Плотољубивим све се начини из младости.

Водама што око нас извиру
Бунаре давно напуних
Да би живели у братству,
Да најслађи живот пијемо.

Брда напуних јеленьим трчањем.
Земља је сидро
У ком је ружа заручница ветра танког,
У ком пчеле
Своје зујню прелетање нуде.

Простора у луговима за све има,
У пољима ширине,
Врхова у горама!

Великоименита госпођо,
Уснуле очи отвори
И све земљине дарове прими:
Бистроточно миришу ти образи,
Скути су ти за љубав прикладни.

ЈЕЛЕНА (Сок стабла лаје на свој леш)

Ако се примакнем пупољку
Век ће ми бити краткотрајан. Све смртно
Видим
У његовом завежљају: љубав се расцветала
У свирци нечистог језика.

Слична су жару пчеле
Преступљења малог бубња.
То значи
Венчање
Мртвих иноплеменика под капијама руже.

Побеђивања постоје у сваком тренутку.
Опасне су ивице видљиве красоте.
Оскрњени мирис ветар ће да казни,
Нечисти занос сунце ће да спржи.

Припази утробу плода
У коме нема ослонца,
Кротка деспотице!

Припази се иноплеменика који долазе из шуме!
Чаше суза стоје за њих наточене,
А волели су дивље јагоде
Док беху у отачаству:

Распаде им се чврсто тело
И иза њих ништа не остаде
Сем траве гресима богате.

Из изваћеног ока труда
Капљу сузе, из семена бол
Распрскавања:
Не живи пламеним животом меса
Са којим те немоћна природа венча,
Деспотице.

АСПИДА (На бојном пољу, из копита)

Нокти по кућама дочекују зору.
Зашто људи устају против речи
Чија су гнезда
Свијена на уснама жене?

Сунцу је огњиште телесни напор
А небо
Храна свеже зебње
Од које лобање пуцкетају на столу.

Вечерала је сва земаљска господа
Хлеб и вино донето са непораженог тла
И пошла у лов поуздавши се у копља
Којима ће мудрост ослободити од змије.

Орачи подижу влажне њањаве:
У њихове подруме
Стигла је сунчана весна!

Задовољни заглушљивом буком тела
Зимске кости бацили су псима.
Од жубора гласова створена су огледала,
Из зноја ничу врући кљунови.

Војник је девици донео маслачак
У који отпухује,
Који се претвара у уд:
Ништа не може спречити
Долазак љубави!

Где је разроки анђео овог часа?
Док сигурни крици расту по војничком плашту
Да л те изнад неког далеког језера
Осмехом мами, деспотице?

ЈЕЛЕНА

Затворих двери да нитима не водим кретање
Док се учвршћују у вечном жићу:
Мислим о јутру скорелих путева,
О светом мужу
Који са устима пуним грехова
Шета око мога ноћног меса.

У рукама су му царски кључеви.
Хтео би да отвори
Моја запечаћена уста,
Моје зарђале скриње,
Моје корњаче
С оклопом гласне лествице кише,
ухваћене у времену пјенија,
опкољене осмесима дојкиња.

Пречудне птице
Усковитлане подригиваньем мача
Падоше ми по лицу и души,
Хлад начинише крилима,
Посуше ме мирисима свакојаких кљунова.

Он ме опи уљем исцеђеним из грчева
И пође на коњу златоседлом. Остадох
Да дажд ми и роса низ грешне образе сиђу.
И још лежим на одру висибабе
Чекајући длакаву децу да ме у двор одведу.

АСПИДА (У лику Душана кога отрова и људске му речи узе)

Блисшаве огртаче забацисмо земљи:
Текао је извор под зубима
И жилама радозналост ракова:
Девичанске ноћи
У брецању звона срачунаваху латице.
Блистаху Борњаци. Свечана ти глава одрицањем,
И крепка.
Скиде мучења венац:
У вреви шумских дворана,
Украшеним многим стазама,
Штенад лавова сишу твоју дојку —
Многомирисну храну пролећа.

Из пукотине мене
Излазила је змија.
Ти си је брадавицом затворила.
Не беше те страх
Из чудодела што их добисмо у рађању
Да се гујин пород рађа.

Бескрајно још си бела.
Пре него ми жеље за тобом
С јесени сиђу низ мирисну кичму,
Другачије бићу ти привржен
Праћен кевтањем о развићу.
Неухватљива звер опитиће са тобом
У снопу суца. Магновена дисциплина
Подмладиће
Рад извора.

Неухватљива звер излази из твог мужа.
И постаде твој противник.
И нико је у земљи не посече.
И нико је не задржа рукама.
И сишу твоје млеко њена штенад.
А ја им
Добри чувар и заштитник.

ЈЕЛЕНА (Бију гајде и невесте коло запучају)

Што сагиба колена до земље
Псалмопевац
Каза:
Камен и месо нераздвојну сенку
Проденуше кроз биље,
Љубави целов
Мирисног хора да искаже плавило.

Док јесен зарива у стабла
Обилну плодност,
Гласови јуноша и девица у наглом пријањању
Ждеру
Разум између живица
И других места,
И других времена.
Лествице се срушише под месом.
Сажети истим покретима
На језику живих стојимо.

За нама падине и пашњаци
Остадоше жудни мрмором воде.
Царство само наши удови досежу.
Тишина даривана
Обоје нас сачува отрова
Расплођеног тренутка.

И војнике нам сачува
Да остану на земљи
И копљима у стаблу смирују рат,
И воду наше државе чувају
Од додира
Сношљиве птице
Набубрелих полова.

Ноћна твоја бдења, госпо,
Одјекују у гвожђу,
Воњају у слову
Високих белих цветова.
И каква је снага месец
Просут по калпаку и оклопу!

Падоше сузе над безданом планина,
Низ лишће орахово,
На оштро сечиво ратничко:

Док плаках
У благочашћу
Небеске обитељи звезда многосветлих,
У слабости свога тела
У промајном ружичњаку.

Иноплеменици, видевши сузе
Над успаваним криновим жаром,
У хладне изворе крваво оружје бацише:

Љубави целов
Мирисног хора да искаже плавило.

АСПИДА (У лику Душана, испод камена)

Устављамо језик од музике
Да живи после говора. Може умрети
Гласна тужаљка коња,
Ако једину капљу знања
Избрише Дух народа,
Ако једини плод благоухан
Човек прождре.

Из чашица се скривена хладноћа диже
И под теретом пробаве
Лептири те следе, Јелено,
Узнюсећи се над капијама.

Да бедра расплодиш,
Да изданак српској земљи никне!

Са криком оцрганим у вепру
Хтео бих живети
Под крилима птице,
Далеко од златних сводова
Где нам нетвари муте огледала.

Анђели се дижу из лишћа.
Лебде наги,
Супротни мојој јакој стрели
Што се с невидљивим зверима спаја.

ЈЕЛЕНА

Свих трава плодно тло,
Свих риба богата језера,
Свих извора високе горе,
Свих људи сунчани трбух
Бити:

Да расту и имају облик свиле,
Да се мириси закључају у стабљике
као тишина у води,
Да напајају језик народа,
Да деца начну груди мајке.

Сав свет да остане зелен,
Све да сколи ћутање и мир велики,
Сав говор да буде из дубина,
Сав народ да се у царству подмлади.

Са невестама да спавају мужи,
Са гресима да им се измешају удови,
Са белутком да им се душа сједини,
Са перунике да се росом подоје деца.

Када девојка прође у хаљини ливаде,
Када за њом младић пољупце купи као сребро,
Када у први поток загазе голи и без стида,
Када се предају ђаволу с вољом,

Нека се скакавци не ужасну и устрепте,
Нека се рибе не препуне магнета,
Нека сокови не заплачу испод коре —
Нека плачу само змијина уста!

Шта понети у жиле,
Шта учинити од свог немира под плавети воде?
Ко ће тећи испод тебе, мој камене,
Ко ће те мутити: звери или деца?

Када кукавица закука,
Када сенка њених крила падне по стази,
Када нам се у колена сурва,
Када јој звончић никне из црне развалине ока.

АСПИДА (У лику Уроша изнад Јелениног одра)

И ту смо, испод зидова манастира
Слепи од прашине,
Хтели рећи:
Нов почетак хуји између ушију
Настањених у хладној пећини.
Дрхтавица надлеће мушке удове.

Пун је жртвеног дима Градац.
Јелено,
Спаљујеш своје грехе,
Окрећући се
Издвојена
Застајеш пред светим домом
Не могавши га оставити.

Посматрамо орлове мирне у прелетању
Кроз празну ноћ и јачину.
Крици се леде на отвореној трепавици.
Тело се суши и гробу нагиње.

ЈЕЛЕНА

Чини ми се да тврди гласови себара
Допиру свуда око двора,
И у магли на боровима,
И у кругу стола. Кевтање паса
Притискује немо сушење чамца.
Ја сам спремна за пут.
Просијавају ми кости
Покретима жаоке чија је замка ружа!

Припали кандило када се попнем на храст
(Одатле ваља поћи)
Многострадални мој Урошу,
Сине нејаких удова.
Нека ми смирај огласе трубе,
Нека са висоравни полети соко,
Нека висина трепери над одром.

Спремна сам
Да се тихо предам успењу,
Теби остављајући место жаљења
Лепе саднице са којих не бра
Твоја мати.
Само сећах у њиховој сенци,
Само ми лишће свираше у уху.

Како пада ноћ,
Како пада ноћ,
Мој Урошу,
И ја умирем у њеној шумној школьци!

Побегла бих у утробу животиње,
Побегла бих у наборе било чијег длана,
Побегла бих у корице мача,
Само да не одем у земљу,
Урошу,
Једино име спомена мог.

ТВРТКО КУЛЕНОВИЋ

БОГОМОЉЕ НА СРЕДОЗЕМЉУ

1.

Стигли смо у Асизи ноћу новим широким аутопутом, тако да нисмо ни приметили како се пењемо, али смо знали да је град диван смештен на брду и да ће нам пријати његова свежина после врелине мора. Сутрадан нас је мада већ предвиђен одушевио видик, али још више град, његове старе куће изнутра тако добро обновљене за становање људи, његова богатства и отменост, мудрост у понуди робе — излагали су једино своје изванредне керамичке производе а трговали с укусом, говорили да се у Југославији и Италији зна шта је живот: да је мира, да је да се добро једе и спава и пред кафанама на тргу поред фонтане могло је да се седи а да се ништа не наручи, могло је да се оде а да се не плати, нико не би јурио за вама.

Али јасно је ипак да смо због горње и доње цркве дошли у овај град. На првом месту свакако због слика. Мало је сликара који толико заслужују да им се дође на ноге колико заслужује Бото. Ако низашто друго а оно зато што се његове слике не могу урамљене шетати тамо-амо и човек мора да буде на лицу места, овде и у Падови, ако стварно жели да их види. Затим је био свети Фрања Асишки, наш Буда, један огроман човек на кога смо помало и заборавили. Сасвим приватно, постао ми је посебно драг кад сам по репродукованом лику са фреске закључио да веома личимо: имао је дугуљасто лице, на неки начин сличне упале очи, на потпуно исти начин крив нос, исто удубљење над брадом. Једино му је доњи део лица био мање меснат, што је и разумљиво. Хтели смо да видимо како то коегзистирају горња и доња црква, прва подигнута на другој, друга темељ прве, ко губи а ко добија, јесу ли више једна или више две.

Показало се да је њихов међусобни однос вишеструк, да се спајају и раздвајају као парови у игри. Горња црква светог Фрање је својом спољашњошћу једна од највећих лепота, једно од највећих чуда, једна од најимпозантнијих

личности које се међу зградама могу срести. Оваква оцена заснива се углавном на једној њеној особини: грађена је од делова и на начин на који се граде мале цркве, а колосална је. Човек је видео много таквих цркава, таквих фасада са празним површинама, од грубог камена, са просто уобличеним елементима, са кровом косим против кише, са розетом изнад врата у коју су уметници уложили сву своју снагу јер је пара било само за толико украса. То су увек биле мале неугледне цркве, занемарљиве на отвореним просторима или изгубљене међу градским кућама, цркве које су сведочиле о жељи а биле показатељи сиромаштва. Зато прилаз горњој цркви светог Фрање у Асизију изгледа као сан у коме се нешто познато много пута увеличава, па нас у зависности од тога шта је обузима или дивљење или страх. Ми можемо рећи да је то била лепота која нас је зграбила на прилазу горње цркве светог Франческа, али наглашавајући поново да је та лепота произлазила из овога и закључивала се у њему: разлика између величине у којој смо навикли да гледамо овакву или сличну цркву и величине у којој се она овде појављивала формулисала се као невероватна моћ, као власт чудесно племенита, којом је ова црква држала бога у себи и људе на домаку себе. Као кад би људска скромност одједном постала бучна и приметна попут обести, а да се при том не промени. Таква црква пристајала је без сумње, светом Фрањи. Ако бих јој прилазио она је све снажније привлачила, ако сам покушавао да одем она је заустављала, врло снажно, радећи све то кроз лепоту. Била је чудо од цркве. Али само споља. Изнутра, одједном је постајала празна, шупља, досадна, преголема, наличје своје властите величине које нису могле ублажити ни Ботове фреске, дивне свака за себе али излишне на овом месту. Човек није марио ни да их гледа јер је хтео што пре да напусти овај хол, ово тркалиште, ову мараканду, журио је да отаља овај посао, да скине с врата ову обавезу, силазио је да погледне и доњу цркву колико да не буде половичан у разгледању и остајао је ту. Био је одмах повучен у дубину. У ону дубину бога, дубину света, дубину човека у коју би бар мало морала умети свака добра црква да повуче. Али ова је вукла много и одједном. Била је ниског стропа али без притискања, и била је мрачна. Мрак је био нежан, смеђ, претварао се у своју супротност преко чудесних витража који нису уступали ни оним из најбољих француских катедрала, а били су пријатнији од њих јер док су они чували мрак својих цркава, ови су у својој откривали њено светло. Уместо да буду крваво црвени, мрачно плави, земно смеђи, по садржају драматични, по композицији усковитлани, згрче-

ни, склупчани, ови су носили једноставно на обичној, прозрачној стакленој основи љупке разнобојне фигуре мирних покрета, достојанствена израза, изгледали су као дивна серија марака. Тако се у дубину, у мрак, улазило безопасним, једноставним путем њихове савршене љупкости. Према средишту цркве, према тлу и према дну, мрак је био ређе и нежније прекидан, али је и даље остајао довољно светао, довољно откривен да може да покаже своју праву природу која није ни опасна ни зла. Ниски строп био је бучно исликан сликама и орнаментима и сад је интензитет њихове боје био тај који је давао светлост, расипајући по нама своју пригушену раскош. Светиљке су наилазиле ретко, таман толико светлости колико је било потребно да се подржи боја. То је по мраку расипало неку треперавост, нежност. Човек је осећао да има неко поред њега ко га пријатељски узима за руку и некуд води. Осећао је да може слободно да иде даље, и да је мрак око њега и у њему богатији и разноврснији но што је икад могао помислити. Пут је водио низ степенице, у саму гробницу светог Франческа. Степениште је било у мрклом мраку а онда је, на самом улазу у гробницу одједном бљеснуло стотину свећа. То је било светло које мами, које греје, које дрхти од вере као слика Ел Грека, светло од којег је порастао свет: човек је био заборавио шта је то светло стотине свећа. Знао је шта је електрика, знао је шта су неонске рекламе, чуо је за страховито моћне модерне исијаче, знао шта је једна свећа, али није знао шта је мноштво њих: својим трепереньем, ограниченошћу свога домета, сведочиле су о присуству мрака и тиме на сасвим нов начин подвлачиле вредност овога неизмерно јасног светла. Човек је био већ потпуно убеђен и тада је наишло неочекивано. Очекивао је отворен саркофаг, мумију или камену скулптуру или гипсани одлив лика, лоше погођен криви нос и чулна уста, смрад од нераспадања мртваца, знао је да се ту, на крају, више не може умаћи лажи, да је дошао до тачке смрти на којој се открива беда сваке вере а понајвише хришћанства, да је једино још преостала глупа, гадна парабола пакла и раја. А одвели су га пред једну апстрактну слику постављену у тродимензионалном простору и изграђену од солидног материјала: у грубом бетонском зиду прво је био један усправни правоугаони просек, један рам. У раму и иза њега, у дубини колику може да дозволи слика стајали су хоризонтални слојеви материјала који су фино оцртавали своју рељефну структуру: видео сам бетон, па сламу, па дебелу даску окренуту ми површином, па текстил, па још нешто чиме је слика ишла иза и изнад ивице свога оквира, бетонског зида. Хтео сам да питам: шта је ово,

али ми је било неугодно, обичне старе жене знале су шта је, долазиле су и крстиле се и љубиле и палиле свеће. Један незграпан фратар дошао је и неким штипаљкама скидао оне свеће што су гореле тамо у стотини и место њих стављао друге неупаљене. Другог старијег видео сам већ раније, водио је једну групицу Енглеза страховито лошим језиком и просјачким покретима. Овде у гробници је, међутим, ћутао. Уосталом, њих не бих ни могао да питам, они не би умели ништа да ми кажу, они су овде толико случајно колико и ја, запослени као фратри, можда би чак боље умели да обављају мој посао, а ја њихов. У томе и јесте ствар што не може ништа да се пита, то јест што нам се питање нуди а не очекује од нас, то је једино што је вера могла да истави пред лицем смрти, а да се не обрука. Неко вешт је све ово измислио, свака јој част.

2.

Да ли да опишем и тај један дан у Прованси? Није лако јер је ова Прованса, као и читава ова Француска, сва различита од саме себе вечити атак на свет стабилних мерила, на једносмерност, ускогрудност нашег сећања, то је немогуће спајање светова које смо дотада држали одвојено, насиље које нас води ка већем богатству унутра. Она је напад на све што је једно, што је искључиво, на све што нема своју супротност, безброј својих супротности које опет воде у јединство.

Не говорим о историји, о разним политикама и културама. Не говорим ни о Паризу и његовој вечитој игри збуњивања осталог човечанства. Говорим о једном дану у Прованси. Питам се да ли је право, и зар је могуће да је бог, или тај ко даје, дао Француској, овој Прованси, чак и најлепше римске рушевине. Зауставили су аутобус у рано јутро крај једне пољане, крај француске пољане преливене немарном травом, мало умереном и поседелом на провансалској врућини, рекли су да погледамо зимски град Гланум то јест његове остатке, а то нисам хтео да гледам, знао сам како изгледа, овде онде по гомилица танких циглица. Изашао сам из аутобуса на своју страну и пошао у свом правцу а нисам имао куд да идем јер су право преда мном, само на ливади која се спуштала дубоко испод нивоа пута стајали маузолеј и arc de triomphe из Сан Ремија.

Ове сам ствари у својој раној младости видео на поштанској марки али ми нису остале онако драге у сећању као деца Луке дела Робије о којој је већ било речи.

Нису оставиле никакав утисак него просто једно тако овлашно филателистичко познанство и зато сам сада могао бити сигуран да оно што видим, што осећам, настаје на лицу места, потиче од оригинала: било је то најлепше, најпријатније што сам икада видео да нам је остало од старог Рима. Урађено с припростим грађанским укусом али у оквиру таквог укуса савршено. Нигде големих каменчура што обележавају империју. Све је мало, складно и било би слатко, сладуњаво, да није овако старо. Да није овако отмено овако неочекивано обојено: ко зна зашто овај камен је овде постао љубичаст у смеси са разумљивим сивим и такав је смештен непосредно на зелену, сиво зелену траву, под ведро плавим небом у десет сати ујутро док још није почела врућина. Мада право објашњење за ранију напомену о лепоти римских рушевина у Француској долази тек касније.

После Рима дошао је пакао, или Паклена долина, Val d'Anfer. Можда су је тако назвали због паклене врућине која лети влада тамо али ја сам то друкчије схватио: пошто су оне невероватне стене, канали и отвори у њима, путеви и провалије међу њима били застрашујући лепи, помислио сам да се паклом није никада ни називало нешто што је стварно непријатељско и опасно већ је било довољно да буде туђе, необично и непознато. Пакао, то су други. Круна тог пакла био је Ле Бо, град начињен на врху, и у пукотинама, овог стења. У средњем веку склањали су се у њега провансалски јеретици, а прилази су му били такви да нико осим прогоњеног и оног који прогони, обневидео од мржње или нечега још лућег, не би се ни усудио прићи. Данас су остали само ти жљебови и вододери, ти пуцњи у стенама што су скривали људске стазе, и чудни фосилни обриси и отисци некадашњих кућа на стенама као да долазе из неког палеонтолошког албума, као да су у овом граду на врху брда живеле рибе, а не људи. Лево, негде при врху, видео сам отисак катедрале: готски зашиљени лук, декоративни торњићи, све се тако лепо препознаје и види, а ничега нема. Чудније успомене на бивше зграде сигурно не познаје свет.

Киша почиње да пада пред опатијом Монмажур на самом прилазу Арлу. Одавно је напуштена та готска тврђава, још напуштенија сада на киши кад клаустар почиње да се претвара у бистро језеро са белим каменом по дну. Изнад језера диже се висока чврста кула, позив на медитацију, на мир, као да је сама самоћа градила да би људи у њој могли бити усамљени. Како су лепом, потребном умели да представе самоћу. Зар нису могли више да учине, тако сами, од ствари које се у самоћи чине, њихови становници? Или се њихов појам чињења није подударао с

нашим. Да би постигли од свију толико жељене тренутке озарења није им било потребно дело, ни пиће, ни жена. Знали су просту тајну како се од простих ствари справља, стање кад су дух и тело једно, кад је живот у тренутку вечит а цео свет тамо где су они, можда крај кревета у манастирској ћелији. Ми смо ту тајну заборавили и осуђени смо да чекамо да нам се озарење деси. Испомажемо се, површно, лажно, пићем, писањем, путовањем. Јер оно се догађа кад хоће, кад му се свиди, ако дође, ништа се није догодило ту, у опатији Монмажур која је сигурно била најприкладније место, него пола сата касније у много славнијој цркви, Primatiale St. Trophime. Страховито ми је био досадан тај клаустар најлепши у Француској, допола романски а отпола готски, кудикамо ружнији од онога у опатији Монмажур, и киша је била друкчија сипљива, роминљава, довољна тек да ублати. Али док седим под сводовима чекајући да престане, да се цела гњаважа сврши, олеандер одједном почиње отварати себе, ширити своје цветове боје дроге, постаје све већи, све важнији, нежно ме узима, то ваљда готска кула која је тамо почела да ме штити сигурним штитом својих зидова овде ме потпуно ослобађа бриге за опстанак у свету у који су ме стрпали, дозвољава ми да уђем у олеандров цвет. Он не зна за наше обавезе, законе и пристојности, дарује ми одједном себе и све жене које се налазе у овом ходнику међу ова четири зида, наизменичне са стубовима клаустра њихове ноге као на паганским представама постају стубови света, тренутни изрази њихових лица постају вечни обриси осмеха божанства, покретне очи тих скулптура продиру у мене, прожимају ме, не зову ме јер су ми се одавно дале, постају мој део као ја њихов, не жалим кад видим да затим напуштају овај зачарани круг, да одлазе једна по једна саме или у пратњи својих мајки и својих смешних кавалира, јер знам да је од њих остало све што је могло остати, да могу да их ставим на списак.

Сунце је било изгрејало још у тренутку кад се почео отварати олеандер. Кад сам се спустио низ стрму улицу већ је све било његово и нисам могао препознати малопређашњи ружни град. Али било је друкчије сунце, оно моћно, широко које осветљава бескрајне плаве хоризонте и разапета једра. Мало сам знао, више сам осећао да се припрема море. Рона је била спорија, послушнија, осећала је да није више једина вода. И грађевина је била друкчија: ни лепа минијатура Сан Ремија, ни скровито чудо Боа, ни моћна монмажурска кула. А уствари била је кудикамо моћнија, завитлана у круг, издигнута изнад града, била је начињена големим стубовима од којих се сваки могао мерити с кулом. Али није било смеће, зидано циглом,

чврсто али шупље изнутра. Биле су огромне лепе комадине сивог камена никле усправно под плавим небом. И нису ником пружале заштиту, скровиште, утеху, место за самоћу. Напротив, служиле су окупљању људи и биле су само зато ту да подрже оне отворе којима је зграда општила са простором око себе. Није више било места за усамљеног појединца али се сваком пружала шанса да учествује у заједничком свету. Више није било вере него само обреда, али они су били вечни као сиво камење. Овде је већ господарило море највеће међу копнима, Медитеран.

Закаснио сам на аутобус, и овде као и у Ле Боу. Било ми је страшно непријатно, сви су већ седели на својим местима, шофер је брисао ознојену ћелу придигавши другом руком, капу, сва врата су била затворена а у пуном замаху. Почео сам да се извињавам, а они су се смејали и рекли да нису хтели да оду, да ме оставе, него напротив да ме траже, да се возе по граду док не угледају моју chemise rayonée, мајицу пругасту. Дужан а неспретан, нисам умео ништа друго да кажем него да се од свих римских споменика које сам икада видео најлепши налазе у Француској, у Провансу, а да је међу њима најлепша велика Арена у Арлу.

3.

Путујући морем затворио сам нешто као круг, а враћам се кроз Коринтски канал. Моји сапутници о њему гласније сањају од почетка путовања. Молили су стјуарде да их неизоставно пробуде кад буде време, неки су чак приближно навили путне будилнике, за сваки случај. Знају већ све о каналу, колико је висок и широк, ко га је и када просекао, како преко њега прелазе друмски и железнички мост (један поред другог али издалека изгледа као један преко другог), једва чекају да виде бркатог пилота који ће вешто провући лађу кроз његову тескобу. И зар не бих ја био смешан, не само њима него и себи, ако бих сада повикао: окрените се лицем на југ и не певајте него плачите јер је она Грчка која је ваше љубави достојна остала позади! Него морам пронаћи нешто за себе у тим земљама што долазе, нешто што ће ми помоћи да не мислим на изгубљено а то се увек нађе: лепо плаво Јонско море, Одисејева Итака и Крф, домовина старих Феака у којој је некад слепи певач Демодок седео уз колено некаквом краљу Алкинеју, Крф који сећа на Венецију само је веселији од ње јер никад није био богат као она, а богатство рађа охолост која убија веселье. А као највишу драгоценост понећу у сећању смеђе очи брон-

заног кочијаша из Делфа, велике, веселе и лукаве, луде и опсенарске, као очи оних самоука мага и хипнотизера који су у време мога детињства крстарили кроз наше паланке.

Искуцава два по поноћи. У бродској трпезарији иза мојих леђа има сат, сад већ старински. Смеђа дрвена кутија с прозорчетом кроз које се види месингано клатно. Кад избија сате чује се по целој палуби, јер је на брод са свих страна легла тишина. У два поподне, само пре дванаест часова, био сам на Акрополи. Никако не могу да се помирим с мишљу да сутра у два нећу бити тамо. И још мање могу да верујем да има неко ко хоће, неко ко је вића сваки дан, ујутру и увече, и ко само у ретким приликама, кад му дођу гости, оде с њима горе, њој у посету. Рецимо онај младић с којим су ме упознали. Без престанка је певушио најновији домаћи шлагер посвећен вечито усахлој атинској речици Илисос и говорио како свако и најмање место у његовом граду, да и не говоримо о Партенону и Акрополи, има своју песму. Рецимо ја. Да сам мало дуже остао не бих више имао право да се осећам као неко ко је све то видео, него као онај који је тамо живео, боравио, становао. Соба с погледом на Партенон или слично. Осећам одједном како је добро што сам сада овде, што се нисам дуже задржао, што могу теби да пишем и да ти саветујем да се ни сам дуго не задржаваш ако једном овамо дођеш. Остави неку другу лепоту да ти је сагори навика, можда ће се она као Феникс поново родити из пепела и биће још светлија удружена с мудрошћу, ово овде је исувише драгоцено, исувише једно на свету да би се смело олако рескирати.

Просто, пођи на Акрополу око два часа поподне у месецу октобру, попни се пропилејима некада намењеним панатенејској поворци и када будеш на врху угледаћеш у позадини десно Партенон како се уздиже пред тобом у чудесном светлу атичког неба. Приближи му се сасвим, додирни телом стуб и обгрли га руком да осетиш живу топлину његовог прозрачно жутог, белог камена, пуног фините жилица, као да је то уз што си се припио тело жене а не тело цркве. Погледај како залази небо између његових стубова, како му даје уточиште, како га кити. Погледај како му далеко и дубоко доле темеље од пене удара море. Затим се спусти до Тезеона, ка његовој озбиљној лепоти, и уђи, увући се полако у смеђи мир оивичен његовим стубовима и зачућеш већу тишину од оне која влада у катедралама за време свирке оргуља, помислићеш ако постоји вечност она мора овде бити затворена. Затим продужи својим путем. Пошто проведеш поподне у граду Атини увече се искрцај из метроа на станици Тезеон да Акрополу још једном видиш. Надам се да неће бити

осветљена у октобру. Мало ћеш видети. Нећеш уопште моћи бити сигуран да си је видео. Али ћеш осетити да нешто има тамо у мраку, да постоји нешто живо, сигурно, као што постоји онај ко те гледа кад ти њега не видиш. После се врати на свој брод. Негде у ноћи доћи ће крај Егејском мору, угледаћеш рој светиљки на обали и зачућеш топот корака по палуби. То је Коринтски канал.

„Зар сте ви целу ноћ овде преседели?" — питаће те.

„Да", кажи „хтео сам да будем до краја с Егејским морем".

„О", рећи ће, „па ово већ одавно није Егејско море, ово је Егински залив".

Др ВЛАДЕТА ЈЕРОТИЋ

АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП УМЕТНИКУ И ЊЕГОВОМ ДЕЛУ

Уметност и уметник неодољиво привлаче свет. Једноставног човека, естетски образованог лаика, уметничког критичара и наравно аналитичког психолога. Шта има природнијег од овога! Од када се први човек усправио и погледао усхићено у сунце, сачинио камени олтар и принео му киту цвећа као свој скромни дар, ова жртва није била само израз захвалности, молбе, већ и прво рађање мистерије уметности. Тајанствено доживљавање јединства човека са природом и космосом, карактеристично за тзв. примитивног човека као и за великог уметника, представља природно и непресушно врело из кога, час у танком млазу, час као силовита бујица избија уметничко уобличавање онога што се тако моћно доживљава у себи. Најпре као крик и песма, као звук неког првобитног инструмента, по који цртеж у стени или великим трудом сачињена статуета од камена или глине, кружна, спирална или цик-цак линија на неком ћупу, крчагу или вазни и са почетком писмености прва казивања у клинастом и хијероглифском писму. Свака првобитна емоција која је интензитетом превазилазила свакодневну, било да се радило о емоцији страха, љубави или мржње, дивљења и страхопоштовања, тражила је да нађе свој израз и свој медијум манифестовања.

Не видимо никаквог оправданог разлога да првобитна уметничка испољавања људи доводимо у везу са нечим болесним. Напротив. Она су представљала вишак снаге, спонтани израз онога што су ти првобитни уметници доживљавали у непосредном контакту са природом и космосом. Можда није сувише смело претпоставити да је сваки човек неки скривени уметник. Зар он то уосталом није, бар неколико пута у току живота, када измашта нешто оригинално, када нешто каже што запрепасти околину, када нешто направи од материјала који му стоји на расположењу, коначно зар није свако дете по мало уметник, или сваки човек у сну?

Данас се са сигурношћу претпоставља да се код свих индивидуа за време детињства манифестује урођена уметничка тежња. Оваква тежња трпи постепено потискивање, тако да до пубертета обично сасвим ишчезне. У условима живљења код тзв. примитивних народа, овакво потискивање се обично не одигра, тако да код примитивних ова урођена уметничка тежња може дуго да остане присутна. Али као што за децу која лепо цртају не можемо рећи да су уметници, тако и ово стварање примитивних, без обзира на снажан утисак који њихова творевина често на нас оставља, не можемо оквалификовати као праву уметност. Уметност примитивних је идентична са оном код деце и није подложна еволуцији. Уколико се, међутим, оваква еволуција код примитивног уметника ипак може са сигурношћу констатовати, што се несумњиво дешава, иако ретко, онда морамо претпоставити и присуство талента.

Да ова урођена уметничка тежња ипак не ишчезава сасвим ни после пубертета, већ да остаје латентно присутна, говоре нам и неки случајеви, опет релативно примитивног уметничког стварања, и у току неке душевне болести. Док неки прави уметник који озбиљно оболи од неке психозе, готово по правилу престаје да ствара у току акутне фазе ове болести, или уколико болест постане хронична престане сасвим са стварањем, дотле неки други човек у току ове исте душевне болести, који никада раније није стварао, почиње одједном да слика или пише. И сада, имамо сличну ситуацију као код детета или примитивног уметника. Када болесне манифестације сасвим прођу, уметник се обично враћа своме стварању, док онај који је стварао у току болести престаје са стварањем; ако се међутим деси, а то су ретки случајеви, да овај последњи и после излечења настави да ствара, морамо и код њега, као и код оног примитивног уметника који еволуира да претпоставимо постојање талента. Болест је онда представљала само провокативни фактор који је покренуо унутрашњу динамику личности на акцију.

До сада смо се бавили излагањем тзв. урођене уметничке тежње која се манифестује готово код све деце, примитивних уметника и код неких душевних болесника. Како ствари стоје код правих уметника? Код оних који су успевали да пронађу најпогоднију форму и да кроз њу изразе оно што су тако императивно имали да кажу о себи и из себе. У чему су се онда овакви људи разликовали од осталих, који, мада и сами осећају повремено потребу за уметничким казивањем, не успевају да нађу начине да о себи нешто кажу?

Стендал је једном написао да је за уметност потребно да су људи мало меланхолични и довољно несрећни. Ако

овакво тврђење и не може да нас сасвим задовољи, јер је врло много људи који су мало меланхолични и довољно несрећни, па ипак нису уметници, оно нам ипак отвара неке видике и пружа неке елементе у нашем даљем истраживању. За психијатра бити по мало меланхоличан значи не бити сасвим здрав. Он меланхолију, ту црну жуч старих лекара, схвата сасвим озбиљно јер се са њоме стално сусреће у пракси у којој му се јавља овакав болесни меланхоличар са жељом и молбом да буде од ње излечен. Може се онда размишљати овако: бити мало меланхоличан, значи плус функција, могући подстрек и унутрашњи стимуланс за стварање, бити много меланхоличан значи минус-функција, подстрек и пацијенту и лекару да треба што пре предузети мере лечења. Али ко одређује границе до које меланхолија представља користан стимуланс, а од које представља сметњу за било какву активност? Лекар или меланхолични човек? И шта може да се деси када некога уметника који је мало меланхоличан излечимо од меланхолије? Да ли он постаје само здрав човек који не ствара, уметник који ствара лошије или боље него пре лечења? Све су ово значајна питања која мора да поставља себи и психијатар и неки уметник који се психијатру јавља за помоћ. Да се окренемо сада и оном другом Стендаловом елементу као услову за уметност.

Бити несрећан може да значи врло различите ствари. Ако схватимо несрећу као незадовољство и бол, онда се опет приближавамо неком болесном стању душе. Неко дубље незадовољство човеково може да буде субјективног или објективног порекла; задржаћемо се тренутно само на субјективном. Ако прихватимо привремено основну Фројдову концепцију по којој се читав наш живот креће у избегавању бола и прихватању задовољства, онда за човека који је из субјективних разлога дубоко незадовољан можемо рећи да је поремећен у неким основним испољавањима његове примарне нагонске делатности. Спутан конфликтима у њему самом, чији извор психоанализа увек види у детињству оваквог човека, или ређе, неким несавладивим конфликтима са својом околином, човек нема реалних могућности да задовољи основне нагоне, кажимо одмах, сексуални нагон и потребу за важењем, афирмацијом и он, на овај начин неминовно остаје заплетен у мрежи непрепознатих или само делимично препознатих конфликата који га чине незадовољним и несрећним.

Психоаналитички истраживачи на пољу уметничког стварања, онда када су своја истраживања усмеравали првенствено на личност уметника, скоро увек су откривали да су ови људи доживели неку тежу психичку трауму,

да су нечега лишени, да пате због неког недостатка. Неке основне жеље и потребе индивидуе, најпре потреба да буду вољене, признате, код ових људи нису задовољене. Уметничка креација схваћена је онда као нека врста компензације или сублимације оваквих незадовољених основних захтева личности. Уметност замењује код индивидуе оно чега је она у животу лишена. Као да баш непотпуни живот хипертрофише имагинацију. Изгледа као да имагинација замењује изостанак жељене реалности, исто тако као што можда задовољство смањује машту!

На коју се врсту лишавања, недостатка и конфликта заправо мисли? Она може бити врло различита. Изузетна строгост родитеља или њихова претерана нежност, рани губитак родитеља, неки физички недостатак или урођена деформација, нека болест, морална патња, материјална беда, неко разочарење, сви ови фактори и безброј других могу да послуже неком још увек притајеном уметнику као подстицај, активни стимуланс да из ових фрустрирајућих околности живота, у чаробној реторти свог алхемијског поступка направе напитак који очарава.

Сетимо се само ван Гоговог примера. У једном од најочајнијих тренутака његовог живота, када је немоћан, болестан и безнадежан чамео у руднику угља у Боринажу, када су се могле десити све могућности које се иначе другима дешавају, као што су: апатично признавање пораза и повлачење са бојног поља, усмеравање на неку другу активност, поремећење памећу или самоубиство, ван Гог бира ону најређу и за њега једино спасоносну могућност. Узима папир и оловку и почиње да црта. Ово је био почетак великог уметничког успона Винцента ван Гога.

Ево, како анализирајући и овај други елемент уметничког стварања, доживљавање субјективног незадовољства и несреће, доспевамо до сличних питања и сличне загонетке као и при анализирању првог. Док већина људи који су из раније поменутих разлога доспели у ћор-сокак својих нерешених унутрашњих конфликата постају, као неуротичари, потенцијални психички болесници, којима се онда или може помоћи психотерапеутским лечењем или не може, у коме случају остају неплодни и немоћни било за какву иоле стваралачкију акцију, дотле други, који су неоспорно у мањини, управо из повишене тензије коју стварају у души човека разни конфликти, проналазе спасоносни излаз и разне канале преко којих регулишу одвод кључале течности. Један од ових канала јесте и форма уметничког стварања.

Остали смо међутим и даље у недоумици који је то фактор х који код једних као да уопште недостаје, док је

код других присутан, улази у одлучујућем тренутку у једначину личности и почиње у њој да фигурира као стална и позната компонента. Очевидно је да је управо овај фактор х оно што зовемо, доста уопштеним именом — талент. На јасно формулисано питање шта је заправо талент, наш одговор остаје, на жалост, доста неодређен. Смемо ли да претпоставимо да је и ово неки генетски, наслеђем примљени, хромозомски фактор х који је чекао, управо раније описану ситуацију унутрашње тензије и релативно повољне спољашње околности, па да се манифестује и открије?

Досадашња генетска истраживања суштине хромозома не дају нам право да овако нешто са сигурношћу претпоставимо. Остаје нам, дакле, или да се задржимо на једној другој претпоставци, или да признамо нашу немоћ још пред једном тајном човековог живота. Ова наша друга претпоставка односила би се на динамику психичког развоја личности и нарочито квантитативног удела либидинозне енергије у њој. Наравно да ни у овој претпоставци не можемо да сметнемо с ума значајни удео наслеђених фактора који дају гориво нашем темпераменту, интелигенцији и карактеру. Други, не мање значајни фактор је утицај спољне средине, мислимо пре свега на уобличавање свих ових наслеђених фактора под утицајем васпитања у породици, односно друштву којој породица припада. Узмимо само један пример.

У породици у којој постоји неравноправан положај мајке и оца, узимамо класичан пример патријархалне културе наше средине, при чему мајка представља поводљиву, слабу и потчињену страну, а отац деспотску, доминантну и застрашујућу, дете неминовно улази у сукоб, ствара неизбежне унутрашње и спољашње конфликте, па се и само касније формира или као уплашено, слабо, амбивалентно биће које се не усуђује на самосталне активности, или се претвара у вечитог бунцију, неплодног револуционара који је у сталном сукобу са друштвом. Увек у потрази за својим Ја, увек у грчу да га изабори за себе, он нема готово никакве шансе да постави себе у једном тренутку изнад конфликта, он је неизлечиво оболео од сећања на своје детињство. А управо у овој, да тако кажемо, генерализацији конфликта, њиховом поистовећењу са сличним или истим конфликтима код других људи, коначно у идентификацији са конфликтима човека као јединственог, непоновљивог и пролазног бића на земљи и лежи, по нашем мишљењу, почетак уметничког стварања. Тек у таквом једном моменту, када моји проблеми постану општи проблеми, можда на почетку само моје поролице, народа, а онда и свих људи на земљи, избегнута је најопаснија

замка јалове неурозе. Уместо неуротичног незадовољства, које је само лош „ерзац" за праве патње, овакав човек престаје да буде незадовољан и постаје стварно несрећан.

Једна од главних одлика неуротичара и јесте управо у његовом бекству у болест, бекству од стварног доживљавања легитимне, људске патње и несреће, бекство у један, и са опште људског и са уметничког гледишта, потпуно бесплодан и лажан свет унутрашњих преокупација, маштања и мозгања.

Могли бисмо и овако да формулишемо разлику између неуротичара и уметника, уколико не желимо, као што то неки чине, да сасвим изједначимо оба појма. Неуротичар је човек који је поклекнуо под теретом својих унутрашњих конфликата, окренуо се од света к себи на болестан начин и то тиме што је изгубио поверење у себе. Он је више увређен него што пати, он је више незадовољан него што је несрећан. Он је зазидао себе у кулу у којој, час немоћан и клонуо, час бесан и завидљив лупа главом о њене зидове, стварајући у себи, уместо уметничке креације, неуротичне симптоме, параноидне системе, психопатско понашање. И уметник је најпре човек који је погођен неким ударом који му је свет нанео, и он се најпре увређен повлачи од света и затвара у себе. Али ова његова изолованост није двострука као у неуротичара, он се привремено затворио само у односу на спољни свет, али се зато утолико потпуније отворио према самом себи. Почетак уметничког стварања значи губљење поверења само у свет, али не и у себе. Не улазимо на овоме месту и у такве кризе већ формираног уметника који може повремено да доживљава и кризе поверења у себе, свој талент и свој даљи рад. Некада су ове кризе истина тако јаке и дуге да и неки познати уметник престане за увек да ствара, па ипак овакви случајеви су изузеци и на њима и њиховој патологији се сада не мислимо да задржавамо.

По нашем мишљењу, она одлучујућа и спасоносна полуга која унутрашњу скученост, сиромашну борбу за сопствене интересе и себичну превласт над другим претвара у моћну акцију, јесте онај величанствени ризик који руши старо и открива ново. Ризик који од страха пред животом, дакле и патњом живота, као његовим нераздвојним синонимом, ствара храброст и продор у непознато. Можда је заправо овај ризик, ова унутрашња спремност на ризик, али на ризик у прави час и на правом месту, ризик који води оно тајанствено „треће око" уметника што чини један од битних елемената онога што зовемо талент. Када је овај ризик једном учињен, продор у уметност је остварен. Уметничко стваралаштво постаје онда

нека врста абреакције, уметник, стварајући, постаје свој сопствени лекар остварујући ослобођење од непријатних, потиснутих и каквих све још болних афеката. Тако је Ибзен вероватно успео да драму свога живота пренесе у више чинова написаних драма, Стриндберг и ван Гог бар да ублаже или спрече ранији наступ катастрофе, Хелдерлин једва и то. Док неко ко није упућен у тајне уметничких сфера не уме и не зна како да изађе на крај са својим страховима, кошмарним сновима и дневним несигурностима, већ постаје све више манифестно неуротичан, уметник производи из свега овога катартички ефекат не само на позване из публике, већ много више за самог себе. Ми не можемо овде улазити у случајност или можда детерминисаност уметничке форме стварања. Да ли ће неко постати сликар, композитор или песник, одлучује мноштво фактора, најчешће непосредне могућности које уметнику у датоме тренутку стоје на расположењу.

Узгред речено, ортодоксно психоаналитичко учење и у овоме избору уметничке форме проналази детерминисаност. Тако, по њему, надмоћност нарцистичког елемента у личности уметника одвешће је ка поезији, анално-садистичког ка пластичним уметностима, ексхибиционистичког ка позоришту, а хомосексуалног ка балету.

Ако бисмо желели сада да уђемо још дубље у генезу уметничког стварања, држећи се оне шеме психичког живота која га дели на области свесног, пресвесног и несвесног, онда бисмо могли да кажемо да је управо област пресвесног, која се поставља шематски негде између свесног и несвесног, тежећи стално да допре до светлости свести, онај центар личности уметника у коме се стварају сањарије, сећања, визије и фантазије које треба да буду уобличене у слике, звукове или речи, свесном перцепцијом њиховог стваралаца. Један песник рекао је о томе: на граници когнитивног и сензитивног света песник конструише своју палату.

Не достижу сви пресвесни процеси свест са подједнаком лакоћом. Постоји изгледа специјална динамика међусобно испреплетаних односа између снага које управљају покретљивом психичком енергијом несвесних процеса, оних који се пробијају из несвесног у пресвесно, као и оних који из свести бивају потиснути у подсвесно, пре него што се ови садржаји појаве у свести. Ова динамика изгледа да има посебне законе када је у питању уметник. Већ је било речи да је сваки од нас по мало уметник када сања. Какве се само велелепне зграде подижу у сну, какве мудрости нам дошапне наше несвесно, какав склоп боја или звукова у сну! Према аналитичком схватању ана-

логије између уметничког стварања и сна налазе се пре свега у познатој симболици, кондензацији, транспозицији и драматизацији који представљају заједничке процесе у сну као и у уметничком стварању. Заједничко им је даље и латентан садржај поред манифестног, регресија ка сећањима из детињства, импулс који је управљен на задовољавање жеља или манифестовање страха, сугестивна магија која повезује спољашњи са унутрашњим светом. Најзад и у једном и у другом механизму откривамо заштитну улогу сна као чувара спавања, односно уметничког дела који спасава интегритет личности. Уметничко дело тако можемо да посматрамо као ефект двоструке трансформације: најпре интериоризација спољашњег света и сублимација реалног, затим екстериоризација унутрашњег света и материјализација сублимисаног.

Још у једној варијацији може да се каже да се уметник приближава сневачу и неуротичару и то богатством својих фикција, а од њих се разликује уколико успева да објективира ове фикције. Са психолошког гледишта уметник се налази између сневача и неуротичара. У сва три случаја постоји бекство од реалности и повратак у имагинативан свет са једином разликом што сневач поново проналази реалност будећи се, уметник је проналази својом креацијом, а једино неуротичар остаје затворен у сан свог измишљеног света.

Покушајмо сада да направимо још у нечему разлику између уметника, просечног, здравог човека и неуротичара. Код сваког од њих процес претварања либидинозне енергије у његовом несвесном и пресвесном региону има друге законе и други пут. Док је код неуротичара ова енергија везана енергија, фиксирана и слеђена у једној својој развојној фази у којој је још постојала могућност да потиснути конфликти склизну у несвесно и постану заборав, или се пак пробију у свест и на овај начин донесу олакшање индивидуи, дотле је код здравог човека ова комуникација лебдећег енергетског потенцијала слободнија, она има могућности или за своје непосредно пражњење у акцији, или се задовољава продуковањем богатих снова и дневних сањарија. Једино је уметник човек који је способан за чудо. Жерар де Нервал је за мене пример једног таквог чуда. Из оног фантастичног света реалних доживљаја, снова, визија и халуцинација, света са којим би сваки други који није уметник постао психотичан, дакле тешко болестан, или би се у најбољем случају задржао у неухватљивом кошмару у коме се више не разликује стварност од фантазије, Нервал је написао Аурелију и Силвију, које су извршиле, као што је речено, не само спасоносну катарзу у самом уметнику, већ и по некоме од читалаца помажу да

среди, доживи и изживи сопствене кошмаре свесног и несвесног живота. По које од поема великих људи, сличне овима, као да сведоче да су оне достигле свест, а да претходно нису биле пресвесне. Такав је нормалан случај са наглим продором емоција у свест, а абнормалан са продором халуцинација.

Да ли се можемо задовољити претпоставком да је све у снази доживљавања и још више у снази транспозиције ових доживљавања у форму уметничког уобличавања, готовог дела? Какав то необични, величанствени материјал садржи то наше несвесно из кога ничу тако универзална и вечита дела као што су Бахове Пасије, Шекспирове трагедије, Ничеов Заратустра или Карамазови Достојевског? Нека буде само површно поменута Јунгова концепција о архетиповима колективно несвесног, вечном благу сваког човека као енграму наслеђених предиспозиција стицаног у току хиљада година човековог развоја, благу коме управо уметник има најсигурнији приступ.

Откуд толико интересовање психолога за уметника и његово дело. Дијалог између уметника и психијатра, психолога или психоаналитичара није тако чест, а није увек ни успео. Рекло би се да језик којим говоре један и други није исти. На једном састанку који је одржан у Швајцарској између уметника, уметничких критичара и психијатара пало је пуно оштрих речи и међусобног пребацивања. Не видим у томе ништа необично. Све дотле док се психијатри упорно и узалудно труде да објасне и уметника и његово дело само неким својим формулама о психичком животу човека, комплексима детињства и потиснутим, односно сублимираним нагонима и све дотле док се уметници сматрају богом изабраним људима којима инспирација силази с неба, бранећи се, често уосталом с правом да буду „објашњени" и „откривени", прави дијалог се не може успешно да успостави. При свему томе тврдим да су један другом потребни, па и корисни. Није ни уметник незаинтересован из којих то дубина црпе своје уметничко благо и на које начине успева да га боље или горе објективира, с друге стране било је и врло великих уметника, поменимо само композитора Малера и књижевника Хесеа који су били принуђени да потраже психијатријску помоћ, која је, баш код ове двојице уметника била и успешна. При свему томе психолози и психијатри показивали су далеко веће интересовање за уметнике и њихов начин стварања него обратно. И овај феномен сматрамо сасвим разумљив. И психологија и психијатрија веома су обогаћене значајним материјалом који су им пружили велики људи. Довољно је поменути само Достојевског, Пруста и Џојса. С друге стране ово интересовање је природно јер

је и уметност у своме наступању и отеловљењу психолошка чињеница par excellence, па с тога може да спада у област посматрања психологије. Рецимо тачније овако: онај део уметности који се налази у процесу уметничког уобличавања може да буде предмет психологије. Питање, међутим, шта је уметност по себи, не може да буде предмет психолошког, већ естетско-уметничког начина посматрања. Уметност по својој суштини није наука. Самим овим разграничењем постављене су извесне границе којих у првом реду мора да се придржава психолошка наука када отпочне да анализира уметничко дело, па и самог уметника.

Став сваке науке, па и психолошке, јесте непрестана тежња да у збивањима која истражује пронађе њихова каузална везивања и да тако разноликост и диференцираност појава подведе под неколико општих и елементарних појмова, за које се сигурно зна да се подвргавају каузалним принципима. Да ли је овај метод применљив и на све психолошке појаве и нарочито, да ли овај закон каузалитета може да се примени и при анализи уметничког дела? Мишљења о томе се разилазе; већина ипак сматра да ако чак и већи део психичких збивања може да се са успехом објасни каузалношћу, ови закони постају немоћни када је потребно објаснити стваралачки импулс правог уметника. Овде психолошко, како неки кажу, уступа место визионарском.

Могу се, додуше, услови уметничког стварања, материјал и индивидуална обрада уметника повезати са личним односима песника према својим родитељима, на пример. Али и све неурозе и психозе, уосталом и мноштво навика, наших убеђења страсти, могу да се повежу са нашим односима према родитељима. Па ипак било би апсурдно имати исти кључ за овако различите ствари. Јер заиста ако бисмо једно уметничко дело могли да објаснимо на исти начин као неку неурозу, онда бисмо се морали упитати: или је уметничко дело неуроза, или је неуроза уметничко дело, што опет звучи апсурдно. Да није баш сасвим апсурдно, наводим вам мишљење и једног тако познатог аналитичара какав је Штекел, Фројдов савременик, који је тврдио да је дошао до необоривог убеђења да не постоји разлика између песника и неуротичара.

За нас је сада важно да констатујемо да се уметничко дело не може до краја објаснити нити комплексом оца, нити мајке, нити сексуалним потискивањем, без обзира на то што се за једног уметника могло тврдити да је више везан уз оца, за другог уз мајку, пошто оваква везивања и овакви комплекси постоје код већине људи. Хтео сам да кажем да само из личног живота једног уметника, из

историје његовог детињства, разних трауме, фрустрација и других лишавања која је доживео, из његових односа према родитељима, супротном полу, пријатељима и друштву, не може да се до краја објасни његово уметничко дело. А управо то — објашњење уметника из анализе његовог личног живота — покушао је да учини Фројд својом редуктивном методом.

Реч је о медицинско-психолошкој техници разрађеној на материјалу психички оболелих људи, дакле полази се већ од готове чињенице да је и уметник на известан начин психички оболео, помоћу које се покушава да допре иза прага свести у тамну област несвесног живота. Ова техника почива на познатој психоаналитичкој претпоставци да неуротично оболели потискује из свести извесне психичке садржаје који су неспојиви са нашом свесном, можемо рећи, једним делом и моралном личношћу. Ови садржаји најчешће припадају инфантилно-сексуалним, агресивним или чак криминалним тежњама, за које се може мирно рећи да их свако од нас поседује, а које не могу у свих људи да буду подједнако успешно асимилиране и да тако постану део нашег свесног живота који не смета. Карактеристика ових потиснутих садржаја јесте њихов немир у нашем несвесном животу и непрестана тежња да утичу на овај или онај начин на наше свесне садржаје. Један од видова на који се одају овакви потиснути садржаји јесте и делатност фантазије са њеним бројним продуктима, затим омашке и нарочито снови.

Морамо признати да када се сусретнемо са неким уметником и његовим делом који се успешно могу објаснити само на основу анализе његовог индивидуално несвесног живота, његових потиснутих садржаја и продуката фантазије који из оваквог потиснутог материјала директно произлазе, онда Фројду морамо дати за право. Друго је сада питање, које постављају неке аналитичке школе, да ли је овакав уметник заиста прави уметник, да ли својим уметничким делом изазива у нама најдубље унутрашње реакције, или је реч само о техничару-уметнику који само вешто барата пронађеним инструментима помоћу којих исказује своју неуротичну фантазију, о уметнику-помодару, или најзад, о тешко неуротичном уметнику коме уметност служи као делимично успешно средство пражњења од болесних комплекса.

Ако и не будемо оволико строги, потцењујући значај и талент оног и онаквог уметника чије смо дело могли да разумемо на основу успешно спроведене анализе његовог несвесног живота, анализом која нам открива суштину његове личности у којој је дошло до успешне или мање успешне сублимације његових агресивних или незадовоље-

них сексуалних жеља, ипак морамо констатовати једно: истинско уметничко дело управо се и одликује тиме што му успева да се ослободи из ћор-сокака личног, да превазиђе ово лично у себи, оно инфантилно-аутоеротично и да нам пружи универзално дело, које иако проистекло из уметниковог личног доживљавања и времена у коме је био делатан, пружа и нешто више. То више је управо оно што је у делу универзално, заједничко свим људима у свим временима.

Покушајмо сада да некако средимо ово што смо до сада рекли. Почнимо са једним цитатом Василија Кандинског, који није само оставио за собом траг сликара који открива нове путеве у сликарству, већ и великог теоретичара модерне уметности. Унутрашња нужност једног уметника произлази по њему, из три елемента: 1) Сваки уметник, као креатор, има нешто у себи што тражи израз (Кандински такође није ближе одредио шта је то нешто у уметнику што се зове талент); 2) Сваки уметник, као дете свога времена, подстакнут је да изрази и дух свога доба и 3) Сваки уметник потпомаже узроку уметности који је сталан за све народе и сва доба. Овај последњи елемент је, по Кандинском, најважнији; некада прођу векови док се овај елемент не схвати. Али уметник, у коме овај трећи елемент доминира, велики је уметник. Прва два елемента су неопходна и здружена, али често су и препрека, јер се процес развоја уметности састоји у одвајању трећег елемента, оног што сачињава квинтесенцију уметности, оног што је одваја од стила времена и елемента личности уметника. Прави уметник, по њему, неће се обазирати на моду стила, већ ће се изразити на онај начин који највише одговара његовој унутрашњој потреби за изражавањем.

Неодољива снага уметника у томе је што казујући нам своју истину, казује нам, у исто време, и нашу истину, истину свих људи. Добро је то знати и понављати, јер није кључ тајне стварања и обелодањивања вечних истина, као што то неки хоће, када кажемо да су Едгар По, Бодлер или Достојевски били неуротични, психотични, перверзни или уопште болесни људи. Јесте, они су то били, али зар су због тога постали генијални? А да ли би без тих болести постали генијални? Ово су сувишна питања. Није битна чињеница што је Достојевски имао епилепсију или хистеро-епилепсију, битно је то што је само он уочи епилептичног напада доживљавао у неколико секунди она чуда која нам је описао кроз кнеза Мишкина.

Ја сам у својој 17-годишњој пракси и искуству рада са епилептичарима имао само једног јединог сличног болесника и то је био неки врло једноставан човек, скоро

без икакве школе, тешко душевно измењен услед честих епилептичних напада које није желео да лечи управо због оног мишкиновског доживљаја неколико секунди уочи напада. Њему међутим никада ни на памет није падало не само да опише те своје нападе у било којој уметничкој форми, већ није осећао потребу да их било коме и саопшти. Као што видимо, опет се сусрећемо са истим проблемом. Једна иста болест од једног човека прави хроничног и тешког душевног болесника, од другог прави Достојевског.

Потреба за уметничким уобличавањем снажна је као нагон, који обухвата целог човека и чини га својим инструментом. Из његових дубина надире нешто као плима доживљаја, тачније прадоживљаја. Порекло оваквих визионарских доживљаја лежи негде у дубоком мраку архетипова сваког од нас. У уметности ови архетипови, који су иначе за себе безобличне психичке структуре несвесног, доспевају до своје спољашње видљивости. Њихова изражајна форма мења се према времену, месту, људским групама и психичким констелацијама индивидуе, у којима се онда манифестује. Продор ових прадоживљаја у сферу свести субјекта значи с једне стране, објављивање надличног Ја уметника, с друге стране, садржи све опасности преовлађивања деструктивних снага у свест субјекта. Још један корак даље и схватићемо како ни генијалан човек никада није потпуно заштићен од поплаве поменутог несвесног садржаја. Генијалност је одувек с правом схватана као крајњи ризик и крајња опасност. Ван Гог, као и толики други генијални људи водили су тешку, мучну и увек опасну борбу са самим собом. Снаге хаоса у којима на парадоксан начин има и неког чудесног реда, увек прете продором и поплавом. Није било много таквих који су до краја издржали и били увек изнова у задивљујућој снази трансформације, пружајући нам до краја живота ремек-дела. Многи од њих, међу њима и несрећни ван Гог, плаћали су, понекад и својим животом ову борбу са тајанственим хаосом у нама. Па ипак наша захвалност и оданост овим великим људима неисцрпна је. Јер сваки прави уметник је не само психоаналитичар своје сопствене душе, већ и наше. Када успемо повремено да унисоно вибрирамо са оним најдубљим из чега уметник ствара, за себе и за нас, ми и сами постајемо за тренутак и уметници и психоаналитичари. Ми и сами доживљавамо поменуту катарзу, постајемо бољи и племенитији и управо на овај начин једно уметничко дело постиже свој врхунски индивидуални и социјални циљ.

ФИЛИП ДЕПОРТ

ПЕТ ПЕСАМА

ЕПИГРАМ

Доносим ти вино, Сну, од четир лета,
Млеко, мак што главе крунисане цвета,
Рашири ту крилца, власт своју заведи
Да стара Ализон, што уз ватру седи
Свинутога палца, зуба овлажена
И повесма скоро посве упредена,
Испусти вретено и с брбљањем стане
И не пробуди се док зора не сване:
Да ја заљубљену могу Изабелу,
Што крај ње уздише, да љубим ноћ целу.

ЈЕДНОМ ВРЕЛУ

То врело је хладно; воде, жубораве,
Сребрне, ко љубав да славе, у сени;
Мека трава свуд се уоко зелени
А брснате јове хлад од жеге праве.

Сваки час уздахом у лишћу се јаве
Ветрићи, и сами овде заљубљени;
Врело сунце жеже у подне, и плени,
Кора земље пуца ко од неке страве.

Путниче уморан од дугога пута,
Кога жега сатра, жеђ сагори љута,
Ту застани, срећа амо те довела;

Тај мир одмориће трудно твоје тело,
Хлад и ветрић врело расхладити чело,
Жеђ ће утонути у води тог врела.

ХИПОЛИТИНА ЉУБАВ

LXXV

Сну, ти мирни сине Ноћи усамљене,
Добри хранитељу-оче свих створења
Што бол заборавом зачараш да јења,
Ти, мелему благи душе уцвељене,

Боже склон свакоме, што си против мене?
Зашто само мени јад, обесхрабрења,
Кад ноћ вранце своје гони, а смирења
Свак нађе с доброте твоје урођене?

Твоја ћутња где је? Спокој и мир твој?
Где снови што јуре ко облака рој
И мисли нам перу валом заборава?

Зовем те у помоћ а ти, Смрти брате,
Не хајући спаваш, ти, мој непријатељ,
А ја горим, бдијући, сред ледних ти страва.

* * *

Око тела које смрт је рана
Отргла од светла дана бела
Сене иду, круже, јер им тела
Још су драга, ко негдашњих дана.

На месту где допао сам рана
На души од Аморових стрела
Блудим, лутам — сенка невесела
Што се врти клета, изгнана.

О како сте срећније од мене
Јер можете прићи, лаке сене,
Месту где је тело вама драго.

Видите га, можете га тећи,
А ја месту бојим се примаћи
Где је моје затворено благо.

ВИЛАНЕЛА

Мало не бех ту, Розето —
Већ сневери срце твоје;
Знајући му несталност, ето,
И ја другој дадох своје;
Неће лаке лепотице
Дражест више да ме смаје;
Видећемо, невернице,
Ко ће први да се каје.

Док од туге превелике
Венем кунућ наш растанак,
Ти, што волиш из навике,
Другог наће већ драгана;
Ветроказ се још окрето
Тако брзо — не знам да је;
Видећемо, о Розето,
Ко ће први да се каје.

Где су света обећања
На растанку, док се грца?
Зар јецаји, уздисања
Из неверна беху срца?
Боже, какве лажљивице!
Проклет ко ти вере даје!
Видећемо, невернице,
Ко ће први да се каје.

Тај уз ког си сад се свила
Не воли те мојом мером;
Надмаша те моја мила
Љубављу, лепотом, вером.
Нову љубав чувај сада,
Моја — вечно ће да траје,
Видећемо јасно тада
Ко ће први да се каје.

Превео *Слободан Глумац*

ОСЛОБОЂЕЊЕ РЕЧИ

Поводом књиге: Hugo Friedrich: *Struktura moderne lirike,* Стварност, Загреб, 1969. (Превели с немачког Труда и Анте Стамаћ)

Двадесети век почео је у европској уметности низом нових покрета и школа: кубизам, експресионизам, футуризам, дадаизам, надреализам. Број тих „изама" далеко је већи, скоро их је немогуће све побројати: само се експресионизам разбио на неколико нових школа: импертинентизам, активизам, актуализам, зенитизам итд. Са временске дистанце од неколико деценија, међутим, њихове некад толико наглашаване разлике губе се: немачки експресионизам, италијански и руски футуризам, енглески имацизам, француски надреализам, поред свих посебности, израз су општих кретања у европској уметности: свима им је, на крају крајева, заједничко — унутрашња експресија. Појам „експресионизам" узима се зато најчешће у двоструком виду: као ознака за немачки покрет (1910—1920) и, у ширем смислу, као ознака за читаву епоху европске (европоцентричне) уметности двадесетог века.

Хуго Фридрих у својој *Структури модерне лирике* не бави се посебно том, експресионистичком, епохом. Да би показао шта се све судбински ново десило у структури поезије модерних времена, он тежиште својих анализа помера за читав један период раније: у ону епоху коју Французи називају „од Бодлера до надреализма" и где најзначајнији књижевни покрет није експресионизам већ симболизам. „Лирика 20. стољећа не доноси ништа фундаментално новога, колико год били квалитетни неки од њених пјесника", каже Хуго Фридрих. Овај познати романиста усмерава зато претежан део својих испитивања ка француској модерној поезији. Сем првог, уводног, поглавља његове књиге, три средишна посвећена су Французима: Бодлеру, Рембоу и Малармеу, а тек последње, пето, — лирици двадесетог века. И други европоцентрични народи имали су у тој епоси великих песника: непосредни зачетници модерне поезије и нису Европљани већ Американци Едгар Алан По и Волт Витман; хронолошки они до-

лазе пре Бодлера; По је на овога чак највише утицао. Па ипак, пресудна, најзаоштренија и најконтинуиранија померања у структури модерне поезије дешавала су се и десила за свега две три деценије, баш у самој Француској. Узимајући француску модерну поезију за основни модел својих испитивања, Хуго Фридрих и није имао намеру да вредносно оцени или компаративно прикаже целу европоцентричну поезију, већ да покаже путеве и начине њеног темељног преображаја.

Шта се то у поезији (и с поезијом) модерних времена десило?

Лако је било разумети Игоа. У песми *Villequier (Вилкје)*, на пример, названој по месту на Сени где се утопила његова кћи Леополдина, он је певао:

Demain, dès l' aube, à l' heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m' attends.
J' irai par la forêt, j' irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Сутра у зору, чим се пут забели,
Пођи ћу. Видиш, ти чекаш ме, знам.
Прећи ћу шуме и брда. Не могу
далеко више бит без тебе сам.

(Превод *Владете Кошутића*)

Сав Иго, отац и човек, ту је. Тачно се зна о чему пева и коме се обраћа. Ти стихови и морају се схватити управо онако како дословно гласе, какав је њихов прозни смисао: од прозног начина казивања разликују се само по ритму, рими и слогомерју: синтакса им је остала дискурзивна. Између песника и његових читалаца неспоразума не може бити: сви његови читаоци ће углавном подједнако схватити његове речи.

У модерној поезији та „разумљивост" темељно се нарушава: „она говори загонетно и тамно". Знате све речи, а не разумете им тачан смисао: некако су другачије, на необичан начин, повезане.

Напоље из мога зазиданог бескраја
Из звезданог кола око мога срца
Из мога залогаја сунца

Коме се то песник (Васко Попа) обраћа? Не знамо. Кога тера од себе? Ни то не знамо. И не видимо ни одакле га тера ни зашто. Одреднице: *зазидани бескрај, звездано коло око мога срца, мој залогај сунца,* и нису никакве праве одреднице: оне су одреднице са смислом неодређености.

Чак ни о песнику (ономе који стихове говори) нисмо обавештени као што нас, рецимо, о унесрећеном оцу обавештава Игоова песма: конкретног човека иза тих стихова не видимо. Све што је било потребно за разумевање Игоове песме било је у њој самој дато као одређено: унесрећени отац-песник и његова мртва кћер, дакле субјект и објект песме и њихов међусобни однос. Код Попе су управо те три основне категорије остале неодређене, односно одређене негативно: не знамо ништа прецизније ни о субјекту ни о објекту песме, па наравно не можемо да знамо ништа одређеније ни о самом њиховом односу. А ипак Попини стихови делују фасцинантно: некаква напетост, некаква „уметничка енергија" у њима постоји. Сваки други читалац ће их нешто другачије доживети; шта више: придодаће им неки опипљивији смисао, сам ће им додати неко значење, доградиће, сходно свом искуству или емоционалном настројењу, оно што им највише недостаје: одређеност. Његова песма је зато „отворено дело": дело које се може и мора дограђивати. Ален Боске у књизи *Verbe et vertige (Реч и понор)*, по теми сличној Фридриховој, наводи примере егзактних испитивања где су једну исту песму стотинак разних читалаца на стотинак упадљиво различитих начина тумачили. То ће рећи да модерна песма, да модерна поезија, нема више једнозначан смисао какав је углавном имала доподлеровска поезија: она жели зрачити с више значења, деловати дакле сугестивно: не на рационалне, већ на предрационалне слојеве бића. Шта се ту у односу на класичну поезију битно променило? Променило се оно на чему се пуна комуникација међу људима заснива: промениla се синтакса. Песник се више не изражава у граматичким конвенцијама које чине језик инструментом за преношење информација од једног човека другом: он сад говори једним посве другачијим језиком, „анти-језиком" како каже Ролан Барт. Тај нови (анти) језик са дискурзивним језиком (језиком у правом смислу) има заједничко још само речи: принципи њиховог организовања, међутим, постали су различити. Дискурзивни језик јесте систем знакова уређен по правилима синтаксе: реченица у њему структурирана је тако да може да пренесе извесну информацију од једног човека другоме. Ма колико се језик класичне поезије (превасходно ритмом) разликовао од језика прозе, оба та језика заснивала су се на синтакси: језик је у оба случаја служио као инструмент преко кога се преноси нека порука, саопштава мисао или осећање, нешто прича. Језик модерне поезије (анти-језик) не служи више као инструмент, не употребљава се, дакле, по устаљеним синтаксичким принципима: синтаксу дискур-

зивног језика он разара или напушта. А да би могао да делује, макар и сугестијом само, да се не би распао у хаос, он се ипак на известан начин организује, ствара дакле једну нову синтаксу: за разлику од инструменталне синтаксе језичких конвенција та нова синтакса је унутрашња, иманентна. „Свака песма, каже Едит Ситвел, расте према законима своје природе, стиховима најчешће неправилним, али далеко природнијим, као стабло." Најдубљи и истовремено најуочљивији преображај који је поезија у модерним временима доживела извршен је, дакле, у преобрату из језика у анти-језик, из синтаксе у иманентну синтаксу. То преобраћење десило се у времену од Бодлера до надреализма.

Бодлер, кога скоро сви, стављају на чело модерне поезије, још је „разумљив": говори језиком а не анти-језиком; синтакса у његовим стиховима је очувана: *Природа је храм где каткад дрвеће / Ко стубови живи реч нејасну збори...* Ти стихови су дискурзивни као и Игоови: двосмислености и нејасности у њима нема. По чему је онда модеран песник? Сретен Марић један од својих најбољих есеја *(Бодлер и модерна поезија)* посвећује управо том проблему. По форми својих стихова, закључује он, Бодлер би пре припадао класичној него модерној поезији. А ако већ по форми није модеран, он мора да је модеран по нечем другом; то друго јесу — његове „теме". Њима је, а не формом, могао он да утиче на сву каснију поезију. Код природе тих тема Марић намерно и изричито стаје; оне су нове и, углавном добро познате: означавају се самим Бодлеровим изразом „модернитет". Велики енглески песник Јејтс, на пример, желео је још, на почетку свог певања, романтичарски, да побегне од света модерне цивилизације; позната његова рана песма *Острво на језеру Инсифри,* које се касније одрицао, оставила је спомен на то његово жељено бекство. Неколико деценија пре тога Бодлер је већ био учинио судбоносни заокрет: не бежи он више, као романтичари, од света нове цивилизације и не окреће главу од ругобног да би нашао лепоту тамо где још сачувана постоји. Осамљеност човека у пустињи велеграда и патња без циља ту су; стварно се од њих и не може побећи; са њима он жели да се суочи. „Чудесна је, каже, повластица уметности да оно страшно, изражено уметнички, постаје лепотом, те да ритмизирани и рашчлањени бол испуња дух мирном радошћу." Лепоту он више и не покушава да тражи у реалитету или ван њега; покушава да је створи у формално беспрекорним стиховима. Лепота створених стихова показује се зато као прави антитет ругобноме у стварности: да би се она доживела

нема више потребе за бекством већ за стварањем; Бодлер настоји чак да ругобно и сам продукује да би тим више нагласио лепоту створених форми. *Цвеће зла,* тврди се, донело је више ругобног и сатанског него иједна раније песничка књига, али је била и остала најсавршенија књига европске лирике 19. века: изгубљену лепоту у свету песник је надокнађивао формалном лепотом поезије коју је сам створио.

Чувена је, и у историји поезије незаобилазна, његова Осма песма *Путовања:*

LE VOYAGE (VIII)

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l' ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l' encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu' il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre. Enfer ou Ciel, qu' importe?
Au fond de l' Inconnu pour trouver du *nouveau!*

Смрти, стари капетане, сидро горе!
Досадно је овде, смрти! Спремимо се!
Ако боје туша небо је и море,
Наша знана срца светле зраке носе!

Наспи нам твој отров да нас крепи снажно!
Желимо, док мозак пали чудо ово,
У бездан, до Пакла, Раја — није важно:
На дно Непознатог, да нађемо Н О В О.

(Превод *Ивана В. Лалића)*

Дободлеровска поезија срца, осећајности, сапатништва, религиозности, подразумевала је увек неки конкретни људски идеалитет: Љубав, Срећу, Слободу, Милосрђе, изједначење с Богом. А чему Бодлер тежи? Да оде до дна Непознатог и да нађе Ново. И да би то постигао у помоћ не зове никог другог већ саму смрт; ништа га друго у те дубине и не би могло одвести. Некакав идеалитет и то јесте, али хумани идеалитет, као у класичној поезији, сигурно није. То Ново и Непознато (писано великим словима) као идеалитет је потпуно празно, ничим неиспуњено и ничим, сем смрћу, неиспуњиво. У читавом *Цвећу зла* не постоји ниједна „људска" песма, написана као она Игоова поводом смрти кћери. Бодлерово песништво је зато

први велики пример дехуманизирања поезије. Успостављајући, у свом песничком систему, напетост између реалитета и празног идеалитета он је учинио да у њему нема више места песми игоовске осећајности: гротло те огромне празнине више није способно „ситне" људске боли да види: оно је својом празнином способно да осветли само реалитет у коме је човек појединац тек неки његов занемарујући део. „И поново се, каже Фридрих, сусрећемо са темељном дисонанцом модерне поезије: као што се пјесма одијелила од срца, тако се и форма одијелила од садржаја. Њено спасење само је спасење језика, док се садржај препушта његовој неразрешивости." Дисонанца између форме и садржаја доведена је код Бодлера до крајње напетости: ни за једног другог великог песника не бисмо могли као Марић да кажемо да по форми својих стихова припада једној епоси, а по садржају (темама) другој. У Бодлеровој поезији збила се (или се бар отворила као збивање) једна епохална промена у односу садржаја и форме: од њега наовамо поредак који оне заузимају у песми темељно бива другачији него у класичној поезији.

Тај епохални преобрат формулисао је По, непосредни Бодлеров претходник, овако: „Облик" који је раније представљао резултат песме постаје њен извор; „смисао" који је раније био извор песме постаје њен резултат. Оно што је Иго, на пример, имао да саопшти поводом смрти своје кћери, било је извор његове песме; смисао јој је био унапред дат, а облик (начин версификације) проистицао је из тог смисла: сам њен повод и предмет одређивали су јој елегијски тон. Ниједна Малармеова песма, међутим, не би се могла протумачити неким податком из његове биографије: „смисао" његових песама происходи из њене унутрашње структуре, из њене иманентне синтаксе. Малармеу више песма не служи као инструменат да се њом саопшти нешто што би се и на неки други начин могло саопштити (бол због смрти кћери); она је, код њега, сама себи циљ, the poem per se, како је По први назвао. Песник постаје високоспецијализовани „техничар интелекта и магије језика" који се бави неизреченим или само оним што се тек само поезијом може изрећи. Каже се зато да модерна поезија, као класична, више не саопштава; она једноставно *јесте*, — сама себи довољна. „Певати, мисли Валери, значи испробавати комбинације различитих подручја значења и различитих звучних учинака све док не успе *једна* комбинација која има нужност математичке формуле." У том схватању садржај (оно што се саопштава) ни имплицитно се не помиње: све је подређено савладавању

облика. Али се имплицитно не помиње ни стваралац као емпиријски субјект: песник испробава комбинације значења и звучних учинака, а не казује своје осећање или своју мисао; у новој песничкој пракси, као емпиријски субјект постао је једноставно излишан. Чувена је Малармеова реченица: „Песник препушта иницијативу речима"; она обележава епохалну промену места песника у песми. Поезија је некад као инструмент служила песнику (његовом емпиријском субјекту); песник сад као инструмент служи поезији да дође до сопствених непоновљивих образаца. Напетост у песми, њена уметничка енергија, зависила је некад од садржаја; сад она, лишена садржаја, зависи од организације речи у самој песми, од њене органске структуре, од њене иманентне синтаксе. Настасијевићев стих: *Жуборли водо изворе,* не саопштава, у дискурзивном смислу, ништа. Узалуд ћемо се трудити да у том стиху, као и у целој песми *Врбе* из које је узет, распознамо емпиријско песниково Ја; тај стих делује као да је одувек такав постојао. Написавши песму, песник као да је избрисао сваки траг свог људског постојања: оно што је материјализовано остало у песми после његовог стваралачког чина је нешто апстрактно, сам дух: видимо грађевину, али градитеља не видимо; непотребан више — изгубио се. Трочлана релација: песников субјект — језик као инструменат — објект (садржај), нужна и обавезна и лако распознатљива у класичној поезији, распала се: прави објект песников, медијум његовог деловања, постаје сам језик: лишен правог објекта и правог садржаја и сам субјект нестаје: он се заправо не губи него стапа са језиком као својим објектом. Тако настаје поезија која не значи а која јесте. Језик модерне поезије (анти-језик) има сад особине и субјекта и објекта и инструмента: он постаје и средиште и извор свих уметничких снага. Како се и зашто то десило?

Велики идеал ренесансе био је да уметност представља „огледало природе". На том принципу заснивао се углавном и цео систем класичне уметности. Уметникови објекти (људски ликови, предмети, осећања) налазили су се у његовој емпиријској стварности; репродукујући их, он их је очовечавао, одуховљавао, чинио уметничким делима. Уметник се разликовао од уметника по стваралачком темпераменту и по личном „рукопису": ученик је могао да наслика слику коју је мајстор замислио и скицирао; сличан сонет Ронсаровом *Сонету о Марији* могао је да напише и неки други песник. Барокни уметници и романтичари, својом тежњом за ефектима и запрепашћењима, нарушавали су тај систем, али га нису укидали: у принцип

репродуктивности уносили су више слободе и маште, али га нису напуштали. Средином деветнаестог века, међутим, постепено, али радикално, долази до темељног напуштања баш тог принципа. Уметност више неће представљати (ни искривљено) „огледало природе", већ ће тежити да сама собом представља једну нову природу, која не постоји као модел нигде у емпиријском свету, која је, дакле, потпуно изнова створена. Уметник тада уместо репродуктивне улоге преузима креативну, а сама уметност се, уместо миметички, почиње да заснива онтолошки. Разлози за тај епохални преобрат су и друштвено-историјски, и уметнички и филозофско-интелектуални. Свет обоговљених односа феудалног друштва темељно се распадао: први велики весник свог потоњег индивидуализма био је у осамнаестом веку грађанин — Русо: због његове посебности и чудаштва и на пиједестал високо истакнутог личног Ја, и стављају га у родоначелнике модерне уметности и модерног духа. Шопенхауерово капитално дело *Свет као воља и представа* појавило се већ педесетак година након Русоа (1819): свет који ми видимо само је наша представа: какав је он у ствари нити знамо нити можемо сазнати: он је онакав каквим ми хоћемо да га учинимо. Насупрот систему Хегеловог објективног идеализма, у коме се развој уметности завршава у романтизму, тамо где се стварно и завршава систем репродуктивне уметности, субјективни идеализам Шопенхауеров отвара пут где га Хегелов систем не види: у стварање ван тог завршеног система, према субјективној вољи и представи. Основно оруђе уметниково на том новом и неизвесном путу постаје његова сопствена машта. Али не више „бујна" романтичарска машта која тек једном ногом закорачује из система репродуктивне уметности, већ машта ослобођена и од саме логике емпиријске стварности, машта толико осамостаљена да се и према свом родитељу, уметнику, понаша „диктаторски". Она ће бити онај експлозив који ће минирати репродуктивни систем уметности: њеним ослобођењем и њеном „диктатуром" уметник стиче моћ да ствара не осврћући се на емпиријски збиљско. Код Бодлера она је још спутана у версификаторске оквире старог система (где објект претпоставља субјект), али он већ ствара „натприродно", за стари систем уметности абнормално. Свет емпиријски нормалног и разумски појмљивог код Рембоа се, међутим, чулним сликама маште дефинитивно раствара: уметност као „огледало" чулно реалног света је деструирана и оно што он ствара је један други свет, свет „чулне ирealности". Тај свет има већ нови онтолошки статус: он чини створену стварност и стварност створеног. Да би

доспео до те нове стварности Рембо тежи и да укине своје емпиријско Ја, да постигне „dérèglement de tous les sens". Овај чувени део његове реченице преводи се код нас обично са: „растројство свих чула". У француском, међутим, реч „dérèglement" није адекватна нашем психопатолошком појму „растројство". „Régler" значи, уредити, управљати (по или према) нечему. Наша чула уређују наш однос са стварношћу. Постићи „dérèglement de tous les sens" требало би да значи: постићи раз-уређење свих чула. Рембо је тежио заправо да своја чула преуреди тако да продре њима дубље од емпиријске стварности за коју га његова људска чула својим „редом" вежу: хтео је, дакле, више него што његово емпиријско Ја допушта: да буде „видовит" да би био песник. И шта је у том надналравном напору постигао? Постигао је да схвати да он исти, пре писања песме, и у већ написаној песми, није онај исти: Чувено је његово откриће: „Ја је неко други!" У песми више нема његовог емпиријског Ја, то је неко друго Ја које се спојило с објектом, са песмом. У *Илуминацијама* тога Ја већ уопште више нема: кад се понекад и појави оно и не означава песников емпиријски субјект, него неко вештачко Ја: граница између субјекта и објекта је укинута. Забележено је да му је Теодор Банвил поводом *Пијаног брода* рекао: песма му се свиђа али би боље било да почиње овако: „Ја сам брод који . . ." Банвил тад очигледно није приметио оно ново и абнормално код Рембоа: да је он разину између субјекта и објекта већ превладао. Јер *Пијани брод* може да значи и: „ја сам брод који", и „човек (човечанство) је брод који" и „свет је брод који" итд., јер уместо једног има сплет значења; постоји као „the poem per se", тим пунија што више значења и смислова може да сугерира.

До деструирања емпиријске стварности Маларме не долази путем диктата маште већ путем церебралног стилизирања језика. Овако почиње његово *Apparition (Привиђење)*:

La lune s' attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l' archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l' azur des corolles.

Туговала луна. Сузни серафини
Снатрећи, с гудалом, у цветној маглини
Мира, мамили су из болних виола
У азур цветова бели јецај бола.

(Превод *Ивана В. Лалића)*

Уметничка енергија тих стихова једино је у стилу и у њиховој беспрекорној музикалности. Права логичка веза између луне, сузних серафина, гудала, болних виола, азура цветова, белог јецаја бола, туговања, снатрења, мамљења (поменули смо готово све речи) не може се прецизно установити. Сликом и музиком они су способни да изазову неко неодређено расположење, а не и да нешто (одређено) саопште. Са много епитета, персонификација, метафора, Маларме чини, у ствари, да његови стихови добију потпуно пренесена значења; често је цела његова песма само једна проширена парафраза. У новим, неочекиваним комбинацијама, искристалисаним по валенцама речи до нужности математичких формула, речи губе везу са стварима које означавају: *виола* на пример, са епитетом *болна* (тачније: умирућа), поприма једну људску особину и уз *сузне серафине,* у контексту песме, не значи више никако стварни музички инструмент нити јој је то више циљ. *Зора* у коју ће *чим се поља забеле* поћи Виктор Иго стварно означава једну природну појаву, освит дана; и *шуме* и *брда* које ће *прећи* стварно означавају шуме и брда као материјалне објекте. Реч код Малармеа, међутим, не односи се више на стварни објект: њено значење зависи од иманентне синтаксе којом је организована, а не од ствари коју именује. Означавајуће (реч) одвојило се код њега од означеног (објекта) и означава само себе: реч постаје дакле лишена стварног садржаја. Због тога и ствари које он у песми именује нису и стварно присутне: оне су „онестварене", „померене у одсутност". Самом стилизацијом језика у склопове доведене до нужности математичких формула, деформише се и његов „нормални" емпиријско-дискурзивни однос са објектима природног света. Језик његове поезије лишен стварно означеног постаје лишен и свега стварног. Свет који се тако у поезији показује иреалан је такође, али више апстрактан него чудан: онестваривањем ствари постиже се изражавање чисто духовног. Оно што та поезија из природног света изражава нису саме ствари, него њихове бити. Чим се каже *умируħа виола* тиме није изражена сама ствар (виола) већ једна њена битна особина: показана је „изражајност саме ствари" како би рекла Сузана Лангер. Маларме, наравно, није први песник који употребљава стилске фигуре, али он њихову употребу доводи до такве крајности, да се оно дискурзивно између фигура губи: пренесено значење је успостављено у целој песми. У таквим стиховима емпиријском субјекту ван песме нема места: он и сам постаје њен објект. Не истражује песма (стварање песме) само скривене потенци-

је речи и суштинске односе међу објектима које доводи у везу, него истражује и проверава и потенције самог песника: гледа, дакле, дубље од његовог срца, у његову „мождану кору и у живчани систем"; препуштена сама себи, она се и сама пита за смисао властитог постојања: чин стварања прати редовно и мисао о том стварању. Једина стварност за коју та поезија зна јесте она сама: poésie pure (чиста поезија) лишена (људског) садржаја, лишена чак и оног Бодлеровог и Рембоовог празног идеалитета. Шта она хоће да изрази? Она хоће да изрази Ништа, сам апсолут. А пошто до њега не може да допре, јер ипак постоји, она се само пројектује у то Ништа и заснива се као чиста духовна битност, апстрактност, тим напетија што се налази између тог Ништа, онестварене стварности и десубјективизираног субјекта. Средиште њеног певања постаје зато њихова бит, само апсолутно биће, дакле: њега она и изражава.

„Једном је Mallarmé у разговору рекао, наводи Фридрих, да је поезија „након великог Хомеровог лутања" изгубила пут. А кад су га упитали шта је било прије Хомера, он је одговорио: Орфеј." Своју поезију хтео је он да врати на прекинути пут Орфејев: да речи врати невину чистоту какву је имала у време орфизма, кад је она говорила више сугестијом него кодификованим значењем и кад је поезија (као у нашим бајалицама) деловала више магијом музике и тамом неизреченог, него ли дискурзивним садржајем. То ново које је он настављао и започињао и није сасвим ново: у давна времена митског и метафоричког мишљења, кад субјект и објект нису били раздвојени, постојало је. Његов песнички напор и његов рад на језику у многоме се зато поклапа са великом Хајдегеровом амбицијом: вратити се заборављеном бићу.

И Рембо и Маларме настављају Бодлера, али његов властити поларитет између форме и садржаја настављају на два различита начина: Рембо дионизијски, Маларме аполинијски. „У првога је, грубо говорећи, каже Фридрих, по сриједи алогичка лирика невезана формом, у другога лирика интелектуална и формално строга". Собом они представљају два пола модерне француске поезије: од Рембоа линија води надреалистима и Мишоу; од Малармеа Валерију и Сен Џон Персу. Године 1929. две изјаве обележиле су јасно развој тог поларитета: Андре Бретон је тада устврдио да песма има да буде „слом интелекта", а Валери да песма има да буде „свечаност интелекта". Ако је поезија у последњих стотинак година претрпела дубоки преображај, није порекла тај вечити поларитет између „великог реалног" и „великог апстрактног" (Кандински),

између романтичког и класицистичког, дионизијског и аполинијског.

Нетачно је, међутим, да се у поезији двадесетог века није десило ништа фундаментално ново. Са експресионистима, футуристима, енглеским модерним песницима, у структуру европоцентричне поезије и у мисао о њој ушао је један битно нов елеменат: време. Кретање, покрет, који су експресионисти и футуристи инкорпорирали у структуру свог израза и који је том изразу дао дотад невиђену органску динамику, подудара се са Ајнштајновим епохалним открићем времена као четврте димензије простора (1905) и са рађањем једне нове цивилизације покрета, комуникације и слике. Симптоматично је да је Маринети на почетку века претпостављао аутомобил Ники са Самотраке. Четврту димензију простора, сматра Гостушки у књизи *Време уметности,* дотад одсутну из уметничких система, доноси једна нова, тек рођена уметност: филм. Са њим се и емпиријска стварност донекле враћа у свет уметности, али не на класичан начин, већ размрвљена, фрагментизована. То, ипак, није корак назад: дубљи смисао том свом по природи фактографском материјалу, филм даје посебном једном техником: монтажом детаља и атракција. Тек су његове покретне слике и његова техника монтаже секвенци, добиле могућност да изразе пуним језиком, присуство тог новог открића — само време. Рембоова песма *Марина* (1872), која први пут у француској поезији доноси посве слободан стих, доноси у ствари и ту нову технику: Хуго Фридрих је зове „техником претапања", јер повезује само привидним спонама међусобно неповезане слике. Та техника, међутим, није само „посебан случај дереализирања стварности" као код осталог Рембоа, него и прва најава једне нове синтаксе. Малармеовска иманентна синтакса, заснивана на потенцијама самих речи („Песник препушта иницијативу речима") код Елиота се темељно замењује техником монтаже, претапања стихова. Том новом синтаксом био је омогућен и делимичан (фрагментизован) повратак дискурзивног језика. Као што Ејзенштајн монтажом филмских секвенци постиже изразите ефекте новог модернитета, тако и Елиот монтажом дискурзивних стихова и ирealних слика постиже „универзално сећање", историјско и лично овремењавање поезије. Његов традиционализам, зато, није никакав конзервативизам у времену антитрадиционализма већ корак који проистиче из најдубље спознаје присуства времена у бићу нашег света.

Појаву експресионизма истраживачи обично везују за Ничеа, филозофа који је први, преко свог „махнитог чове-

ка" објавио смрт Бога. Метафизика која се заснивала на тројству: Бог — свет — човек отада се темељно распада. Човек, „остављен од својег сунца", остаје сам на свету, потпуно препуштен себи. Цела ова најновија епоха у развоју европске уметности обележена је знаком те грозне и радосне смрти. Поставши крајње бескорисна она се управља на суштинско у односима човека и човека, човека и космоса, човека и речи, увек у немогућности да се трансцендира, јер јој недостаје Бог. Недавно је француски филозоф Мишел Фуко објавио да је и човек (као емпиријски субјект) „умро", јер се стопио са својим објектом, светом. Душан Пирјевец у том открићу види нову страницу у историји човека и његове уметности: можда исто онолико значајну као што је била Ничеова објава смрти Бога. Фридрихова анализа структуре модерне лирике сведочи, међутим, да су се у поезији те две смрти десиле далеко раније. Бодлеров празни идеалитет већ нема места за Бога (пре за Сатану), а емпиријски субјект нестао је још код Маларме а и Рембоа („Ја је неко други"). Не значи ли то да је филозофија у извесном закашњењу за поезијом? И не значи ли, с друге стране, да поезија, изгубивши своје позитивне људске функције, све више залази у домене које већ више од два миленија суверено држе наука и филозофија? Својим повратком Орфеју не жели ли она да поврати место које је у предхомеровско и предсократовско време имала? Да завршимо, за сваки случај, реченицама којима је Боске своју књигу завршио:

„На крају биће Реч . . .
На поновном почетку, без нас, биће Реч . . ."

Петар Милосављевић

АПСОЛУТНОСТ УЗВИШЕНИХ ПРИМЈЕРА

(Боро Вујачић: *Кнежев дом*, Слобода, Београд, 1968)

Прва књига приповиједака Бора Вујачића „Кнежев дом" по много чему је интересантна и вриједна пажње. Иако је већина прича које сачињавају ову књигу и раније објављивана у разним листовима и часописима, оне тек овако сабране чине цјелину из које се могу потпуније сагледати пишчеве преокупације и компоненте израза. Књига је саткана од осамнаест прича које су рађене, како аутор каже, на основу народног предања, историјских докумената, по приповиједању

савременика, на основу слободних мотива инспирисаних легендама или на основу података које је писац добио од својих колега по перу, који су до њих дошли проучавањем докумената за своје радове.

Вриједност ових приповиједака је утолико већа што већина од њих, истина у нешто другачијем облику, већ одавно живе у народу и што их писац није претпоставио савременим примјерима; јер, „Узвишени примјер, без обзира коме друштву, времену, простору и покољењу припадао, остаје оно што је: апсолутан, вриједан и друштвен", каже аутор „Књажевог дома".

Вјековна борба Црногораца са непријатељима сваке врсте, рачунајући ту и сиромаштво родне груде које је с времена на вријеме доводило до дилема око очувања етичких вриједности, ковала је горостасне индивидуе које су снагом свога ума и снагом својих мишица успијевале да својим примјерима задиве своје савременике и чвршће их сједине у борби против заједничких зала.

Јунак Вујачићеве приповијетке „Књажев дом", једне од осамнаест које сачињавају збирку (која носи њезин наслов), лишава себе богатства којим одскаче од осталих Дупиљана да би их и на тај начин опоменуо на неминовност трпљења, макар и најтежих мука — глади, да би очували оно од искона највредније — слободу. Иако сталожен, одмјерен и врло уман човјек, кнез Никола не може да одгонетне „чудесну игру дана и ноћи", али он посигурно зна и вјерује да „од слободног човјека, па био у ритама и без коре хљеба, нешто, од роба, па био златом опточен, ништа!"

Већ ко зна колико пута освједочена истина да су стари Црногорци, они најузвишенији примјери поготово, личне интересе потчињавали општем добру свих присутна је упадљиво у више приповиједака ове збирке. Гога Рашов у причи „Гори, гори, кућо моја" пали своју рођену кућу у којој сагоријевају Турци који су дошли да попале и поробе Куче, иако је „са њеног оџака прву ријеч чуо, прво сунце угледао и први јатаган пољубио". Он је свјестан учињеног чина, свјестан безумља које је сам припремио освете ради, али и да је то „безумље посљедица још већег безумља, које охоли освајач сије по његовој земљи".

Оправданост поступака својих јунака, честе неминовности онога што бива Вујачић вјешто и инвентивно освјежава течним приповиједачким ткањем, залазећи почесто, али не претјерано, у психолошка стања носилаца радњи у причама. У томе погледу нарочито се истиче прича „Крвна освета". Стари Јован, свјестан да је освета „крваво сјеме распре", покушава сачувати јединца сина, посљедњи изданак лозе своје, водећи га сигурнијим стазама, јер „стари храст не може живјети кад

му муње све гране однесу". Но, исто тако је сигуран да освета као морална норма његовог народа неприкосновено егзистира, да на сваком кораку вреба и црв трагичне сумње нагриза његово оронуло тијело, у коме као сотонски ехо немоћи да било шта учини све више и све ближе одзвања: „Нас се двојица нећемо више растајати"! Он не чује ни заглушне лелеке његових сапатника, нити види црне симболе ископања — он има само један циљ: не растајати се од мртвога сина.

Неминовност освете која ће се ускоро догодити Вујачић је вјешто пропратио и на другој, осветничкој страни. Посебно фасцинира схватање расињеног оца Стевана да је жалост и на једној и на другој страни подједнака, јер је „крвава освета неће учинити бољом".

Без обзира што су рађене на основу предања, Вујачићеве приповијетке опсједају читаоца свјежином споредних детаља, које овај приповиједач континуирано уткива у суштину окоснице које су увијек концизне и јасне. Истина, у свим причама ове збирке схватање морала, онога општега, је скоро исто, за све важеће и ту нема дилема: добро се увијек враћа добром, а зло злом, без обзира са које стране оно долазило и ко био његов протагониста. Сердар Шћепан у причи „Суђење сердару Шћепану" подједнако чува образ непознатој Туркињи као и својим сестрама Црногоркама, због чега, дакако, бива награђен у најтежим тренуцима свога живота, кад се томе најмање надао; сердар Боко Бањанин спасава живот своме побратиму Турчину, иако му је он у томе судбоносноме тренутку крвни непријатељ, а он остаје на бојном пољу.

Такви и слични примјери, којих има подоста у Вујачићевим приповијеткама, излазе као неминовности из насталих ситуација, као неписани закони који се не смију пренебрећи. Иначе, да није тако, носиоци таквих схватања не би били тако велики и узвишени, не би живјели у предању као кристали једнога времена — коначно, не би и данас, и ко зна колико још инспирисали умјетнике да још нешто о њима кажу, да их осврјетле са свих страна.

Кад се овоме дода и факат да су Вујачићеве приповијетке писане сочним језиком поднебља на коме се одвијају радње њихове, одњегованим стилом прихватљивим свима, онда се, скоро сигурно, може вјеровати да ће стећи велики број читалаца, а вјероватно их ни критика неће мимоићи. То ће, свакако, показати вријеме.

Момир Миловић

У ОВОМ БРОЈУ

Писма Горком и поводом Горког, објављена овде у част 100-годишњице рођења Владимира Иљича Лењина, прештампана су из књиге *В. И. Ленин: О култури и уметности* коју је 1957. издала београдска Култура.

*

Текстом о Исидори Секулић Милан Кашанин наставља објављивање својих сећања на значајне књижевне савременике. У прошлом, мајском броју Летописа штампана су његова сећања на Аницу Савић Ребац, са писмима списатељке аутору.

*

Сонети Слободана Марковића део су његове нове књиге „Тамни банкет" од 57 сонета, коју намерава да изда Матица српска ове године.

*

Стеван Иванић рођен је 1929. године у Мачванској Митровици. Живи у Београду као новинар. Летопис је Иванићеве приче објавио у три наврата, последњи пут јуна 1969, увек под насловом „Животи". Под овим насловом треба ове године да се појави и прва књига прозе Стевана Иванића, у издању Матице српске.

*

Светозар Кољевић рођен је 1930. године у Бањој Луци; студирао је енглеску и југословенску књижевност у Загребу, Београду и у Кембрицу. Сада је ванредни професор енглеске књижевности на Филозофском факултету у Сарајеву. Објавио је две књиге критичких огледа: *Тријумф интелигенције* (Просвета, 1963) и *Хумор и мит* (Нолит, 1968), као и књигу превода југословенских приповедака на енглески *Yugoslav Short Stories* (Oxford University Press, London, 1966).

*

Бошко Богетић, рођен 1940. године у Горовићима у Црној Гори, живи у Београду. Нолит му је лане објавио књигу песама *Брат према брату.*

*

Од Твртка Куленовића Летопис је у овогодишњем мартовском броју објавио расправу „Индијска еротска уметност и око ње".

*

Др Владета Јеротић, рођен 1924. у Београду, живи у Београду као примаријус и шеф психотерапеутског одсека Неуропсихијатријског одељења болнице „Др Драгиша Мишовић". Објавио досад око тридесет радова из области психијатрије и граничних области између психијатрије и књижевности и уметности.

*

Филип Депорт (Philippe Desportes, 1546—1606) је француски песник, један од најзнатнијих у времену између Плејаде и појаве Агрипе д' Обињеа. Он је заслужан и за нашу књижевност: први је који је на француски језик превео једног нашег песника, Динка Златарића, са латинског. Летопис је у броју за децембар 1968. објавио његову песму „Икар", која са ових сада објављених пет песама представља репрезентативан избор из Депортове поезије. — Преводилац Филипа Депорта, Слободан Глумац, живи у Београду као новинар.

САДРЖАЈ

В. И. Ленњин — — — — Из писама Горком и поводом Горког — — — — 587
Милан Кашанин — — Сусрети и писма (Исидора Секулић) — — — — — 597
Слободан Марковић — Осам сонета — — — — 618
Стеван Иванић — — — Животи — — — — — — 626
Светозар Колњевић — — Елементи политичке комедије у „Хамлету” — — 638
Бошко Богетић — — — Јелена — — — — — — 651
Твртко Куленовић — — Богомоље на Средоземљу 661
Др Владета Јеротић — Аналитички приступ уметнику и његовом делу — 670
Филип Депорт — — — Пет песама — — — — — 683

ПИСЦИ И КЊИГЕ

Петар Милосављевић — Ослобођење речи — — — 686
Момир Миловић — — Апсолутност узвишених примјера — — — — — 698

У овом броју — — — — — — — — — — — — — 701

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИСА МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 146. — Књига 405.

ЧЛАНЦИ И ЕСЕЈИ

Борис Пастернак — — Људи и околности — — 1
Ксенија Марицки-Гаћански — — — — — — Спона између традиције и модерног — — — — — 50
Д. Ж. — — — — — — Белешка о Грчићевој прози — — — — — — — 72
Николај Тимченко — — Песник пред историјом — 146
Феликс Пашић — — — Са Слободаном Новаком — 161
Андреј Митровић — — Милан Ракић: „На Капитолу" — — — — — — 194
Милослав Шутић — — Краткотрајна „радост" свирачевог даха — — — — 236
Тврткo Куленовић — — Индијска еротска уметност и око ње — — — — — 309
Ото Бихаљи-Мерин — — Маскарада без маске — — 345
Миодраг Павловић — — Реч приликом пријема Змајеве награде за 1969 — 360
Милан Дамњановић — Да ли је могућна критичка филозофија историје? — 362
Душан Пирјевец — — Злочин Жилијена Сорела — — — — — 410, 519
Милан Кашанин — — Сусрети и писма (Аница Савић Ребац) — — — 473
Драган М. Јеремић — — Уметност и антиуметност 487
В. И. Ленин — — — — Из писама Горком и повод Горког — — — — 587
Милан Кашанин — — Сусрети и писма (Исидора Секулић) — — — — — 597
Светозар Кољевић — — Елементи политичке комедије у „Хамлету" — — 638
Тврткo Куленовић — — Богомоље на Средоземљу 661
Др Владета Јеротић — Аналитички приступ уметнику и његовом делу — 670

ПРИПОВЕТКЕ, ПЕСМЕ, ХРОНИКЕ

Војислав Вулановић — Пред песниковим гробом на Богетићима — Велестово — Док замичеш пределом — Путник — 24
Александар Ристовић — Сановник — — — — — 28
Момо Капор — — — — Краљевске звери — — — 31
Десет песама новогрчких песника — — — — — — 41
Бошко Петровић — — Долазак на крај лета — 113, 244
Тито Билопавловић — Пополдне што ми носи — Љубав у старој соби — А послије радосне љубави — Пјесма о срцу — Мијене — Још неколико пјесама — Љетно путовање — Разговор странаца — — — — — — 138
Непознати песник — — Напуштена девојка тугује пред вратима свога драгана — — — — — 158
Слободан Цуњић — — Гаврани у пољу — — — 183
Момчило Настасијевић Никоја реч . . . — Песма моја — Липа — Први немир — Чекање — — 231
Танасије Младеновић — Без починка — Лист сведен на боју јасну — Мртво време — * — Преварена смрт — — — — 269
Мира Алечковић — — Црна липа — Доћи ће тако један дан — — — — 272
Звонимир Мајдак — — Гдје хоћеш да те блудница цјелива? — — — — 275
Србољуб Митић — — Велико суђење — — — — 291
Милорад Црњанин — — Руке Стефана Црњанина — Привиђења Стефана Црњанина — Шта је рекао Стефан Црњанин док су га жене мртвог купале — Чарна предосећала посмртне мисли мужа Стефана — Неко је појахао на белом коњу — — — — — — 295
Славко Гордић — — — Узалудници — — — — — 298
Деже Моносloи — — На службеном путу — И стајати је тешко — На главној скупштини — Папагајска романса — 309

Миодраг Павловић — — Хододарје — — — — — 349
Марко Недић — — — Два предела — — — — 372
Галиб Омербашић — — Цео његов живот — — — 381
Павле Поповић — — — Тужаљка за Милованом — 391
Саша Вереш — — — — Грчка енигма — — — — 395
Павло Тичина — — — Уместо сонета и октава — 427
Мирко Магарашевић — Предигре за боље расположење — — — — — 506
Раша Ливада — — — Шест савета сину пред одлазак у Атину — — — 511
Детко Петров — — — Коњ на граници — — — 514
Слободан Марковић — Осам сонета — — — — 618
Стеван Иванић — — — Животи — — — — — — 626
Бошко Богетић — — — Јелена — — — — — — 651
Филип Депорт — — — Пет песама — — — — — 683

ПОНОВО НАЂЕНО

Јован Грчић Миленко — У гостионици код „Полу звезде" на имендан шантавог торбара — — — 57

ВРЕМЕ САДАШЊЕ

Стјепан Бабић — — — На крају полемике о рјечницима двију Матица — 77
М. Стевановић — — — Поводом претходног чланка — — — — — — — — 80

ПИСЦИ И КЊИГЕ

Петар Милосављевић — Дефинисање непознатог — 86
Сава Бабић — — — — Опорост новог хроничара 99
Сава Бабић — — — — Кошмари зрења — — — 101
Ханифа Капидић-Османагић — — — — — Трећа етапа поезије Марка Ристића — — — — 200
Петар Милосављевић — Суштина и слојевитост књижевног дела — — 214
Сава Бабић — — — — Језив мир — — — — — 224
Петар Милосављевић — Источници и свет — — — 320
Раде Војводић — — — Филозофија недоумице — 328
Александар Ристовић — Историја и поезија — — 336
Д. Наћвински — — — Три књиге о језику мађарске штампе у нас — 338
Бошко Новаковић — — Немирна раскршћа Мидхата Бегића — — — — 435
Петар Милосављевић — Дух паланке и српска књижевност — — — — 441

М. И. Бандић — — — Тужна блаженства на југу срца: савремена словачка поезија — — — — 452
Петар Милосављевић — „Ситнице" Младена Лесковца — — — — — — — 555
Раде Војводић — — — Стрми пут од Прометеја до Луцифера — — — — 567
Сава Бабић — — — — Педаљ изнад прашине — 579
Петар Милосављевић — Ослобођење речи — — — 686
Момир Миловић — — Апсолутност узвишених примјера — — — — — 698

ПОЗОРИШТЕ

Душан Поповић — — Јаков Игњатовић: *Адам и берберин* — — — — — 103
Душан Поповић — — Коста Трифковић: *Поито-пото посланик* — — — 461

У овом броју — — — — — 109, 227, 341, 469, 583, 701