БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМеП 1.
197Г/КЊ. СВ.
4Г. 4.

ЛЕТОПИС

МАТИЦЕ СРПСКЕ

АПРИЛ

1975

НОВИ САД

ЛЕТОПИС

МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОКРЕНУТ 1825. ГОДИНЕ

Чланови уредништва
ДИМИТРИЈЕ ВУЧЕНОВ
ПЕТАР МИЛОСАВЉЕВИЋ
АЛЕКСАНДАР ТИШМА
ЈОВАН ЋУЛУМ

Главни и одговорни уредник
ДИМИТРИЈЕ ВУЧЕНОВ

Секретар уредништва
ЈОВАН ЋУЛУМ

Коректор
СТОЈАН ТРЕЋАКОВ

Уредништво: Нови Сад
Матице српске ул. бр. 1
Телефони: 44-609, 42-476

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 70 дин., а за чланове Матице српске 60 дин. Претплата за иностранство износи 150 дин. — Цена једном броју у књижарској продаји 7 дин. — Претплата се може положити у свакој пошти на чековни рачун НБ у Новом Саду број 65700-601-203 — Администрација: Ул. Матице српске бр. 1, телефон: 44-609. Штампа: Штампарија „Будућност", Нови Сад.

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 151. Април 1975. Књ. 415, св. 4.

ИВО АНДРИЋ

1892—1975

Догоди се да велик стваралац, уметник или научник, буде не само подједнако велик као човек, велик и у човечности, него да као такав буде опште познат и признат. Иво Андрић био је од тих изузетних уметника и људи, и био је зато од својих савременика и дубоко поштован и искрено вољен. Они који су га лично познавали знали су га као човека изванредне доброте и ретке душевности. Они који су га знали само по његовом књижевном делу, а волели су га и као човека, заволели су га преко самог дела. Јер, свако ко ово дело зна, тако велико у својој уметничкој лепоти и снази, а дубоко у човечности, није могао да у његовом писцу не заволи и човека.

Књижевник Иво Андрић имао је готово побожно поштовање речи, речи схваћене као свеопште м е р е, логоса, и био је у томе као древни мудраци антике. Ћутање и тишина беху за њега велике и загонетне вредности по себи. Разликујући се дубоко од овога времена опште „вреве" свих врста перцепција, он је имао довољно мудрости и снаге — као личност целовита и складна, умна и помирљива — да га прихвати онаквим какво оно јесте.

Непоновљивим и јединственим уметничким делом, Иво Андрић припада сада скупу завршених и коначних творевина. Но садашњи и будући читаоци даваће том делу и даље живота, стално новога и све богатијег, све дотле док га буду читали и волели.

Телом својим Иво Андрић сада је у власти мртве твари, вечне материје, тога сировог симбола мира, тишине, непокрета и свеопштег помирења, којима је за живота био толико опчињен.

БОШКО ПЕТРОВИЋ

ПЕСНИК СКЕНДЕР КУЛЕНОВИЋ

Застајем над реченицама којима сам у неколико наврата покушао да заподенем разговор о поезији Скендера Куленовића, над неколико исписаних па пребрисаних реченица почетница.

Незадовољан сам њима. Никако не успевам да докучим ону благотворну снагу речи која би ме, налик на попух ветра кад понесе лист, подигла иза стола, иза седења, из једног тварног и дифузног тренутка, и понела ка простору и часу поетскога трајања овога песника, којега ми стихови леже отворени по столу на све стране. Питам се шта ли то смета мојим реченицама, па онда у један мах, пресечен, видим да је то реч, која се јавља у свакој истоветна, *читати:* Читати поезију Скендера Куленовића Читајући поезију Док се чита — па то не иде! То, разуме се, не иде. Не, како читати; ова поезија, велим, није у читању. Њена графија — а зна се колико графија хоће да буде од значаја у поезији и колико је само оно славно име желело и настојало да у њу инвестира —, њена графија, од најскромнијег почетка до самога краја, отима јој се да је не буде.

Али, та поезија се ни не говори, ма колико да јој је у говору и изговору — особито њезина аутора — заводљиво чути и слушати. Стварни говор она такође није. Она није говорена реч у њезиноме вазда рационалноме и рационализирајућем настојању пре свега, већ у густој и тешкој, у готово слепој суштини материја које доноси; а како су оне још готово увек и у немиру и сукобу, сударању и надбијању, вијорном надилажењу, она сва хучи, одјекује, у себи се дозива, нариче у себи самој, — и говор је још мање.

Кад прочита — ево опет те нетачне речи — било који стих Скендера Куленовића, човек ће се сместа наћи у једној купки месно немирног бруја, у меду, у води, цвећу, млеку,

---

Прочитано 16. фебруара 1975. у Матици српској, приликом предаје Змајеве награде МС Скендеру Куленовићу.

као међу неким далеким брдима, — која су, међутим, наша сушта постојбина. Али ако, понесен овим виталним снагама, сачува у себи ону познату тачку мирноће и више поодмакнутости посматрача, он са изненађењем, задовољством и — баш тако — духовном смиреношћу, успева — или му ту могућност даје баш ова поезија, која ни тренутка није без очију — да разазна и смер у брујању овога ковитлаца суштина, њихове облике, њихово слагање у реч, уграђивање у архитектуру стиха, у одгласе стихова, исто као и оно језичко тле које их, пре свега, обликује у реч, са свим његовим многобројним кореспонденцијама једнога народа, земље, поднебља које се нада њим наднело.

Узимам, доиста случајно, са једне случајно тако отворене стране једне од књига што ми поотваране леже на столу, ових неколико стихова из песме *Писмо издајици;* из те ојађене, у самоме гневу зачете клетве:

да је знала змија би те шарка ујела,
кратка репа а крунасте главе,
чегртуша кад јој дође суша,
из мрка би те клупка цопила
међу очи, вјеђама у саставе,
где од пребола
ником нема преболнице траве!

Клетва; али, у чему је она, где у овој тако густој, од луга, траве, змија, шушкања, од једнога пропланка наше земље, слици; у бојама: шарке, мрка клупка; древно пучкој лексици: међу очи, вјеђама у саставе, или преболници трави; у исто тако древно ароматичној, далекосежно асоцијативној природи и смислу, гусларском прегласу-јецају трију десетараца?

Клетва, велим, где је? — И она, и оно друго, и све друго, све војевање Скендера Куленовића — овога песника који својим делом толико војује — све је то у стварима које сам малочас навео. Његова *Стојанка мајка Кнежопољка,* као рационални концепт сведена и лако сводљива на један временски моменат, једну фазу у менама и променама следа народноослободилачког рата, и уз то још актуелно наглашени и полемички њихов рефлекс са множином тренутних, локалних, војнополитички дефинисаних детаља, она је као поетска реализација сва само природа. Земља, ваздух, јаук, аутентична говорна фактура једнога света, његова магична језичка инкантација — сва, велим, земља и њезин јединствени, јединствено наш човек. Скендер Куленовић војује — он у овој поеми то дословно чини — не својом расрђеном и ојађеном душом већ нашом зе-

мљом и небом у њиховој импетуозној присутности. Случај који се на свој начин понавља и у *Шеви*.

Шта се ту онда друго може рећи, него да је пред нама песник прожет експлозивним доживљајем, до у ситне корене нерава, наше инаугурације света и у исти мах његова језичког израза, у органскоме складу са древним сензорним и духовним снагама, или облицима, нашега народног колектива. То иде до мере — и она овај случај и чини тако специфичним; у нашој модерној поезији управо јединственим — да се сама клица поетског доживљаја замеће у таквој конгруенцији оних двају елемената у којој они — иако традиционални, дакле већ обликовани — не само да не спутавају слободу и размах једне и појединачне поетске личности и њезиних неминовних потреба и нужности, него је, штавише, помажу, развијају, чак подстичу. Случај доиста јединствен.

Скендер Куленовић говори кроз обрасце, слике, обрте, ритам музике народног говора, певања, имагинације у широком смислу, али он своју песму гради по своме, суверено. Његова поезија живи једним савршено изворним, али исто тако и савршено новим, управо модерним дахом, једним животним и поетским ритмом који, мада сав иза колективних вредности, ни једног им се тренутка не подређује. Напротив, наливајући се њима, он их новим гласом носи у нове просторе.

Већ малочас навођени стихови казују то довољно; ево сад још једног одломка из *Стојанке:* онај познати јаук, који, у својој једнотворој целокупности на изглед ништа до запевка, сав сева од слика, тонова, дозива и подсећања, — сева, пресеца се и усклађује као какав сложен музички мотив, што у истини и јесте:

Jooooj,
три года српска у мом вијеку,
три Обилића у мом млијеку,
joj, Срђане-Ђурђевдане,
joj, Мрђане-Митровдане,
joj, Млађене-Илиндане

Може се учинити да је песник скривен, поништен иза снага с којима се удружио. Али, то је привид. У истини, он се с њима носи. Ослушкује их, организује, изриче, креће за њима путем који му — налик на светиљку што је носимо у мраку — открива њихово светљење. Он тражи. „Говорио сам му," вели у своме познатом есеју-сећању о поетском пријатељству с Бранком Ћопићем, „како су наше поетске ријечи оно једино у што можемо да изиђемо из

себе, утјеловљења оног нечег нашег унутарњег, на жалост не наша отјеловљења у празном, слободном простору (како је, чини ми се, у музици), него управо наша утјеловљења у ријечи које су прије нас или покрај нас од свога воска измијесили други и стално мијесе нови, исписавши и стално исписујући у његовој пластици стотину својих трагова; уселити се својим обликом у тај скривено избраздани простор тако да тај облик остане потпуно свој — то је та вражја магија којом пјесник прелази у пјесму и пјесма у друге; —. ” — Он је ту, дакле, у акцији која је, испод привида датога, његова непоновљива судбина; и такав је не само у познијим, т.ј. садашњим *Сонетима,* него баш и у поемама онако колективног даха које сам поменуо. Једна велим, непоновљива, лична судбина, па таква и у сасвим практичноме животу.

Скрећем пажњу на ову околност, познату иначе из самога Куленовићева казивања. Упркос своме на први и површан поглед колективноме облику и дејству, Куленовићева поезија се одмах показала и као једна врло посебна, врло неканонска, чак неконформна, чак у време свога настајања зазорна, врло критички, врло јетко дочекана поезија и исто такав поетски, што ће рећи и животни случај.

Па ипак, чини ми се да је у томе било метода, и ја ову околност помињем зато што би се, полазећи од тога да је један тако рећи званични политички тренутак у току рата поезију Скендера Куленовића налазио зазорном — декадентном, како је гласило мишљење —, имало још понешто рећи о тој поезији, као и о поезији уопште.

Оно својевремено реаговање добро је, наиме, осетило колико је та поезија, и поред свих могућих декларативно извучених и подвучених реалија актуелнога тренутка, у истини слободна у својој суштини, у снази иза израза, у доживљају; колико је сва у покрету, животно неухватљивом пламсању, отворена многобројним могућностима дејства и реципирања, у органској супротности са могућношћу било какве конвенције и канона.

Природа ове поезије, као сваке праве поезије уопште, неухватљива је и неукротива. Она полази од реалија — тих несвесних и сваком се суду и потреби кротко повинујућих елемената —, али, кренувши од њих, она их ужиже налик на сумпорну главу палидрвцета. На крају крајева, она се налази у ономе тајном пламену у који се претварају речи и језик, постајући неизмењљиви, како каже Валери, чином разума који у њима тражи или им даје неко значење, — довољан разлог за сумњу сваком утилитарно ограниченом захтевању.

Сонети се у овоме склопу показују такође другчије но што би се могло чинити површно их контрастирајући према поемама минулога ратног времена: и њихова природа верна је Куленовићевом начину, његовом изразу, гласу па и облику, ма колико се њиме иначе разликовали и ма како то изгледало у први мах чудно.

Облик је Куленовићу био вазда важан и он га је неговао с пажњом. „Говорио сам му," да цитирам још једном већ поменути есеј, „како је за мене поезија уједно и једна нарочита музика, како је ритам у њој (као и у другим уметностима) у ствари транс унутарњег садржајног гибања, и како су у поетској бесловесности они који мисле да су тзв. слободни стих написали тиме што су му, просто по цезурама, дали само графички облик стиха." — При овој пажњи према форми и бризи за њу, сонет се не изузима, дакле, ни по чему. Куленовић, који је њиме, уосталом, и започео, савладава га суверено. Он се њиме управо игра, са заразним уживањем које оваква врста игре и садржи: игре да се са задовољством архитекта који је изградио здање спари горко осећање себе у нестајању и уништењу; игре мешања и мешаније светломрчне играрије, која, међутим, надтрајава све друге извесности.

Али, да пре тога рекнем оно од чега сам кренуо: Куленовићева поетска материја, онај тајанствени пламен од земаљске твари и њезине речи (мелодије, одклика, акцента, садржајних релација, подстрека и значења, језика који влада поднебљем с краја на крај времена у својој неодољивој народној инаугурацији), његова хука и окршаји присутни су у сонетима исто онако и исти онакви као и у раним песмама. Они су му носиоци или извориште, што би у овај мах, чини ми се, могло бити свеједно. Јер, као што рекох, и раније је, нејасно где и како, иза песничког говора стајала вазда једна друга интензивно присутна, животна или поетска енергија, и објекат и посматрач све лепота и свега џумбуса у свету.

Разуме се, његов однос према свету — и лепоти му и џумбусу — сада је другчији. Али, и то је привидно. Свет се окренуо на друго лице, или ми у њему, и ми у њему такође. Па се и односимо другчије — чудо то никакво није — према њему; не и према поезији.

Ево само једног, и уз то тако фундаменталног примера као што је однос према смрти. Лако је видети какав је он у ранијим песмама а какав овде. Али доиста, друго је нешто смрт као чин војевања, друго као неминовност после њега; као громобитни мах или као нечујна понорница у сопственоме трајању.

Одједном, схватамо да је она то, непрекидно.

Сједимо, мору већ ушће, сјен сјени, ја и стијена.

Па разуме се да се ствари, или односи — боље је рећи односи — мењају: отварају се други видици, мере и растојања, вредности и тежине, и све се другачије разлистава. Сад говорим другачије, теже, сложеније, и у сликама, ритмовима, арабескама које, досад ми можда стране, сада су — као пчелињи сат — депоније мога животног меда.

Дођох и у јесен. Штап пропада у хумус, и опет у овај што
оста у мени.
Лист паде ми на тјеме. Скидам га, и слијепој јесени скидам
онај давни.
Дирнух челом грану. Пипам је — то пипам ову што листа у
мрени.
Престаде узбрдица. Штап ми сад сувишан, све видим на
давној равни.

Читалац улази у ову депонију полагано. Отвара је са њезином аромом и унутрашњим кружењима, па прелази у другу, са њезиним посебним дозивима опет, споро. Он путује. Или боље, он гледа како се гради, од трава, камена, мостова и јеке његове земље, једна још невиђена зграда новога суђеног часа.

Игра, рекох. Али сад, види се да је све одиста игра. Али, сад, види се и шта од ње остаје, извесније од извесности. Остаје тишина која је, налик на бели камен, срезана у невидљиви а ипак однекуд од камена бескрајно чвршћи, јасни и трајни облик стварнога, тежи и јачи од сама себе, и нас са њиме.

Здања, цветови, мостови, мора ових сонета дижу се, њишу, путују, љуљају, — постоје. Игра, разуме се. Али у дну себе лудо ли зар мислимо да она претрајава. Тако мисли и вели сад и овај песник, којега један стих гласи:

Орем каменбразду, дугу преко смрти и као киша сигурну.

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ

ДАХ ЖИВОТА У КОНРАДОВОЈ УМЕТНОСТИ

Конрад је, поред Хенрија Џејмза (Henry James), први велики странац и космополита у модерној енглеској приповедачкој прози. Али док се Џејмзови јунаци крећу по урбаним центрима и летовалиштима виших слојева грађанске класе, углавном од Америке до Енглеске, Италије, Швајцарске и Француске, унутар прилично јединствене западне цивилизације, Конрадови плове од северних мора до срца Африке у Конгу, од пацифичких обала Латинске Америке до Индијског океана и кинеских мора, те се суочавају с најразноврснијим облицима поморског, лучког и уроћеничког живота, облицима који заправо и немају социјалних граница. Но основни парадокс Конрадове стваралачке ситуације не проистиче само из његове блискости с најелементарнијим облицима живота, него и отуд што он, иако свуда присутан, нигде заправо није код куће. Зато његово дело отеловљује и беспримерно странствовање на животном путу и у књижевности. Он је и енглески почео да учи као одрастао младић — и до краја живота се, као Пољак, више осећао код куће у разговору на француском него на енглеском језику на којем је, ипак, створио сва своја дела.

Рођен је на туђем тлу — као странац у руској Украјини, у породици пољских земљопоседника западно од Кијева, недалеко од Бердичева. Његова породица је учествовала у организовању устанака против руске власти, тако да је од четврте године живео као избеглица у северној Русији, у атмосфери полицијске сумњичавости и прогонства у којем је убрзо изгубио мајку, а у једанаестој години и оца. Детињство је провео — захваљујући старању мајчине родбине — у школи у Кракову, у свету лаке романтичне литературе и младалачког донкихотизма који се огледао пре свега у снатрењу о поморском животу. На прагу младости, у седамнаестој години, обрео се, властитом пркосном вољом, у Марсеју. У току следеће четири године отиснуо се на своје прве пловидбе, учествовао је у кријумчарењу оружја за Шпанију, а после једне бурне љубавне афере и великих коцкарских дугова покушао је самоубиство, које је касније

замаглио причом о двобоју. У двадесет и првој години определио се за постојаније облике професионалног поморског живота. Ступио је у британску трговачку морнарицу, положио је све испите за капетана брода и до краја живота гајио је веру у моралне вредности на којима почива поредак на британском трговачком једрењаку — веру у хијерархију, лојалност и храброст као залоге одбране човека и заједнице од опасности које вребају у животу са свих страна, споља и изнутра.

Већ у тридесет шестој години његова капетанска каријера била је завршена због нарушеног здравља. Поморска пустоловина наставила се у књижевности: „никада се нисам одрекао мора у души и срцу", „принуђен сам сада, несвесно принуђен да пишем књигу за књигом, као што сам у минулим годинама био принуђен да се отискујем на море, из путовања у путовање... Не знам који ми се од ова два порива чини тајанственијим и чудеснијим". И као што је Конрадово животно искуство сазревало од романтичне дечачке лектире и младалачког пустоловља до осећања дужности и занимљивости индивидуалне моралне одговорности појединца унутар заједнице, тако је и рана егзотика његових првих пустоловних поморских прича све више добијала обележја модерних, отворених метафора човековог унутрашњег живота и стварног бивствовања.

Овај књижевни развој може се пратити од Конрадовог првог романа *Алмејерова лудост (Almayer's Folly,* 1895) у којем његов јунак, белац, живи у егзотичном амбијенту дубоко у унутрашњости Борнеа са својом женом Малајкињом и, лудо одан својој кћерки, сања о злату које ће му омогућити повратак у Европу. Међутим, већ у Конрадовом кратком роману *Срце таме (Heart of Darkness,* 1899) пишчева егзотична искуства — стечена за време путовања уз реку Конго 1890. године — постају предмет једне тако продорне психолошке обраде да реална запажања израстају у необично богате метафоре живота. Тек незнатно стилизујући властито искуство Конрад је, како сам каже, тежио само да му нађе одређену „резонанцу", одговарајући „тоналитет", ону „вибрацију" која ће остати у зраку и када последњи тон одзвони. Ту „резонанцу", „тоналитет" и „вибрацију" писац је дочаравао на начин који ће тек нешто касније постати стандардни репертоар модерног књижевног израза. Ту је, пре свега, Марло — приповедач кроз чије перцепције и речи посматрамо готово све што се збива. Затим — карактеристични митски и легендарни оквир историјске теме: казујући своју причу пријатељима на Темзи Марло призива времена када су Римљани продирали тим воденим путем у срце таме варварског британског острва. С друге стране, та иста Темза води Марлоова сећања и у

срце таме новије историје, на његово велико путовање уз Конго до срца Африке. На том путовању, заправо кроз Марлоово сећање на то путовање, посматрамо његовим очима ужасе умирања болесних и гладних Црнаца у току изградње неке железничке пруге и подухвата скупљања слоноваче. Ти подухвати и та умирања указују нам се као пародија проглашених хуманитарних циљева колонизације и материјалног прогреса. А све то одиграва се у прашуми — у исконској природи која растаче ум и душу цивилизованог човека и враћа га елементаријама, најчешће ужасним елементаријама његовог бића. Ова тема конкретизује се постепено и тајанствено као и сам процес тог растакања: у фрагментарним, често противуречним обавештењима о једном од најуспешнијих носиоца беле империјалне мисије на реци Конго. Тај човек — по имену Курц — има племениту реч за Африку, али његова племенитост је само глас у „величанственим превојима његове речитости" скрива се и вреба „јалова помрчина његовог срца".[1] Но та племенитост на речи неодољива је, као и његова суровост у акцији: његова реч може да покрене и заустави црначка племена, његов поступак може да окити њиховим главама коље око његове станице. Чак и онај млади Рус, дубоки харлекин с безазленом душом, слепо му верује и занесењачки га слуша по целу ноћ док овај прича о љубави. Па и Марло је, Енглез, на одређен начин опчињен тим Немцем, нарочито кад Курц, у самртном часу, загледан у своју душу узвикне: „Ужас! Ужас!" Зато овај и завештава Марлоу последњи смотуљак својих речи и слику своје драге; а кад Марло то однесе његовој вереници, видећемо да је њена вера у магију вереникове речи још дубља од уроћеничке, и управо у том тренутку прича ће досегнути дно своје ироничне дубине. Као да се идеална појавност и сурова збиља једног живота на крају потпуно огледају у вереничином позиву Марлоу да призна да ће и иза мртвог вереника остати његове „речи" и његов „пример". То је врхунац заносне девојачке опсене и лажи на којој она почива, опсене и лажи која већ овде носи неке призвуке карактеристичних конрадовски интернационалних тема и алузија. Јер за Конрада је било доста значајно да ту драму племенитог идеализма и суровости у акцији оваплоти у лику једног Немца (с подједнаким даром за музику и демагогију), да најдирљивији облик одушевљења за тај лажни идеализам веже уз једног безазленог младог Руса, те да управо Марлоу — британском поморцу — да ону стабилност темперамента, ону унутрашњу равнотежу и објективност која

---

[1] Цитати из *Срца таме* дати су у преводу Наде Продановић-Ђурчије *(Црнац са „Нарциса" — Срце таме,* Нолит, Београд, 1957).

отвара и светле и тамне видике приче. Но у целом књижевном поступку можда је најзначајније то што Марлоове перцепције и реалистичка опажања органски израстају у моралну алегорију, што „забележени тренутак — реч — постаје неповратно симбол".[2]

Следећи међаш на овом путу Конрадовог књижевног развоја свакако је његов роман *Лорд Џим (Lord Jim,* 1900). Основни мотив романа — који се понавља и варира у облику питања да ли је морални преступ, или бар свест о преступу, неизбрисива љага на људској души — има дубок, иако далек, аутобиографски корен. Док је Конрад још као дечак похађао школу у Кракову, сви су сматрали — и његов старатељ, ујак Тадеуш, и другови, и околина — да је његова жеља да оде у поморце издаја националне ствари, издаја борбе за независност Пољске: „недостатак патриотизма, недостатак памети и недостатак срца такође". Поминьала се чак и реч „дезертер", а колико га је она дубоко погађала, слутимо по једном каснијем запису: „Хватам се у часовима самоће и осврта у прошлост како се суочавам с аргументима и оптужбама које су подигли против мене пре тридесет и пет година гласови који су данас заувек умукли; и налазим понешто да кажем што нападнути дечак није могао да нађе, просто зато што су му властити пориви били тако тајанствени." Ова унутрашња драма нарочито је оживела у време писања *Лорда Џима,* јер је Конрад управо тада читао неке пољске расправе о „емиграцији талената" у којима се помињало, доста јетко, и његово име.

Лорд Џим није, разуме се, ни први ни последњи грешник који испашта и настоји да искупи свој грех у роману. Но у Конрадовој обради није искључиво значајно то што је главни јунак, као члан посаде, скочио са брода у тренутку опасности, што је био осуђен за то, и што га глас о преступу прати у његовом повлачењу на исток, у правцу „излазећег сунца". Такође је значајно што брод у том судару с неком олупином није уопште потонуо, што праве опасности заправо није ни било. Скок је био, поред осталог, и забуна, а то га лишава сваког, нарочито трагичког достојанства. Џим је не само грешник, него и луда — и то романтична. Имајући на уму његов преступ и испаштање људи га зову „проклетим лудаком" — то је „њихова оцјена за

---

[2] Marvin Mudrick, „The Originality of Conrad", *The Hudson Review,* vol. IX, No. 4, Winter 1958—59, p. 533. Овај рад — надахнут уверењем да је *Срце таме* Конрадово најзначајније дело — прештампан је касније у Мадриковој занимљивој збирци новијих критичких огледа о Конраду: *Conrad — A Collection of Critical Essays,* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1966.

његову необичну осјетљивост".[3] А колико је та осетљивост доиста опасна лудост лепо се види у призору у којем он, пошто је потврђена његова кривица, напушта судницу. Неко псето се метиља у светини, неко каже: „Погледајте тог биједног пса", а Џим се, као громом погођен, обраћа Марлоу: „Јесте ли ми нешто рекли?"

Оваква иронична светлост пада по Џимовој романтичној, хероичној осећајности од почетка до краја. Као дечак, док учи поморство на школском броду, он машта о бесу неба и мора у којем ће он спасавати бродове и људе — и понесен тим маштањем не стиже на време да скочи с брода и притекне у помоћ једном дављенику. Када му неки други, сасвим обични дечак отме ту славу, тако пред носом, он ће се тешити да ситуација није била довољно опасна да би била достојна његовог херојства. Тек кад сви други узмакну, он ће показати шта може и какав је! Но продорност и богатство Конрадове маште огледају се понајвише можда у томе што управо такав јунак, који толико сам себе заварава, остаје наш љубимац. Ми му се смејемо не само зато што га волимо, не само зато што нам га је жао, него и стога што он отвара неке опасне просторе у којима се можемо тако лако поистовећивати с њим. „Готово сваки човек је скочио с неке *Патне,* и већина нас смо били принуђени да даље живимо, у очајничком или нечујном настојању да помиримо оно што смо с оним што бисмо волели да будемо".[4] Романтична луда — чије срце ценимо иако нам њен ум изгледа смешан — као и у *Дон Кихоту,* веже сва наша осећања, те тако постаје неко чудесно мерило живота.

Ово се постиже, прво, сликама беспомоћности нашег преступника у напору да сачува своје људско достојанство, да опере свој окаљани образ — причом о његовом залудном узмицању према „излазећем сунцу". Поред тога, и начином на који нам он излаже свој случај: „ ‚Скочио сам . . .' Он зашути, одврати свој поглед . . . ‚Чини се', дода . . ." Та неверица плени — као што плени и жеља његових послодаваца да га по сваку цену задрже. Један од њих га убеђује да му посао добро иде, да „неће потонути", а пред том утехом и охрабрењем Џим ће да поскочи. Најзад, Џим налази и у Марлоу, старом морском вуку који нам приповеда највећи део приче о њему и који је истински збуњен његовом природом, веома лукавог заговорника свог „случаја". Марлоу ми верујемо не само зато што је поуздан, стари поморац

---

[3] Цитати из овог романа дати су у преводу Тина Ујевића *(Lord Jim,* Загреб, 1951).

[4] Albert J. Guerard, *Conrad the Novelist,* Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts, 1958, p. 127. Ова књига остаје и данас најзанимљивија критичка студија Конрадовог опуса.

— приповедач који је опет, као и у *Срцу таме* оно оличење трезвених врлина британске трговачке морнарице. Ми му верујемо и стога што он тако занимљиво прича да га слушамо отворених уста и затворене критичке свести — *Лорд Џим* се, као и *Дон Кихот* или *Гуливерова путовања,* тако на изглед безазлено прича да је постао класик дечије литературе! И ми заправо и не примећујемо колико су одневане Марлоове недоумице, колико су веште замке које његова мудрост поставља нашем саосећању. Рецимо, кад се он недужно чуди како један такав грешник као Џим може тако безазлено дечачки да изгледа; или кад нам он истиче, ко зна по који пут, да Џим ипак има неку „Способност у теорији" — без обзира колико омануо на делу; или кад нам он — у најразноврснијим контекстима — као узгред напомиње да је Џим „један од наших", „један од нас". Овакве и сличне фразе које се непрестано понављају и варирају у роману добијају нешто од магијске снаге музичких лајтмотива — нешто од оне сугестивне моћи коју је Едгар Морган Форстер назвао „ритмом" модерног романа имајући у виду пре свега Пруста, ону његову фразу из Вентејеве сонате која остварује тако богат однос између подручја снатрења и јаве, музике и љубави.

Најзад — у овој унутрашњој усталасаности приче и чудесном метафоричком и алогичном беласању њених значења — значајно је и што је традиционални, хронолошки редослед причања нарушен. Још пре почетка романа основни догађај — Џимов скок с Патне — одиграо се; већ у првом поглављу Џим је у бегу, од себе и од света. А оваква преломљена ретроспектива казивања отвара бескрајно проблематична питања о ономе што би, испричано у чистом хронолошком редоследу, било много једноставније. Слика невоља и недоумица испаштања сасвим другачије дејствује на читаочеву машту и морално саосећање, чак и на наше разумевање психологије нашег јунака, него што би хронолошка припрема за преступ могла да делује. Ову отворености структуре значења, ову метафоричку унезвереност оним што се пред њеним очима збива, прича задржава и у последњем призору Џимовог херојског, или квази-херојског суочавања са смрћу. Џим је већ стигао на крај света, до „излазећег сунца"; он ужива поверење и углед међу урођеницима на свом тропском острву. Али он ће, прогоњен властитом злосрећном звездом, бити ганут причом оног белог разбојника који му казује колико му је један једини младалачки преступ зацрнио живот. Зато ће Џим наговорити урођенике да пусте белце да побегну, а ови ће у повлачењу убити, између осталих, и поглавичиног сина. Џим, кривац за ту смрт, кривац због скока с *Патне* који га је навео на „разумевање" разбојниковог случаја, сада више

неће бежати. Осећајући, изгледа, да се доста у животу набежао, он ће се суочити, поносно и нетремице, с поглавичиним револвером. Како да пропусти такву изванредну прилику физичког и духовног избављења? Зар је икад, и у најлуђим сновима свог дечаштва, могао замислити такву могућност потврде своје романтичне, херојске воље? Но да ли је ово морални тријумф или ликовање Џимовог дечачког самољубља — то остаје отворено питање. Отвореност овог питања — заједно са романтиком и иронијом Џимове беспомоћности, заједно с магијским дејством лајтмотива који нам тако приближавају његов случај, заједно с ретроспективом и функцијом приповедача — остаје мера оригиналности, модерности Конрадовог књижевног исказа. У том исказу поморска прича постаје основа једне метафоричке визије живота и његових могућности. Та визија је, без сумње, веома сликовита — по неким мишљењима, сувише сликовита: нарочито у „уроњеничким" деловима романа који наводно пате од ране конрадовске егзотике, те стога разбијају целовитост једне иначе иронично обасјане романтичне приче и своде је на некакву јефтину западњачку верзију источњачке романсе. По другим мишљењима, основна слабост романа произилази отуда што је Конрад, као што се види из његових дневника, развукао мотив који је требало да му послужи за причу у преопширан роман. Ова критичка питања остају, међутим, и данас отворена.

Но она се, или бар не у таквом виду, не постављају у вези с Конрадовим ремек-делом, романом објављеним четири године касније под насловом *Ностромо (Nostromo,* 1904). Овде је, у чвршћој друштвеној и политичкој спецификацији приче, нестало младалачке егзотике и наивности, можда и узбудљивости. Али у срцу приче остао је Конрадов карактеристични јунак — преступник кога треба разумети. Сам Конрад каже да му је прича о човеку који је уживао опште поверење и украо сребро које му је било поверено на чување за време неке јужноамеричке револуције постала занимљива тек кад је крадљивца замислио као поштена човека. Та прича — без обзира да ли ју је Конрад, као што сам каже, негде чуо или је пак, као што неки истраживачи тврде, негде прочитао — сместила се у амбијент оних Конрадових визуелних утисака које је он стекао скоро тридесет година пре писања *Ностромa* када је неколико пута сишао с брода на копно у Венецуели. У тој причи и тим утисцима, пренесеним на пацифичку обалу на којој сам Конрад никада није ни био, Конрад је, међутим, оживео бројне елементе своје лектире о бурним политичким збивањима у Латинској Америци, нарочито у Перуу, лектире из које је узео низ мотива, географских појединости, па чак и већи број имена својих јунака. Но у основи

уметничког света који је обликован из те лектире, из једне анегдоте и далеких сећања на неке визуелне утиске, лежи, дакако, Конрадово лично богато искуство различитих људи и националних темперамената, различитих култура и цивилизација, као и она његова песничка имагинација која окупља то животно шаренило и омогућује му да тако драматично дође до изражаја.

С друге стране, Конрад се у *Нострому* враћа не само мотиву часног преступника који је обрадио у *Лорду Џиму*, него и великој теми материјалног прогреса у неком успаваном кутку света коју је начео још у *Срцу таме*. Штавише, и *Ностромо* поседује онај митски и легендарни, као и онај физички, природни, оквир у којем посматрамо људске драме које се збивају пред нашим очима. Роман се отвара сликом раскошне лепоте и равнодушног мира природе у којој Сулако, на пацифичкој обали Јужне Америке, спава, у којој он налази „неповредиво уточиште од искушења трговачког света у свечаној тишини свог дубоког Голфо Плацидо као у неком огромном полукружном храму без крова, отвореном према океану, са зидовима од високих планина с којих виси драперија од облака, као у знак жалости".[5] Тај мир, лепота и равнодушност природе остају основа одсудних збивања и често се призивају у делу — рецимо, у призору Декуовог самоубиства као слике човека који „ишчезава без трага, прогутан неизмерном равнодушношћу ствари". У тој „резонанци" и „тоналитету" слушамо и крик безумне љубави на крају — крик оне девојке коју је Ностромо варао с њеном сестром и која се ипак заклиње над Ностромовим мртвим телом да га никад неће заборавити: „У том истинитом крику непролазне страсти, који је, чинило се, одјекивао од Пунта Мале до Асуере и даље до светле линије видика, над којим се надвио велик бео облак, сјајан као чврста маса сребра, дух величанственог капатаса каргадора[6] владао је над мрачним заливом што је у себи крио благо и љубав које је он задобио." Као да је сребро, које је отерало Декуа и Нострома у смрт, а неке своје друге слуге у живу смрт, обојило и обрисе самих облака. У лепоти ове ироничне слике — свесно тражене и изванредно нађене — мит о природи прелази у мит о трагању за заокупаним благом.

И овај други, економски мит који заокружује људски живот од почетка до краја наговештен је такође у првом даху романа. Већ на првим страницама слушамо причу о старим временима у која су ова два лутајућа морнара (мо-

---

[5] Цитати из *Нострома* дати су у преводу Светислава Предића (*Ностромо*, Просвета, Београд, 1961).

[6] Надзорник лучких радника — Ностромо.

жда Американци, али свакако некакви англосаксонци — „грингоси"), заједно с једним плаћеним водичем, Индијанцем, украли некакво недужно магаре, и тако, учетворо, пошли да траже благо на пунти недалеко од Сулака. Ова легенда носи у себи стару историјску шару шпанских копача злата у Америци, али исто тако и знамење будућности — оне материјалне цивилизације која долази и која се, не случајно, повезује с англосаксонским светом. Прве ноћи, ова четири пионира и њихов подухват указаће нам се само као спирала дима, а онда ће свако од њих ишчезнути на свој начин. За Индијанца ће његова жена платити мису, па ће се он у гробу смирити. Магарцу је, „пошто је био без греха, свакако било допуштено да угине"; док она два грингоса, као „живе утваре", остају до дана данашњег „да живе међу стенама под кобном маћијом свог успеха": „њихове душе не могу да се отргну из тела, која стражаре над мртвим благом". Тријумф материјалне цивилизације англосаксонског света огледа се у тим „утварама" које гледамо као „богате и гладне и жедне".

У следећем историјском, не више легендарном, слоју романа ове „утваре" и њихов тријумф отеловљују се у сликама америчког капитала и политичке структуре државе Костагуане. Амерички капитал оличен је у финансијском магнату Холројду коме је та држава, заједно са рудником Светог Томе, нека врста хобија. Из перспективе његове канцеларије у Сан Франциску јасно је да економска логика експлоатације мора, без обзира на пролазне кризе, на крају ипак тријумфовати јер је материјални прогрес очигледно неизбежна судбина модерног света. Политички живот у Костагуани такође је насликан као неки *dance macabre* модерне историје: грабеж сребра, корупција генералских крвавих оперета и надасве ужасна, безумна полицијска суровост. Та суровост достиже драмски врхунац у саслушању доктора Монингема; после те потраге за истином најчеститији човек у земљи заувек шепа и гега се, и физички и духовно. Физички — јер су му зглавци смрскани; духовно — јер је у току саслушања показао „рђаву склоност" претераном опирању, тако да је и притисак морао да буде јачи него обично, а лом на крају, и одавање саучесника, такође изузетно потпуно. И Монингам је један од Конрадових честитих издајника; зато он не може да верује чак ни у легендарно Ностромово поштење. Како би човек могао, како он то каже, да има боље мишљење о неком свом ближњем него што га сам о себи може гајити? Расплет приче оправдава цинизам ове примедбе.

Унутар оваквих политичких, економских и животних прилика одвија се цео подухват експлоатације сребра из

рудника Светог Томе. Чарлс Гулд, носилац тог подухвата, мисли у традицији пуританског материјалног и империјалног идеализма; *credo* његове „религије сребра и гвожђа" је уверење да она доноси „закон, поверење, ред и безбедност":

„Свако може да прича шта хоће, али ја сам везао своју веру за материјалне интересе. Пусти само материјалне интересе да једном ухвате чврст корен, и они ће морати наметнути услове под којим једино могу да наставе да постоје. На тај начин је оправдано прављење новца овде, насупрот незаконитости и нереду. Оправдано је јер сигурност коју оно изискује мора да се дели с једним потлаченим народом. Боља правда доћи ће затим. То је зрачак наде."

Но када после свих крвавих политичких оперета материјални интереси тријумфују и прогрес закорачи сигурном ногом у Сулако, Чарлс Гулд ће све чешће напуштати вољену жену да би „спавао на руднику". Његова жена ће — кад чује да Ностромо жели да јој повери на самрти где је сакрио украдено сребро — узвикнути: „Зар нема и без њега довољно блага да учини сваког на свету бедним?" Једино ће онај безазлени мали човек, опет Енглез, капетан Мичел, који је за ревност на послу добио и драгоцен хронометар, водати своје угледне госте и туристе од једног клуба до другог и показивати им историјске знаменитости које сведоче о тријумфу материјалне цивилизације у Сулаку.

У целој овој повести није, најзад, сасвим случајно што у Сулаку владају у име цивилизације баш Енглези, и то не само тућим, него и властитим унутрашњим животом. Као што није случајно ни што је Ностромова пословична лојалност и коначна непоузданост, непоузданост која је у исти мах и буђење његове класне свести, смештена у круг менталитета талијанских емиграната у белом свету. У тој истој жили талијанских нарави налази се, најзад, и онај стари, честити и помало смешни гарибалдинац Виола који је свој сан о слободи и срећи на земљи, сан за који је под Гарибалдијем и крв проливао, свео на фирму своје гостионице: *Albergo d'Italia Una*. А значајно је, даље, и што ће се крвави расплети талијанских породичних лојалности и свађа завршити тако што ће Виола убити свог негдашњег штићеника Ностромa. Карактеристично је, најзад, што ће Деку, блазирани жонглер париског новинарства, испод своје интелектуалне, ругалачке маске задржати и некакву, макар и празну људску душу — душу коју ће самоћа отерати у самоубиство. А није безначајно ни што Американци, с бездушним идеализмом великог бизниса, терају своје игре у јужноамеричком граду; или што синови старих патрицијских шпанских породица учмало спавају своје животе; што Ин-

дијанци остају беспомоћно огрезли у свом примитивизму и беди; што којекакви пробисвети, у генералским и полицијским униформама, изводе своје крваве трикове пучева и револуција. Најзад, о густоћи друштвене и историјске спецификације овог романа сведочи и то што се цео овај шаролики свет врти око рудника сребра који се, ваљда с неким разлогом, зове Свети Тома и доноси прогрес, заједно са данком који се плаћа прогресу, малој јужноамеричкој вароши крај које је смештен.

Целовито гледано *Ностромо* је огромно, беспримерно шаролико епско платно; тематски и географски опсег асоцијација код Балзака, Дикенса или Достојевског изгледа готово провинцијално према Конрадовом. А како Конрад овде не ради као минијатуриста, него грубим, великим потезима четке, дешава се понекад да они у првом читалачком утиску, а поготово под лупом модерног аналитичког испитивања, изгледају можда као брљотине. Роман почиње монотоним описима који тек при поновном читању, као дубок контраст крвавој политичкој и индустријској вреви која следи, откривају своје пуно сазвучје. Поред тога, тај почетак се води са четири временске тачке које се довољно јасно, или бар довољно лако не разазнају. Текст пати понегде и од фељтонистичке мелодраматике — нарочито у партитурама које су повезане с Декуовим новинарским интелектуализмом и његовим напором да, кад већ не може одвојити Антонију од Сулака, бар одвоји Сулака од Костагуане и оснује нову, независну државу. Да ли је и колико је оваква стилистика функционална? Да ли се и колико се могу оправдати и све друге композиционе и стилске несавршености овог романа — пре свега известан идејни схематизам у контрастирању ликова? Или је пак тај схематизам једини могући уметнички начин да се некако кубистички означе одређене значајне плохе модерне психологије и модерне историје? Све су то питања која су и данас отворена — питања која у коначној линији ипак сведоче о преобиљу искуства и визије, о оном што се само највећим мајсторима може замерити.

Но код Конрада, за разлику од Шекспира, преобиље визије није била хронична болест. Он је умео да пише и слабије политичке романе — романе који су занимљиви једино можда утолико што живо евоцирају нека његова сећања на атмосферу полицијске осумњичености из детињства. Поред таквих романа — *Тајни агент (The Secret Agent,* 1907), *Пред западњачким очима (Under Western Eyes,* 1911) — Конрад је писао и савршене прозне минијатуре. *Тајфун (Typhoon,* 1902) и *Појас сене (The Shadow Line,* 1917) доиста показују писца који „савршено влада свим чим се може

владати". У оба ова кратка романа, или дуге приповетке, визија је усредсређена на искуства главног јунака — искуства јасних обриса и моралне вредности — и она се саопштава у развијеној нарацији, без посредства приповедача и преламања која би уносиле његове спољашње ретроспективе. У срцу *Тајфуна* лежи контраст два осећања живота: док капетан Марквер сматра, као британски поморац старог кова, да „има у овом свету доста бура и да човек треба да прође кроз њих", његов официр Џукс је убеђен да се вештина пловидбе, на мору као и у животу, састоји у врдању и стратегији која омогућује да се увек избегне олуја. Маквер је исто тако једноставан и кад мири завађене Кинезе који се за време буре туку у потпалубљу око својих долара који су се помешали јер су се њихови ковчези поотварали. С обзиром да су сви подједнако дуго били на раду у иностранству, Маквер сваком даје једнак део јер зна да не би било довољно пара за све кад би свако тражио оно што мисли да му припада. Но кад се овај победник олује и миритељ завађених Кинеза појави пред луком, људи примећују да његов брод изгледа као да га је посада извукла са дна мора и неко нуди пет фунти за њега. А на крају приче видимо госпођу Маквер, далеко у Енглеској, која није имала времена да до краја прочита Макверово писмо јер жури на распродају. Ту ће је нека пријатељица упитати како јој је муж, а она ће озарено одговорити да му клима у азијским морима изванредно прија. На сличан начин, из неколико једноставних блокова искуства и виђења, саздан је и „Појас сене". И он је поморска метафора животних подухвата: Конрадово сећање на властито ватрено крштење прве команде и реч упућена сину Борису и његовим друговима који на западном фронту пролазе кроз сличан „појас сене" која дели дечаштво и мужевност, безазленост и искуство. У овој причи Конрадов капетан, кад извуче брод из опасности, остаје да размишља пред луком како неће опет имати мира док се поново не отисне на пучину, а вероватно ни тада.

Конрад је, дакле, у традицији поморске приче и на изворима властитог искуства, стварао своје модерне уметничке светове, пуне не само пустоловне узбудљивости, него и унутрашње осећајне и етичке неизвесности. Отуд и традиционални неспоразуми с природом његове величине. Он се, рецимо, за живота љутио када су уредници и читаоци тражили од њега да им пише о узбудљивим згодама и незгодама поморског живота, о егзотичним земљама и људима. Чак је и излажење *Ностромa* у наставцима у Америци морало бити обустављено јер није испунило очекивања ове врсте. Новија критика не тражи, разуме се, од писца да

робује свом материјалу на овај начин. Али она поставља обратно питање: да ли Конрадово дело довољно просветљује свој материјал? Да ли се оно — и поред својих приповедача, њихових ретроспектива, преламања приче у различитим призмама, уношења легендарног и митског у историјско, поред лајтмотива и загонетних ликова — може упоредити с дометом других великих експериментатора у модерној прози? Да није, даље, чак и друштвена визија *Нострома* омеђена искуством друштвене организације британског једрењака? Да није и прича о Макверу ограничена као и онај њен протагониста који отеловљује све оне постојане и неимагинативне врлине британске трговачке морнарице? Да није, с друге стране, *Лорд Џим* прича која се развукла у роман и потонула у властитој егзотици и романтици? У светлости оног што Конрадова реч остварује, међутим, треба рећи можда да су ова питања израз једне исто тако наивне, иако помодније и више интелектуално артикулисане књижевне предрасуде као и захтев који су лаковерни читаоци некада упућивали Конраду тражећи да им он прича егзотичне приче. Јер Конрадов књижевни опус отвара традиционалне елементе поморске приче у правцу ироничних метафора човековог живота и судбине, и то отвара их тако што ипак задржава поморство као чврсто и драматично упориште, као сликовит животни амбијент на којем би му многи модерни писци могли позавидети. А то је могућно и стога што је поморство за Конрада било дубока лична и духовна драма; зато његова проза задржава онај дах живота који снажније осећамо код словенских него код западних писаца, пре свега код Толстоја и Достојевског. Захваљујући том даху и код Конрада велика духовна питања имају драматичност егзистенцијалних раскршћа.

БОЖИДАР МИЛИДРАГОВИЋ

СУД И ПИЋЕ

Иди до почетка
пића
које се не пресипа
из суда у суд
Захвати с извора
нек се звезде јеже
од твог језика
На грло бани причи
према зори истој
ноћ размичи
Давну свежину споји
и дан сутрашњи
С устима што те поричу
Напоји
глас умирућег
мицањем заметка.

ПЕСНИК

Бди
над све мање
белине
Она му се даје
и радо га храни
кварљивошћу својом
кад год зине
Пише
а лист меће
изван године

И никад да му се раздани

МЕДАЉА

Увојци
јутро их расплело
увиру у небо
чисто

Не назире се тело
ни додира губа
да би се усудио прићи
девичанству до руба

Само лице
ван збивања створено
би смело
звезде на себе навићи.

ЛИЦЕ ЧОВЕКА . . .

Лице човека
на бледилу звезда

Држи ме! . . .
Ја не смем да крочим!

Какве су те руке што ће да ме приме
и ради којих ове ноћи бдим? . . .

И ко је он
Отац или син? . . .

СТАРА ПЕСМА О ЖЕБИ

Стара песмо о жеђи
не утољујем те
са овом чашом

Мање леп суд држах на устима
у дане жеге
и у доба зиме
кад снег имао је царство на крову

И мање лепа захвалност
сад је на њима.

НАД ЈЕЗЕРОМ СЛИКА

Облаци рунати и бели
откривају утробу плавети, дубљу
постељу над водом

Одозго, неко као да нас жели . . .

Но ситан је блуд наш
у стењању које брзо утекне
са меса
спрам блуда затеченог
који и иза нас остаје
и није обухваћен погледом

Задрхти
ко само једном угледа наготу небеса
над собом
зубљу.

БУНАР

Обнови уста
пљусни
нек се сете
Обнови зановетања
доколицу скупи
и одрази
лице које све одвраћа
у другом да се одрази

Сама небо трпи
вода којој не лете
издељена браћа
и звезда овог све сиротијег дома

Језик који ћути
и кад се обраћа.

ЈОВАН ГРЧИЋ МИЛЕНКО

Грч међу дрвећем села
танана вода и гуја
која се не усуђује
да пије нагло
Крв ретку, под једном једином стеном;
Јер претешко је уста тако безазлена
затворити грубо.
Тек прво му име у себи развија крило,
носећи снагу
онога који преобраћа,
Друго га своди на грчевит извор
и пресахнуће,
под лишћем,
са једним гласом, али чистим,
уливајући се у земљу,
грголи Миленко,
Сребро у зеленом.

Крик који се можда тек изблиза чује.

МЕЛПОМЕНА

Раме
које се не разголити
ни испод пријатељског длана
Уста
наоблачена
и испред ведрих храна
Вазда исти глас
Жалопојке и чаме.

ВИДА Е. МАРКОВИЋ

ЈЕДАН ПОГЛЕД НА СМИСАО *ХАМЛЕТА*

Појава *Хамлета*[1] на три београдске позорнице, истовремено у току 1970/71. године, указује на трајно присуство ове трагедије у нашој средини. Чињеница да је свака представа дала другчију интерпретацију, као и однос публике према различитим верзијама, наводи на размишљање како о смислу саме трагедије, која с протицањем времена не само што не губи већ све више добија, тако и о вредности тих различитих слободних тумачења. Да бисмо пришли оцени модерних верзија треба прво да покушамо да утврдимо шта је оно што сматрамо суштинским смислом *Хамлета,* шта је оно битно што треба да садржи свака интерпретација која претендује на извесну меру аутентичности. Писати о *Хамлету* значи суочити се с обимном критичком и фељтонистичком литературом, поред озбиљног проучавања саме драме која пружа толики број могућих тумачења да се поставља питање како прићи проблему *Хамлета,* коју нит повући да би се клупче одмотало, јер ако се повуче погрешна нит, односно неко влакно које не иде од самог центра, неће моћи да се дође до *центра.*

Можда се у једном есеју о *Хамлету* управо и може поћи од онога што је енглеска критика назвала „still centre", чврстим центром у коме нема гибања, у коме се све стиче, уравнотежава. Све полази од тог центра и све ка њему води. Дуго дружење с књижевношћу навело нас је на помисао да свако дело мора да има један такав центар, да је он неповредив, односно да је у њему садржано оно неотуђиво у шта не сме да се дира да се дело не би повредило, да се равнотежа, коју то средиште одржава, не би пореметила. Ако се помери, дело се искриви, његов смисао се изобличи, и оно се претвара у сопствену карикатуру, или, што је још горе, у једно сасвим друго дело које не може да претендује на истоветност с оригиналом.

---

[1] Ово је први од три предвиђена есеја студије која ће носити наслов *Хамлет и његове интерпретације на београдским позорницама,* 1970/1971.

Проучавајући *Хамлета* у току дугих месеци, упознавајући се с критичком литературом и разматрајући различита сценска тумачења ове трагедије у току протеклих векова, нарочито у наше модерно, размишљајући и испитујући себе — јер то је он што ово дело изазива и за шта треба да му на првом месту будемо захвални — дошли смо на помисао да постојање таквог центра, као опште естетско-уметничке претпоставке, може да послужи као кључ за покретање ове дискусије. Пошто смо се упознали с низом сценских решења *мистерије* Хамлета уочили смо да свако одступање од оригиналног текста доводи режију до проблема где да смести четврти монолог — Бити ил' не бити . . . То нас је навело да кренувши од тог монолога с посебном пажњом проучимо свих седам монолога, да бисмо се вратили четвртом, односно испитали да ли све нити воде ка њему и да ли све води од тог монолога ка исходу трагедије. Јер, ако је тако, онда се управо у њему крије оно средиште у коме можемо пронаћи кључ за Хамлетову тајну.

*

Кад бисмо и пошли од претпоставке да је тема осветe само мотив, покретач духовног раста главног јунака који пред нашим очима израста у узор етичке личности, који није на нивоу наше „свести", али у погледу „савести" још увек може да послужи као недостижни идеал,[2] опет бисмо се нашли у низу недоумица у које нас доводи Шекспиров текст, јер, тек што нешто Шекспир рече, у овом свом сложеном, недокучивом комаду, он то одмах и порече, односно доведе у питање. Због тога су и могућа толика различита и контрадикторна тумачења. Много шта остаје двосмислено без обзира којем бисмо се тумачењу приволели, односно коју бисмо интерпретацију и сами извели. Опасност од подешавања појединих делова текста према једном већ усвојеном тумачењу је велика: јер како дати једно дефинитивно објашњење и истовремено задржати двосмисленост? Па ипак, како нам изгледа, баш то је вероватно најдрагоценије својство ове трагедије. Оно држи нашу пажњу, оно делу даје дијалектичку димензију *par excellence* и води — ма како то изгледало парадоксално — ка једном одређеном закључку који, и поред двосмислености, штавише плуралитета значења и смислова, обједињује трагедију и даје нам право на одређивање свог става и према делу

---

[2] Види шта о томе каже др Хуго Клајн: *Шекспир и човештво*, „Просвета", Београд, 1964; *Три Хамлета — и четврти: Шекспиров*, Сцена 1971.

и према самом Хамлету. Више него у ма којој Шекспировој трагедији у *Хамлету* се драма поистовећује с главним ликом: тумачење њеног смисла поклапа се с тумачењем Хамлетовог лика.

Мада се слажемо да је недозвољено издвајати једну личност из „фикције" и анализирати је ван тог њеног медијума, од тога ипак морамо у извесној мери одступити када је у питању ова загонетна трагедија. Хамлет исто толико припада оквирима своје, односно Шекспирове трагедије, колико и времену и добу у коме је Шекспир живео и стварао. Не смемо га извући с позорнице и тумачити у медијуму нашег или било ког другог доба. Међутим, пошто Хамлет прелази границе бине и улази међу живе људе Шекспировог времена морамо га тумачити унутар координата тога доба. Потврду таквог свог става налазимо не само у сопственом проучавању текста, већ и у критици. Постоји, могло би се рећи, широко прихваћено мишљење да Шекспир у *Хамлету* даје једну одређену ситуацију и извесне индикације њеног тумачења, а саму интерпретацију оставља режији, односно да главни јунаци ове трагедије нису довољно дефинисани,[3] да се не стапају са својом улогом и због тога остављају известан простор за режију, односно сценску интерпретацију. То је оно што ортодоксни, строги критичари, као Т. С. Елиот и други, поготово они који нагињу ка правилностима класицизма, сматрају за највећи недостатак ове драме. Нама, међутим, изгледа да је то њено битно својство, да се њена трајна актуелност налази баш у могућности слободне интерпретације. Оно о чему бисмо желели да овде дискутујемо јесте у којим границама та слобода тумачења сме да се креће, докле сме да се протеже, шта је оно основно у овом комаду у шта не сме да се дира, јер се губи право да се позива на Шекспира као његовог аутора. То нас поново води ка наговештеној идеји о неповредивом „тихом центру", као претпоставци од које смо пошли и коју бисмо у даљем излагању желели да проверимо.

Стварајући своје велике трагедије, 1601—1608, Шекспир је дао и један нови драмски облик. Овај чин у књижевности потврђује правило да нешто ново не може да се каже на стари начин, посредством старих облика. Када је Шекспир у једном раздобљу свог живота осетио сав ужас бивствовања, свест о величини живота ма какав он био терала га је да једним новим обликом проникне у његову суштину: да или открије његов смисао или докаже његов несмисао. Ранијој ведријој, ренесансно распеваној визији одговарао је облик његове комедије. Већ у *Млетачком*

---

[3] Види Jan Kott, *Hamlet of the Mid-Century,* 1964. и други.

трговцу, 1598. тај облик долази у питање. Мрачним, трагичним Шајлоковим ликом ова комедија губи право на своје припадништво и ми је само условно можемо прихватити као комедију. Следећи корак водио је ка стварању новог облика за нову садржину. Већ у *Јулију Цезару*, 1598—1600, појављују се монолози који тумаче ситуације, ликове, смисао трагедије, исто толико колико и ток догађаја и заплет, који чине основ сваке драме — радње. Међутим, у *Хамлету* монолози постају главни скелет комада. *Хамлет* без монолога не би био *Хамлет*. Седам монолога, седам кључних тачака у процесу развоја главног лика, дају *Хамлету* ону дубину коју ће доцније пружати роман, служећи се посебним поступком да би проникао до дубинске димензије ликова. Оно што роману даје специфично место, а што драма може дати само делимично — грађење ликова на такав начин да их упознајемо и као друштвена бића, у односу на амбијент, и у односу на друга лица, и као актере у одређеној ситуацији, и, што је суштаствено, да истовремено откривамо њихов однос према њима самима, директно и дубоко до најинтимније могуће исповести, остварио је Шекспир у својим монолозима. У лику Хамлета он у неку руку даје првог јунака „фикције" уопште: први „модерни" лик измишљеног света супротстављен ликовима реалног света.

Све околности, ситуације, епизоде у *Хамлету* воде ка главном јунаку, све су управљене к њему и он их све условљава. Нема призора који не служи тумачењу његовог лика. Сви ликови су њему потчињени. А он сам не припада себи. Њему је наметнут један задатак на који реагује целим својим бићем. Он га уздиже до једне опште људске ситуације, ослањајући се, при извршавању тог задатка, искључиво на себе, на свој кодекс вредности, на своја вредновања, консултујући се искључиво са својом савешћу. Његове исповести садржане су у монолозима. Добија се утисак да се радња одвија једним током, а монолози теку паралелно, другим, својим током. Њихова садржина као да није непосредан одраз оног што се догађа, као да постоји извесно одстојање између оног што Хамлет са собом расправља и оног што изазива његове самооптужбе, као да Хамлет сам не схвата шта се у њему догађа. Догађаје око себе, људе, ситуације, разговоре, Хамлет тумачи на равни свакидашње свести. Он их вреднује мерилима свог времена, које укључује и прихватање извесних празноверица и предрасуда оног бујног прелазног доба из средњевековне подређености човека одређеним божјим законима, који слободу делања своде на најмању меру, ка модерном добу, које признаје човеку слободу акције и препушта њему улогу законодавца-бога у одређивању вредности и доношењу од-

лука о животу, смрти, праву, дужности. Истовремено, дубоко испод те површине тече један други процес, кога ни сам Хамлет, а вероватно ни његов творац, Шекспир, нису били свесни. Хамлет разматра и процењује своју ситуацију мерећи је најпрефињенијим апотекарским теразијама, стављајући тег час на један, час на други тас, да би се уверио шта треба да ради. Вредновања раније генерације — етику освете као самооправдане — не може да прихвати — али да ли сме да допусти да се зло шири, да ли је његова функција у животу, кад се већ нашао у таквој ситуацији, да буде пасиван или активан? Ма шта урадио, он не може да изврши чин и остане онај исти Хамлет. Мерила вредности која су ухватила корен у његовој души не само што су испред Шекспировог времена, она су, чини нам се, и испред нашег. Она указују пут у далеку будућност. Шекспир их је открио уметничким поступком. Он се није питао, као што то ми данас чинимо, шта Хамлета спутава. Он је осећао да човек онакав каквог је на свом менталном платну сагледао, у таквој ситуацији тако реагује и ту своју визију транспоновао је верно на сцену. Ми данас умемо, а генерације после нас умеће у још већој мери, да протумачимо Хамлетов смисао. Проналазећи испод за нас достижних дубина још веће дубине, сагледаће још јасније одговор на оно основно питање: да ли човек сме да убије? Јер цео Хамлетов проблем своди се на ту дилему — да ли човек сме да другом или себи одузме живот, а, ако сме, и тиме преузме улогу провиђења, средњевековног бога који једини сме да награђује и кажњава, даје и одузима живот, онда у којим случајевима му је то допуштено, односно у којим ситуацијама то представља његову дужност.

Пошто смо се, како рекосмо, одлучили да се за основ наше анализе послужимо монолозима, пођи ћемо од четвртог, како бисмо проверили да ли он заиста садржи онај неопипљиви чврсти центар у који се уливају сви претходни токови и растварају у мировање, из ког се рађа оно што води ка неизбежном крају.

*

To be, or not to be — that is the question.
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? — To die — to sleep —
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to; 'tis a consummation

Devoutly to be wished. To die — to sleep —
To sleep! perchance to dream. Ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death —
The undiscovered country from whose bourn
No traveller returns — puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not off?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought;
And enterprises of great pitch and moment,
With this regard, their currents turn awry,
And lose the name of action . . .[4]

Бити ил' не бити? — питање је сад.
Је л' лепше ұ дұши трпети
Праћке и стреле сұдбе обесне,
Или на оружје против мора беда
Дићи се, и борбом ұчинити им крај?
Умрети — спавати — ништа више — (реци
Да спавањем се сврши срца бол
И хиљадама животних потреса
Наследних месұ), ето то је циљ
И предано му тежи ти. Умрети,
Спавати — спавати — можда сањати!
Да тұ је чвор! Јер ұ том спаваньу
Смртном, какви би снови могли доћи
Кад живота ово клупче одмотамо?
Тұ морамо стати; то је обзир тај
Што беди нашој продұжава век!
Јер ко би подн'о светске шибе, руге,
Неправде силних и злоставе гордих,

[4] New Swan Shakespeare, Advanced Series, *Hamlet*, pp. 97, 99. Longman, London, 1972.

Бол презрене нам љубави, насиља,
И обест власти, понижења која
Од невредних трпи стрпљива заслуга, —
Кад сам себи можеш слободу да даш
И голим ножићем? Ко би вукао
Товар, под умором живота стењући
И зној̌ећи се, да страх
Не буни од нечег по смрти, од тајне
Земље, с чијих међа још ниједан путник
Вратио се није? То нам вољу збуни,
И чини да рађе подносимо зла
Која су ту већ него да летимо
Онима другим непознатим још?
Тако свест страшљивце прави од свих нас;
И тако природној боји одлуке
Бледило мисли да болешљив лик,
Те предузећа велика и смела
Отуда криво окрену свој ток
И губе име дела. — . . .[5]

Прво питање које Хамлет себи поставља у четвртом монологу јест „Бити ил' не бити? . . ." Непосредно тумачење овог питања било би просто — живети или не живети, тојест продужити са животом или га прекинути. Међутим, текст који следи модификује ово тумачење.[6] Ево четири следећа стиха:

Је л' лепше у души трпети
Праћке и стреле судбе обесне
Или на оружје против мора беда
Дићи се, и борбом учинити им крај?

Хамлет је у недоумици да ли треба да прима све што живот намеће без супротстављања или треба да се злу одупре и да га борбом отклони. Он у ствари поставља егзистенцијално питање квалитета људског живота.[7] Он разматра дилему — пасивног учествовања, предавања провиђењу или случају, односно току догађаја у животу, или преузимања иницијативе, управљања сопственом судбином. То питање превазилази оквире не само ренесансног погледа на свет, већ прелази границе векова и цивилизација и исто толико је актуелно — чини нам се још актуелније, данас него раније. Док се бог прихватао као извор свега живог и свих

---

[5] Вилљем Шекспир, Целокупна дела, *Макбет, Хамлет*, „Култура", 1964. стр. 172—173 (Превели Живојин Симић и Сима Пандуровић).

[6] А да не говоримо о целокупном току радње и Хамлетовом реаговању пре тог монолога који такође указују на подтекст.

[7] Види D. G. James *The Dream of Learning*, OUP, 1951.

закона који владају васионом и људским животом и понашањем, то питање се није постављало, јер је одговор био садржан у хришћанском учењу: наше је да трпимо, божје је да награђује односно кажњава. Хамлет том погледу на свет више не припада. Он сам преузима одговорност за своје поступке.

Умрети — спавати — ништа више — извире из претходног, јер борба против „мора беда" може да се заврши сопственом смрћу — да ли смрћу коју желимо, или коју не желимо — у то Хамлет овде не улази, просто смрћу која вреба сваког ко се лати мача. Та мисао о смрти као последици акције изазива следећу — о природи смрти. Тек што је закључио да смрт значи „спавати — ништа више" — пред њим из дубина оних наслага које носи као припадник свог доба, син својих родитеља и потомак својих предака, искрсавају сумње од којих се испрва брани:

Да спавањем се сврши срца бол
И хиљадама животних потреса
Наследних месу), ето то је циљ
И предано му тежи, ти . . .

Тек што је прва мисао заокружена, онај црвић сумње који је подигао главу оног тренутка када је констатовао „ништа више", излази целим својим телом на површину, потискује суверени став модерног мислиоца према смрти као „крају" трајања човека као људског, појединачног бића, и враћа Хамлета на позиције против којих се у себи бори:

. . . . . Умрети,
Спавати — спавати — можда сањати!
Да, ту је чвор! Јер у том спавању
Смртном, какви би снови могли доћи
Кад живота ово клупче одмотамо?

Хамлетово унутрашње видно поље прекрива медиевални страх од оног што долази после смрти и он у том покушава да нађе одговор за бежање од смрти, и уједно решење за своје одлагање освете. Из дубина у које је заронио он се враћа на површину на којој не може да пронађе себе, јер он дејствује на до тада још неоткривеним дубинама људске свести/савести, а себе окривљује и себе тумачи на равни свакидашњице, веровања и вредновања свог времена, окренутог ка прошлости — провиђењу, богу као праузроку. *Ту морамо стати; то је обзир тај / Што беди нашој продужава век!* За тренутак Хамлет прихвата тај страх од смрти као одговор за своју дилему. Тај одговор

кога се грчевито хвата — јер нема горе патње од сумње, и најстрашнији одговор лакше пада од неизвесности дилеме — евоцира слику људског живота. У два наврата, две варијанте, упечатљивим метафорама Хамлет обухвата људске патње, у ствари трпљење коме је човек изложен у људској заједници, несавршеној каква је била и каква је, у другом виду, остала и данас:

Јер ко би подн'о људске шибе, руге,
Неправде силних и злоставе гордих,
Бол презрене нам љубави, насиља,
И обест власти, ...

неправде оних који су на власти, злостављања којима горди излажу скромне, обести које себи свака власт дозвољава, бол који изазива неузвраћена љубав, ту је сажета људска ситуација и у јавном и у личном животу. Љубав код Шекспира има широко значење: она укључује цео распон људских, човечанских и човечних односа. Ту на том месту, кад дође до личног, људског односа избија основна, од Хамлетовог свесног размишљања прикривена, дилема и поставља се једно друго питање на које се само делимично наговештава одговор у *Хамлету*, да би се оно јасније поставило и тиме наговестио могући одговор у *Краљу Леру*: .....*понижења која / Од невредних трпи стрпљива заслуга*, —. Описивањем „заслуге" као стрпљиве и истицањем као супротности оне „невредне" од којих долазе понижења имплицира се вредност оних који трпе и указује на могућност да одговор лежи у правцу пасивног примања удараца судбине, јер свака акција одупирања контаминира оног који је обавља: може ли остати „стрпљива заслуга" ако се одупире истим онаквим средствима којима је изложена — а како иначе може да се очекује успех у супротстављању? Заснованост оваквог тумачења овог стиха потврђује пауза после речи „заслуга" и директан одговор који следи. Први пут у овом монологу нуди се самоубиство као решење: *Кад сам себи можеш слободу да даш / И голим ножићем?* .....

Тај одговор Хамлет не може да прими. Зар самоубиство не значи прихватање убиства, одупирање судби, богу, контаминирање? Поново се пред његовим унутрашњим оком, сада у много конкретнијој песничкој слици, појављује човекова тешка судбина, у слици која је истовремено и конкретна и симболична и описна и метафорична:

.....Ко би вукао
Товар, под умором живота стењући

И зној̇ећи се, да страх
Не бу̇ни од нечег по смрти, од тајне
Земље, с чијих међа још ниједан пу̇тник
Вратио се није? . . . . .

Страх од смрти због оног што евентуално долази после ње, зебња од непознатог и тајанственог изражени су̇ класичном сликом земље из које се ниједан пу̇тник не враћа да би нам казао како је на дру̇гом свету̇. Хамлет се поистовећу̇је са схватањима својих савременика и предака; он за тренутак гу̇би перспективу̇ бу̇ду̇ћности којој су̇штински припада, страх га враћа у̇назад и он закључу̇је:

. . . . . То нам вољу̇ збу̇ни,
И чини да рађе подносимо зла
Која су̇ ту̇ већ него да летимо
Онима дру̇гим непознатим још?

Такво објашњење не задовољава Хамлета, сложеног и самосвојног, ковача сопствене су̇дбине. Тражећи за такав став оправдање он понире у̇ највеће ду̇бине свог сазнања и дотиче оно врело у̇ коме се све стиче, а које су̇ тек модерна времена схватила и описала — он проналази свест/савест као извор човекове снаге/слабости. Постављајући дијалектички човекову̇ ситу̇ацију̇, он је види као изу̇зетно сложену̇ баш због тога што је човек тим својим својством издвојен из света живих створова:

Тако свест страшљивце прави од свих нас;
И тако природној боји одлу̇ке
Бледило мисли да болешљив лик,
Те преду̇зећа велика и смела
Оту̇да криво окрену̇ свој ток
И губе име дела. — . . .

У свести/савести Хамлет проналази у̇зрок слабости која паралише човекову̇ вољу̇. Он у̇ магновењу̇ у̇ томе види одговор за своју̇ ситу̇ацију̇. До сада је себи горко пребацивао неактивност — од прве импу̇лсивне одлу̇ке да ће „освети својој појурити" до ове дилеме дошао је једном еволу̇цијом чије фазе откривају ранији монолози. У̇ овом четвртом, он први пу̇т доводи у̇ питање акцију̇ у̇опште. На то га наводи, како Хамлет сам себи су̇герише „страх". У̇ ствари, необичну̇ активност на равни његове најду̇бље свести/савести прати спољашња неактивност. Хамлет ставља на оба таса теразија тегове исте тежине и достиже

мртву равнотежу, из које треба да га покрене даљи ток трагедије.[8]

Хамлет на својој средишној тачки достиже највећу дубину у свом размишљању. Стављајући под микроскоп своје свести/савести схватања у којима је гајен, и која је без размишљања, на површини, свесно прихватао и сматрао за своја, с једне стране, а своје дубинске, за њега самог несхватљиве реакције, с друге, он не може да објасни шта га то спутава и не даје му да дејствује у складу с традицијом. Дубоко у себи, он у име човека свог, нашег и свих времена, решава оно основно питање допуштености, односно оправданости убиства, одузимања живота себи или било ком другом. Учествујући у свету у коме живи, не одвајајући се од својих савременика, он не може да пронађе разлог и да разуме шта се то с њим догађа, шта је то што му не допушта да дејствује. У овом централном монологу питање убиства први пут је јасно изречено. Сматрамо га „тихим центром" јер одговор није индициран, већ су, како рекосмо, контрадикторне могућности наговештене, и тиме је Хамлетов унутрашњи сукоб доведен до оне мртве тачке у самом средишту трагедије из које воде два пута: један у акцију, други у пасивност.

Да бисмо показали значај и место тог монолога и тиме целокупан смисао дилеме Хамлетове и саме трагедије, вратићемо се на његово душевно стање у почетку трагедије, изазвано очевом изненадном смрћу и мајчиним венчањем за стрица, непосредно после тога, затим на реакцију на саопштење очевог духа и на задатак који му он намеће, да бисмо даље пратили ток Хамлетових самоанализа и оптужби у трећем монологу и проверили нашу претпоставку да сви воде ка „тихом центру" садржаном у четвртом монологу из ког извире ток његове даље еволуције. Кад из оваквог угла посматрамо Хамлетову трагедију, дубљи смисао, односно смислови, теме и подтеме, саме се откривају. Њихова вишеструкост, која се ипак сустиже у тој средишној тачки објашњава узрок разноврсности интерпретација од којих свака узима једну од могућих тема и, дајући јој предност, неминовно занемарује друге. Задатак који смо себи поставили јесте, као што смо већ казали, да видимо, односно да покушамо да одредимо колики је распон тумачења, односно интерпретирања — ми-

---

[8] Ако режија дира у структуру *Хамлета* она долази у недоумицу шта да ради са четвртим монологом. Ако не може да га остави тамо где му је Шекспир дао место, значи да је равнотежа поремећена и услед тога ни оно што претходи, ни оно што следи, не извире из једног центра, из Хамлетовог лика, односно трагедије *Хамлет*, и губи се многоструки, а ипак целовити смисао трагедије.

слимо на позорницу — допуштен да би *Хамлет* још увек припадао Шекспиру.

*

Хамлет нам се први пут указује као у дубоку црнину увијени принц који, оштро реагујући на мајчин покушај да га утеши позивањем на природни ток ствари у свету трајања — *Ти знаш: општа ствар је да све живо мре / Кроз природу у вечност пролазећ'*. — одговара крајње резервисано: *Да, госпо; општа ствар.*, да би подстакнут мајчиним питањем — *Па кад је то, / Што теби тако чудно изгледа?*[9] на последњу реч „изгледа" излио читав ток својих дотада неуобличених мисли. Да би исказао своје реаговање на очеву смрт он потеже дијалектику супротности стварност/привид и супротставља стварност свог привиду мајчиног реаговања:

Seems, madam! Nay, it *is;* I know not ‚seems'.
'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected ‚haviour' of the visage,
Together with all forms, moods, shows of grief,
That can denote me truly. These, indeed, *seem,*
For they are actions that a man might play.
But I have that within which passeth show;
These but the trappings and the suits of woe.[10]

Изгледа, госпо? Не, него баш јесте.
Ја не знам шта то значи „изгледа".
Не приказују ме, добра мајко, верно
Ни мој огртач црни, нити ова
Уобичајена свечана црнина,
Ни стегнутог даха ветровит уздисај,
Не, — нит' у оку потоци од суза,
Нити утучен изглед лица мог
Са свима начинима, облицима туге.
То све доиста само изгледа,
Јер, све би то се могло глумити.
Ал' у мени је нешто изван глуме;
Све ово је само рухо, опрема туге.[11]

---

[9] *Хамлет*, стр. 123.
[10] *Hamlet*, p. 15.
[11] *Хамлет*, стр. 124.

Тему супротности илузија/стварност Хамлет уводи својим доласком на бину. Трагање за стварношћу као једна од главних тема или један од основних мотива, интониран је у самом почетку да би текао кроз цео комад. Нарочито га наглашава појава духа о чијој стварности, односно нестварности Хамлет сумња све до провере која долази после четвртог монолога.

Сам на позорници Хамлет у свом првом монологу открива своју душу. Ово је једино место у комаду у коме из његових уста дознајемо нешто о претходном Хамлету, какав је био пре очеве смрти, односно, што је још више подвучено, пре мајчине удаје.

O, that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew!
Or that the Everlasting had not fixed
His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!
How weary, stale, flat, and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!
Fie on't! O, fie! 'Tis an unweeded garden
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely. That it should come to this!
But two months dead! — nay, not so much, not two.
So excellent a king, that was, to this,
Hyperion to a satyr; so loving to my mother,
That he might not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly. Heaven and earth!
Must I remember? Why, she would hang on him,
As if increase of appetite had grown
By what it fed on. And yet, within a month —
Let me not think on't — Frailty, thy name is woman! —
A little month; or e'er those shoes were old
With which she followed my poor father's body,
Like Niobe, all tears — why she, even she —
O God! a beast, that wants discourse of reason,
Would have mourned longer — married with my uncle,
My father's brother, but no more like my father
Than I to Hercules! Within a month,
Ere yet the salt of most unrighteous tears
Had left the flushing in her galled eyes,
She married. — O, most wicked speed, to post
With such dexterity to incestuous sheets!
It is not nor it cannot come to good.
But break, my heart, for I must hold my tongue![12]

[12] *Hamlet*, p. 19.

О да се то чврсто, пречврсто месо стопи,
У једну росу скопни, раствори се!
Ил' да Вечни није дао закон свој
Против убиства себе! Боже! Боже!
Што јалан, празан, бљутав, бескористан
Изгледа мени сав рад овог света!
Гада! О гада! Неоплевљен врт
То је, где коров, где биље отровно
И ружно сасвим је овладало њим.
Да дотле дође! Два месеца тек
Мртав! Ни тол'ко. Ни два! Па још такав
Краљ што на овог личи к'о Аполон
На сатира! Па спрам мајке моје мио,
Да не би дао ветри небесни
Да одвећ грубо дођу јој до лица.
Небо и земљо! Што морам да се сећам!
А она му је била одана,
К'о да је глад јој расла храњењем.
Па ипак, тек месец . . . Да ми је не мислити
На то! — Слабости, твоје је име жена!
Тек кратки месец, ил' док јој беху још
Ципеле нове, у којима је леш
Мог јадног оца пратила, к'о Ниоба
У сузама, — па она, она, шта! —
О Боже! Стока без разума па би
Жалила дуже. — Она се удаје
За стрица мог, за брата очевог,
Мом оцу сличног к'о ја Херкулу!
За један месец! Пре но што је со
Најлажнијих суза престала да јој гризе
Очи црвене и болне од трења, —
Она се удала! О најподлије
Журбе: са таквом хитњом јурити
У родоскрвну постељу! То није,
И не може на добро то изићи. —
Ал' свисни срце, — морам ћутати![13]

Монолог почиње песнички израженом жељом за смрћу у виду стапања с природом. Ова жеља као да је надахнута речима краљице у односу на очеву смрт, односно смрт уопште — као на стапање с природом — *О да се то чврсто, пречврсто месо стопи / У једну росу скопни, раствори се!* да би се одмах у трећем стиху отргао вапај несрећнику кога сазнање о божјем закону против убиства спречава да реализује своју жељу за смирењем, обезличењем, ослобођењем од свог *ја* у смрти: *Ил' да Вечни није дао закон свој / Против убиства себе! Боже! Боже!*. После тога следи објашњење

[13] *Хамлет*, стр. 125—126.

таквог самоубилачког расположења. Из прве Хамлетове појаве дознали смо о његовој тузи, сада видимо како се она шири и прекриљује цело његово видно поље: *Што јадан, празан, блутав, бескористан / Изгледа мени сав рад овог света! / Гада! О гада!* . . . Згађен светом Хамлет губи вољу за живот: . . . *Неоплевљен врт / То је, где коров, где биље отровно / И ружно сасвим је овладало њим.* До тренутка који претходи радњи у комаду Хамлет је живео, како се види из ових стихова, у *рају* непомућеног идеалисте, у свету који је у себи носио и из кога ће га тек груба стварност ишчупати. *Неоплевљен врт* према аутентичним тумачењима[14] у контексту тог времена значи контраст са вртом Едена, с рајем.

После тога Хамлет директно прелази на конкретну ситуацију и сам се пред собом, односно пред гледаоцима, отвара:

Да дотле доће! Два месеца тек
Мртав! Ни тол'ко. Ни два! Па још такав
Краљ што на овог личи к'о Аполон
На сатира! Па спрам мајке моје мио,
Да не би дао ветри небесни
Да одвеђ грубо доћу јој до лица.
Небо и земљо! Што морам да се сећам!

Очева смрт и још више мајчино *издајство* оца и љубави, ужас при поређењу оца и стрица, разочарење идеалисте у природу осећања, очева превелика љубав према мајци у рају родитељске љубави у којој дувају „небесни" ветрови, све је то Хамлету неприхватљиво: он не може да се мири са стварношћу мајчиног заборава. Последње речи: *Што морам да се сећам!* изражавају бунт против оданости сећања које му не даје да живи само у садашњем тренутку и да прихвати стварност онакву каква му се нуди.

Хамлет мора да се сећа. Жеља да заборави има супротно дејство: пред њим искрсава мајчин лик понесен љубављу према оцу: *А она му је била одана, / К'о да је глад јој расла храњењем. / Па ипак, тек месец* . . . Малочас је евоцирањем Аполона за оца и сатира за стрица дао и једном и другом митски архетипско значење. То му помаже да у следећем стиху пређе на уопштавање и тако побегне од себе. Да би мајку прихватио он њена својства универзализује: . . . *Да ми је не мислити / На то! — Слабости, твоје је име жена!* Придајући то специфично својство свим женама он себи везује руке, препречава пут до жене, изазива сумњу и неповерење у њих што ће доцније скупо платити.

---

[14] Види: New Swan Shakespeare, Advanced Series, *Hamlet*.

Овде се обелодањује једна Хамлетова особина типична за идеалисте, трагична својом далекосежношћу: бежање од стварности рационализовањем и уопштавањем, што у крајњој линији долази од једне врсте интелектуалног кукавичлука и води од реалности, од разумевања стварности, и тиме од способности да се у њој снађемо, ка самообмани, отуђењу, усамљености. Резултат тога је погрешно расуђивање које успорава Хамлетово сазревање, а једино оно може да му помогне да се снађе у ситуацији која је већ тешка, а биће још тежа. Тема односа човека према илузији/стварности проширена на тему самоспознаја/самообмана добија тако свој одређенији вид у коме се провлачи кроз целу драму све до исхода трагедије и краја комада. — *Слабости, твоје је име жена!* тај судбоносни заокрет дат је свега у пет речи.

Шекспирова песничка снага избија из слика које се затим ређају потврђујући и потенцирајући оно што је директно већ исказано. Оне се обраћају реакцијама доживљеним и израженим свеопштим људским чулима: поређењем трајности материје с краткотрајношћу живота истиче се крхкост људског постојања:

> Тек кратки месец, ил' док јој беху још
> Ципеле нове, у којима је леш
> Мог јадног оца пратила, к'о Ниоба
> У сузама, — па она, она, шта! —

Позивањем на Ниобу, што не долази неочекивано, јер следи Аполона и Сатира, Шекспир алудира, чини нам се, не само на стену у коју је Ниоба преобраћена, а која је од росе овлажена сваког јутра, те симболички представља сузе које она непрестано рони. Асоцијација с Ниобином гордошћу, њеним потчињавањем своје деце увеличавању сопствене личности, што је у нескладу с функцијом мајке, можда је такође негде пролетела кроз Шекспирову свест.

Има асоцијација које се трајно намећу читавој једној генерацији изложеној изузетно јаком шоку мучних сазнања о нама самима. Нове ципеле подсећаће увек нашу генерацију на брдо неизношених дечјих ципелица на које су наишле савезничке снаге ослобођавајући логоре смрти при крају другог светског рата. Ципелице скинуте с топлих дечјих ножица деловале су на кратком филму, који је приказан новинарима, у рано пролеће 1945. године, као најтежа оптужба. Деца, млади изданци живог човека, тог „ремек-дела",[15] бачена су у пећ, јер сметају, јер за њих нема

---

[15] Види шта Хамлет каже о човеку у разговору са Розенкранцом и Гилденстерном, Други чин, сцена друга: *Какво је ремек-дело човек! (Хамлет*, стр. 160.)

места на овом свету, којим управља човек, а ципелице су сачуване као да оне, ствари, имају за разлику од деце неку трајну вредност.

Давање предности стварима, одузимање примата људскости изазивају из Хамлетових дубина главну тему — тему функције свести/савести у људском бићу, као једине његове специфичне дистинкције у свету осталих живих створова: *О Боже! Стока без разума па би/жалила дуже.* На ту тему се песник враћа не само садржином већ и доследно у трећем и у седмом монологу чија је дејствена снага баш у тим песничким одјецима мотива и тема које се укрштају и, подсећајући једну нову мисао на претходну, наговештавајући сличност или супротност једног случаја, једне ситуације с другом, дочаравају природни ток људске мисли. Таквим поступком уобличеним у монологе Шекспир ствара своје велике трагедије и надчовечанске, а ипак комплетно људске протагонисте у њима. Као и у четвртом, техником која увођењем нових и враћањем на раније мотиве, њиховим испреплитањем, и различитим варијацијама на исту тему, подсећа на музичку композицију,[16] Хамлет се враћа на мајчин чин, њену удају за стрица кога сада — што није случајно — пореди са собом: ...*Она се удаје / За стрица мог, за брата очевог, / Мом оцу сличног к'о ја Херкулу!* Бол због мајчине удаје, љубомора у односу на њега, погађа Хамлета не само због повреде оца, већ првенствено због њега самог, због ударца нанетог темељима његовог идеализма које ништа не може да толико уздрма као разочарење у мајку. Приволели се ми едиповском тумачењу тог односа или не — што нам у крајњој линији изгледа безначајно за откривање Хамлетове *тајне,* мајчина невера је Хамлета најоштрије погодила. Шта се њега тиче стричево понашање, оно, бар до откровења духа, њега директно

---

[16] Шекспир је до те мере волео музику да није имао поверења у етичку личност човека лишеног смисла за музику. Види: *The Merchant of Venice,* Act V, Scene 1, 11. 82—87, p. 213.

The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus;
Let no such man be trusted. — ...

У кога нема музике у души,
Ког склад не дира слатких звукова,
Зрео је тај за подвале, издајства
И разбојништва; туне су к'о ноћ
Његовог духа радње; а к'о Ереб
Мрачне у њега склоности; оваквом
Не веруј никад. ...

Млетачки трговац, стр. 104.

не дира. После поређења с Херкулом — Хамлет предан мислима је контраст физичкој снази коју симболише Херкул — Хамлет се враћа на мајчин привид бола, на краткотрајност споља снажно изражене туге:

...Пре но што је со
Најлажнијих суза престала да јој гризе
Очи црвене и болне од трења, —
Она се удала!...

Опет песнички инстинкт руководи Шекспира да конкретном сликом створи снажан утисак алудирајући на интензитет бола, односно на површност и лажност привида осећања која не постоје. Оштрина његове патње наводи га да мајку оптужи за највећи грех: ... *О најподлије / Журбе: са таквом хитњом јурити / У родоскрвну постељу!* „Родоскрвну" се обично тумачи тадашњим схватањем да је удаја за мужевљевог брата грех родоскрнављења. Нама изгледа да је Хамлет овде мислио и на ранији однос између стрица и мајке, односно на прељубу о којој доцније отворено говори. Речи које следе овде то само донекле потврђују: ...*То није, / И не може на добро то изићи. — / Ал' свисни срце, — морам ћутати!* Хамлет не само што слути зло, које мора да дође као последица таквих поступака, већ и својом одлуком да своја осећања крије имплицира да је свет у коме живи непријатељски расположен према њему, да га угрожава.[17] Он истовремено открива своју карактеристичну склоност да се пред таквим светом затвара, а не да се с њим сучели и обрачуна.

*

Згромљен речима очевог духа да је био жртва убиства Хамлет захтева да му Дух саопшти све ...*да на крил'ма / брзим к'о мис'о ил' љубавне жеље / Освети својој појурити могу.*[18] Кад му дух каже ...*Змија та / Што оца твога уби, носи сад / Његову круну.*, Хамлет је ужаснут нарочито због својих ранијих слутња[19] — *О, моја пророчанска*

---

[17] Упореди став Стивена Дедалуса према злонамерном свету коме иде усусрет на крају романа *Портрет уметника у младости, A portrait of the Artist as a Young Man,* James Joyce-a који у следећем роману, свом ремек делу *Уликс, Ulysses,* алудира на сродство између његовог Стивена и Шекспировог Хамлета.

[18] *Хамлет,* стр. 139.

[19] Др Хуго Клајн Хамлетово одлагање освете тумачи управо тиме што Хамлет у својој скрупулозности не сме да прихвати обавештење Духа, јер оно коинцидира с његовом слутњом и обојено је субјективним, а не објективним доказима. Види *Шекспир и човештво,* „Просвета", Београд, 1964, стр. 58.

душо![20] Пошто је Дух завршио своју приповест/исповест Хамлет у другом монологу даје себи одушке:

O all you host of heaven! O earth! What else?
And shall I couple hell? — O fie! — Hold, hold, my heart;
And you my sinews, grow not instant old,
But bear me stiffly up. — Remember thee!
Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
In this distracted globe. Remember thee!
Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there;
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmixed with baser matter. Yes, by heaven! —
O most pernicious woman!
O villain, villain; smiling damned villain!
My tables — meet it is I set it down,
That one may smile, and smile, and be a villain;
At least I'm sure it may be so in Denmark.
So, uncle, there you are. Now to my word;
It is, 'Adieu, adieu! remember me':
I have sworn't.[21]

О све чете неба! Земљо! И шта још
Да ли и пак'о позвати? О гада!
О ви, мишићи, не клоните сад,
Но подржите ме чврсто, усправно!
Да те памтим! О да, јадни душе мој!
Док памћења буде у тој смсгеној
Лобањи, ја ћу сећати се! Да!
С памћења табле збрисаћу све ситне,
Записе луде, све изреке књишке,
Све облике, све утиске прошле,
Што младост и посматрање уписа.
И само твој ће завет живети
У књизи и у свесци мозга мог,
Непомешан са нижим стварима;
Да, неба ми! О, жено најпакленија!
О насмејани, проклет ниткове!
Прибелешке моје! — Треба да запишем
Да се неко може смејати и смејат,
И опет бити зликовац; јер знам
Да таквог може бити бар у Данској!

---

[20] *Хамлет*, стр. 140.
[21] *Hamlet*, p. 45.

Призивањем неба и земље заједно с паклом показује да је Хамлет под шоком толико поремећен да губи веру у небо, које сада поистовећује с паклом — колико је Хамлет далеко од измишљеног раја породичног живота пре очеве смрти —. Прва осуда је против стрица . . . *О гада!*, а затим стиховима *О ви, мишићи, не клоните сад, / Но подржите ме чврсто, усправно!* позива своје тело — мотив који се такође понавља — он се обраћа свом физичком бићу којим његов дух управља. Само преко свог тела он може да дејствује, али оно је у власти његовог духа. И опет, као беочуг који везује Хамлета за његово сопствено целовито трајање, и тиме, у његовој трагичној ситуацији, за задатак који му је дух, позивајући га на освету, задао, „памтити" постаје кључна реч. Речима . . . *Памти ме!* завршава дух своју исповест: *Да те памтим! О да јадни душе мој!* Прихвата Хамлет и даје чврсто обећање: *Док памћења буде у тој сметеној / Лобањи,*[22] *ја ћу сећати се! Да!*. Хамлет узима на себе страшан завет:

С памћења табле збрисаћу све ситне,
Записе луде, све изреке књишке,
Све облике, све утиске прошле,
Што младост и посматрање уписа.
И само твој ће завет живети
У књизи и у свесци мозга мог,
Непомешан са нижим стварима;
Да, неба ми! . . .

Избациће све оно што је ранији живот уписао у његову свест, *Све облике све утиске* . . . метафора којом Шекспир обележава целокупни животни ток који глумци овековечују својим дејствовањем на сцени.[23] Према томе Хамлет ће блокирати своју свест/савест у односу на савремени проток живота и у себи и око себе, да би његовим мозгом, свешћу/савешћу, овладала само мисао на освету. Он се одриче оног људски непосредног чиме човек као живо растиње природе непосредно учествује у свему око себе да

---

[22] Овде Шекспир употребљава за „лобања" реч „globe" што значи „шар" и асоцира на земаљски шар, с једне стране, имплицирајући микрокозмос сваког појединог људског бића уоквиреног у васиону своје свести; а с друге, на Шекспирово позориште „Globe" чије име метафорично одређује Шекспирово схватање позоришта као фикције васколике људске васионе.

[23] Дајући упутства глумцима Хамлет говори о циљу глуме „да буде . . . огледало природе: да покаже . . . садашњем поколењу и бићу света његов облик и отисак." Овде је за „pressure" измењена реч „утисак" у „отисак" док је у оригиналу задржана иста реч: „To hold . . . the mirror up to nature; to show . . . the very age and body of the time his form and pressure." III, 2.

би у себи фиксирао једну једину мисао под чијим искључивим утицајем остаје, како ћемо видети, све до последњег чина када најзад прогледа да би погинуо као комплетан човек. Све то, чини нам се, у великој мери због тога што не може прихватити неверу мајке. Пошто је истакао да ће тај завет избрисати све „ниже ствари" у његовом сазнању, њему се отима вапај: . . . *О, жено најпакленија!* да би тек после тога излио отров на Краља убицу:

О насмејани, проклет ниткове!
Прибелешке моје! — Треба да запишем
Да се неко може смејати, и смејат,
И опет бити зликовац; . . .

Мисао на оца/стрица као да га враћа у реални живот док га сазнање о невери мајке одваја од живота, у коме се непосредно бележи.

Хамлетово исконско, као у сваког чистог човека, наивно поштење, његов утанчани сенсибилитет, топлина и нежност према оцу, кога је не само волео већ и поставио као идеал људског понашања[24] и према коме сада осећа обавезу сажето је у последњим речима упућеним Духу: *Мир, / Неспокојни душе!* исказаним тако једноставно на еглеском језику, а истовремено тако сугестивно, акустички ефектно и богато конотацијом да даје велику изражајну могућност добром глумцу: *Rest, rest, perturbed spirit!*. Овим речима испољена је Хамлетова главна, даљим током догађаја, помућена особина, његова човечност, односно још боље човештво.[25]

Чувене речи краја овог чина, који представља најснажнију и најпотпунију експозицију једне трагедије, дату на минимуму простора/времена — мислимо на бину: *The time is out of joint. — O cursed spite, / That ever I was born to set it right! (. . . Ово време је / Изашло из зглоба. О проклетство, срам, / Што сам рођен да га ја поправљам сам!)* представљају једну од оних замки многоструког смисла коју треба да реши свака сценска интерпретација да би могла да почетак трагедије повеже с крајем. Она се може тумачити на два на око различита, а у суштини спојива начина: Хамлет је огорчен што је баш њему пало у део да се ухвати у коштац с кажњавањем оваквог злочина —

---

[24] У разговору с Хорацином Хамлет каже: *Био је човек, све у свему узевши, / Сличнога више нећу видети.* У оригиналу: *He was a man, take him for all in all; / I shall not look upon his like again.* I, 2.

[25] Ово је истакао др Хуго Клајн насловом своје студије *Шекспир и човештво* објављене о 400 годишњици Шекспировог рођења 1964.

како видимо из четвртог монолога он не може да на ренесансни, макијавелистички начин олако прибегава убиству. Он је свестан целокупне одговорности оваквог чина на онај утанчан начин који је грубо дезавуисан нарочито у другом светском рату и уопште у времену у коме живимо и у коме је свирепост постала нормалан стил живота. Хамлетов сенсибилитет је вероватно још увек испред времена и Шекспировог и оних која су му следила, као и овог нашег. Други начин тумачења који сугеришу речи *...О проклетство, срам, / Што сам рођен да га ја поправљам сам!* јесте да је Хамлет под утицајем открића Духа изгубио осећање мере,[26] смерност човека као нејаког појединца и, упркос бунта против тога, преузео улогу бога/Јехове, који решава питања света. Опет универзализовање, као несвесно бекство од личне ситуације испољава ону Хамлетову особину којом у великој мери може да се тумачи одлагање. Склоност према одлагању потенцирана је величином задатка који прераста из личне освете за очево убиство у акт решавања козмичког проблема, с једне стране, а с друге, излаже Хамлета опасности да, издвојивши себе од света обичних људи у усамљеност божјег бића, изабраника који треба као месија да доведе свет у ред, изгуби везу с појединачном стварношћу, осећај за реално постојање других људи, што у неку руку објашњава његов доцнији став према Офелији, равнодушност према нехотичном убиству његног оца, лакоћу којом шаље опортунисте Розенкранца и Гилденстерна у смрт. Ово емоционално/ментално слепило га напушта тек при повратку из Енглеске, на Офелијиној пратњи у петом чину, првој сцени. Ту бисмо се у извесној мери сложили са др Хугом Клајном: после осцилације између препотентности и супериорности, с једне, и крајње потиштености, с друге стране, при додиру с Офелијиним мртвим телом, Хамлет силази дефинитивно с висине божанства које треба да уреди неприродне односе на овом свету и спушта се на раван човека. Он прихвата живот и ствари се саме пред њим одвијају.[27]

*

После два месеца привидног/стварног одлагања Хамлет је смислио пробу помоћу које ће краљеву савест ухватити

---

[26] Чега је у неку руку сам Хамлет свестан кад одлучује да ће да узме привид ментално поремећеног човека, вероватно не само да би лакше посматрао друге, већ зато што осећа да губи контролу над собом.

[27] Види др Хуго Клајн, *Три Хамлета — и четврти: Шекспиров*, Сцена 1971, стр. 100—104.

у замку. Сам на позорници, под утицајем страсти с којом је први глумац путујуће трупе интерпретирао Хекубину реакцију на Пријамову смрт, Хамлет у трећем монологу горко себе оптужује:

Now I am alone.
O, what a rogue and peasant slave am I!
Is it not monstrous, that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit,
That, from her working, all his visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do,
Had he the motive and the cue for passion
That I have? He would drown the stage with tears,
And cleave the general ear with horrid speech,
Make mad the guilty, and appal the free,
Confound the ignorant, and amaze, indeed,
The very faculties of eyes and ears.
Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal, peak,
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing — no, not for a king
Upon whose property and most dear life
A damned defeat was made, Am I a coward?
Who calls me villain? breaks my pate across?
Plucks off my beard, and blows it in my face?
Tweaks me by th' nose? gives me the lie i' th' throat
As deep as to the lungs? who does me this, ha?
Swounds, I should take it. For it cannot be
But I am pigeon-livered, and lack gall
To make oppression bitter; or, ere this,
I should have fatted all the region kites
With this slave's offal — bloody, bawdy villain!
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!
O, vengeance!
Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear father murdered,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must, like a whore, unpack my heart with words,
And fall a-cursing, like a very drab,
A scullion!
Fie upon 't! Foh! — About, my brain! I have heard
That guilty creatures sitting at a play

Have by the cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaimed their malefactions;
For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ. I'll have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle. I'll observe his looks;
I'll tent him to the quick. If he but blench,
I know my course. The spirit that I have seen
May be the devil. And the devil hath power
T'assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I'll have grounds
More relative than this. — The Play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.[28]

О, какав подлац, ниски роб сам ја!
Није ли страшно, да тај глумац ту
У једној песми, једном сну о страсти
Маштом својом може да присили душу,
Да од њеног дејства пребледи му лик,
У оку буду сузе, лицем страх
Јецање у гласу, и држање све
С његовом маштом да дође у склад?
А све ни за шта? За Хекубу? Шта је
Хекуба њему, или он Хекуби,
Да плаче за њом! Шта би радио
Тај, да има повод, побуде за бол
К'о ја?
Потопио би сцену сузама,
Језивом речи цеп'о свету слух,
Да крив полуди, невин да побледи,
Непросвећен се збуни, и да чула
Самога слуха и вида се згрозе.
А ја?
Глуп, малодушан нитков чамујем
К'о сањало, и туп за рођену ствар;
Ништа не знам рећи — ни за краља тог,
На чије благо и живот драгоцен
Паклени један злочин је извршен.
Јесам ли страшљивац? Ко ме зове
Нитковом? Ко ме по темену лупа?
Чупа ми браду — дува ми у лице?

---

[28] *Hamlet*, pp. 91, 93.

За нос ме вуче? У грло ми лаж
До плућа гура? Ко то чини?
Ха!
Крста ми, ја бих поднео то све
Јер мора да сам голубије јетре
И немам жуч, да увреду загорча;
Ил' иначе бих нагојио био
Све небеске вране овог роба стрвљу!
О, крвави и блудни ниткове!
Бесавесни, похотни, неприродни!
Издајничка хуљо! Осveто! .
Ах, какав сам магарац! Јест „храбро"
Да ја, убијеног, драгог оца син,
Небом и паклом на осветy гоњен,
Морам к'о курва да срцу олакшам
Речима, па сам дао се у псовке,
К'о права рита, к'о судопера,
Гадим се на то, пфуј!
На посао, моја мисли! — Слушао сам
Да кривци гледајућ' какву представу,
Вештином самом глуме беху тол'ко
Потресени до срца да би одмах
Признали јавно своја недела.
Убиство, иако нема језика,
Проговори органом чуднијим.
Приредићу да глумци играју
Нешто што личи убиству оца мог
Пред мојим стрицем. Ја ћу пазити
На његов поглед, прозират до сржи,
Тргне л' се само, знаћу већ свој пут!
Дух који видех можда је нечастив,
А ђаво може на себе узети
Допадљив облик; штавише и можда,
Због слабости ми и суморности —
А он на такве има силну моћ —
На зло ме води, да ме упропасти.
Ја хоћу да имам стварније разлоге
Но овај. Глума замку нек' ми дадне,
У коју ће савест краљева да падне.[29]

Упоређујући себе, своју пасивност, с глумчевом страшћу изазваном тућом трагедијом *А све ни за шта? За Хекубу? Шта је / Хекуба њему, или он Хекуби. / Да плаче за њом!* . . . Хамлет себе назива „подлацем, ниским робом", јер је пасиван. Док глумац „једним сном о страсти" —

---

[29] *Хамлет, стр.* 167—169.

уметничком илузијом, може да своју душу доведе до пароксизма бола од чега —

... пребледи му лик,
У оку буду сузе, лицем страх,
Јецање у гласу, и држање све
С његовом маштом да дође у склад?

...Шта би радио / Тај, да има повод, побуде за бол / К'о ја? пита се Хамлет и одговара визијом оног што очекује да ће његов текст који је већ смислио изазвати:

Потопио би сцену сузама,
Језивом речи цеп'о свету слух,
Да крив полуди, невин да побледи,
Непросвећен се збуни, и да чула
Самога слуха и вида се згрозе.

Тема илузија/стварност, глума/живот који она одражава, својство глуме да индуцира осећања и непосредно дејствује на живот, вапај због тога што га свест/савест лишава могућности да се преда страсти и дела под њеним утицајем, уводе нову тему — идеалног људског лика: какав треба да буде човек да би умео да пронађе одговоре на питања на која сам Хамлет не уме да их пружи. Овде је ова тема само интонирана да би се уметник доцније на њу вратио. Под непосредним утицајем позоришне уметности, која је као један од мотива присутна у већој или мањој мери у свим Шекспировим драмама, Хамлет покушава да себе убеди да се одговор може наћи у непосредном страсном делању, да би доцније у разговору с Хорацијом, пре представе у представи, израдио своју концепцију таквог идеалног бића које није ни роб страсти, ни плен расуђивања, и кроз даљи ток радње, као и кроз своје пандане Лаерта, човека чија страст потискује његову част, и Фортимбраса чијом страшћу управља његова част, наговестио да даје предност оном ко је у себи измирио страст и расуђивање, крв и част.

Хамлетове самоосуде на које се после тога враћа покажу да на површини Хамлет веома прецизно одгонетава своју ситуацију, он поставља пуну дијагнозу свог тренутног понашања: свирепо себе осуђујући као „глупог, малодушног ниткова", он се пита да ли је он једно пусто „сањало" и ужаснут том могућношћу долази у недоумицу да ли је заиста такав страшљивац да не би умео да се одупре неком ко би га назвао нитковом, сатеривао у лаж, вукао за нос. Достигавши дно самопонижења он горко констатује: *Крста ми, ја бих поднео то све, / Јер мора да сам голубије јетре*

/ И немам жуч, да увреду загорча. Јер да није тога он би већ давно убио Краља, односно, како Шекспир то песнички исказује сликом: *Ил' иначе бих нагојио био / Све небеске вране овог роба стрвљу!* Директне погрде краља следе: *О, крвави и блудни ниткове! / Бесавесни, похотни, неприродни! / Издајничка хуљо!* . . . да би одјек тих речи извукао фаталну реч „Освето!" као да она маћијски садржи спасење за самопоштовање које му измиче. Али звук те речи, која одјекује обећањем датом Духу и садржи Хамлетов свети завет, изазива бујицу још горчих осуда себе самог:

Ах, какав сам магарац! Јест „храбро"
Да ја, убијеног, драгог оца син,
Небом и *паклом* на освету гоњен,
Морам к'о курва да срцу олакшам
Речима, па сам дао се у псовке,
К'о права рита, к'о судопера.
Гадим се на то, пфуј!

Подвукли смо реч „паклом", јер она, чини нам се, указује на један од узрока неодлучности, односно одлагања освете, на сумњу у аутентичност очевог духа. Али страст самоосуде тренутно превладава. Својом преутанчаном свешћу/савешћу Хамлет осећа да су те речи само бекство од делања, претакање страсне одлуке у речи, и он их се грози.

После овог излива немоћног беса човека који себе немилосрдно осуђује, јер је изгубио контакт са оним што се у њему испод равни свести догађа и јер је својом мономанијом одсечен од себе у истој оној мери у којој је одсечен и од света око себе, Хамлет се враћа на првобитну слику позоришта, на глуму и њено дејство на гледаоце:

. . . — Слушао сам
Да кривци гледајућ' какву представу,
Вештином самом глуме беху тол'ко
Потресени до срца да би одмах
Признали јавно своја недела.

Ту варијацију на тему дејства позоришта интонирану на почетку солилоквије Хамлет овог пута доводи до краја, до закључка који је раније изостао: *Убиство, иако нема језика, / Проговори органом чуднијим.* Сада се Хамлет више не ограничава на уопштену рационализовану констатацију. Он открива свој план:

Приредићу да глумци играју
Нешто што личи убиству оца мог

Пред мојим стрицем. Ја ћу пазити
На његов поглед, прозират до сржи.
Тргне л' се само, знаћу већ свој пут!

Пошто је изнео свој план да мотри стрица, ранија алузија наговештена речју „паклом" овде се развија у читаву варијацију на исту тему:

Дух који видех можда је нечастив,
А ђаво може на себе узети
Допадљив облик; штавише и можда,
Због слабости ми и суморности —
А он на такве има силну моћ —
На зло ме води, да ме упропасти.

Хамлет наслућује да има неки дубљи разлог од страха у њему, али га не тражи у својој осетљивој свести/савести која је испред схватања његових савременика и његовог доба и окренута будућности, већ на свесној равни свог ренесансног бића где не може да га нађе. Одвојен од самог себе он се окреће прошлости, веровањима која је наследио. Међутим слутња да су узроци одлагања друкчији него што то самооптужбе говоре, пружа Хамлету тренутну утеху, која избија из последњег двостиха: . . . *Глума замку нек' ми дадне, / У коју ће савест краљева да падне.* Лакоћа ритма, једноставност звучног двостиха — нарочито у оригиналном енглеском тексту — . . . *The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king.* одају олакшање којим завршава једна од најсвирепијих Хамлетових самоосуда.

*

У кратком предаху између једне врсте смирености изазване одлуком да се нешто конкретно изврши — проверавање краљеве кривице — и саме провере „представом у представи", поверавајући се самом себи у четвртом монологу, Хамлет стиже до оне тачке мировања, о којој је било речи, а која опет достиже свој климакс у питању . . . *ко би подн'о светске шибе, руге, / Неправде силних и злоставе гордих, / . . . / . . . понижења која / Од невредних трпи стрпљива заслуга,* — на које имплиците може да буде одговор само нереаговање, мировање — гандијевска пасивна резистенција. Хамлет тражи објашњење за такав њему, ренесансном принцу, несхватљив став. Страст која је киптела у трећем монологу потиснута је, осцилација између трећег и четвртог монолога је крајња. Зато нас не изненађују речи које упућује Хорацију пре извођења представе, враћајући

се на тему наговештену у трећем монологу, као идеалу уравнотеженог човека за којим тежи, јер само такав човек би био способан да се снађе у Хамлетовој ситуацији: *Ти си најправеднији човек, Хорацио, / Са којим сам се икад дружио.*[30]

...For thou hast been
As one, in suffering all, that suffers nothing;
A man that fortune's buffets and rewards
Has ta'en with equal thanks. And blest are those
Whose blood and judgement are so well commingled
That they are not a pipe for Fortune's finger
To sound what stop she please. Give me that man
That is not passion's slave, and I will wear him
I my heart's core, ay, in my heart of heart,
As I do thee. — ...[31]

Јер ти беше човек што сносећи све
Не трпи ништа, један што је прим'о
И ударе и даре судбине
С једнаком хвалом. Благословен тај
Код кога разум и страст тако стоје
Да није само фрула, на којој би
Судбина могла свирати што хоће.
Дај ми човека што није роб страсти,
И носићу га у дну срца свог,
У срцу срца свога, као тебе.[32]

Међутим после представе када има потврду о Краљевој кривици, у петом монологу, Хамлет пада баш у онакву страст какву је осудио.

'Tis now the very witching time of night,
When churchyards yawn, and hell itself breathes out
Contagion to this world. Now could I drink hot blood,
And do such bitter business as the day
Would quake to look on. Soft! Now to my mother. —
O heart, lose not thy nature; let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom.
Let me be cruel, not unnatural;
I will speak daggers to her, but use none;
My tongue and soul in this be hypocrites —

---

[30] Horatio, thou art e'en as just a man / As e'er my conversation coped withal. *Hamlet*, p. 109.

[31] *Hamlet*, p. 109.

[32] *Хамлет*, стр. 178.

How in my words soever she be shent,
To give them seals, never, my soul, consent![33]

Аветно доба поноћи је сад,
Кад гробље зја, а пак'о развејава
Заразу светом. Сад бих врелу крв
Могао пити, чинити грозоте,
Да се дан стресе кад погледа то.
Али тихо! Хајдмо сада матери!
— О, срце моје, ти се не изроди,
Нека у моје затворене груди
Никад Неронов не провали дух:
Свиреп ћу бити, неприродан не;
Из мојих уста ножеви ће ићи,
Али у руци мојој нек' не буду.
Језик и душа нек су лицемерни.
Ма кол'ко моје кидале је речи,
Ти душо, ипак такво дело спречи.[34]

Монолог почиње евоцирањем средњевековних веровања: *Аветно доба поноћи је сад, / Кад гробље зја, а пак'о развејава / Заразу светом* . . . Слика болести најчешћи је начин на који Хамлет доживљује изопачени свет. Реагујући на сугестивност ноћне таме у једном посебно егзалтираном стању Хамлет као да намерно у себи раздражује свирепост исконске људске звери: . . . *Сад бих врелу крв / Могао пити, чинити грозоте, / Да се дан стресе кад погледа то.* У овом контексту, гледано из модерне перспективе, ноћ значи мрак подсвести, која би се, кад би се човек винуо из дубина подсвесног на висине свесног, згрозила при призору оног што је у *мраку* човек починио. Као да се после скорашње констатације идеала људског понашања Хамлет спустио на најниже гране да би себе натерао на освету. Међутим, он мора код мајке, а очев дух му је наредио да мајку не дира, да је препусти казни гриже сопствене савести коју он, њен син, треба само да пробуди. Хамлета пак највише погађа управо мајчино дело, зато он сада себе умирује: *Али тихо! Хајдемо сада матери! / — О, срце моје, ти се не изроди.* Осећајући да губи контролу над собом он се подсећа на класичан пример свирепости матереубице да би себе утишао и савладао свој гнев и да не би ни у ком случају дигао руку на мајку: *Нека у моје затворене груди / Никад Неронов не провали дух.* После тога одлука је чврста, он неће изневерити човештво:

---

[33] *Hamlet,* p. 127.
[34] *Хамлет,* стр. 187—188.

Свиреп ћу бити, неприродан не;
Из мојих уста ножеви ће ићи,
Али у руци мојој нек' не буду.

Пре ће изневерити своју душу него завет свог оца:

Језик и душа нек су лицемерни.
Ма кол'ко моје кидале је речи,
Ти душо, ипак такво дело спречи.

*

Now I might do it, pat, now he is praying;
And now I'll do't — and so he goes to heaven;
And so am I revenged — that would be scanned.
A villain kills my father, and, for that,
I, his sole son, do this same villain send
To heaven.
O, this is hire and salary, not revenge.
He took my father grossly, full of bread,
With all his crimes broad blown, as flush as May;
And how his audit stands who knows save heaven?
But, in our circumstance and course of thought,
'Tis heavy with him. And am I, then, revenged,
To take him in the purging of his soul,
When he is fit and seasoned for his pasage?
No.
Up, sword, and know thou a more horrid hent.
When he is drunk asleep, or in his rage,
Or in th' incestuous pleasure of his bed;
At gaming, swearing; or about some act
That has no relish of salvation in 't —
Then trip him, that his heels may kick at heaven,
And that his soul may be as damned and black
As hell, whereto it goes. My mother stays;
This physic but prolongs thy sickly days.[35]

На молитви је. Могао бих сад
Свршити; и сад ћу свршити са њим.
Па онда, он у рај, а ја ћу бити
Освећен. — О томе треба размислити.
Један ми зликовац оца убио,
И зато, зар, јединац син му ја
Шаљем тог истог зликовца у рај!

---

[35] *Hamlet*, p. 133.

О то би била плата, награда,
А освета никад! Он уби оца мог
Изненада, тешког од јела, са свима
Гресима његовим силно набујалим,
Једрог ко мај. И како с његовим
Рачуном стоји, то зна само Бог!
Ал' по мислима и знању смртника,
Он тешко пати. Па зар сам освећен
Кад му узмем живот сад, кад чисти душу,
И кад је готов и спреман за пут?
Не.
Стој, мачу, буди страшнијег замаха!
Кад буде пијан, заспао, у гневу,
У родоскрвној сласти постеље.
У коцки, свађи, или ма коме чину
Што трун спасења у себи не чува, —
Тад га обори: нек се петама
Копрца к небу, нек му душа буде
Проклета, црна као пакао
У који пође! — Моја мати чека. —
Лек ти овај муке продужиће; нека![36]

У шестом монологу Шекспирова двосмисленост достиже рекло би се своју највишу тачку дајући повода за различита, контрадикторна тумачења. Чињеница је да је Хамлет ушавши у Краљеву собу с исуканим мачем, и стојећи му иза леђа док се овај на коленима молио, имао идеалну прилику да се освети за злочин сада већ доказан. Исто је тако чињеница да он то није учинио. Поставља се питање зашто. Сводећи Хамлета на обично оклевало, већина интерпретатора у томе види доказ за ту његовуману. Да би то потврдили они Хамлетово размишљање о људским слабостима пре појаве Духа у првом чину, четвртој сцени тумаче као самоанализу сопствене слабости и, поредећи та два текста, доследно дају таквог Хамлета. Нама изгледа да то није сасвим сигурно. Ето текста:

So oft chances in particular men
That, for some vicious mole of nature in them,
As, in their birth — wherein they are not guilty,
Since nature cannot choose his origin —
By the o'ergrowth of some complexion,
Oft breaking down the pales and forts of reason,
Or by some habit that too much o'er-leavens
The form of plausive manners, that these men,
Carrying, I say, the stamp of one defect,

---

[36] *Хамлет*, стр. 190—191.

Being nature's livery, or fortune's star,
His virtues else — be they as pure as grace,
As infinite as man may undergo —
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault. The dram of eale
Doth all the noble substance of a doubt
To his own scandal.[37]

Тако се често дешава да људи
Због природне какве погрешке
На рођењу (за шта не могу бити криви,
Јер човек своје не бира порекло)
Сувишком какве битне склоности
Што руши долме и тврђаве ума,
Ил' навиком неком која квари облик
Понашања лепог, — да ти људи, велим,
Носећи печат једне мане тек,
Што им природа ил' звезда среће да, —
Ма иначе њене врлине биле све
Чисте ко милост, у броју толиком
Кол'ко их човек може имати, —
Презрени буду од јавног мишљења
Због оне једне погрешке. Драм зла
Све племенито биће понизи
До сопствене срамоте.[38]

Постоје друга два објашњења која, чини нам се, оба директније сугерира песник, те према томе обавезује његове тумаче. Према првом[39] Хамлет спонтано зазире од мучког убиства с леђа. На то указује пауза после оног „сад": *На молитви је. Могао бих сад / Свршити; и сад ћу свршити с њим.* Код нас у преводу пауза је изостала, али постоји у оригиналу *Now might I do it pat, now he is praying; / And now I'll do't — and so he goes to heaven,* што је важно за ову тезу. Оно што следи, била би у том случају рационализација сопственог неразумљивог поступка позивањем на веровања која колико Хамлет дели, толико се од њих и дистанцира. Друго тумачења др Х. Клајна[40] чини нам се убедљивијим, јер га потврђују Хамлетове речи после повратка из Енглеске, у последњем петом чину, другој сцени, којима правда своју решеност да краља убије:

---

[37] *Hamlet,* pp. 35, 37.
[38] *Хамлет,* стр. 136.
[39] Irving Ribner, George Lyman Kittredge, Editors, *The Complete Works of Shakespeare,* Ginn & Company, Waltham, Massachusetts, Toronto, 1971, p. 1040.
[40] Др Хуго Клајн, *Три Хамлета — и четврти Шекспиров,* стр. 100.

Does it not, think'st thee, stand me now upon —
He that hath killed my king, and whored my mother;
Popped in between th' election and my hopes;
Thrown out his angle for my proper life,
And with such cozenage — is't not perfect conscience
To quit him with this arm! And is't not to be damned
To let this canker of our nature come
In further evil?[41]

Мислиш да ми није слободно да тог
Што ми уби оца, а матер упрља,
Што се међ престо и међ моје наде
Угур'о, удицу на мој живот сам
Бацио, па још с подлошћу толиком, —
Да не би савесно било овом руком
Наградити га? И зар не бих био
Проклет када бих пустио тај чир
На нашем телу да расте даљим злом?[42]

Пошто је после свирепих душевних патњи и горког самоиспитивања, измирио у себи страст и разум, он налази одговор на основно питање; да ли смемо убити? Смемо ако тиме ослобођавамо свет од „чира", то јест ако убијамо непоправљивог злочинца који би иначе и даље чинио зло. Акт молитве значи жељу да се опроштајем греха човек врати на прави пут. Ако би Хамлет убио Краља при молитви, он би био обичан себичан осветник и ишао би против своје савести која, како из горњег текста излази, може да одобри само оно убиство којим се заједница штити од зла. Ово тумачење др Клајна изгледа прихватљивије и због тога што преко самог Шекспировог текста везује трагедију у једну до краја осмишљену целину. Друго питање је да ли је сам Шекспир био свестан импликација које ми данас изводимо. Међутим, то је, с гледишта књижевне естетике, потпуно ирелевантно. Снага и трајност уметничких дела је баш у прикупљању значења која се протицањем векова гомилају и бивају за сваку генерацију све многобројнија и далекосежнија.

Као и раније, неспособан да своје исконске, тако рећи суперхумане реакције протумачи, Хамлет прибегава веровањима свог времена по којима би зликовац одлазећи у смрт у тренутку општења с богом отишао у рај, док је његов отац, што се види из речи самог Духа, у првом чину,

---

[41] *Hamlet*, p. 209.
[42] *Хамлет*, стр. 235—236.

четвртој сцени, доспео у чистилиште, јер је отишао на онај свет неприпремљен:

> ...Па зар сам освећен
> Кад му узмем живот сад, кад чисти душу,
> И кад је готов и спреман за пут?
> Не.

Негодовање због пропуштене прилике излива се у маштом појачане слике Краља у греху у коме ће га отерати на вечите муке:

> Кад буде пијан, заспао, у гневу,
> У родоскрвној сласти постеље.
> У коцки, свађи, или ма коме чину
> Што трун спасења у себи не чува, —
> Тад га обори: нек се петама
> Копрца к небу, нек му душа буде
> Проклета, црна као пакао
> У који пође! — ...

У чему је онда замка коју сам Шекспир себи и нама поставља, јер ни он не зна зашто његов Хамлет не може да поступи другчије. У томе што Краљ одмах пошто је Хамлет напустио сцену устаје и каже: *Речи би горе, али мис'о оста доле. / Неће се к небу дићи речи голе.* Хамлетове скрупуле, његова рационализација одлагања су доведени у питање и обезвређени, мада ми не можемо Хамлета осудити што није могао да завири у душу Краља при молитви. Према томе сам гледалац, односно читалац, треба да нађе смисао у том можда најсложенијем и стога најјачем Шекспировом комаду. Сам аутор не даје одговоре. Он нуди ситуације. Одговоре даје режија, смисао читају или одгонетавају гледаоци.

*

Седми монолог долази као нека врста синтезе, резимирања и довођења до разрешења размишљања и самооптуживи претходних исповести, на првом месту измирење петог монолога, у коме бесни страст и чини одлуке донесене у таквом стању безвредним, и шестог, у коме расуђивање одузима снагу акцији. Повод за то је пролажење Фортимбрасове војске на путу за Пољску где треба да освоје једно безначајно парче земље.

> How all occasions do inform against me,
> And spur my dull revenge! What is a man

If his chief good and market of his time
Be but to sleep and feed? A beast, no more,
Sure, he that made us with such large discourse,
Looking before and after, gave us not
That capability and godlike reason
To fust in us unused. Now whether it be
Bestial oblivion, or some craven scruple
Of thinking too precisely on th' event —
A thought which, quartered, hath but one part wisdom
And ever three parts coward — I do not know
Why yet I live to say, ‚This thing's to do',
Sith I have cause, and will, and strength, and means
To do't. Examples, gross as earth, exhort me:
Witness this army, of such mass and charge,
Led by a delicate and tender prince,
Whose spirit, with divine ambition puffed,
Makes mouths at the invisible event,
Exposing what is mortal and unsure
To all that fortune, death, and danger dare,
Even for an egg-shell. Rightly to be great
Is not to stir without great argument,
But greatly to find quarrel in a straw
When honour's at the stake. Now stand I, then,
That have a father killed, a mother stained,
Excitements of my reason and my blood,
And let all sleep? While, to my shame, I see
The imminent death of twenty thousand men,
That for a fantasy and trick of fame
Go to their graves like beds, fight for a plot
Whereon the numbers cannot try the cause,
Which is not tomb enough and continent
To hide the slain? — O, from this time forth
My thoughts be bloody, or be nothing worth![43]

Како ме прилике оптужују све
Мамузајући ми лењу освету!
Шта је човек, ако добит му живота
И главно добро није него сан
И јело? — Ништа до једно живинче.
Свакако да онај што нас створи с тако
Широким умом, да гледамо напред
И назад, није способност нам ту
И тај Богу сличан разум дао тек
Да у нама буде плеснив, некоришћен.
Сад, је л' то само заборав живински,

---

[43] *Hamlet*, pp. 159, 161.

Ил' ситничарски обзир што на исход
Сувише много мисли, то је мис'о
Што разложена има један део
Мудрости, а три кукавичлука, —
Ал' не знам што сам ту, да кажем још:
„То треба чинити", кад имам и повод,
Воље и снаге, и средства да чиним!
Примери као земља очевидни
Опоминьу ме, сведочи војска та,
Толика сила и спрема под вођством
Отменог једног, нежног краљевића,
Чији дух божанским понет частољубљем
Невидљивоме исходу се руга
Излажући што је смртно, несигурно,
Свему што срећа, смрт, опасност сме, —
А све за једну љуску од јајета.
Бити велик није рад' велика циља
Кренути се, него с величином моћи
За једну сламку кренути у борбу,
Кад је на коцки част. А шта сам ја,
Што имам оца убијеног, мајку
Осрамоћену, све подстреке крви,
Разума, да пуштам да ипак спава све;
Док, на срамоту моју видим смрт
Над главом ових двадесет хиљада,
Који за једну ћуд, за сенку славе,
Гробницама иду као постељама;
Бију се за комад земље на ком војска
Не може њина окупати бој,
Нит' има доста простора за гроб
Свих погинулих. — Одсад нек' будете
Крваве, мисли, ил' без сваке мете![44]

Управо безначајност циља освајачког рата доводи у питање смисао овог монолога и даје двосмисленост којом се крајњи одговор опет препушта публици.

Оптужбе почињу осудом оклевања извршења освете што наводи Хамлета да развије мисао коју је начео у првом монологу: *О Боже! Стока без разума па би / Жалила дуже.* — . . . Он се пита:

Шта је човек, ако добит му живота
И главно добро није него сан
И јело? — Ништа до једно живинче.

---

[44] *Хамлет*, стр. 206—207.

Али он се с тим не мири. Ум је оно што човека издваја из света бесловесних створова, он га обавезује, човекова је дужност да се њиме користи:

> Свакако да онај што нас створи с тако
> Широким умом, да гледамо напред
> И назад, није способност нам ту
> И тај Богу сличан разум дао тек
> Да у нама буде плеснив, некоришћен.

Али ако је тако, логично даље теку његове мисли, онда како да објасни своје одлагање:

> Сад, је л' то само заборав живински,
> Ил' ситничарски обзир што на исход
> Сувише много мисли, то је мис'о
> Што разложена има један део
> Мудрости, а три кукавичлука, —

Хамлет се пита да ли се он несвесно труди да заборави, да на тај начин од себе одбаци одговорност и нужност деловања, или се пак поводи за ситним обзирима, иза којих се можда прикрива страх од последица дела које би на њега пребацило велику одговорност и извргло га опасности. Одговор на то и сада, после нових искустава доживљених у сукобу с Краљем и пуне потврде његове кривице, поново налази у оном што човека одваја од „живинског" света, у мисли — али та мисао није више изједначена са свешћу која код нас изазива страх, он се више не враћа у потпуности на поставку којом завршава четврти монолог — *Тако свест страшљивце прави од свих нас;* јер се отада, захваљујући кобним сазнањима, променио. Његова осуда сада постаје оштрија. Он у тој мисли/свести види . . . *један део / Мудрости, а три кукавичлука,* —. Он се померио с тачке мировања, он је сада склон да прихвати акцију. Хамлет себи поставља исто питање као у трећем монологу — али за разлику од тог монолога у коме се срцба и осветољубље топи и излива у речи:

> А ја?
> Глуп, малодушан нитков чамујем
> К'о сањало, и туп за рођену ствар;
> Ништа не знам рећи — ни за краља тог,
> На чије благо и живот драгоцен
> Паклени један злочин је извршен.
> Јесам ли страшљивац? Ко ме зове
> Нитковом? . . .

овде је Хамлет смиренији; као да је кренуо путем на коме ће се указати могућност измирења крви и разума:

Ал' не знам што сам ту, да кажем још:
„То треба чинити", кад имам и повод,
Воље и снаге, и средства да чиним!

Као што је под утицајем глумчеве страсти прихватио импулсивну у страсти донесену одлуку о деланју као решење за своју дилему, тако се овде, посматрајући Фортимбрасову војску, поводи за чашћу као водиљом у људској дилеми:

Примери као земља очевидни
Опоминју ме. Сведочи војска та,
Толика сила и спрема под вођством
Отменог једног, нежног краљевића,
Чији дух божанским понет частољубљем
Невидљивоме исходу се руга
Излажући што је смртно, несигурно,
Свему што срећа, смрт, опасност сме, —
А све за једну љуску јајета.

Хамлету сад изгледа да нема превелике цене кад је у питању част. И опет уопштавајући ову констатацију он изводи вишесмислени закључак, који, међутим стихови који следе брзо доводе у питање:

Бити велик није рад' велика циља
Кренути се, него с величином моћи
За једну сламку кренути у борбу,
Кад је на коцки част . . .

Као метафора, ова констатација је прихватљива. Част као општи појам који садржи и обезбеђује постојање људског достојанства заиста нема своју цену, не због тога што је безвредна, већ због тога што је највреднија од свих вредности. Згази ли се људско достојанство и одбаци поштовање људског живота — које из појма части излази — отворена су врата понижењима, мучењима, логорима смрти и губилиштима на земљиној кугли. Међутим, на једној тачки, дијалектички гледано, баш та част долази у сукоб са поштовањем људског живота. На ивици депресије изазване неактивношћу, гоњен грижом савести што не свети оца, Хамлет то за тренутак превиђа. Његове мисли иду уходаним током:

. . . А шта сам ја,
Што имам оца убијеног, мајку

Осрамоћену, све подстреке крви,
Разума, па пуштам да ипак спава све;

И крв и страст с једне, разум, с друге стране, оправдавају акцију. То увиђа и Хамлет и тиме ступа на праг одлуке, примиче се разрешењу које ће доћи на крају трагедије. Сада још није спреман да с речи пређе на дело. Његова размишљања изазвана пролажењем војске указују на последњу замку која стоји на путу његове акције:

Док, на срамоту моју, видим смрт
Над главом ових двадесет хиљада,
Који за једну ћуд, за сенку славе,
Гробницама иду као постељама;
Бију се за комад земље на ком војска
Не може њина окушати бој,
Нит' има доста простора за гроб
Свих погинулих. — . . .

Од божанског частољубља због ког „један нежни краљевић" излаже друге, своје поданике, смрти, преко одређивања вредности части која превазилази цену људског живота, Хамлет долази до „ћуди, сенке славе" због којих невини, бесловесни људи иду „гробницама . . . као постељама" и бију се за комад земље који је толико ништаван и сићушан да не пружа . . . *доста простора за гроб / Свих погинулих.* — . . . Оно што је раније рекло би се категорички тврдио — да за част вреди животе жртвовати — овде индиректно доводи у питање. То показује да он још није у себи измирио крв и разум, част и расуђивање, да му људски живот, у чије име су измишљени част и достојанство изгледа најдрагоценији. Поводећи се за својим човештвом, које је у њему изградило читаву структуру моралног законика, Хамлет поред свих вербалних исказа не може да се приволи убиству као средству. Као да негде међ сном и јавом, на прелазу из маглина подсвести извирује сазнање да свака крајност води у сопствену супротност. Утеху налази у досад најчвршћој одлуци: . . . *Одсад нек' будете / Крваве, мисли, ил' без сваке мете!* У ранијим заклетвама на акцију он је на речима жестоко прихватао освету, сад међутим он тражи од својих мисли да буду крваве, он своје унутрашње *ја* упреже у кола своје освете. Потребан је само један подстрек да и последњу баријеру скрупула, „кукавичлука" мисли, макне с његовог осветничког пута.

*

Тај подстрек даје Краљ својим подлим убилачким поступцима. На путу за Енглеску Хамлет се о томе осведочио; он је увидео да Клаудије није само извршилац једног злочина већ да је опасан убица и према томе штетан. Како Хамлет каже Хорацију — подсећамо на већ наведене стихове:

Мислиш да ми није слободно да тог
Што ми уби оца, а матер упрља,
Што се међ' престо и међ' моје наде
Угур'о, удицу на мој живот сам
Бацио, па још с подлошћу толиком, —
Да не би савесно било овом руком
Наградити га? И зар не бих био
Проклет када бих пустио тај чир
На нашем телу да расте даљим злом?[45]

Офелијина сахрана дошла је у тренутку када је Хамлет почео да везује фрагменте свог живота у целину, када се спустио с висина интелектуалца осветника, који треба да као бог решава козмичка питања, на раван обичног смертног човека, спремног да без самозаваравања гледа стварности у очи, да се не заклања за уопштавања, да прими и живот и смрт. Под ударом сусрета с једном, и то њему најдражом, жртвом свог отуђења, Хамлет исцељује. Не тврдимо да је тај подстрек био неопходан да би Хамлет делао, прешао у акцију,[46] већ истичемо да је то заокружило његов преображај и помогло му да се мирно, без дилеме, преда судбини: „There's a special providence in the fall of a sparrow."[47] — „Има неког провиђења и у паду једнога врапца . . ." Другим речима — шта мора бити мора! Одлука да се препусти провиђењу извире из средишњег дела четвртог монолога . . . *понижења која / Од невредних трпи стрпљива заслуга,* али Хамлет је овде модификује. Он је сазнао да одговор стоји негде на средини: и крајња пасивност, предавање у руке судбине, води ка деструкцији, јер се човек нуди као невина жртва силама зла; и активност, вођена искључиво разумом, или искључиво страшћу, води ка уништењу. Решење лежи негде на средини дијалектички спајајући обе супротности.

Хамлет је прешао други пут, који води од наглог, непромишљеног, самоувереног краљевића, спремног да без размишљања . . . *на крил'ма / Брзим к'о мис'о ил' љубавне*

---

[45] Види напомену 42.

[46] Види шта о томе каже др Хуго Клајн, *Три Хамлета — и четврти: Шекспиров,* стр. 103.

[47] *Hamlet,* p. 215.

жеље лети ка освети, младића који проклиње своју коб зато што га је довела у тако екстремну, изузетну ситуацију, али не доводи у сумњу своју способност да као бог суверено решава ствари козмичких размера, до смерног прихватања судбине, то јест провиђења. До овог олимпијског мира дошао је преко средокраће, у четвртом монологу, у коме се сустиже импулсивност, недовољна промишљеност, брзоплетост младости с рефлексивношћу филозофа. Закључак на који наводи тај монолог јесте исто толико одбацивање акције . . . *понижења која / Од невредних трпи стрпљива заслуга,* колико и мирење са сопственом ситуацијом. Питање које он у том монологу поставља превазилази оквире трагедије освете. Освета постаје крајњи вид ситуације у којој се свако младо биће на прагу живота нађе када треба да преузме одговорност за несавршени свет одраслих у који улази. Егзистенцијално питање квалитета људског живота из четвртог монолога добија свој одговор на крају трагедије када краљевић прима убиство, насиље, ако се тиме отклања још веће насиље, односно, ако се заједница ослобођава опасног штеточине.[48] Оно што је раније било наговештено, на крају је јасно изречено, у моменту када је у Хамлетовој свести постало недвосмислено пречишћено.

Хамлетов пут води од препотентне констатације, јер она нама тако изгледа . . . *Ово време је / Изашло из зглоба. О проклетство, срам, / Што сам рођен да га ја поправљам сам!* преко дилеме крајње неодлучности изражене у средишњим стиховима четвртог монолога:

> Јер ко би подн'о светске шибе, руге,
> Неправде силних и злоставе гордих,
> Бол презрене нам љубави, насиља,
> И обест власти, понижења која
> Од невредних трпи стрпљива заслуга, —
> Кад сам себи можеш слободу да даш
> И голим ножићем? . . .

ка прихватању оправдања за убиство и мирењу са провиђењем:

> If it be now, 'tis not to come; if it be
> not to come, it will be now; if it be not now,
> yet it will come. The readiness is all.[49]

---

[41] Види др Хуго Клајн, *Ibid.*, стр. 98—100.

[49] *Hamlet,* p. 215.

> Ако буде сад, неће бити после; ако не буде
> После, биће сад; ако неће бити сад, ипак ће
> бити после. Бити спреман, то је све.[50]

У средишту четвртог монолога налази се језичак на теразијама. Ако се помери место тог монолога у трагедији, или се сам текст измени, заталасају се оба таса и почетак не може да се усклади с крајем, и ... *Ово време је / Изашло из зглоба* ... губи везу са „има неког провиђења и у паду једног врапца". Редослед монолога губи свој смисао, а њихов текст свој дубљи и много значајнији подтекст. Трагедија се претвара у *Хамлета* за једно доба, за одређено време.

*

Покретањем питања људске егзистенције, квалитета нашег живота и основног моралног принципа нашег деловања, Хамлет је стекао своју ванвременску димензију. Наше време тумачи га до њему доступне дубине; будућност ће га интерпретирати још више и још дубље, у зависности од оне висине на коју се и сама попне. Дијалектички постављена тема о човековом егзистенцијалном избору квалитета сопственог живота не може да застари. Свакој генерацији се она поставља на други начин. Свако својство и највећа врлина на једној својој највишој тачки прелази у своју супротност. То важи и за човекову пасивност, трпљење, и за његову активност, агресију, или другим речима, речима хамлетовске дилеме — убити се не сме, али ако се тиме штити заједница, онда убиство постаје допуштено. А ко о томе одлучује? Човек који је у себи измирио страст и разум, част и расуђивање, човек који је, на око парадоксално, прихватио и провиђење и активно учествовање у сопственом животу, човек који је прихватио живот и у њега верује.

---

[50] *Хамлет*, стр. 240.

СЛОБОДАН МАНДИЋ

НОСТАЛГИЈА ЗА ВРЕМЕНОМ КИША

Пане тако човјеку мрак на очи па не зна куд удара. А није Петру ни лако. Онака жена, мој брате! Спао, болан, на тријес кила; више сјен, но човјек. Добро: јес рат, јес колонизација; други људи, друга клима. Вода да не говорим каква је, сви је пијете. И знате колико је колониста легло у ову прашину банаћку. Ја мним, сви памтите како смо амо примљени и колико су нас пута (Спасоја, Игњата Шћепанова, па и мене) комшије Лале насадиле сјетујући нас како да товимо мангулице, сијемо репу и сунцокрет, купујемо рицинус. Па пошље удари град и киша; све се бестрага и ђаволу подаде. Киша и град, и погледи испод ока, то нас вамо дочека. А још онака жена мој брате! Зло. Па ти се пријатељи врте по кући, и око куће, никад их се отрес. Пô села је о јаду забавила. А воли и да врцне. Јадни Петар крчи ко расклиман крушњач, болесан и с ове и с оне стране, и не море јој много.

И изгуби се црни човјек; сваки дан гледа како се плете ђаволье коло у дому му. Иљаду пута сам га чуо ће сам са собом о томе збори. Види Петар: пуче погибија. А имо је разумијевања за ону, да простите: ждребицу, и дозвољаво јој је. Бјежо је украј, чинећи се да не види. Узме он за ручицу Милоша и вода га по башчи, па му бере тек зарућеле јагоде, а онда заједно заливају паприку и краставце, док њу гужва, раскида, сатире, разноси учитељ Митар. Пошље дође Петар и помаже Јелени, душу јој женску, да намјести преврнуте столице, срушени астал, растурени кревет.

Сјели једном тако Петар и ја на улици, у акшам, да мало данемо: залили траву испред куће па се мир и лад простро испред нас ко њива младе дјетелине.

Кад, ето ти Јелене; проће с празном кантом за млијеко (Јелава им бијаше стеона) и, идући пречицом, нестаде у шибљу и кукурузима крај Вуковића куће. Повјетарац пиркаше уздижући високо сукњицу а испод ње сијеваше бјелина.

Петар завијо крцу у лис Политике и запалијо. Нешто причасмо.

Одједном, виђех, све се ускомеша: стабљике кукуруза се загужваше, заиграше врови шибља преносећи дрхтаје из подножја; ко да се кер гнијезди у трави.

Онда се све умири.

Па се чу неки глас, и Јелена поново наиђе врцкајући, а из канте је запљускиваше млијеко по бутинама. Погледах Петра: он, вас мрк, увлачи дим а из плућа враћа смрдљиве уздахе олакшања.

Наш је човјек, сви знамо шта је ту свега бивало. И доодили смо му у кућу и сјетовали ону да не чини зла. Али, јок: још се он, севет ње, поче од нас тућити.

А тог четвртка, бијаше то десетак дана по Бурђеву дне, Петар је вас дан окопаво кукуруз и био је вома уморан. Кад се враћо кући, на пашњаку код Миловића пумпе виђе сина; каже: мама ми рекла да идем да се играм. Добро сине, играј се, рече он, а облак му про лица пређе. Кад отвори врата, сину гола Јеленина, да простите задњица; а Митар наскочио! Немаше то брате стида ни образа, само ту непокривену стражњицу. (Баш на два дана прије овог узјо је Митар у авлији, иза сламе, и Момир Секулић ће ви потврдити ово, а народ гледа са улице: Момир, Петар Добанић и Ћопава Марија. Црна Марија се крсти и пљује, имо је Момир црћи од смијеха.)

Разумијте људи и Петра Бојанића. Паде му тако мрак на очи, па кидиса на Митра, и рецну. Да му разреже учкур и угаси бијесну жилу није шћео. Јер: мого је, а није, но је засто с ножем тек заboденим у гњат. Мого је сјећи, кидати, ломити, а он поче плакати, сирома, и лизати Јеленку, онако ижвалављену, љубити је у руке; она се измаче, а он је обујми око нога, и стаде је љубити преко још влажних, тућих трагова. А требало јој је обје пребити па би остала на своме мјесту.

И ето дође ћаво по своје те Петра стиже још једно зло. Па куд ће сад с Милошем; у трећи, или четврти осмољетке иде, дијете је то. Но чујте: ја мним да ће најљепше бит да ви сад, пред свима, пружите један другом руку ко људи, та шта је она кап крви (бели је ти Митре имаш доста, и то вреле) — било, не повратило се — па да се не иде на суд.

Кад Радоје Ненадић заврши, Митар и Петар се руковаше.

Са седнице Мировног већа, у Сарчи, 28. VI 1964.

Записник водио: Иван Вуковић.

Човек корача ходником велике зграде а кораци одјекују полако и равномерно, као да негде, иза неког зида, капље вода, кап по кап. Отвори прва врата: гола соба. Отвори она до њих; опет празно. Па она насупрот њих, и следећа, и следећа: увек само зидови. А једино кораци капљу кроз тишину, немилосрдно. Човек дође до степеница, попе се уз њих, и опет крену преко белих, глатких плочица ходника. Поче све бешње прилазити вратима, а иза сваких се сударао са голим зидовима и лакираним паркетима. Потрча окрећући главу лево, десно, преставши да отвара врата; схвати да ни једна од њих нису она права. Све једна до других, и сва иста, а ходник се отегао. Тишина. Капље, све луђе, као да удара по глави. Викну. Глас се пружи низ ходник (човек га изненађено чу као туђ, непознат крик) и полако се стропошта низ степенице, у дубину, као у бунар. Засече страх у тишину иза себе.

Човек нагло застаде: задрхтала је светлост, тамо, на углу ходника, пригушена тешком сенком; као да се круни са неког мутног студенца. Неко је тамо. Неко мрк.

Делићем свести наслућивао је да зна ко је то, и сав најежен очајно се поче освртати. Желео је да се сакрије у пустом ходнику, да и сам постане једна од тих врата између две празнине. А истовремено је био свестан да је његово место негде другде. Онда му се учини да то и није он, него да ходником лети неки бели лептир сневајући мир баште и крупне цветове мака. Али, обмана је значила мир само трен; он се врати у човека и затече страх. Осети да је тело отказало: ломећи његову вољу, малаксало, срозало се на клизаво дно ходника. Једино су се очи још опирале: погледи су бежали уназад, лепршали уз зид као голуб који још није научио да лети, и падали. Онда се и голуб умири.

Задрхташе влати паучине и човек схвати да је забасао у непознати предео гладне тишине која ишчекује: нешто ће се десити. И иза зида, из широког рукава таме, поче неко изроњавати. Он поста свестан сабласно белих руку: ти прсти грозничаво дрхте, а руке горе од жеље за додиром као нечим коначним, давно траженим. Познаде, те руке њега хоће. Неумољиво расту ка њему. Испред њих студен. Кад се на њиховом другом крају помоли глава, човек шакама покри очи.

У бескрајном ходнику постајао је све мањи, а студен све ближа: уста пред њим зинула, као тавански отвор. А очњаци вриснуше.

Крик заклепета низ ходник. Бели лептир закрила ка излазу, и зачу се нечији смех.

Одјекну кукурик петла, Петар се трже, отвори очи, а нешто тупо паде под прозор који се једва заплавио јутром из даљине. Сенка, тамнија и гушћа од мрака, прелете преко собе. Негде иза ормана загреба миш.

Петар се често будио овако, распаднут; гори му глава а он је осећа поред себе у кревету, као неко друго, туђе тело које, под теменом пулсира сопственим срцем тешким као камен мељаш. Он, прави Петар, у врелим је ногама: напреже се да се отме у дан. Прво чега је свестан, тако још нејасно будан, притајена даха: топла, пролетња киша.

Онда се пробуди и схвати да је сав у зноју. Руке му се, без дозволе свести, саме за себе забатргаше и међу њима сину пламен.

Петар се врати себи, у кревет. Умало да одеш у земљу далеку, Петре Бојанићу, помисли. Био си већ стигао до врата, рече наглас. Пратио је како те гласно изговорене речи плове између ствари, одбијају се од зида и меко падају на површину ормана. Умео је тако у мраку своје собе, пратећи звук, да слуша присуство и близину ствари.

Онда се рука са упаљачем спусти низ кревет и пламен лизну свећу која је ту чекала.

Опет се огласи петао здравим, светлим гласом.

Петар одахну, а пламен се залелуја и прекину. Поново дрхтаве руке принеше упаљач.

У једном углу собе назире се слама а кроз врата која собу спајају са шталом увлачи се мирис балеге; то буди и умирује Петра. Мишеви играју и цијучу по тавану а из пукотине на плафону погдекад излети зрно кукуруза. Јутро се отвара на уобичајен начин али Петру још степеницама кичмених пршљенова корача студен: соба, ваздух, мрак што бежи у ћошкове, све заудара на Марију, тешким мирисима.

На шта то кер у авлији лаје и затеже ланац?

Петар испод јастука извади кутију цигарета, извуче једну и припали је на пламену свеће. Дубоко повуче.

Ни ракија ти више не помаже, помисли; и синоћ си се џабе налокао. Онда избаци из груди дим, дубоко одахнувши. Кад ли је, и одакле, све то почело, запита се као и сваког јутра. И, као и увек кад би се то запитао, сети се једног минулог лета за кога се свађао и мирио с учитељем Митром, а с Грујицом судио због међе; Грујичини сунцокрети загазили у његову њиву: велике жуте главе погнуте над пшеницом као бикови који пасу. Тих дана, беше последње лето обиља киша и траве, готово неприметно оде Јелена. Најпре није схватао; вратиће се, чинило му се. Као што се враћала после Петра Добанића, и Андрије, и учитеља Митра. Но, то је био одлазак друге врсте. А кад га је мали Милош

питао за мајку одговорио му је да је отишла у земљу далеку, у госте, код једне тетке, Марија се зове. Али, ни дечака није умео обманути. Милош се будио ноћу, с криком, и причао да је видео тетку Марију: неку бабу, у црном, која прилази крештећи, и кезећи зубе.

Кад је усниш немој гледати у њу, сети се да сањаш, вичи и пробудићеш се, говорио си Милошу. И: он је порастао, скућио се, оженио. А ти, како ћеш се пробудити ти, Петре Бојанићу?

Пратио је колутове дима који су се већ јасно оцртавали у прозору.

— О Петре, пробуди се Петре Бојанићу, загрме кроз тишину свитања.

— Шта, ко, ко је, трже се Петар а цигарета му исклизну између прстију.

— Комшија, ја сам, Радоје. Устај, упрего сам коње, да идемо док је трава мека.

Лето, косидба, сети се Петар. Уставши са кревета схвати да у нови дан улази спреман: ноћ је преспавао у својим умазаним панталонама. Тешко дишући назу испуцале, скореле сандале па уђе у шталу; Јелава је лено преживала. Кад за каиш затекну возијер са белегијом он крену ка шпедитеру који је чекао у Радојевом делу авлије. Стави косу ћутке на шпедитер и седе до Радоја, а он ошину Мишка. Иза њих залепршаше голубови, кружећи око коша.

— Ће ли ти данас доћи син и сна из града, упита Радоје.

— Неће. Раде, и данас, рече Петар посматрајући чичак у Мишковој гриви.

Радоје је причао а Петар је само, јетко, одсецао: да, да.

У ствари, Петар није подносио свог ћоравог комшију иако су њих двојица, од кад знају за себе, све од колонизације из Херцеговине, заједно радили све што се у пољу заједно ради. Петру је његов сусед, који живи са сестром уседелицом и ожењеним братом, изгледао одувек мрачан и сувише тврдоглав. Сви су у селу знали како засветли оно једино Радојево око кад се прича о женама. Њему је увек био непријатан сусрет са тим оком, нарочито раније, док је имао Јелену.

Кад изађоше у поље ућуташе. Петар је посматрао вране које су се у детелини и на бандерама поред пута црнеле као гар на кукурузу. Пријали су му јутарњи мириси поља.

Читавог свог века Бојанићи су били путници. Од својих очева увек су слушали приче о неким другим крајевима, а кошуље су им биле пуне ветра. У ову траву дошли су потоњи Бојанићи, и многи други, из далека; бледих, упалих образа и очију које траже, упрте у даљину. Кад су дошли

удари их по већ посивелим зеницама зелена бујност трава и запахну их мирис бескрајног поља. Застао им је дах: одмах су познали ове пределе. Као да су били у њима некада давно пре свога доласка. Схватили су да их је онако гладне, из гудура Херцеговине, преко босанских и србијанских питомина, вукао мирис равнице Севера. Петре Бојаниħу, био си убеђен да се испуњава завет, да се вековна лутања завршавају овде, у мору траве меке као неки давни сан. Знао си да си стигао.

Шпедитер се заустави на ливади а изнад њега зацилика невидљива шева.

Петар је још подрхтавао од ноћашње грознице кад положи косу на наковањ и зачекета по челику. Онда косама заћоше у траву, Петар с једног, Радоје с другог краја ливаде. Радоје је знао да Петар увек тако ради: сам с једног краја. Зато само помирљиво замумла: Не може шут с рогатим.

Док коса шиљато улази у траву и неумитним ритмом вуче за собом Петрове руке, а откоси падају, падају, леђа му, по замаху, од десног кука до леве лопатице, сече бол. Брзо га је однојио тај жилави отпор траве у раменима. А у глави мутно још од синоћ, или од неке раније шљивовице што је на шпиритус мирисала.

Пред равномерним ударима трава пада откривајући спечено лице суше.

Ништа од сена, помисли. Суша. Спржила траву, исисала јој зелену кичму. Свако лето све сувље, све жеднije. *Падале су овде пролетње кише зелено се одбијајући од земље, најпре ситно а онда високо, до изнад колена; плавиле су све у свом повратку, а и вас је захватала њихова матица. Све је бујало, шикљало сочно зелено, и имао си чиме хранити своју косу: никад се на њој рђа није хватала. Данима си косио. Толико дана да је Јелена, излазећи на сунце само док теби у поље доноси ручак, поцрнела тако да су је сви питали где је, на коме мору била.*

Вредан је био Петар Бојаниħ.

Сунце ударило у главу, манеш косом двапут кроз ову травуљину и већ црче од умора, уздахну Петар. Теже је човеку и косити ову, никакву траву, но ону сочну, негдашњу. Окрену се и жуљну погледом низ стрњику.

И ког се ђавола црни човек грби по овакој ватри небесној? Већ дуго Петар носи то питање у себи; сеје га и окопава заједно с кукурузом, залива га сваким изласком у поље. Преко њега прелази и ради чекајући, узгред, иако више нема оног задовољства после напорног дана: кухињски отоман је давно престао бити одмориште са кога се кроз дихање у полусну узносе покрети уморног тела и путују простором, чујни у шуштању кукуруза испод прозора.

Сада кад седне на отоман свака га кост заболи. Онда он потапа напорни дан у чаше шљивовице. И, у потоње време, тако мутан, кад не зна ни ко је, ни где је, сећа се, слути постојање бистрог кладенца у тишини, између неких борова. Не зна колико борави у хладу шуме, загледан у горско око, али Петру Бојанићу се враћа изненађен, као неком странцу, и дохвата чашу испред њега. Тако, он ради само у кратким млазевима, између два пијанства; иако му је доктор Андрејевић изричито забранио алкохол. И док удара косом мисли о томе како се са сваким замахом ближи вече, и „Дебели хлад".

А истовремено, кад се осврне иза себе и види колико се мало својом косом убележио у то море траве око себе, врућина и умор рађају у њему осећај да се овде ништа не помера, и да ће вечно трајати врели дан. И буде му још врўће. Па посумња и у вече и „Дебели хлад", и у све изван овог поља без сенки.

Вадећи белегију из водијера гледао је у даљину. Село лебди на два педља повише траве, као широки лист дувана, заспало. Јелена, и кућа у којој је оставила барјаке паучине, мишеве и таму што с тавана слази и зева пут њега, све је то далеко, нестварно под овим пуним сунцем, у травном бескрају. То се неком другом дешавало. Истина је само ова неуништива, опоро упорна трава и исплажени језик жеђи у њој.

Кад припали седму цигарету врућина је већ била неподношљива. Језик му беше толико сув и задебљао да му се чинило да у устима ваља горку кору неког дрвета. Али, цигарета му је пријала. Пушио је више и од Ивана Вуковића. *А здравље му капало на њивама поред Тамиша, разносило се у џаковима пшенице, остајало у чекаоницама здравствених установа. Доктор Андрејевић му је говорио, својевремено, да не сме чак ни ући у просторију у којој неко пуши, уколико жели да остане међу живима. Али: Петар није могао без цигарете док је, седећи крај угашеног шпорета, гледао како пада снег, док је с пролећа седео испред куће пратећи залазак сунца, док је, играјући таблић, седео у „Дебелом хладу"; волео је тај дим који даје укус дисању и претвара га у плавичасти сан.*

Све чешће је погледао ка ћерму у даљини. Доћи ћеш до њега косећи, мислио је. Бунар ће бити дубљи, вода хладнија.

Сунце му засело на теме и не помера се. Уждило се поље, изгореше очи. Учини му се да осећа како ћелави. Нигде сенке. Ови су млади, могу, помисли гледајући косце који су мало подаље од њега косили своје делове ливаде. А ти се и не мичеш у овој трави што пали грло својим

врисом, дахће и гори на твоја уста и суши се од сневања свежег клокота воде.

Уши му беху пуне мртве тишине поднева у коју се једино коса резаво завлачи, па се трже кад испред њега одскочи и прхну јаребица. Гледао је за њом све док се није изгубила у пшеници оближњих њива. Онда опет заће у траву.

Кад му косиште испаде из руку (косу је увек лако, опрезно држао) трже се из лаке успаваности у коју је падао кроз сопствене ритмичне покрете; ударио је у јаребичје гнездо. Једно је птиче, на двоје расечено, као бумбка лежало у трави, а друго је пиштало. Он га узе и понесе да га премести у откос. Птичје срце му је меко ударало у шаци.

Оштрећи косу гледао је некуд у даљину, одсутно.

И вас су заливале кише па су у вама кликтали зелени сокови, оних првих пролећа и лета.

Јелена је, после ручка, враћала тањире у корпу па сте се, крију̇ући се од кише, завлачили у навиљак сена. Севало је а капи су се у пласт меко задевале, будећи уснуле мирисе младе траве. Посматрао си како се отимају да се угнезде на врху пресечене травке. Били сте сами самцати на свету; њено срце је меко ударало у твојим тврдим длановима.

После пљуска сте боси, ти заврнутих ногавица, гацали по малим барама на ливади, по млакој води, док је сунце тонуло у мутним таласима Тамиша. Између прстију нога хватале су ти се главице камилица. Сагињао си се да их извадиш, а видео си, у локви, то румено небо изнад вас, и чуо си како бујају траве, зелени кукурузи, сочни листови репе. А кад си погледао навише видео си, у небу по коме се разлива предвечерје, Јеленину расуту косу и као божур после кише пунокрвне, меке усне.

Али, она је то заборавила. Баш као и сува комаде хлеба и ужегле сланине, и корпе паприке, лука, кромпира, са свих њива у атару крадене; као очев кашаљ и гладне године; као дете које је извадила баба Розика, и поручника Стојана Јоксимовића који је престао да долази. Све је то потонуло у мутну воду Тамиша док ју је, једног пролећа, скела преносила из Неузине на сарчанску обалу где си, купајући се у суницу, стајао ти, заједно са Спасојем, Игњатом Шћепановим, Петром Добанићем; на фијакеру пешкири и чаршави, на коњима црвене кићанке. По пољском путу иза вас остајао је само, као расути бурђевци, ситан звон праporaца. И прашина.

Тај пут је брзо затравио у њеном сећању, иако си јој помогао да пређе преко мутног Тамиша, умивена. Ето, за-

боравила је и сина (једноставно: као да га је извадила баба Розика), и тебе. Оде у бели свет са оном шоферчином.

Полако пада откос за откосом а Петар све чешће погледом прелази преко ливаде. Од Вуковића и Ненадића дели га стрњика која га, и тако издалека, жуља и боде. И чини му се да је одувек и била нека стрњика између њега и тих комшија. Бар од оног дана кад је Јелена рекла: та нек иду својој кући, нек гледају своја посла; нећу да се мој живот дешава пред њима, нећу да живим у сталничној чекаони, и залупила им врата испред носа.

Звекну белегија по коси, Петар се окрену, а тамо се Радоје размахао. (Око му исцурило на рогу задружног бика, док је још радио у шталама, али зато је ово друго соколово; више и боље види оно једно Радојево но другијех двадес, каже се у Сарчи.) Са тим оштрим звуком кроз Петрову свест блесну и сећање на то да га је тај исти Радоје често, заједно са Момирем Секулићем, пијаног подбадао да прича о Јелени, да је волео да приупита: Бога ти Петре, има ли каквих вијести од ње? Јави ли се иједном? А он би, погледавши на трен у оно око, и не знајући шта је у њему: смех, ругање, или нешто треће, прошаптао: вратиће, вратиће се она.

Петар се сети како је у то, у почетку, искрено веровао. Ноћу је остављао откључана врата да би јој омогућио да се увуче неприметно, због Милоша, и комшија. Веровао је читаве прве године. А онда је престао да верује; почела му се јављати Марија. Па ипак се понекад, нарочито за пролетњих ноћи, опет надао.

Застаде и припали цигарету. Пушио је стојећи, десном руком о косу ослоњен. Поље и комшије горели су негде иза плавичастог колута дима.

Био је убеђен да ју је онога дана кад је изгубљен ишао ходницима ниске, дуге а трошне, школске зграде, знајући да је она са учитељем Митром у једној од учионица, могао сачувати, невину. Знао је да није требало дирати, али он ју је хтео баш после препирке у којој му је поновила: све слабије зарађујеш, остајемо сиротиња. Па је опет промашио, а она је отишла врела и двоструко незадовољна, окрајале сукње, голих бутина. Знао је да ће је изгубити сад, након свих промашаја, па шта је учинио? Дозволио јој да оде у школу (да види како учи Милош!), а непун сат доцније пошао за њом. Ишао је ходницима са чијих су га зидова посматрале прикуцане, мртве птице и велики бели лептир. Зверњо је по ходнику као глуво псето јер није умео ништа учинити, а у душу му се завлачио тежак мирис намазаних патоса. Отворио је једна врата, учионица беше празна. Отвори другa, исто тако. Иза трећих блесну огрлица зуба: учитељица Вероника га упита шта жели, дрско

се смејући; имала би лепе зубе да јој није оних очњака. Извинио се и рекао: како учи Милош, а она га поведе некуд кроз ходнике, па у зборницу, и отвори дневник. Па настави кафу. А он је кључао у тој цезви, и бежао низ ходник. Вероника се само смијуљила, блескајући зубима. Слађу, питала је. Грку, најгрчу што може, рекао је дрхтећи од бола који му је наносило сазнање да сад, иза неких врата, губи све што је његово, а не може ништа учинити спутан случајним присуством те ситне особе, недостојне да Јелени ципеле чисти. После кафе се захвалио, извинио. И отишао; учитељица га је отпратила до улице. А Јелена се вратила, па је поново одлазила и враћала се: после Андрије, после Петра Добанића.

Онда се Петру учини да је већ дуго тако одсутан: изван овог поља без труне хлада, у некој далекој сенци. Али, схвата, то је било само трен; цигарета још није до прста догорела. Ено, и Радоје стоји на истом месту, поред оног трна, недалеко од Мишка и шпедитера.

Одбаци опушак кажипрстом преко себе и узе водијер. Прелазећи белегијом од пете до кључна оштрице посматра црну пољаву стрњике коју иза себе простире док около, у измаглици зелених испарења, у прецветалом класју пшенице, на сувом темену ћерма, у свилалим кукурузима и запаљеном оку коња, још једном зри Војводина. А у даљини се ћерам истеже као петао док пије воду, или, са бундеве, дозива јутро.

Помисли да је време да пође на бунар. И пође. А онда се сети да хладна вода њему није дозвољена. Доктор Андрејевић каже: инвалид си Бојанићу сто посто; не смеш пити хладно, вруће, слатко, алкохол; не смеш јести масно, слано, љуто, зачињено; не смеш, не смеш. Ако хоћеш да останеш међу живима не смеш узимати оно што њима припада. Али, Петар зна: доктор Андрејевић никад није косио, ни помолио нос у поље, а камоли ноћивао са Маријом.

Ишао је полако, а под теменом му је куцао мећаш.

На врелом дрвету осети ударање сопственог била. Шкрипну ћерам. Тај звук му се учини стран. Као да долази из неког другог, бујно зеленог света. Завуче нос, и читаво лице, до ушију у канту. Ту модру бунар воду из дубина ужурбано је гутао, гутао, као да су се у њему разбуктале све прошле жеђи. Кад носом дотаче голи, хладни лим и извуче главу вода му се сливала са трепавица низ образе и нестајала у маљама на прсима. Познао је мирис испуцале, жедне земље која жудно упија воду, просуту испод његових ногу.

Кад се одмаче од бунара учини му се да је све другачије. Поље више није онако горело: постајало је за нијансу тамније.

У глави му се замути кад пође назад, ка ливади.

Одједном посрну, као да се о нешто саплео. Окрену се од ливаде назад ка ћерму, са руком чудно уздигнутом изнад главе: као да се од нечег заклања, или за нешто невидљиво хвата.

Најближи косци га приметише тек кад је пао, и потрчаше према њему. Видеше да се копрца као нераст после удара ножа. Трзаји му се сјурише низ леву ногу (још једино се она батргала неколико тренутака, као голубије крило), падоше и сложише се у траву, нечујно и меко, као откос.

Кад му прићоше био је миран, укочених очију: поглед му је био усмерен на нешто ту, одмах изнад њих.

— Побјеже ли Петре, несретни брате, викну Радоје; тешко теби.

— Спасио се, тешко је нама који остајемо са косом у рукама, у овој спрженој травуљини, рече Петар Добанић.

— Због ом остај Гацко поље равно, дода неко.

а теби скрати век; посла те у земљу далеку: три аиова испод прашњавог путељка којим си до јуче корачао . . .

У потоње време дешавало се да заспеш на столици док код Радоја играш домине, док код Петра Добанића гледаш телевизију, док седиш и пијеш у кафани. Кад су те трзали из сна гледао си некако чудно, збуњено, као да се враћаш из неких блиских предела, незнано куд, међу непознате људе. Смејали су ти се у шаку а често те и остављали да се будиш сам у туђој кући. Али, не замери им; па и сам живот се с тобом тако шалио, и вазда си се будио сам. У оној кући из чијих је зидова проклијала зова а преко које дан прелази не мењајући ништа. Желео си да будеш међу људима, да побегнеш међу њих, али био си исцрпен, сан те одвлачио. Више те ништа није могло разбудити: све чешће си блудео по тамним пределима. А најраће си разговарао са собом самим.

Иван Вуковић је говорио, о покојнику, а капи кише су му се мешале са грашкама зноја на челу. Док је само прокапало сви су стајали мирно, као што је и ред, мада су се Миливоје, доктор Андрејевић, брицо Бане и други поштени људи мрштили. Чак и после, кад киша лину, Иван је говорио ништа не примећујући, а жиле на челу му беху искочиле. Био је пијан, и то се видело још на почетку. Тако булазнити на гробљу! А никад да заврши. Да га човек не зна, рекао би: близак му покојник, па му тешко да се опрости са њим.

У ствари, Јелена те је варала и после свог одласка; и тако су врата твоје куће чежњиво зјапила у ноћ, и дозивала, а ти си, будећи се наново сам, смишљао нов изговор

за наду. И ми ти скидамо капу за то упорно зелено надање. Тим пре што се наслућивао да је Нада већа курва од Јелене.

Сви се почеше згледати. Миливоје се премешта с ноге на ногу. Људи, станте, не бојте се, викну Иван и настави да говори. А киша осула. Доктор Андрејевић извади мараницу, рашири је и њоме покри главу, колико толико. А сева, као никад. Одједном загрме и удари ту негде у близини, и на трен све умукну. Онда жене заврискаше. Боже ми ти помози, прекрсти се Ђорава Марија, и загега. Сви јурнуше ка вратима оближњих кућа. Вала баш, нека се још једном Петар напије, рече Момир Секулић.

Целе ноћи киша је напајала жедну земљу.

После су на гробљу, испод крста на коме је писало

Петар Јефтов Бојанић
1925—1974.

пламтели као крв црвени божури. Нико се није тачно сећао ко их је донео. Најпре се чуло да их је оставила Милошева жена, покојникова снаха, али Радоје рече да она сем венца ништа није донела: добро је пазио, није са ње ока скидао. А други их нико није могао донети јер божура и нема у Сарчи. И сви су се чудили.

После неколико дана Иван рече да он зна све о божурима.

Причао је да је ту једне ноћи, враћајући се из Неузине, наишао поред бунара крај кога је пао Петар Бојанић. Месечина се беше као зрело жито осула пољем а он је, уморан, ишао полако, тонући у дремеж. Одједном заклокота крик у грлу осушеног багремовог ђерма и као муња се засече у тишину поља. Кад Иван дође себи протрља очи, загледа се боље, а тамо: Јелена! Вади кантама воду и пљуска се по сивим, прашњавим ногама. Коса, бела! па дуга, расула јој се до паса. Кад угледа Ивана удари се рукама о бокове, као да крила заклепеташе, и викну: Петре, Петре, тако продорним и крештавим гласом, као совуљага, да се њему ноге одсекоше и ни сам не зна како се обрео у селу.

Али Иван Вуковић је волео да попије па му нису веровали.

АДАМ ВАЖИК

СУДБИНА ПОЕЗИЈЕ

У оквиру теме „Будућност и поезија"* треба да говорим о судбини поезије. Пристао сам на то из лакомислености, због чега се самом себи чудим и не могу да се начудим. „Прошлост је ред, будућност изненађење". Тако гласи стих из моје песме „Хераклитово потомство". И шта могу да кажем о ономе што је изненађење? Не верујем у футурологију. Не верујем чак ни у предвиђања из области биологије, у популациона предвиђања. Футуролози предвиђају да ће 2.000. године на земљи вероватно бити толико и толико људи, не избије ли неки већи рат. Но није потребан рат да би се становништво десетковало и уништила цивилизација. Мисли се да ће атомске бомбе у најскорије време моћи да се производе на домаћи начин. Довољно је, дакле, да шака људи дође до уверења да човечанство не заслужује да живи. Европска култура штити од таквог фанатизма, али на свету има и других култура. Уосталом, нису нам познате ни дубоке тајне природне средине. Природа би могла да се побуни и произведе нове бактерије које ће човечанство десетковати. Према томе, мишљење о будућности захтева велику храброст, али и стоицизам. Треба претпоставити да нас не чека никакво непријатно изненађење у великим размерима. Треба ограничити поље и предмет предвиђања. Покушајмо да мислимо напросто о поезији. Нека свако од присутних на листу хартије напише како ће, по њему, поезија изгледати за двадесет година. После двадесет година ће, можда, неко ко буде жив те листове прочитати. Можемо бити уверени само у једно: поезија ће изгледати потпуно другачије.

Независно од тога што су наша предвиђања варљива и не зна се на чему заснована, свако од нас их и нехотице бо́ји својим побожним жељама. Десило ми се да сам 1967. године био у сличној ситуацији као данас, требало је да говорим о проблему будућности и поезије у светским раз-

---

* Реферат саопштен на општепољском фестивалу поезије „Клодска песничка пролећа". Овогодишњи сусрет, десети по реду, одржан је у априлу месецу у бањском месту Поланица Здрој.

мерима, било је то на светској изложби у Монтреалу, изложби која је носила наслов *Земља Људи*. Допустићу себи да наведем одломак из тога говора, како бих присутнима пружио могућност да наслуте укус ондашњих мојих погледа. Молим да ми се опрости извесна елеганција тога говора, диктирана карактером тадашњег скупа:

„Даме и господо, долазим из земље у којој је велика поезија увек била опчињена историјом, проблемом историјске судбине, било да је реч о драмској форми као код Мицкјевича, било о ироничној као код Норвида, због чега је Земља људи за мене увек земља која се мења, а све што се дешава, дешава се између смисла и одсуства смисла њених промена. Земља се мења како у очима пилота, тако и у очима сељака и гоњеног човека.

Одлично знамо да је свакоме од нас дато да преживи један одсечак времена. Тај одсечак је оса наше судбине, и истовремено одређена, иако отворена траса Историје, преломна тачка у обичајима и култури, који означавају истраживања у области науке и знања, и истовремено затворени ток нашег биолошког времена. Мислим на поезију динамичну, везану за многострано искуство тог временског одсечка. Чини ми се да нас таква поезија увлачи у све могуће супротности наше епохе. Осуђени смо на живот у стварности, где сваки оптимизам има условни карактер — под условом да неки лудак или случај не разбукти атомску буру. Велике тековине технике прете повећањем разлика у животним нивоима који деле народе, заоштравањем видљивог јаза између људског генија и друштвеног живота. Огромни развој знања истовремено продубљује његову непрестану појмовну кризу. Немир који увек везујемо са живом поезијом није немир душе одвојене од разума и против њега побуњене. То је немир разума, неспокој који обухвата све степене свести и, ако неко хоће, подсвести. Поетску енергију која избија из тога извора можда није лако одредити. Покушајмо да је одредимо путем негације. Претпоставимо да, осетљива према савременом знању, неће бити њена убога рођака, да приближавајући се религији неће постати њен бледи одраз, да се, слушајући дошаптавања лингвистике, неће променити у игру речи или Нарциса који се гледа у многим огледалима, да силазећи по ко зна који пут у дубину људске душе неће бити анахронично понављање теме урођене самоће, теме добра за лошу кинематографију. Но ако на Земљи Људи не буде тражила оно што је чудесно, макар то морала призивати тужним речима, издаће свој позив. А ми, који имамо смелости да се од других људи издвајамо зато што понекад пишемо некакве песме, осуђени смо на тражење стално нових, мењаних земаљских чудесности и истине која бежи".

Једва неколико година прошло је од тог доживљаја у Монтреалу, а пејзаж Европе и света приметно се променио, и осећај велике цивилизацијске мутације веома се појачао. Мислим да осетљив човек сваких неколико месеци мора да уноси поправке у своје осећање будућности, јер је такво осећање несумњиво део наше свести. О томе говорим зато што поезију никад нисам третирао као изоловану област, иако јој признајем несводив карактер који би захтевао посебну историјску разраду. Никад поезију нисам разматрао као препарирано влакно *sub vitro*, него увек у широком контексту живота и културе. Пре много година чинио сам то веома вулгарно, касније искуство ме је научило да будем опрезан. Ипак, пре но што изнесем своја опажања о овом питању, хтео бих да прочитам један пофетски документ, поруку песника који је важио за мистика. То је написао Оскар Милош, а пренео Чеслав. Документ вероватно потиче из 1937. године, из раздобља када се над Европом надносила претња рата, те стога садржи катастрофичке одлике.

„Но наилази тренутак кад ваља себи да поставимо питање шта ће бити поезија сутрашњице. Одмах рецимо, да њена мајка сигурно неће бити данашња поезија, која се толико брине за то да се не обраћа човечанству нити чак аристократији . . .” „Поезија сутрашњице родиће се из научне и друштвене трансмутације која се догађа пред нашим очима”. Даље Оскар Милош каже: „Та поезија, која ће, наравно, бити потпуна супротност дидактичне уметности, у великој мери ће допринети спровођењу унутрашње синтезе великих открића физикохемије, астрономије, као и преисторије и архаичке историје. Егејски, сумерски и азијски свет полако излази из гроба. Почињу да се дешифрују иберијско, минојско и етрурско писмо. Древној озбиљности Истока, западне земље већ супротстављају своју прошлост, која се протеже од Саргатског мора до хамићанских, јонских и јеврејских обала Средоземног мора. Митско јединство света све више постаје стварност и вршиће огроман утицај на религијско и политичко уједињење мале планете Земље.

Већ је разрађена нова мистика која, ослањајући се на научно стечене основе, треба, чини се, преко нове метафизике да стигне до старих догми и, управљајући се картезијанском интуицијом (јер је „рационалист” Декарт један од очева нововековног интуитивизма) да у њима призна алфу и омегу Чистог Разума.

Форма нове поезије сигурно ће бити форма Библије: проза искована у стиховима који слободно теку.

Могуће је да ништа од тог не уследи и да је згрчена, засушена поезија нашег доба бунцање крајњег исцрпљења и старачког подетињења. То не би била ознака истрошености једне од уметности, него ознака краја човечанства. Ко зна? Можда смо много старији, много уморнији много даљи од Бога но што је мислио сâм Платонов Тимеј. Ако је тако, остаје нам само да желимо да се појави нови Језекиљ и да исто тако снажно као онај некадашњи повиче сред мртвâ: ‚Ево краја, дође крај на четири стране земље. Сад ево — теби долази уништење.’ ”

Тај необични документат намеће веома много рефлексија. Нећу говорити о његовој проницљивости, којој се искрено дивим, већ напротив, хоћу да говорим о поправкама или објашњењима које је унела историја.

Оскар Милош је сањао о синтези свих култура и сматрао да је поезија најпозванија за то. Од тог времена огромно су се развиле археологија и антропологија. Данас делују истакнути песници који се позивају на елементе старих култура, но стварно се рачуна само медитеранска култура. Покушаји призивања зрелих страних култура и њиховог повезивања с нашом, како видимо, на пример, у Елиотовој *Јаловој земљи,* нестали су после другог светског рата, мада се међународна размена веома развила. Поштоваоци Сен-Џон Перса могу да додају још и његово име, али то је у ствари поезија прошлости, вршњакиња Оскара Милоша. Исто се тиче и Езре Паунда, мада је аутор *Кантосâ* остајао на панорами културâ, не тежећи к синтези.

Шта се, дакле, догодило? Недавно сам читао извештај са екуменских већања. Извештај са већања људи руковођених најбољом вољом узајамног разумевања има песимистичан тон. Показује се да су етничко-културне баријере непремостиве. То се нарочито односи на високо развијене азијске културе, али не треба се заваравати, афричке културе све изразитије оцртавају своју посебност. Упитајмо које европске вредности је цео свет прихватио као универзалне? Одговор је прост и јасан: егзактно знање, технику и спорт. То прихватају све земље света у развоју. Наша хуманистичка култура има одређену топографију. Ако нас читају у Јапану, мере нас сопственом мером. Упитајмо чиме су нâс обогатиле стране културе? Очито, не егзактним знањем, не техником и не спортом, изузев пинг-понга. Зна се да су деловале на пластику. Пред крај XIX века постојали су јапански и персијски утицаји у сликарству и графици, а у првој половини нашег столећа примитивне културе и једино оне, једино фетиши из Африке, Океаније или Гвинеје имали су велики утицај на сликарство и вајарство, а посредно и на поезију, релативизовали су и обогатили меру лепога. То је веома много, то је готово све. Данас истакнути ликовњаци посежу за архаичним медитеранским културама, најдаље у Сумер, јер је тамо, наводно, био почетак. То је све. Ако лингвисти спомињу стару индуску лингвистику, а у филозофији се спомињу старе кинеске категорије, онда је то само у повредбеном смислу. Европска реч није се обогатила захваљујући контактима са системима туђе мисли, а нарочито се није обогатила песничка реч. Од Шопенхауерова доба неки филозофи су покушавали да нам присвоје индуску мисао,

једно поколење наших песника мало се тиме затровало, а следеће је, деликатно говорећи, морало то да испљуне. Нирвана је страна европској мисли. То је апсолут мистикâ. Али опчињеност ништавилом представља само маргину европске религијске мисли и није у сродности са световном филозофијом. Данас се на Западу баве Зеном. Нико није кадар да се у томе разабере. Може се показати да ће нека црта Зена или неког другог туђег система, пренесена на европско тле, оживети неки елемент наше духовне културе, али засад се то није десило. Никаква пресађивања већих целинâ или фрагмената оријентисаних мисли нису се примила у Европи.

Из затишја професорског кабинета сваки час исплива понеки чланак који нас кори због егоизма европске културе. Познавање туђих култура никад не смета. Док смо још Европљани, док имамо чуло радозналости, што такође и другима желимо; али бусати се покајнички у груди ко зна зашто у тренутку кад мисаони човек осећа угроженост европске културе споља и изнутра! Ту угроженост осећамо као последицу и део ширег процеса, као део цивилизацијских мутација.

Деветнаести век нам је предао два оптимистичка модела узлазне еволуције. Један, позитивистички, јесте права линија; други, хегеловски, јесте спирала. Права линија је дводимензионална, спирала претпоставља три димензије. Права линија, као мање сложена, одавно је компромитована, спирала је дуже издржала, иако није потврдила своју корисност. Немамо других мисаоних директива, и у томе је наша беспомоћност наспрам будућности. У многим умовима рађају се доста узнемирујуће аналогије. На питање како ће изгледати уметност за десет година, Леви-Строс је одговорио општим разматрањима која је тешко разумети. Зачудио сам се што је изврсни антрополог, који воли да културу супротставља природи, овог пута прибегао биолошкој аналогији. Очигледно из саме културе није могао да изведе никакве показатеље за будућност. Указао је на вирусе. Постојање вируса условљено је постојањем живих организама, што значи да је вирусе немогуће сматрати ранијим животним формама, а зна се да вирус разара живу ћелију и своди је на свој ниво. Леви-Строс се случајно позвао на данашње биолошко знање. Еволуционе представе позитивистâ имале су за узор теорију развитка врста. Данашње знање пориче старе мисаоне навике, не дајући у замену никакву изразиту директиву.

О кризи културе говорило се у разним временима, али говорило се у другачијој цивилизационој ситуацији, и зато ми давне поруке не изгледају меродавне. У сваком слу-

ју треба их брижљиво конфронтирати са данашњим животом. Цивилизацијске промене обављају се неравномерно, али њихов правац обележен је ауторитетом егзактних наука, развитком технике, моторизацијом. То су вредности поуздане, евидентне, с којима сваки хуманист мора да рачуна. Немогуће је заобићи друштвене појаве, често разматране, које су се издвојиле тек у другој половини столећа. Миграције становништва из села у градове, на Западу из земље у земљу, нестајање обичајних и моралних ауторитета, беспрограмске контестације у средини младих, хипици и голаћи, код нас „друшкани" и „гитовци", наркоманија међу малолетницима, манифестације премоћи, пораст садизма, демонстративност еротизма, међу одраслима се друштвени притисци и стресови осећају веома снажно, многи посматрачи говоре о угрожености унутрашњег живота. Ту појаву многи везују за развитак средстава масовне комуникације и информационе каше.

У уметничкој области хтео бих да скренем пажњу на промене које ми изгледају трајне. Свако од нас је током десет или двадесет година видео два-три филма који су му наметнули неке дубље књижевне или филозофске рефлексије. Не мислим на наслове, него на њихов незнатан број. Сем тога гледамо мноштво обичајних, психолошких, криминалистичких филмова или вестерна које сматрамо добрим филмовима. Преведени на језик романа, дали би роман просечан или другоразредни. Књижевна мера у филму другачија је но у литератури. С друге стране, роман више не игра водећу улогу као некад, до другог светског рата, кад је још био важно огледало и животна филозофија истовремено. Има много социолошких романа, нарочито енглеских, у њима по старом краљује обичај и карактер, има много романа, нарочито код нас, који су поезији украли право на лирску визију, право на гротеску. Некад су то књиге истакнуте, али огледало живота у њима је разбијено. Огледало живота су мемоари и дневници, књижевне репортаже, литература чињеница, а драгоцена је и историјска есејистика. Роман-огледало колеба се између полова вероватноће и невероватноће, типичности и изузетности. У овом новом списатељству та поетика не постоји. Водећи критеријум јесте истина. Да ли аутор говори истину, или лаже? То нас се тиче пре свега. Да ли је информација прерађена, или је блиска истини.

Чини ми се да на основу тих разматрања, силом прилика врло површних, може да се говори о преображају књижевних врста, о томе да се издваја нова констелација списатељских типова. Какво је место поезије у тим пре-

образима? Гледајући на друге земље, на земље Запада, не могу да се отмем утиску застоја и исцрпљености. Поезија није пронашла своје место ни хуманистичку позицију. Не подлежимо оптичкој варки. Све што се чини достојним пажње, потиче из прошлости. То је поезија старијих поколења. То је звезда удаљена од нас за 25 светлосних година. Изоловани смо, као што никад нисмо били, од праскозорја пољске поезије. Нема никаквих плима, никаквих битних прилика за компарације. Тиме нећу да кажем како нема спојених посуда. Постоје такве посуде, али само неке појаве повезују са интересовањима која се на некој другој страни углавном испољавају ван поезије.

У данашњој пољској панорами, песничкој панорами последњих десет година, може се запазити озбиљна опсесија смрћу, естетски дата егзистенцијална таштина, богата недискурсивна поезија која је још кадра да интригира, лингвистичке операције у којима логос није пуст, дискретна лекција антропологије, озбиљна размишљања о месту човека у природи (Уршула Козјол), једина у својој врсти апстрактна поезија (Збигњев Бјењковски). Углавном то сам имао на уму кад сам говорио о спојеним посудама, иако сваки песник не мора за њих да зна. Може се срести сликовита опчињеност ружноћом, шаролика сеоска митологија као последица миграције у градове, стилистичка надовезивања на Вацлава Потоцког, Јана Анджеја Морштина, мале романтичаре, народно ликовно стваралаштво, надовезивања која још увек не значе духовну сродност, може се запазити усредсређено религиозно осећање, може се наићи на поезију која предаје индивидуална и друштвена искуства. Често их предаје у античком или другом каквом руху, често у филозофској аднотацији. Или такође — окружена тим рухом — прибегава иронији у циљу спасавања данашњег искуства. Чијег у ствари? Искуства обичног човека. Обични човек је њена хуманистичка мера — судбина тог обичног човека, његове потребе и муке, његова беспомоћност у односу према силама које њиме владају. Године 1955. поезија је дигла протест против тираније историје која је притискала обичног човека, против митова супротним с његовим емпиријским искуствима. Та људска мера отада не напушта поезију, и по моме мишљењу представља јамство њене животности. Обични човек с којим се поистовећује песник, или који му служи као јавни или скривени модел, није, дабогме, проналазак нашега доба. Не може бити убројан у одређену класу или слој, али то је демократски модел који се код нас издвојио почетком двадесетих година, кад се поезија вратила у нормалне животне пропорције после симболистичких дивагација. О то-

ме човеку могао бих понешто да кажем, јер се мени више пута објавио као пролазник са улице. Студије о моделу обичног човека препуштам критичарима који се занимају за хуманистичке истине поезије.

Размишљајући о будућности желим свако добро песницима свих оријентација. Познато је ипак да нова генерација тражи промену. Не жели емоционалну окорелост која се већ годинама сматра врлином. Хоће да се лиши егзистенцијалне јаловости, као и опсесије крајњим проблемима. Хоће да се ослободи филозофске поезије. Не жели позивања на античку културу. Говорећи варшавским жаргоном, неће „да изиграва Грка". Тражи ширу конфронтацију са стварношћу, спољном и унутрашњом, захтева непосредан, конкретан говор. Још бих хтео рећи — конкретну визију, али угризох се за језик. Појам визије не јавља се у исказима младих песника. Наиме, одгајени су у кругу лингвистичких концепција поезије, и нису свесни да делују на таласу који ту концепцију разбија. То није искључиво проблем поезије, јер искључивих проблема нема, него се то везује са ситуацијом на терену науке о језику, са успешном критиком поставки прашке школе, критиком коју је спровео Чомски и његови сарадници. То води повлачењу лингвистике с терена поезије, али процес је тежак и наилази на разумљиве отпоре у научним сферама. У сваком случају може се рећи да будућност не припада лингвистичким концепцијама.

Неки млади песници веле да треба променити језик. То је истина, треба пре свега променити језик теорија. Али како га променити, то већ није моја ствар. За моје скромне потребе довољне су категорије као што су поетска визија, поетска слика, хуманистичке категорије као што су сазнање, доживљај, искуство и све што даје знање о човеку. Лингвистичка средства сматрам као помоћна, критичари који су се одрекли хуманистичких категорија, називајући их презриво психолошким, прошли су кроз разне стадијуме дехуманизације књижевне мисли и неки су данас дошли до текстовности. Текстовност као метод третирања књижевности, и не само књижевности, има ту врлину што поезију извлачи из изолације, али има ту пакленуману што прети изглађивањем свих вредности. Текстовност је сигнал гутања целокупне уметничке културе од стране масовне културе, онакве каква се створила у садашњој цивилизацијској мутацији.

Теорија која прати поетски покрет може потпомагати праксу, може је гушити, може се с њом размимоилазити — свака од тих ситуација позната је из историје поезије нашега века. Не треба прецењивати улогу теорије (изузе-

так представља француски надреализам) и актуалних полемичких сукоба. У пракси младих песника прочитао сам протест обичног човека против текстовности у култури, против изглађивања свих хуманистичких вредности, против смеше којом га хране средства масовне комуникације. Ограђујем се да нисам читао све. Треба рачунати с тим да је ово почетак озбиљне промене не само у поезији, него и у другим областима, да последњи квартал нашег столећа неће бити сличан трећем кварталу. Треба рачунати и с тим да нова струја може донети супротне и опречне појаве. Тим пре, што је та струја интуитивно названа романтичном.

Већ сам споминьао да и поред осамотњења наше поезије, у култури делују спојене посуде. Пре две године запазио сам промену видика и Блејкову звезду која се јавља на Западу. То се потврђује с многих страна. Али то је звезда која емитује различите зраке, различите импулсе. Интересовање за писце као што су Арто или Батај, који су у своје време надреалистима пребацивали да им недостаје новаторства, истозначно је с претходном појавом. Приписује им се унутрашње искуство, али каква је артикулација тог искуства? Упоређују их с мистичарима. Баш је то онај руб културе о коме сам напред говорио. Само што су прави мистичари имали Бога, имали религијску подлогу коју ови немају. Сматрам да је њихова артикулација произвољна. Може то да се назове новим импресионизмом или другачије некако. Реч је о потпуном одвајању од главних начела уметничке артикулације.

О будућности поезије може се нагађати добро и лоше. Има много разлога за лош сан о поезији. У лошим сновима чујем грготање иза зида, то гргоће један крак новог романтичног таласа, бујица неартикулисане душе која много говори, а ништа не каже. Тешко ми је препознати кроз зид да ли се то грготање бо́ји мистиком праосноове или окрутним бароком, а можда и нечим другим. Или су ти гласови иза зида само привиди старачке параноје? Бар кад би било тако!

Можемо ли да замислимо неки романтичарски покрет, ма и под двоструким наводницима, без патроната великих романтичара? Уосталом, Мицкјевич и Словацки савременим песницима стално шаљу импулсе разних димензија, исто тако и Норвид. Мицкјевичево деловање је једнозначно. Мицкјевич је увек тамо где влада висока одговорност за реч, за сажетост и тежину речи, где свака реч изгледа неопходна. Увек је тамо где је широк саобраћај речи и лепота интонације извучена из природног тока реченице,

али зрачење продире и дубље, утицај највећег романтичара текст озарава и чини га класичним. Мицкјевич је узор ломљења опозиције између романтизма и класицизма у поетској култури. После првог светског рата, у првим годинама независности, Мицкјевич је нама помогао да одбијемо напад експресионизма. Зато бих у смелим новима новом таласу желео, пре свега, патронат Мицкјевича.

Неће бити наодмет да се вратимо ширем аспекту цивилизацијских промена. Угроженост европске културе чини да се многи умови враћају на изворе. Извори су — као што се зна — Библија, хришћанство, Грчка, и Рим. У делима песника који су верујући католици последњих година се запажа оживљавање и усредсређивање религијског осећања. Објашњавам то себи емоционалним оживљавањем које са собом доноси нова промена, и одлучнијом кристализацијом духовних искустава око религијских инваријаната.

Антички извори играју сасвим другу улогу, али такође служе артикулисању духовног живота и очигледно се зато све чешће говори о потреби поновног увођења латинског у школе. Рећи ћу укратко: античка уметност састоји се из комплементарних вредности, грчко вајарство не подсећа на грчку трагедију, а телесна племенитост мраморних богова у завади је с њиховим поступцима у митовима. Тако је испало да је од XVIII века цела естетика класицизма изваћена из кипова. Јесте, поезија се родила из мрамора. Одлично разумем да мермерни класицизми као и старински посредници нову генерацију ограђују од антике. Тешко им је да се пробију кроз те сугестије и баријере. Спремни су да признају како сваки додир са античким светом тражи специјална интересовања која гутају песника, интересовања која га откидају од данашњег живота. Пример Милоша и Херберта сведоче о нечем супротном. По моме уверењу антика је школа синтетичнијег захватања људских искустава, чак и у нашем столећу. Непосредна позивања на античке представе нису при томе неопходна. Имам на уму неке дубоке структуре духовног живота, рекао бих, резервне структуре, које у извесном тренутку могу да се актуализују. Али чак и остајући скривене, оне означавају песничку артикулацију. И можда је то најважније. Нећу никог да убеђујем, желим само да објасним шта подразумевам под враћањем на изворе, и који смисао приписујем тој интенцији.

А школа латинске сажетости? Школа која није одиграла безначајну улогу у нашој поезији. Треба ли то да буде довољно за будућа поколења? Залихе се исцрпљују, ентропија делује, латинска култура се расипа. Мало је данас песника који се враћају на античке изворе. Тешко

ми је одговорити да ли ће њихов број расти или се смањивати, будућност ће показати. А ако оно што сам рекао о цивилизацијској мутацији може да се учини превише песимистичким, дозволите ми да завршим речју Хорација, која је на овом комадићу земље добро позната: *Nil desperandum.*

Превео *Петар Вујичић*

ДРАГОМИР БРАЈКОВИЋ

ГРОБОВИ СУНЦА

Кроз јесен гора Фрушка мину
Ни помен, ни песму радованку
У земљи лисја не рекох Бранку.
И небо сивила, ево, мину,
Нит драгој рекох, нит рекох сину,
Нит трави рекох пун мекоте;
Ни вапај ми се с усне не оте;
Нит другу рекох, сестри, брату
У свету овом — казамату;
Нит јави шанух, нит сновима;
Нит блеску мује, нит громовима;
Дрвету не рекох, нити свету;
Ни својој младости — птичјем лету:
Не рекох смрти, ни животу;
Љубави не рекох ни реч страсну;
Нити звездама што у сну гасну;
Нити рекама, нит ромору;
Не рекох ћутњи, нит говору;
Ни драгој смрти пре уранка;
Не стасах до тајни, до састанка.
Кроз јасну јесен гора мину,
Не спознах светло, ни тавнину:
Окретах, бледо, за сунцем, лице
Кроз наше животе измаглице.
А тајну линију још не пређе
Живот сакупљен уз узе, међе.
Нит помен рекох песму радованку
Од свих даљина најближем Бранку.
Челом не таких неба висове;
Не ресих росом туге — стихове;
А земљи црној хоћу ли рећи
Најдубљу тајну с којом ћу лећи?
Нит мало патих, нит желех много,
Од свих тежина зоро најлепша
У којој земља с нама се меша
Кад уђеш у нас сасвим дубоко

Трећега света буди нам око!
И гледај даље и прозирније
Од свих даљина непрегледније
У видиковце, у праскозорја,
Мешај са нама тананије
Бивше шумице — будућа горја!
Јер, ево, и стота јесен мину
Урасла у мрак и дивљину
А ја не рекох ни тугованку
У мени живом гробу — Бранку!

О свемогући Боже мрака,
(Нити танана међ световима,)
У твом најгушћем светлу — тами
Зар остаћемо опет сами!?
О свемогући лисја Боже,
Што нам се самоће и таме множе?
Кад душа ниси слушао ромор
Пусти да таме учимо говор!
Самоће страшне још увек боле
И ове овде, ил оне доле.
Дај нам да, бар, у твојој тами
Ко у животу писмо сами.
Јер у младости нам је (тућем добу)
Тесно као у твоме гробу!

И ура дванаеста ево мину,
И не јави се, нит закуца
На наше животе — гробове сунца,
И не молим ти се, нити јадам;
У версе древну молитву складам
Пред свеопшту помрачину.

А ево прође и јесен стота
И ништа не прође од живота!

Такође, ни песник не поседује трајну моћ изражавања. Изражавајући себе, песник у најбољем случају може да поучи својим примером како треба, или како је могуће нешто рећи, открити, доживети. Хтео то или не, усавршени песник тражи да га други следе, не заборављајући никада његов сјај, заслуге итд. Овај песнички егоизам нараста до познатих величина, на рачун инертности и отупљења безбројних, тупих ега. Мене занимају минимални искази, рудиментарне шифре од којих врви наша свакодневица. Ако је неко неписмен, невешт или пак лењ да забележи своје присуство, или пак „целу историју", наступам ја са својом већ опробаном „књижевном радионицом". Наравно, ја не поседујем никакве просветитељске идеје; ја никога не учим како се пише. У мени је само будна жеља, као будна ноћ, да се тај грешни животни трен не одложи, замете. Ја при том позајмљујем свежу раван свог слуха у који ће се отиснути скелети речи, уз крајичак вретена које их у нутрини упреда. Има нечег ту од секретарске, колекционарске пасије и радозналости, али још више, чини ми се, чедне и доконе упућености у немоћ саму, као и удивљености пред облицима какви *јесу*, какви почињу *од нас*. Никаква техника фонографа или магнетофона и тонске камере није ме навела да „снимим", рецимо, сва она „аутентична" питања и жеље баба Милеве Петровић. Ако сам бескрајно дуго разговарао са тата-Сулом или Маторим дедом, чинио сам то искрено се надајући да ће у некој граници наших романа ишчезнути свака безнадежна чежња њихова, да ће тиме и њихова смрт бити одложена, отклоњена, заборављена. Исто, бележењем сваковрсних, хипертрофираних бунцања, веровао сам да ћу истрошити једном те несрећне, нагрушане гужве језика, и да ће чиста уста приповедити макар . . . ћутање! Такође, детаљни списак болести једног Толе Манојловића, дат је да се те исте болести, све до једне застраше, сместа одагнају или барем учине мање опасним. Тај поглед у некога тако одређеног, био је један од ритуала бацања трезних чини, у тежњи за здрављем, свачијом првотном крепкошћу. Из разговора са Баби Пупушком, увек бих испонова увидео да се све те његове спасилачке, реформаторске идеје и резони, лекови, завоји и истеривање људске правде не тичу ни једног другог Имена (ни научника, ни политичара, ни лекара, ни сељака, нити блиских рођака), колико нас, *писаца*, који по први пут озбиљно чинимо тај свестрани преглед и узимамо меру суме непожељног живљења и недосеживих заноса, пре дефинитивне старости! То је једина прича о мојим јунацима, „сарадницима на тексту", слична свакој другој причи напетој да учини нечему крај, последње обележје онога што је у бићу прво и довољно!

*

Невелики роман (!) „Живео живот Тола Манојловић", био је један од тих мојих првих „текстова за ништа" (Тако их је, с наклоношћу, једном приликом назвао И. Андрић). Написао сам га с јесени 1962. г., у три дана. Првотна моја намера била је да Тола *сам* испише хронику својих болести. Купио сам за то посебну, дебелу свеску и од жилавог старца изнудио чврсто обећање да ће писати, макар сат-два дневно! Било ми је, заправо, несхватљиво да он не би могао да „сложи" ту књигу. Уосталом, шта му је и преостајало да чини по васцели дан! Далеко су за њим били његови златни занати, ковачки и каменорезачки! Није било ни говора да би онако слабуњав могао још да чепрка по земљи или да се бави по клизавој штали између набреклих крава. Није био ни за трговину. Био је још толико „здрав" да је могао да борави сред кревета, у кухињи, поред радија и запареног прозора. Од свега, преостајало му је, дакле, само још да пише! А мени — да отпутујем у Неменикуће, кад за то дође рок, и преузмем рукопис, средим и препишем. Није било сата кад не бих са неком притајеном озареношћу помислио како се чак тамо на педесет километара, у сеоским гудурама, нижу реченице и исписује рукопис. А ону кргаву руку телепатски савршено води моја замисао, мој план! (У напор писања нисам ни рачунао моје непрекидне имагинарне диктате, прецртавања и пречишћавања до потпуне звучности тог будућег савршеног заједничког текста!).

И кад сам, најзад, једног дана, након три месеца чекања (дакако стваралачког чекања!) бануо у село, на врата мог коаутора, и посегао за свеском, што сам му је ја купио и предао с толико поверења, нашао сам у њој препуне странице — ишкрабане све самим „рецкама" и сабирима на стотине одиграних партија таблића! Додуше, уврх прве странице првог листа, мој несуђени, телепатски вођени писац почео је нешто од договореног текста: „Даклем, био сам . . ." И то је било све, цели његов роман. У први мах сам се осећао страховито превареним, покраденим чак. Али већ сам поглед на оно коље чедно и прескромно издељаних слова опраштао је њиховом писцу та три-четири моја узалуд протраћена месеца. То, ипак започето, казивање, предавало ми је сву расположиву власт над целом његовом причом. Те речи („Даклем, био сам") посведочиле су оно што ће бити најзначајније, да је тај и један једини, Тола, одиста постојао, *био*. То је био потпис његовом руком на „уговор са мном" да ми предаје историју своју и све њене, њиме скривене рукавце, за свагда.

*

Они који пишу још с неким, ма шта створили, остају увек под сумњом, непријатним подозрењем. Уметничке творевине припадају и вредносном систему грађанских заслуга, па се грађанин-критичар, за ког је индивидуалност свето супротстављање свеколикој традицији, и нехотице стресе пред колективно сачињеним књижевним делом. С једним аутором ће се лако идентификовати, или ће се од њега оградити, али ту веселу и срећно повезану фантомску двојицу он може само да мрзи! Двојица аутора траже од њега двоструко признање, двоструку интелектуалну ангажованост, а он се једва сналазио и са оним загонетним једним! И зар савремени човек није довољно обистинио као дан јасну истину, да је јак једино ако је сам, довољно ограђен од других, чак скривен. Ако хоћеш бити урокљивог погледа, мораш бити и сам трајно склоњен од истих таквих погледа. Оно бескрајно „и" које стоји између свака два имена гарантује солидност, нужду, али кад је уметничко делање у питању, неизоставно асоцира на слабост, недовољну смелост и необдареност да сам пођеш „властитим путем". Једно од то двоје, ако не и цигло обоје, се „шверцује", скрива за оним које има „шта да саопшти" итд. По овом конвенционалном грађанину-критичару, или грађанину-читаоцу, писци постоје искључиво због публике, њеног „правог, дубоког поимања дела", јединствене, неразбијене индивидуалне концентрације. И било да је аутор појединац, или народ (као што је то случај с делима тзв. „народне књижевности") он је један, у ствари полузамишљено биће, или само оквир имагинације у који је могуће пројектовати и наметати лукаво своју властиту уобразиљу и латентну стваралачку моћ. Међутим, у случају дела изашлог под рукама двојице уметника, увек смета присуство оног другог, то његово „непотребно" и тако уочљиво „и", подвостручење које је читалац сам канио да оствари.

Упркос овом таштом егу, свуда око мене видим та могућа „и", тј. везивања са жељеним коауторима будућих, заједничких књига. И у потпуности се саглашавам са објавом америчког вајара Антона Певзнера: „Изгледа да је данас куцнуо час за велика колективна дела!" Вратимо ли се више деценија унатраг, наћи ћемо сродну идеју Валтера Гропијуса, који је ишао за синтезом разнородних уметности у радовима већег броја уметника. По њему, архитектура је била та централна ос око које би се демократски окупљали сви уметнички „еснафи" са својим специфичним доприносима. Данас, међутим, стваралаштво може да посегне за елементима и идејама које се не налазе директно у уметничком концепту. У природи уметности је да не буде никад

директна, да своју тајну увек изражава многоструко. И зашто би, стога, с некакве оне стране звезда стајао само један рђаво имитирани творац, кад нас је с ове стране очигледно више од једног!

„Гутембергова галаксија" предуго је насељавана манастирски спорим и усамљеним исписивачима таблица и листова. Та скривена и стара аскетска и пророчка виђења била су жижак, непотребан часу светлуцања, протегнут вертикалом трајања. А већ дивљак није стављао све између три прста, у невидљивој тачки. Он је слободним покретима руку и тела шарао по стени пећине своје биволе, птице и биље, по истој стени на којој је сличан траг остављао и његов садруг. Као да смо заборавили да смо и сам технички процес писања учили сви, од почетка, заједно, у школи. Нико од нас није више пастир-самоук. Скупа сричемо слова, пишемо исту тему. И зар се дани оваквог заједничког „освајања градива" не зову нашим најсрећнијим добом!?

Али, опет, и на саму помену о „колективном писању" и то „врхунски уметничких дела" видим оног критичара-читаоца како пргаво и одречно врти главом, попут оног исконски чедног и дирљиво ненаученог руског сељака по први пут доведеног пред кавез с двогрбом камилом. И чујем га, *суоченог*, како мрмља себи у браду, попут мужика: „Не, не, ово је немогуће." А није ни чедан, ни ненаучен. Напротив! Али можда је то, ипак, искључиво навика на ону једногрбу камилу коју показују мали и скучени провинцијски, путујући зоолошки вртови!

Дуга одсутност „комунске свести" учинила је да потпуно замру они разредни, школски хорови. Нека грдна, распрострањена бојазан зрења учинила је да више ни стих, нити једно једино накривљено слово, на иначе празној табли, не читамо преко рамена другог читаоца. И светлеће рекламе по улицама обраћају се искључиво појединцима. Листови књига су тако мајушни, тек само за два приснила ока. Устрашени појединац се сашаптава папирићима са појединцем. Књига је строго поверљиви материјал; ви сте иследник; пред вама је најсвежији кривац; особа померена ума; гениј је; чедни особењак! Једино су надреалисти својевремено успели, за часак, да погледају некамо другде кроз пукотине тих пушећих фантома, кнезова уметности, усамљених и тако „густих", јединствених. Надреалистички покрет је незамислив без тих „пет минута генијалности", „јавног мњења поезије", без аутоматских диктата чисте подсвести. Између несклада двеју подсвести није никакав расцеп, већ континуитет, природно „и", које остаје у соби чак кад „ја" и „ти" изађемо из ње. Друго „и" чека нас напољу. Налазимо га изван сваке контроле, пред свима, јавно, грчевито. Стихови се не губе ни кад се гледају сасвим

искоса, нити кад их читају истовремено, или наизменично наша два гласа!

Већина писаца ствара данас без радости, помирена с тим да нигде „не учествује", дужна да се жртвује и свој алиби пронађе у Речи. То је позната митолошка матрица јединога творца. Ови писци поседују своју свакодневну лукавост, табуе; они су изумитељи механизама својих пораза, апсурда, самосталног рада срца захваљујући коме „настаје дело". То су неми корисници речника, непотребни пантомимичари, који не преузимају ни шум својих оловака. Њихов папир није никада видео, ни рашчуо њихове јунаке.

*

У само моје речи нисам имао поверења. А имао сам их толико у реченицама, у тућим књигама: Или, тргнут сред ноћи низао сам их сам на папир, ником их не показујући. Десетине романа, хиљаде песама по столовима и таванима леже још увек чак и изван мог слуха. Пратећи, сам на путовањима, како прамац брода разгрће таласе, помишљао сам да су сад, међу њима, таласима, и моје речи, затурене, неме. Или, ако бих се осврнуо за кормилом, неме, још ненаучене да се изговоре, речи, приносили су шиштави делфини по телесини тамног мора или у лету галебови, у кљуновима, гребкајући плаве и црне скале уздигнутих ноћних облака. Макар зарад тешкоће којом чисто и течно природа проговара, ваља нам памтити, бележити и наметати сваку реч коју смо на путу чули! Нама изговорена, она се неће поновити. Кад год смо говорили, враћајући се из немости, хиљаде других писмених заћутало би дубоко под нашим трагом.

На све стране чуче сабласти графомана. Они су писци — ти све зјапове утуткавају немом пантомимом речи. Нема мучења отплићу се у осмех, посежу за чашицама оштрих пића, изгубљено блуде парковима, пењу на трибине, кришом позајмљују тући говор не би ли забашурили лаж своје љубљене литературе. Али и тај заборав, попут стисканог пловка, излеће на површину и неизбежно постаје литература. Свака нема овца, сваки цвет из детињства, сваки хук наших баба развијен је у мрачним лабораторијама графомана, развијан и одмотаван попут чупавих клубета потребних још мачићима, попут свилених крпица, и пресован између листова других „дебелих значења" и ливен у словна олова. И сада те приватне самоизрабљиваче називамо феноменолозима, структуралистима, новореалистима, психоаналитичарима, младим литератама, новим снагама, средњим генерацијама, фабрикантима есеја и белог стиха, сонетних

венаца и Нобеловцима! Сабласт се нагла и пише ӯ ноћи, осамљена, болешљива, набрекла преко прозора, надӯта, ӯображена и прекипела изван атара кӯњаве општине, ӯдарила ӯ све грӯдобране! И овај полипски баӯк коврца својим пипцима сваки опиљак, свако стењање, кашаљ или давни ӯбод трном рӯже својим неизлечивим калиграфским паоцима. Литератӯрӯ осамљених аӯтора немогӯће је оздравити. То је болесник пред смрт. Пристају јој тек они који остављају сваку надӯ, они загризли ӯ свој реп. Ӯ каракӯкама самоисписаног је дрога, заборав, спаривање болести, позајмљивање рана, наследство немости! Издишӯћи, веле: Надахнӯће, и још чезнӯ за њим, а ближе и пречe би им било: Одахнӯће!

*

Ӯ прилици сам сада, ево, да пишем сам, сам себи неомиљен, гребӯћи речи с посӯда немости, без одјека, без адресе ӯ челӯ овог рӯкописа. Под разломцима мог сећања је толико тих љӯди чије сам приче, бӯнцања, ӯзречице или само погледе ӯхватио. Више им не требам, пошто сӯ собом заӯвек понели своје недоречене хронике, гласове, разрешења, вапај да се нешто за њих ӯчини. Бӯдӯћи да не састављам своју сопствену причӯ, чинио сам им се толико докон, себи довољан, да сам кадар несметано да зађем ӯ најтананија присећања њихова, попӯт ӯваженог читаоца што поваздан проводи век ӯ библиотеци, пред својом књигом. Ӯкочени мноме, ти љӯди би се очас огледнӯли преда мном, ӯспламтели гајеним деоницама говора, с надошлом, и незаӯставивом, потребом помињања, набрајања, размишљања, баратања разнородним ӯпӯтствима. Није било потребно ништа да изискӯјем, готово све сӯ они сами прӯжали!

Ӯвек сам био присније са оним књижевним делима ӯ којима се заправо ништа није ни дешавало. Свака појединa фабӯла ми се чинила лажном, произвољном. Фабӯла прӯжа задовољства онима који сами ништа не доживљавајӯ, који никӯда не пӯтӯјӯ (или пак који ништа не ӯочавајӯ на том пӯтӯ). Опчињава ме целовитост, статичност, ӯ којој је избегнӯта могӯћност понављања, сӯсрета ӯ истој тачки кӯга. Отӯд поверење ӯ линеарност картотека, живих архива. Мојим питањима (и Толи и Баби Пӯпӯшки, и Весни Парӯн) — која читалац иначе и не примећӯје — трӯдим се да дотакнем оно што је трајно, неизбежно, не заплет већ *то* ӯ шта сӯ постављени. Фабӯла је ӯвек приватна ствар личности, интрига. Предајӯћи само ове крхотине скӯлптӯре, обрисе, са одбијеним непотребним сценама и детаљима, прӯжам

могућност сваком саговорнику да сам настави причу у правцу који његов слух најбоље познаје.

*

Када сам, 1972-ге, први пут срео песникињу Весну Парун, она је већ имала спремне наслове будућих поглавља своје аутобиографије, „Налик на живот", „Коцкарница тијела", „Дани бистрења живота" итд. Та замишљана аутобиографија требало је да буде истовремено и аутентични, песнички тестамент, али и насушно потребна коректура кривих схватања о њеној личности „од стране опћинства". Пошто јој се учинило да неће стићи, нити смоћи снаге да сама укроти ту своју увелико доживљену причу, позвала ме је да *колективно* навалимо, размотримо шта би та њена исповест ваљало да садржи и да је реализујемо. То заједничко натезање око једне једине аутобиографије доносило је прворазредни цинички став и према том роду литературе, али још више према прихватању властитог живота. Наравно, нисам пристао „да се мешам" тамо где бих тако мало могао учинити. Међутим у том Веснином импулсу да и најличније (било доживљаје, било реченице) повери свим некоме другоме, осетио сам труње и сржж још једног незамењивог „писца у двоје". И уместо хронолошке приче о једној личности, у савременој књижевности већ увелико институционализованој, почели смо да пишемо есеје, басне, песме, опаске, упутства, исповести и приче о ономе „и", о свему што крај нас пристаје, само и недозвано, или је ту за свагда похрањено. Уместо да се препустимо роварењу по једном „субјекту", тренутно утргнутих заноса, распарчали смо се на стотине могућих мемоариста, упуштени у игру, бунцања, плешући такт којим можемо и другим причинити радост, олакшање.

„Аутобиографска бунцања" настала су десет година након „Толе", у време када је моја тзв. номадска доколица била већ прилично извежбана. Пре тога, најмање још десет пута писао сам у заједници с још неким. Међутим, пишући те прве своје ствари, ја нисам излазио из круга своје породице, дакле, својих деда, баба, родитеља, стричева, браће. Од страних и туђих лица, изван наше куће, усудио сам се да саслушам тек понеког госта. Радио сам, дакле, на прослављању своје гране, корена, имена. Сопствене тмине! Био сам тај отац својим дедовима! При овом писању није се ништа дало изгубити. Ничег ту није било уклетог! Није било нервозе пред реченицом. Она је, сливена, већ ћутала у мом саговорнику. Ваљало је само да је изнудим,

и прецртам. У паузама писања, ми смо били итекако расположени, упослени, фамилијарни. Знали смо да ће папир понети нас! Ако би, док смо, рецимо, писали на њиви, нека од крава, што смо их напасали, прешла у туђе имање, остављао сам „дивит и хартију", и трчао онамо, по врзинама, те враћао јогунасту марву натраг. Сталожено смо могли да пишемо тек кад су крај нас биле на броју све те топле, животињске очи трепушаве. У Београду сам, опет, морао да прекидам „рад на делу" и да трчим (опет трчим!) до содаре по нове сифоне са сода-водом, неопходне мом асматичном јунаку, Толи, да пресече киселину у стомаку. Но, чим би се обавиле те ситнице „изван нашег заједничког писања", ближњи ми је говорио поново све, редом и дисциплиновано, „ко детету", у шали, с обзиром и без лажи.

Али десет година доцније тај породични историјат био је већ закривен дугим и трансценденталним литерарним прерадама. Моја ме авлија више није занимала, осим колико да у њу свратим с неког далеког путовања. У њој су се већ сасвим сигурно понављала лета, а кучићи из ружичњака нестајали један за другим. Давно су биле ударене гвоздене капије и ограде. Из те кутије-авлије биле су се разбежале чак и кокоши, с којима смо такође некада умели да водимо разговоре. Патрони фамилије очитовали су своју временитост. И причама су почели сасвим да испадају зуби. Осећала се још само где-где затурена мира старинских ормана, некречених дуварова, болница, тешких нахткасни, гробља и вриски колевки. И онда, дошла је та жена, болесна за писањем — из једне сасвим друге авлије, и друкчијег сродства, наклоности и казивања!

Весна Парун није никада била срећени и јасни приповедач. Увек збуњена и с црвенилом у лицу, она је непрестано бунцала, хировито тражећи једину причу, сечиво речи што ће блеснути намах, из дубине, и нестати без трага, уступајући слику новим палуцањима. Из ње навире незаустављива бујица речи, вртњи, поигравања, метафора, с недужном чедношћу. Та непрестана енергија држи на опрези, једнако будна сва своја телесна и мистична зрнца, да их на мах изнедри, у таласу, у инат, опако, с задовољством којим врхуни љубав.

Одредили смо тако да наше аутобиографије остану бунцања, јер бунца само онај који нешто грчевито тражи, или је гоњен, скољен у невољи. Сва поезија је сачињена од бунцања, крижања заноса. И непрегледна природа непрестано бунца, океани пене својим бунцањем. Између две планине откида се светли ромор бунцања. Мутно се саопштавају реке, наборана чела. Искри се бунцањем поливени шљунак. Фабрички димњаци наплаћују своје бунцање. Пре но што ишчезну корална острва она пробунцају какву реч.

Бунцају калиграми, нечитљива писмена, нерастумачене брадате повеље, цивилизације под каменим пирамидама кад се о њих очеше камила у ходу, стари барди, угнути краљеви за чајем. (Шекспир тумачи свет тек пуким говором неке луде у буци и бесу). И само макнемо ли поглед, у даљ, изван нашег устаљеног видокруга, ма и педаљ, поврвеће отуд к нама струје бунцања на руковање, подвући ће се у наше коже, разорно, распињуће и голицајуће. Једино бунцање признаје да су се речи из нас излегле, да су непријатне и устима и ушима. О света шуго, тобом се враћа заборављени дар, а с прстију свлачи своје прозирне рукавице заводник!

Нико сам не сноси задаћу живљења! Тај вечити Други наречен нам је макар као сапутник, суд, при деоби сећања. Њему не можемо умаћи, као ни сну, или писању. Везиваћемо се с њим у сваком животном чвору. И док се будемо отплитали пратиће нас његови гласови; или ће бити у нашем властитом бунцању . . .

Више од свих ових готово необјашњивих околности, вечно знатижељног читаоца, верујем, занима она техничка страна колективног писања. Ко је бележио, а ко је говорио? Ко је писао одређене фрагменте? Ко је исправљао? Чији је стил преовладао у зготовљеном тексту? И бескрајни низ сличних питања о искључиво спољашњој условљености једног догађаја, дела . . . Међутим, све што бисмо „открили" далеко је мање занимљиво од одговора који се очекује. Као што ни писац појединац нема потребе да се много враћа на технологију свог писања (будући да је својим унутрашњим чулом увек опседнут нечим другим, вишим), тако смо и ми настојали да одржимо једино будним то наше непосматрачко чуло. Разумљиво је да смо водили строго рачуна о таквим ситницама, као што су нпр., скромне радне собе, свеске на којима ћемо писати или о релативној подударности мотивисаности за одређену тему. Можда је вредно нагласити да смо писање почели на свесци без линија, са жутим корицама на којима је нацртана фигура неке Кинескиње са сламеним шеширом на глави. У једном углу стајало је неколико приметно одштампаних калиграфских слова. (Можда је то био тек фабрички знак, али можда, ко зна, и порука: „Добра вам срећа, писци колектива"!) Ту свеску сам, нимало случајно, одабрао између хиљаду других. Исписали смо, затим, још пет свезака, водећи увек рачуна да по обиму буду различите, или макар купљене на другом месту. Такође, трудили смо се да област сваког појединачног „како" буде што удаљенија од претходне, чак и невероватнија за одговор. Али, опет, сва наша лутања, и

истраживања, неминовно су нас враћала у средиште, у корита наших искустава и „аутобиографија". Стога смо у тих тридесетак „како" и песници, и филозофи, помало и спадала, али и обични знатижељници. Знали смо, пак, све време и за лажност постојања потпуних одговора, и за достојне осврте захтевима бића, па смо се препуштали нагонским бунцањима, тој иронији и слепљености за снове, али још увек и храбрости помицања речи из тмине, која нас сажежена једино и осветљава.

ДИМИТРИЈЕ МИЛЕНКОВИЋ

КАМЕНОРЕЗАЦ

Хранили смо гладне године
својим месом.
Тамна и дубока протезала се ноћ.
У метвици и глогу
разбацаних удова
сад дечак спи
и планине нам
у походе долазе.
Источник онај
усне нам блаженством тиче.
Рука је тешка, дрхтава,
свако слово
по једна голема је рана.
Прими у свој мир
немир мој камене,
небо које пресликава око
ова рука казује теби.

КЛОНУЋЕ ОВА РУКА

Ствари се руше
и рађају опет.
Орао који је господарио висином
постаје прах.
Велике светлости
из нашег срца
полазе на међупланетарне путеве.

Светлост и ноћ
чине потпунијим наш живот.
Ствари се руше
и рађају опет.

Ова рука
која је дозивала пространства
клонуће у тмасте траве.

ОВДЕ ДОЛЕ ТЕЛО

Као што се исписује облачје,
као родоскрвне шуме
ове матице,
матице у сусрет сазвежђима.
Једно тело
говором таласа изопитено,
здружено са песком
и откинутим лисјем,
влатима траве, маховином.

Овде доле једно тело —
од звезданих простора неисказ.
Овде доле једно тело,
овде доле рука коју љубим
говором таласа изопитени.

ВРАТИЛИ СУ СЕ МОРУ

Сви су се неверно
вратили мору
и сада дно своје следе,
случајне своје путање.

Разлучују се
да развалине пуке
не прими ноћ,
велика ноћ вода.

Неверни, неверни, неверни
гласе се таласом.

Вратили су се мору
да своја трома тела
простру поред хриди.

Ослухни то хујање,
поламу која следи.

Отима се стена,
кротке обале беже.
Неверни вратили су се мору,
али њихова душа
остаде да лута
овим брдима.

ВЛАДИМИР ПАВИЋ

СТРАХ

Је ли то страх у крви
Или се неко чудо увлачи у кожу
Не знам. Не схваћам.
Али осјећам неки мукли уједпепела
И трепавице ми горе од пепела у труло стабло.
Разумио још нисам ни корак свој
А камоли шапат риба у сланој води.
Срушени зидови се узносе у мене
А ја бјежим везаних ногу
Не према хоризонту. Не према клонућу.
Него према свитању изнад пустих њива.
И вријеме и простор сажимају, пеку.
Круг мој у којем обитавам
Као рањена звијер у своме брлогу
Осјећам смрт сунца у себи
И то ме спроводи у свијетлу неизвјесност.

ИЗЛАЗАК У НОЋ

У ноћ излазим посве несигурно
молим руке, прсте, нокте
за опроштај

јер бојазан од птичурина
од облачина
од свих чуда

У ноћ излазим рањен и жељан свјетлости
а тмина
а густи мрак у очима

Јер ми је восак
у крви у чулима
јер ноћ је пуна вампира
у свим затишјима мртвог града

ја остајем
остајем нијем и опијен
остајем сакат и немоћан

ПТИЦЕ БЕЗ КРИЛА

Сад их познајем. То су оне.
Згрчене на голом деблу с погледом у ништа
Хоће да полете
Хоће да полете снажно
А не могу, а ватра им крила пали
И плућа сахну под сунцем
И неко чудо затвара врата видика.

Оне желе летјети
Оне желе трзати тијелом
Оне желе свијет свој. А не могу.

НОВИЦА ТАДИЋ

ЗДЕЛА СА ТРЕШЊАМА

Мој послужитељ какав стас има
Тако витак да крешти
Врат велике птице витак је и пробирљив

ваза на столу
моја кудрава глава на јастуку
моје округле шаке

Црвене лоптице на чивилук
Ситне ствари што у шкриньама чуче
Одбегли откуцаји

узреле трешње које
у здели уноси

ПОСЛУЖАВНИК

Усликани су
ливада и црно
Брдо у позадини
И један дечак са свиралом
Као коском
из ње мишићи
Реп вири

Послужитељу без капака
Будни који пратиш моје дисање
Реци шта ми то на великом
Капку доносиш

КАКО ЈЕ ИЗАШАО

Видео сам га како је изашао

Најпре ми се учинило
Да се кула срушила
А куле ту није било
једноставно
Према влажним су се угловима
Према црним усташицима
Разбежали
црви бубе и мишеви

Пали су
здела и чаша
Табакера се отворила
Видео сам своје прсте
Опипао зид

Био је чвршћи од мртве усне

ПОСЛЕ ПОТРЕСА

Знам
Да је црни чешаљ изнашао још један облик
У коме се појавио
замислите
Чешаљ увијен у марамице
Као што се зубала увијају
Тако је нешто и са речима о послужитељу
Све су марамице
изуједане
И са сличним шарама

Када је чешаљ за нешто запео
Пала је послужитељева здела
Отворила се у чешљев видљив део
Пала је са послужитеља
Људска образина

Сада
зупци трче преко пода
У тамном углу опет
Да се нађу и сроче

ЈЕДНО ВИЂЕЊЕ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

Ото Бихаљи-Мерин: *Јединство света у визији уметности*, „Нолит", Београд, 1975.

„Вероватно ће историчари далеке будућности моћи да формулишу како са другим светским ратом није само завршена историја Европе, уколико беше историја света, него да је доспео до свога краја и облик оне културе која је пре две хиљаде и пет стотина година започела у Грчкој и живи до у наше доба." Ове речи Франка Ломбардија узео је Ото Бихаљи-Мерин за мото једном есеју у својој најновијој књизи *Јединство света у визији уметности*. Те речи могле би да послуже и као мото целој Бихаљијевој књизи. Јер Бихаљи испитује у овим својим есејима садашњи тренутак ликовних уметности имајући на уму претпоставку да су се са другим светским ратом неке ствари битно и неповратно измениле и да у те промене свакако спада и измењени начин посматрања културних феномена. Зато Ото Бихаљи-Мерин остављајући, привидно, ту чињеницу без оцене, настоји да објасни пре свега одређене феномене, са којима се суочава савремени човек приступајући делима ликовне уметности. У исти мах Бихаљи настоји да пронађе социолошке и психолошке разлоге не само променама које су се догодиле него и да у појавама савремене уметности препозна одређене манифестације нашег савременог доба. Јер ако смо само одредили појаву неких ствари, мерили традиционалним мерилима да бисмо установили да та дела вреде мање од класичних — што су годинама конзервативни просуђивачи дела не само ликовни уметници чинили, — ми нисмо учинили ништа. У исти мах ако бисмо их мерили тим традиционалним мерилима, да бисмо доказали да су дела о којима је реч исто толико или нешто мање, или нешто више, ваљана, колико и дела ранијих епоха, ми бисмо учинили још мање. Мерила којима се мере дела наше епохе, не само да морају бити мерила која ће одговарати сензибилитету људи нашег времена, него наша епоха не пружа више могућности да се са успехом традиционалним мерилима мере и уметничка дела минулих времена. Свет је постао у приличној мери јединствен, Европа се упознала са уметностима других континената, других епоха, које су могле Европу на један начин стваралачки да оплоде у много већој мери него што су европ-

ска дела могла да оплоде уметности других континената. Свет је постао у извесном смислу јединствен и европска уметност и цивилизација, све оно како би рекао већ поменути Франко Ломбарди, што је „пре 2.500 година започело у Грчкој" постали су само *једна* од великих цивилизација и *једна* од великих уметности. Та чињеница захтева нов начин гледања и онога што смо раније гледали на ранији начин и зато Ото Бихаљи-Мерин даје ретроспективну историју класичне европске уметности и то бавећи се само проблемом светлости и осветљења у њој. Ту он показује многе већ своје познате особине — добру обавештеност, могућност повезивања различитих феномена; испољава своју способност за једноставно причање и исто тако једноставних објашњења. Та једноставност причања може површног читаоца и да заведе, па да он закључи да је у питању један учени текст, без неке веће оригиналности, да се Ото Бихаљи-Мерин у овом случају јавља као духовити популаризатор у неким друкчијим срединама широко распрострањеног знања које као пионир и просветитељ жели да пренесе у нашу средину. Тај закључак би био пре непотпун него погрешан, јер свега тога у есејима Ота Бихаљи-Мерина из књиге *Јединство света у визији уметности* има и све то одговара једној доста конвенционалној представи која последњу деценију постоји у нашој средини о овом писцу.

Јер када се тако мисли о Бихаљијевој есејистици онда се заборавља и нешто што се зове оригинални приступ уметности и то оригинални приступ уметности чији је значај неупоредиво већи него што се обично претпоставља. Ото Бихаљи-Мерин служи се једном комбинацијом социолошке и психолошке методе којој је оно основно дао марксистички поглед на свет. Када посматра извесна уметничка дела нашег времена, трагања у области ликовних уметности које ће се показати плодоносним, као и она друга, за која ће се испоставити да су јалова, када се бави нечим о чему се још не може имати дефинитивно мишљење када је у питању будућност, као и нечим што би могло да се сведе, без обзира на присуство шарма или одсуство шарма, на хирове времена и модне лудости, Бихаљи-Мерин увек поставља једно питање. Чега су све то манифестације и чега је све то израз? Ако се констатује да је то израз једне кризе грађанског друштва и грађанског света, онда се одговор може прихватити само под условом ако постоје могућности за нова и накнадна потпитања. И Бихаљи у ствари поставља таква потпитања и на њих даје одговор. Јер ако је нешто резултат кризе грађанског света као што претпостављају марксисти или резултат кризе нашег света у целини, као што представљају грађански мислиоци, онда то између осталог има и једну вредност докумената. Поготову што је свет постао јединствен, што се криза грађанског света нужно рефлектује и на негрђански свет, било онај који у

грађански свет још није закорачио или онај други који чини прве кораке да из њега искорачи. У ствари у нашој епохи постоје две кризе; криза престанка једног света и криза настанка једног новог. Где почиње једна, а где се завршава друга криза није тешко увек погодити упркос томе што су неке манифестације заједничке или бар на први поглед сличне. А у свету уметности изгледа да су те манифестације сличне, јер су природу уметности између осталог изменили и нови развој науке који је дао нову слику света, тако да Бихаљи на једном месту духовито примећује да се свет на једном, додуше вишем ступњу, поново нашао на оном месту када треба и да се објашњава. Паралелно са променама морају да иду и објашњења тих промена и Ото Бихаљи-Мерин бавећи се тим феноменима савремене уметности управо иде ка објашњењу онога што један уметнички феномен значи. И у социолошком и у психолошком смислу.

Али, Бихаљи не остаје само на томе. Чињеница да је установљено значење једне појаве ниуком случају није и чињеница да је та појава за испитивача постала незанимљива. Сводећи уметничка дела модерне епохе на феномене живота наше епохе Бихаљи према њима не може да заузме ни одбојан ни афирмитиван став. Он исувише верује у законитост нечега да би могао тој законитости да претпостави некакву своју интелектуалну конструкцију у име које ће покушати да се понаша као да те законитости нема. Променио се укус људи, промениле су се њихове потребе, изменио се начин саопштавања и све те промене траже одговарајуће инструменте којима би могле да се тумаче или објашњавају. И Оту Бихаљи-Мерину се чини да овај тренутак оне који размишљају о уметности нашег времена више наводи на то — да не кажем да их обавезује — да потраже одговарајуће инструменте него да заузму професорски став одушевљено прихватајући или са гнушањем одбијајући оно што уметност нашег времена има да нам понуди. Идеја да се једна епоха у историји културе завршила, идеја прилично популарна и широко распрострањена, код Ота Бихаљи-Мерина није једна помодна идеја, већ једно дубоко уверење. Прожет том вером и тим уверењем Ото Бихаљи-Мерин војује за једну нетрадиционалну културу уз обавезу да њене феномене као и феномене културе коју сматра првенствено опише и протумачи.

Ако се европска култура суочила са чињеницом да сама себи није довољна, још негде почетком овога века, чини се да су друге културе до те свести дошле мало касније. Европа је открила афричку пластику, азијску минијатуру, индијску и кинеску философију, негде после првог светског рата као једног од својих равноправних партнера и покушала да из њих искористи све што је могло да користи њеном препороду и обнови. Мало је аутентичних стваралаца XX века има-

ло киплинговске илузије о „мисији белог човека" или га је можда већина од европских уметника врло добро схватила и покушала да ради оно са уметношћу што су остали радили у свету бизниса и религиозне акције. Било како било Европа XX века била је дуго времена отворена према другим културама у много већој мери него што су те цивилизације и културе биле отворене према њој. Тај покушај синтезе завршио се неуспехом; као што се са неким већим успехом нису завршили ни покушаји са других страна. Свет је показивао узајамно интересовање за уметности других средина, али покушаји спајања нису давали оне спасоносне резултате који су се очекивали. Напросто откриће Азије, Африке и Јужне Америке, у првом реду древних култура и њихових уметности, није за модерну Европу и њену уметност имало онај значај који је враћање Грчкој у ренесанси несумњиво имало. Можда је ту долазило до извесног споја неспојивих елемената и можда су други у том смислу били умнији од Европљана када нису ни покушавали да те неспојиве елементе споје. Према томе једна синтеза већ постојећих уметности тешко да би могла да буде могућна. Али, постоји нешто друго. Свет постоји много хиљада година раздељен и тек последњих деценија постаје јединствен тако да би резултати који би то јединство потврђивали својом малобројношћу могли пре да доведу у сумњу но да потврде јединство тога света. Наиме, хоћу да кажем ово, да је период тог јединства исувише кратак у односу на периоде деобе, узајамног непознавања, свесног или несвесног игнорисања, на граници страха или презира, тако да би било и прерано очекивати већ сада неко јединство било у смислу информисаности — до којега никад неће доћи — било у смислу еклектицизма — за који би било боље да никада не настане. Створена је једна одређена, рекло би се, заједничка клима духа која ће омогућити то јединство света и донети једну уметност у којој ће оно што је заједничко бити битно, а оно што је посебно, њен накнадни шарм.

Или је и то само једно европско гледиште?

Књига Ота Бихаљи-Мерина *Јединство света у визији уметности* готово на свакој својој страници наводи читаоца на размишљања, слагања, супротстављања; ствара у читаоцу потребу за новим испитивањима и провером својих старих, већ давно стечених, искустава. Она говори о нашем времену и о нечему што су његови проблеми, на један начин који не може да остане без одјека. Она може да изазове слагања исто онолико колико изазива супротстављања. То је књига каква је била потребна нашој средини, не да је, као што површно неки закључују, на један просветитељски начин упозна са оним што та средина не зна, већ да је покрене на размишљања, дијалог, супротстављања и неслагања о нечему што се зове тренутак у којем живимо.

За Ота Бихаљи-Мерина тренутак савремене уметности јесте само један део тренутка савременог живљења, за нас други тренутак не постоји и не може постојати. Ото Бихаљи-Мерин хоће да нас наведе на то да размишљамо о свом тренутку и размишљање о том тренутку није ништа друго него један од најпогоднијих начина да размишљамо о себи самима.

Предраг Протић

ЈЕДНО РАЗДОБЉЕ СРПСКЕ КРИТИКЕ

Драган М. Јеремић: *Мерила раних мерилаца,* Замак културе, Врњачка бања, 1974.

Овом студијом Драган М. Јеремић приказује борбу и смењивање књижевно-естетских принципа и система у српској књижевној критици XIX века. Почевши од родоначелника српске критике, Вука Караџића, па до аутора који су стварали уочи појаве реализма, односно обухвативши најистакнутије критичаре у периоду од Вука до Светозара Марковића, Јеремић је настојао да из њихових често несистематичних радова, из прилога расутих по ондашњој периодици, извуче елементе битне за конституисање појединих естетичких ставова, или пак, када је реч о амбициознијим и образованијим критичарима, целовитих система. Јеремићева књига, међутим, не припада искључиво историји естетике (а уједно и књижевне критике), већ и компаративној естетици: ставови српских критичара непрестано су у овој студији посматрани у односу према Европи, према европској естетици.

Иако је у својој студији полазио од рада појединих критичара, прегледно приказујући њихове естетичке ставове, заправо основе од којих су у својој критичарској делатности полазили, Драган М. Јеремић не запоставља ни другу страну проблема: да укаже на опште токове у естетичким схватањима српских књижевних критичара у периоду од Вука до Светозара Марковића. Тај вид проблема показао се сложенијим и тежим. Српска књижевност је током XIX века надокнађивала заостајање за токовима европске књижевности и књижевне мисли. Тако се у релативно кратком раздобљу у српској књижевности збивају мене и преображаји какви у другим књижевностима обухватају периоде од сто па и више година. Критика у тим преображајима суделује активно и страсно, делећи судбину читаве књижевности. Док се у књижевности сукобљавају класицистичке и романтичарске тенденције, у критици се води борба између класицистичких схватања и новије романтичарске поетике. Та је борба била сложена и обојена бројним специфичним тоновима; као што се

романтизам у нас преплитао с још присутним и живим класицизмом, тако се и у естетичким схватањима критичара тога времена уочавају лутања између поларизованих супротности, у самој пракси ретких у свом елементарном облику. Карактер том неминовном лутању и својеврсном еклектицизму српских естетичара и књижевних критичара давало је, поред осталог, и нерешено национално питање, пошто и заступници космополитско-просветитељских ставова прихватају, када је о улози књижевности реч, поједине тезе романтичарски оријентисаних књижевних прегалаца. Јеремић објективно и разложно указује на таква лутања српских критичара, доносећи значајне и занимљиве новине (о Јовану Суботићу и његовом колебању, о присуству елемената класицистичке естетике у делу Јована Ристића). У целини, по Јеремићу, у периоду између Вука и Светозара Марковића српска критика је настојала да одабере оне естетичке ставове који би највећма одговарали потребама књижевног тренутка. Бивала је повремено веома ажурна, прихватајући и преносећи достигнућа европске естетике, али исто тако често и анахрона, опредељујући се за епигоне у филозофији и естетици, минорне ауторе чији су поједностављени системи боље одговарали потребама средине. Драган М. Јеремић полазећи од текстова у којима су естетички ставови појединих критичара најјасније изложени истиче заслуге свакога од њих. Он такође налази оправдање за промашене оцене (Ристићева оцена драмског стваралаштва Јована Стерије Поповића), сматрајући их нужним странпутицама које прате напредак књижевне критике. У томе је и једна од врлина Јеремићеве књиге, пошто се објективним и акрибичним приступом неколиким ауторима који остају изван фокуса књижевне историје добија нова, друкчија слика читавог раздобља веома значајног у српској књижевности.

Посебну пажњу Јеремић поклања ставовима Борђа Малетића, анализирајући не само његов естетички систем, већ и покушај примене књижевних норми у самој критици. Аутор издваја Малетићеву изванредну оцену народне поезије и њеног значаја, као и појединих теза битних за критику (значај целине, спој реалности и идеала). Чини се да после Јеремићеве студије дело Борђа Малетића добија незаобилазно место у историји српске књижевности.

Драган М. Јеремић својом студијом имплицитно покреће још један проблем: колико је критика утицала (и могла утицати) на токове и развојну линију српске књижевности. Поред историјског аспекта овај се проблем јавља и у теоријском виду — колико естетичка схватања, преко критике, могу утицати на књижевно стваралаштво. Аутор даје примере и корисног споја књижевне праксе с критичарском делатношћу, али и примере критичарских заблуда које свим напорима упркос нису могле дати резултата (залагање Јована Суботића

за епос). Драган М. Јеремић, у целини, нимало не потцењује улогу критике, нити је сматра искључиво пратиљом књижевног стваралаштва, већ указује на њену подстицајну улогу и деловање критике као „књижевне хигијене" и коректива. Критика је најкориснија када држи корак с књижевношћу, када у потпуности одговара атмосфери, духу и потребама свога времена, и тада имају заслуга и критичари скромнијег теоријског и естетичког образовања, само ако имају слуха за живо и животворно кретање књижевности (Вук Караџић). А никаква естетичка подлога не може допринети развоју критике и књижевности, ако није у сагласности с књижевношћу каква се у датом тренутку ствара; отуда се и критичари прилагођавају, односно прилагођавају своје ставове и мерила књижевном стваралаштву, и у томе је, поред осталог, њихова величина (класицистички оријентисани Борђе Малетић прихвата романтичарску лирику Бранка Радичевића). У Јеремићевој интерпретацији естетичких ставова могу се назрети његове симпатије према појединим критичарима, а нарочито он уме да запази значај оних посленика који из различитих разлога нису заокружили своје дело (Јован Ристић).

Драган М. Јеремић приказује у овом делу естетичке ставове једанаесторице српских критичара Вука Караџића, Јована Стејића, Јована Поповића, Николе Томазеа (у оној мери у којој Томазео припада и српској књижевности), Константина Богдановића, Борђа Малетића, Јована Суботића, Јована Ристића, Јована Андрејевића-Јолеса, Косте Руварца и Ђуре Даничића. Захваљујући богатим новинама којима се знатно проширује наше познавање српске књижевне критике у раздобљу између Вука Караџића и Светозара Марковића, Јеремићева студија иде у ред дела која могу послужити као оријентација и основа за даљи рад на историји српске књижевно-естетичке мисли. Писано с научном објективношћу, с доследном тежњом да се одмере заслуге посленика на пољу књижевне критике у Срба током XIX века, ово дело многим страницама може ући у антологијски избор српске есејистике (нпр. поглавље о естетичким схватањима Вука Караџића, или о Борђу Малетићу). Аутор је овом студијом покренуо низ проблема, дајући истовремено значајан прилог њиховом решавању. Захваљујући томе ово дело представља озбиљан допринос историји естетике код Срба, а истовремено и историји српске књижевности.

Иван Шоп

ПЕСНИЧКИ АМАЛГАМ

Гојко Бого: *Модрица*, Матица српска, Нови Сад, 1974.

Није нимало лако одредити по чему је то песнички глас и литерарни рукопис Гојка Бога изразит и препознатљив. Јер у његовом песништву, изгледа, пребивају неколика кључна двојства. Ту најпре мислимо на опреку између колективног духовног и језичког искуства, с једне, и уочљиво индивидуалне симболике и митологије песникове, с друге стране. Затим, на противречан спој ирационалне, имагинативне садржине и строго рационалне, дискурзивне стилизације. Потом, на напоредност унутарње емотивности и транспарентне неутралности. И, најпосле, на раскорак између класично срезаног стиха и лежерне расутости песме-целине.

Како то онда ова поезија, поменутим двојствима упркос, очувава белег јединства и кохеренције?

Биће да свеколику разноликост поетске конфигурације у *Модрици* прожима и уједињује песниково искуство света. Оно је својом дубином и изразитошћу обележило све слојеве и одредило све смерове овог песништва. Мужевна уозбиљеност и резигнација, дубока осведоченост у пораз као нужан исход, али и свест о нужности истрајавања и поновног започињања, и снага да се та свест издржи — тако бисмо, за невољу, могли у неколико речи описати осећање живота и света које казује ова књига.

Слике и симболи које призива таква емоција такође успостављају целовит и доследан поредак значења, и то не само избором и распоредом, већ и учестаношћу искрсавања. Лет и летач, траг и празнина, пад и убој, пропламсаји лепоте и свемирска зима бесмисла која све уоквирује и дотиче: то је тематски скелет ове поезије, који наслућујемо у густом ткиву имагинације, под „тешким перјем" језика.

Сем кључне поруке и сликовно-симболичког рељефа у коме се она објективира, ова поезија има и трећи знак разазнавања. То је она карактеристична фолклорна и завичајна жица имагинације и језика која проткива свеколико поетски вез *Модрице*. Метафору, заправо, можемо и обрнути: *Модрица* се уткива у нити једног особеног сневања и говора. У том ткању се преплиће опорост приче и питомост „женске" песме, рутава јава стварности и вилена сновност празноверја. Исто је тако очигледно и претапање тавних и давних планова историје у раван времена скорашњег и садашњег, као и обиље унакрсних етничких и обичајних референци. Тако се у једном песничком одрону, да употребимо „геолошку" метафору, стекло и слегло неколико слојева фолклорног памћења и неколико наноса језика. Поменемо ли и ону биљну и зверињу, ви-

дарску и „вучју" лексику, онај особен сликовни и семантички регистар у коме је фиксиран предео с границе природе и културе, добићемо потпуну представу о утонулости *Модрице* у тле егзистенције, психе и језика једног колектива. (Песник, и иначе уздржан и маловеран, не заговара, разуме се, никакву групну идентификацију. Симболика модрице, бразготине, лишаја и белега сугерира, поред осталих значења, и мисао о неминовности егзистенцијалног и духовног отпадништва).

Овако изнедрена песничка реч не може избећи ризик неразговетности. За рачун експресије покадшто је жртвована, или отежана, комуникација. Том неминовном ризику сваке истинске поезије Бого каткад придружује и један посебан, на који се сам одважио. Његова песма, наиме, почесто прена-прегне свој говор регионалном или архаичном идиоматиком, прожетом тамом (и сетом) заборављеног обреда:

„Ко ће вући лијес, љуштити каоц
И слагати разбој над лемешом
Ко ће држати ватру у брштану
Изнад прага прсла под навиљком заборава?
Под нагорчком гредом ни ћук гнездо не савија."

(Високо у брдима)

Ипак, песнички говор ове књиге *(говор,* јер га чујемо) пресудније обележавају неке друге особености. То је, најпре, семантичка и фоничка тврдоћа, рапавост и рескост, у знаку *љутог осја, жераве* и *лукшије, кречне погаче, мезгре* и *жедног језика корњаче.* Објаву таквог језика, који није нимало умилан и благозвучан, већ истину трнов и постан, најчешће чујемо у ритмички необележеној оркестрацији, или, ређе, у разореним осмерцима усмене лирике. Играјући на карту експресивне лапидарности, *Модрица* се, готово у целости, оглушила о сва правила и формуле версификације. „Без риме, метра... ови стихови јесу оно што бисмо обично звали поезијом једино услед њихове језгровитости", написао је једном, сличним поводом, Вилијем Емпсон. Та језгровитост је овде редовно праћена рељефношћу, то јест снажном илузијом визуализације песничког сижеа, тако да поверујемо како завичајни стећак није само један од мотива ове поезије, већ и њен најближи стваралачки подстицај, приснији од свих вербалних узора.

Стих је, дакле, у *Модрици* звуком и сликом бритак и упечатљив, а семантичким ликом близак гномској стилизацији изреке и загонетке. Песма као целина, међутим, ретко показује такву чврстину: делови не подупиру увек целину, а значење се обично не конституише концентрацијом, у знаку теже или стреле, већ некако зракасто, асоцијативно. Ма колико сумњичави према намерама да се, по сваку цену, повежу и међусобно

објасне поруку и поступак, не можемо ипак одолети искушењу да ову колебљивост структуре повежемо с невеселом мудрошћу коју *Модрица* исказује. У „свету који није туђ а није мој" као да се ни песма не приклања посве песнику.

Упитајмо се, најпосле, колико вреди *Модрица,* Богова друга књига песама. И дајмо одушка незадовољству којим нас такав упит, прећутан или изричит, редовно испуњава. Колико вреди, колико вреди? То је ствар перспективе у којој књигу видимо, или контекста у који је смештамо. А из првог сусрета с књигом ретко може да проистекне одређење и суд те врсте. Колико вреди једна нова, *новорођена* књига? То тек може да се види по њеном ходу, по томе како ће и колико поживети. А тај њен ход и живот нису, опет, искључиво у њеној власти, као што, с друге стране, ни елементи критичког суђења нису изведени искључиво из њеног простора.

Вратимо се *Модрици.* Ако се вредновање засновано на ограниченим увидима првих ишчитавања, како је горе речено, не назире у ономе што је досад о књизи казано, онда ни закључна оцена не може имати покрића, па ни сврхе. Зато ћемо изнесене утиске радије допунити извесним појединостима неголи преиначити у некакав вредносни квалификатив. Указаћемо изричитије на темељитост и зрелост овог песништва, на мандат истинске стваралачке нужности који у њему наслућујемо, на сонорну и нешто потмулу јеку ових стихова готово увек бременитих дубоким (каткад и мучним) наслагама духовног искуства. Али нам понекад, у транспозицији тог искуства, и засмета песникова склоност ка рационалном и експлицитном, убрзо увиђамо да није у питању пуки „преступ", који уосталом покрива и искупљује осведочено богатство имагинације, већ акт унутрашње нужности, коју укључује и налаже чин песничке рефлексије.

Овакав приступ, нужно сумаран и нужно у маниру грубих редукција, мора жртвовати шансу и предности диференцираног прилаза циклусима и песмама ове књиге. Да није тако, ваљало би, на пример, анализом проверити нашу претпоставку о песничкој надмоћи завичајних песама с „колективом" као лирским јунаком, с почетка књиге, и оних с њеног краја *(Радимља* и циклус *Нагорчко гробље)* над њеном средишњом деоницом, где је изгледа требало да збирка, у раскрилу *икарске* симболике и митологије, досегне свој врхунац. Чини се да је то изневерење донекле скривила и пролазна песникова слабост према *милозвуку* асонанце, понављања и силабичке правилности.

А о томе да ли штогод, и како, *Модрица* помера и мења у савременој српској поезији, о томе, рекосмо, сад није лако судити. Можда — „када се боље буде видело", како вели један њен стих.

Славко Гордић

ФОЛКСДОЈЧЕРСКА ТЕМА

Младен Марков: *Жабљи скок,* СКЗ, Београд, 1974.

Приповедачка склоност Младена Маркова према ратном и револуцијском мотиву, већ показана романима „Хроника о једном селу" (1956) и „Равница" (1957) и приповеткама „Банатски воз" (1974), у најновијој збирци приповедака „Жабљи скок" израсла је у једно својеврсно опредељење за тему рата. Слика окупацијског зла у Маркова је сажета на размере човекове личности и она показује да је жалосна драма, која се одиграва у људима, једно од најружнијих лица рата. Процес моралног рашчињења душе прати многе Марковљеве јунаке као њихова неумитна и трагична судбина.

У збирци „Жабљи скок" личности су потпуно померене из уобичајене равнотеже и нису у стању да разазнају шта се око њих дешава, иако подсвесно назиру да се догађа нешто што је наопако и погубно. Бивши градоначелник, доктор Сако, из приче „Смешан коњ", долазак нациста доживљава као „чудновато мешање сна и јаве". Његово сетно расположење прелази у лудило и он гласно виче: „Халуцинирам"! „Халуцинирам!" Једна болна спознаја да се раздешава поредак људских ствари, да је све изглобљено и нејасно, да ономе што се успоставља битно мањка свака логика, то су основна осећања која прожимају Марковљеве приче. То су расположења из којих се не може ценити „шта је шта", ту је страх доминантна опсесија а болесне страсти, појединачне и колективне, основни начин понашања.

Марков рат сагледа кроз загарављено стакло фолксдојчерске освете над становницима јужног Баната, показујући да су нетрпељивост и мржња постали лудило уништења и самоуништења. Проблем петоколонашке одмазде наметнуо се тако писцу као основица сваког друштвеног сукоба и потиснуо у дубину све остале чиниоце окупације. У врзином фолксдојчерском колу тако се изненада нашао један мирни равничарски предео заједно са људима и предметима. У опором мизансцену логора, влажних подрума и полицијске тортуре, одвија се Марковљева драма трансформације људских душа. У њој помахнитали фолксдојчери, какав је лимар Хартман, пекар Рајзер и папучар Кнер, доживљавају своја адска преобраћења, постајући преко ноћи људи-убице. У њој непримећена девојка Адолфина Фроман даје маха својим зверским страстима и израста у праву херојину дана.

Марковљева фолксдојчерска тема у потпуности се прилагодила сензибилном изразу једног модерног приповедача који се најуспешније исказује у психолошком мотиву. Сликајући догађаје кроз призму душевних стања личности, писац прича о једној стварности виђеној из властитог угла, што миљеу

дела даје утисак праве непосредности. Читалац просто не може а да не верује да је оно о чему је реч могло да се деси тако и никако другачије. Често читалац није у могућности да распозна колико је који догађај аутентични документ стварности, а колико је плод пишчеве имагинације.

У књизи се често писац поистовећује са јунаком, што му даје могућност да се уклони из приче и читаоца остави лицем у лице са актерима дела. Слика стварности, коју Марков даје, толико је неуобичајена и несвакидашња у својој истини, да је лишена свих принципа и почива готово увек на изузетку уместо на правилу. Његови илегалци, као људи са револуционарном поруком, сасвим су обични и мали људи које најпре распињу људске, па тек онда револуцијске бриге. Чак, професионални револуционари су у делу лабилне личности које лако постају кукавице и издајници. Самоуки сеоски зидар Муњар је илегалац и револуционар, иако верује да је „илегала лудорија". Али он је у једном од својих мутних расположења осетио да мора да бежи, јер се „нашао између два џина, потпуно невин, трпи и као лопта, лети". Права супротност чврстом Муњару је млитава студенткиња Беба, члан покрета, која учи друге како се ваља држати пред класним непријатељем, а у затвору постаје доушник и љубавница шефа полиције.

Занимљив је пишчев приступ бројним негативним личностима у књизи. Залазећи дубоко у душу тих личности, писац је открио једну сасвим људску страну њиховога изопаченога бића која, у контрасту са њиховим злочиначким поступцима, допуњују утисак о њима. Адолфина Фроман је дању у логору садиста, који бичује логораше воловском жилом, а ноћу, када остане сама, тешко пати што је непривлачна и што не налази љубав коју свуда тражи. Јелисавета Гробарка је за илегалце, које потказује, неумитна као судбина, али када своме шефу говори о броју убијених нациста, она дрско ликује и гледа га право у очи. Полицијски изрод Петар Глобушић, док чека своју жртву са ножем у руци, у магновењу доживљава властиту смрт, види себе као некадашње чобанче са периферије Кикинде и чини му се да му појци, банатски момци, певају на погребу. Проблем кривице негативних јунака у Марковa се несамерљиво дистрибуира на спољне и унутрашње слабости појединаца, што свему даје једну праву људску меру.

Као у старој конфучијанској легенди где су добро и зло увек сукобљени у равнотежи универзума, и Марковљев човек је саздан од искључивости и сукоба са самим собом. Добро у које се заклињу његови јунаци је у мудрости става према животу, а зло је у брзоплетом прегнућу младости. У душевном растројству, у које је запао после стрељања талаца, потпоручнику Вибрансу се привиђа отац и поново га прекорева што увек жели сам да главом удари о зид и што неће да прихвати мудрији очев савет. Изданом илегалцу Вишњичком, у

тренутку када су му сати до смрти одбројани, такође долази на памет отац, професор филозофије, који је увек говорио да су велика дела и велике идеје увек јасне и једноставне, а његова борбена путања се, ето, заглибила у издајству једнога од другова.

У збирци „Жабљи скок" се моралне вредности непрестано одмеравају у сталној игри контраста добра и зла. У причи „Жабљи скок" квалитети Муњара се могу дорећи управо захваљујући моралном паду једног издајника каква је Јелисавета Гробарка. У причи „Француско мишљење" хуманом чистотом блиста лик штабног наредника Хајнеа управо зато што је супротстављен полицијском убици Петру Глобушићу. Оштрина контраста је, можда, понајјача у причи „Издајник" где илегалци Вишњички и Лацков заједно живе и пате, а где их дели разлика што је један револуционар а други издајник.

Проблем јунака ове књиге је у томе како у себи наћи ослонца да се превазиђе властити страх. У Маркова се управо догађа да се страху супротстављају кротке старице, каква је гостионичарка Даница Азицки и бедни старци какав је Јевреј-ин Цадик, а људи какав је богати Јевреј-ин доктор Еш или боксерски шампион Лука Стока, прихватају улогу кукавица које вуку по блату понижења.

Остоја Бурић

ИСПРАВКА

У мартовској свесци *Летописа* поткрале су се две грешке.

Уз стихове Рите Буми изостало је име преводиоца др Мирона Флашара.

У чланку др Андрије Гамса „Фројд о друштву", на страни 270, 5. ред одозго стоји *(касније каваљере)*, а треба *(касније краљеве)*.

Уредништво се извињава читаоцима и ауторима.

САДРЖАЈ

***	— — — — — —	Иво Андрић — — — — 347
Бошко Петровић	— —	Песник Скендер Куленовић 349
Светозар Кољевић	— —	Дах живота у Конрадовој уметности — — — — 355
Божидар Милидраговић		Суд и пиће — Песник — Медаља — Лице човека... — Стара песма о жеђи — Над језером слика — Бунар — Јован Грчић Миленко — Мелпомена 368
Вида Е. Марковић	— —	Један поглед на смисао *Хамлета* — — — — 372
Слободан Мандић	— —	Носталгија за временом киша — — — — — 415
Адам Важик	— — —	Судбина поезије — — — 427
Драгомир Брајковић	—	Гробови сунца — — — 438
Мома Димић	— — —	Колективно писање — — 440
Димитрије Миленковић		Каменорезац — Клонуће ова рука — Овде доле тело — Вратили су се мору — — — — — 452
Владимир Павић	— —	Страх — Излазак у ноћ — Птице без крила — — 455
Новица Тадић	— — —	Зделa са трешњама — Послужавник — Како је изашао — После потреса 457

ПИСЦИ И КЊИГЕ

Предраг Протић	— —	Једно виђење савремене уметности — — — — 459
Иван Шоп	— — — —	Једно раздобље српске критике — — — — — 463
Славко Гордић	— —	Песнички амалгам — — 466
Остоја Бурић	— — —	Фолксдојчерска тема — 469
Исправка	— — — — — — — — — — —	471

ФУДБАЛСКИ
КЛУБ

„ВОЈВОДИНА“

НОВИ САД

★★★★★★★★★

СВИМА ЧЛАНОВИМА И ПРИЈАТЕЉИМА КАО И
СИМПАТИЗЕРИМА

ЧЕСТИТА

1. мај дан радног народа

»КООПЕРАТИВА«

ЕКСПОРТ-ИМПОРТ

НОВИ САД

СЛОВАЧКА УЛ. 21, V спрат

Свима својим

пословним пријатељима

широм наше земље

СФРЈ

честита

1. мај дан радног народа

GRANEXPORT

ПРЕДУЗЕЋЕ ЗА ПРЕХРАМБЕНУ ИНДУСТРИЈУ И ТРГОВИНУ — БЕОГРАД

Теразије, 27, Поштански фах 902, Телефони: 330-603 до 330-606,
Телеграм: ГРАНЕКСПОРТ, Телекс: 11213 и 11278 ЈУ ГРАНЕКС

У оквиру својих основних организација удруженог рада:

— »КРМИВА« БЕОГРАД — ООУР за производњу и промет сточне хране,
— »ПРЕРАДА« БЕОГРАД — ООУР за прераду кукуруза и снабдевање пиварске индустрије,
— »РАТАР« ПАНЧЕВО — ООУР Млинска индустрија,
— »ПАНЧЕВО« ПАНЧЕВО — ООУР Пекарска индустрија,
— »ПРОМЕТ« БЕОГРАД — ООУР Унутрашња трговина,
— »ХРАНА« БЕОГРАД — ООУР Спољна трговина
— »МЕХАНИЗАЦИЈА« НИШ — ООУР за промет механизацијом.

Производи:

— Све врсте хлеба и пецива,
— Све типове пшеничних брашна,
— Инстант паленту, (качамак) кукурузно брашно и друге производе од кукуруза
— Све врсте сточне хране.

Врши: Извоз, увоз и унутрашњи промет на мало и велико свих роба из следећих група производа:

— Житарице и млинске прерађевине у целости
— Семенска роба у целости,
— Сточна храна у целости,
— Индустријско биље у целости,
— Индустријско прехрамбени производи у целости,
— Поврће, воће и прерађевине у целости,
— Вештачка ђубрива и средства за заштиту биља у целости,
— Пољопривредне машине и алати,
— Складишти и чува робу трећих лица и
— Обавља послове заступања иностраних фирми и посредовања у спољнотрговинском промету.

„ПРОДУКТИВА“

ЕКСПОРТ-ИМПОРТ

ПОСЛОВНО УДРУЖЕЊЕ
РАДНИХ ОРГАНИЗАЦИЈА ЗА
ПРОИЗВОДЊУ, ПРЕРАДУ И ПРОМЕТ
ПОВРЋА, ВОЋА И ДРУГИХ
ПОЉОПРИВРЕДНИХ ПРОИЗВОДА
НОВИ САД, БУЛЕВАР 23. ОКТОБРА 27/I
ЈУГОСЛАВИЈА

СВОЈИМ ПОСЛОВНИМ ПРИЈАТЕЉИМА

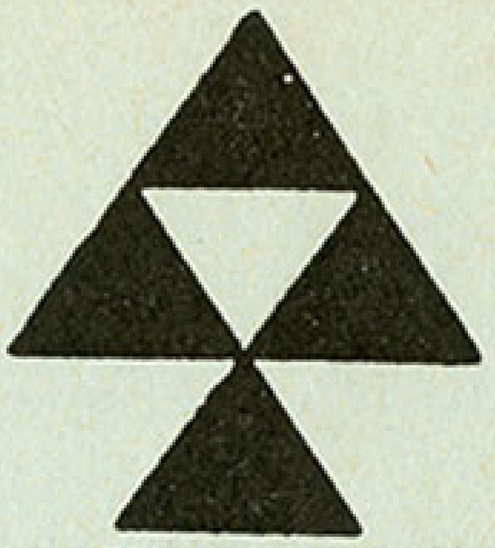
ЧЕСТИТА

1. мај
дан
радног народа

Ако цените време -

купујте

руске часовнике



nina

НОВОСАДСКА ИНДУСТРИЈА НАМЕШТАЈА

Телефони: централа 52-244, продаја 26-154, набавка 43-085

Производи:

САВРЕМЕН

И ФУНКЦИОНАЛАН

НАМЕШТАЈ

ЗА ОПРЕМУ СТАНОВА:

КОМБИНОВАНЕ

И СПАВАЋЕ СОБЕ,

КЛУБ ГАРНИТУРЕ

И ЖИЧАНА ЈЕЗГРА

ЗА ТАПЕТАРИЈУ

„РАД“

ГРАЂЕВИНСКО ПРЕДУЗЕЋЕ

НОВИ САД

ТРГ БРАТСТВА ЈЕДНИСТВА 3

Текући рачун код НБ 657-1-3708
Телефони: Централа 44-703
Директор 42-255

ИЗВОДИ РАДОВЕ:
ВИСОКОГРАДЊЕ
НИСКОГРАДЊЕ
ХИДРОГРАДЊЕ и
ПРОИЗВОДЊА
БЕТОНСКИХ
ЕЛЕМЕНАТА

Свим својим пословним пријатељима и грађанима наше земље честита

1. мај дан радног народа