БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМС II 1.1
Кн. с.в.
1976/417(-г.)

ЛЕТОПИС

МАТИЦЕ СРПСКЕ

МАЈ

1976

НОВИ САД

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПОКРЕНУТ 1825. ГОДИНЕ

Чланови уредништва
ДИМИТРИЈЕ ВУЧЕНОВ
ПЕТАР МИЛОСАВЉЕВИЋ
АЛЕКСАНДАР ТИШМА

Главни и одговорни уредник
ДИМИТРИЈЕ ВУЧЕНОВ

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 осам штампаних табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 100 дин., а за чланове Матице српске 85 дин. Претплата за иностранство износи 200 дин. — Цена једном броју у књижарској продаји 10 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 152. Мај 1976. Књ. 417, св.5.

СРЕТЕН МАРИЋ

О УКУСУ НАШЕГ И ДРУГИХ ВРЕМЕНА

Lang ist
Die Zeit, est ereignet sich aber
Das Wahre.

Hölderlin

Сви знамо причу о кондуктеру аутобуса и његовом радио апарату. Била је и у новинама, а њу доживљавам сваки пут кад се возим аутобусом од Београда до Новог Сада. Неизоставно. Пошто би избио из градске буке на прав пут, он би одмах упалио радио и почео да тражи погодну емисију, да би себе разгалио а нама пут учинио краћим. Хватао би једну станицу за другом. Десило би му се, како се аутобус трцка, а њему рука невешта, да набаса на страну станицу која у том часу емитује какву добру, свим приступачну класичну музику, неког Вивалдија, Моцартову *Kleine Nachtmusik*. Кондуктер би са ужасом окренуо дугме, тражећи даље, све док не наиђе на нашу лепу, „народну музику", на неког од познатих певача, поноса ове нације. Онда би појачао звук и пустио апарат да урла и крклља до краја вожње. Нисам никада никог чуо да протестује.

Шта кондуктер и они остали у аутобусу мисле о мом схватању те ствари, не могу знати, пошто се нисам усудио да га пред њима искажем. Но убеђен сам да сам ја у праву, не они, да је очигледно да сам у праву, а до скора сам био убеђен да би ми сви позвани, сви компетентни, дали за право. У последње време, прошав много света, чувши и видевши много чега, нисам више у то сигуран.

Ствар није тако једноставна како се на први поглед чини. Поштено речено, као да нема аргумената, да нема дискурсивне, па дакле ни философске речи, којом бих кондуктеру могао зачепити радио, или му га окренути на Вивалдија. А ако немам речи, нема ни могућности да му

ма шта докажем. Мада сам апсолутно убеђен у то шта му не могу доказати, убеђен колико и да су два и два четири. Све другo кондуктеру могу доказати, само да су многи међ његовим омиљеним „народним певачима" немузикалне крешталице не могу.

Проблем уметничког суда, проблем вредности неког уметничког дела већ одавно је једна генерација како-тако решавала да га следећа одмах стави у питање. Данас је и постављање и решавање проблематичније но икада. До данас је то био проблем скоро искључиво теоретичара, филозофа. Данас суд и вредност стављају у питање и сами уметници, и то на врло контрадикторан начин: негирајући могућност вредновања уопште, и афирмишући извесне вредности — оне и оних до којих им је стало — категоричније но икада.

Шта да кажем свом кондуктеру на шта ми он, да је филозофски образован, не би могао одговорити? Естетике нам непрестано говоре о естетском уживању, о радости које пружа уметничко дело. Он очигледно ужива.

Могао бих му, можда, некако показати да он, на дужи рок, том музиком квари своју нервну и душевну равнотежу. Али, да и не говорим о *извесној* модерној музици, шта да му одговорим, ако ми он, за узврат, спомене Кафку, или Достојевског, који, нема сумње, ремети многе успокојавајуће равнотеже бар оном који као ја, не верује у прилично водњикаве богоугодне завршетке његових романа.

Да му објашњавам да је примитиван било би непоштено. Прво, он то није. Писмен је, прошао је света, живи у културном граду, у престоници. А друго, ја врло волим уметност примитиваца, стару црначку уметност, чак и уметност пећинског човека. Уосталом, да тај кондуктер којим случајем слика, сви бисмо били усхићени: „наивна уметност". (Узгред буди речено, какав апсурдан назив. Ма шта човек о тој уметности мислио, она није *наивна*. Уметност никад није наивна, наш сељак још мање). Сви су аргументи о његовом примитивизму неодрживи. Осим тога шта да му одговорим, ако извуче Толстоја. Није ли Толстој под старе дане, кад се најзад „опаметио", тврдио да би ваљало уништити и сва његова списанија, и да је заиста уметничко дело само оно које се допада простом човеку из народа, дакле, кондуктеру и његовим путницима.

Ако му пак речем да он у ствари и није примитивац у правом смислу, већ искварен нашом цивилизацијом, онда сам тек страдао. Прво, ко је више у тој цивилизацији, ја или он; а друго, где је ту могуће мерило. Зар Русо није тврдио да је човек изопачен цивилизацијом још пре десетак-двадесет хиљада година.

Да покушам да му надугачко објашњавам да је све то људски празно, сиромашно, плитко, да је човек нешто друго но што се налази у тој музици и у тој шунд-литератури, која јој одговара. (Прелазим на литературу пре свега што је о њој лакше дискурсивно расправљати, и она је реч). Али сам Фројд, највећи испитивач човека наших времена, кад је покушао да помоћу литературе објасни оно најбитније, најдубље у човеку, сплет његових *жеља*, — сакро-санктног појма данашњих размишљања о човеку — није се обратио мојим великим писцима, већ како он то еуфемистички вели „мање значајним приповедачима", то јест свакодневној шунд-литератури. Ту је он открио исказ суштинских „дубина" човека. (И опет једна апсурдна метафора: бар по Фројду и његовој „психологији дубина", у „дубинама" човековим је муљ, мутна безлична жеља, тамна наслеђа; само сублимирано, оно што се изнесе на *висине*, има људске и културне вредности). Исто тако, и данашњи социолози налазе неисцрпна блага за своја истраживања баш у тој литератури. Велика дела су увек мало настрана, нетипична. Статистика не зна шта би с њима.

И најзад, мој последњи аргуменат: мој ауторитет професора и стручњака за те ствари. Кондуктер је наш народски човек, он поштује ауторитете. Али он није слеп. У Новом Саду се, међу многим иним серијама, штампа и серија „Љубавни викенд роман". Два пут недељно један нов роман. Веле да излази у 70 до 80 хиљада примерака. Крај у коме ја станујем је крај професора универзитета, директора, руководилаца. У том се крају „Љубавни викенд роман" продаје на јагму. Он има тако рећи *consensus omnium*. Зар то није збуњујуће? А осим тога, зар и такве установе као што су наши Радио и Телевизија нису још већи ауторитети од мене. Зар њих не подржавају сви одговорни људи у овој земљи, зар им не осигуравају буџете који се пењу на милијарде. Зашто би ти људи, који с пуним правом уживају поверење мог кондуктера, баш ону музику коју му ја препоручујем, бацили на споредни колосек тзв. „трећег програма". Зашто бих ја имао право, а они не. Зар није један од највећих философа, Француз Декарт, већ пре више од три века говорио да је здрав разум својина свих људи, скоро свих, осим можда баш професора.

Остаје ми, евентуално, још један аргуменат, на жалост ни мало философски, већ ad hominem: Верујем да бих га, током дугог општења, могао навести да схвати и доживи што и ја. То је оно што се и збива, у ствари, оно, што по мом дубоком убеђењу, али само убеђењу, и спасава добру, праву уметност. Али шта да одговорим мом кондуктеру, ако ми рече да би та његова конверзија била врло

сумњив доказ, јер се све данас може постићи са *lavage de cerveau,* са испирањем мозга.

Но да оставимо кондуктера да на миру ужива; да ли се ја са себи сличним, то јест са образованим, уметнички изграђеним и увежбаним, да ли се ја са њима — осим можда у питању „народске музике" — заиста слажем у судовима о уметничким делима? У многоме не! Нарочито данас, у врло многоме не. Као што споменусмо: суд о уметничкој вредности, то јест суд о томе да ли је нешто уопште уметничко дело или није, данас је проблематичнији но икад. Парадоксално је да једна филозофска и научна дисциплина — јер естетика сада већ претендује на научност; на Сорбони се та катедра зове *Катедра Естетике и Науке о уметности* — парадоксално је да естетика, о којој је и пре и после Баумгартена, њеног кума, у 18. веку, написано хиљаде и хиљаде књига, никако да успе да дефинише свој предмет. „Све што је естетско, сумњиво је", говорио је Валери, а и Хегел је већ тврдио да „уметности ни у ком случају не може бити предметом научног испитивања у правом смислу те речи". И заиста од Фехнера на овамо, експериментална, лабораторијска естетика је једва успела да утврди који су „добри облици", то јест основни облици предмета као и основне комбинације боја пријатних за око, итд. Но то су у најбољу руку само чулне основе уметности, одатле до уметничког дела пут је далек.

Естетски суд, уметничка вредност, све је то од увек био проблем. Данас више но икад. Можда зато што смо данас више но икад, преплављени производима лошег укуса, шундом, кичем. Некад тога није било, или бар га је било толико много мање, да можемо рећи да га није било. Моји стари су место „љубавног викенд романа" имали *Омера и Мериму, Бановић Страхињу, Женидбу Краља Вукашина;* место чувене новосадске серије *X 100,* имали су десетак циклуса моћне епске поезије, а место „народске музике" дивне „женске пјесме". Древна Атина је сва до последњег човека, место у биоскоп ишла да слуша и гледа Есхила.[1] Зашто је то тако, тешко је рећи и дуго би било разлагати. Можда због све већих техничких могућности. У сваком случају, књижевни шунд као да се раширио одмах по Гутембергову славном проналаску. Муњевито брзо. Доказ, борба коју је с њим већ сто година после проналаска штампарије започео Сервантес. Узалудна, дон-кихотовска борба. Шунд је стоглава појава, а кад му једну главу одсечеш ничу две.

---

[1] Не мислим да филм није уметност. Али на један добар филм колико оних других.

Шунд је артикал масовне потрошње, а право уметничко дело ипак је постало својеврстан луксуз. Но ми баш ту нисмо више начисто шта је право уметничко дело шта није, баш кад је реч о делима која нескромно претендују да нису шунд, да су уметност, и која то често и јесу. Већ скоро двеста година критика, и највиспренија, љуто се варала кад је ваљало да суди. И најбољи су се варали. Толико да данас, из опрезности, ван новинске критике која ипак мора да хвали или куди, ниједан теоретичар, кад пише о неком делу, не тумачи његову вредност, он је, евентуално, подразумева.

Ми немамо никаквог *мерила,* никаквог дискурсивног аргумента, за одређивање вредности или невредности уметничког дела, а суд о делу је битан за само постојање уметности, за постојање и самог позива уметничког. Уметник који не би веровао у могућу вредност свог дела, не би могао ни стварати. Бар данас, бар од романтизма на овамо. Некад је уметност, ars, art, Kunst, била синоним за *вештину,* за техничку спретност, данас уметност ту вештину подразумева, захтева *занат,* али је она нешто више и *нешто друго.* А у том нечем вишем и другом, правила не важе. Уметност је вероватно израз својеврсне *универсалне* истине о човеку и о свету, али она то казује само кроз партикуларно, кроз јединствено. Отуд тешкоћа, немогућност сваке пертинентне генерализације што је суд. Односно суд је ваљан само ако га то јединствено што је уметничко дело потврђује. У уметности то јединствено је једини ауторитет, нема a priori правила и закона *уметности,* ми њу не можемо спознати и просудити посредством универсалног коме припада. *Магбет* је трагедија, он припада том роду, илуструје на свој начин његове законе и његове могућности, али *Магбет* јесте велико уметничко дело кроз нешто неисказиво другојаче но што су општа својства трагедије. Једини могући доказ те вредности је њена *очигледност;* али за слепе очигледности нема. Осим тога очигледност није дискурсивни доказ, није, дакле, философски. То је ствар субјективна. Еманuел Кант је говорио да је „скандал философије и општег људског ума, да мора да на голу веру прихвата постојање ствари ван нас . . . и да, кад неком падне на памет да у то постојање сумња, она не може да му пружи задовољавајући доказ". Исто важи и за уметничку вредност ма ког дела. Са том разликом што је сумња у постојање објективног света без икаквог практичног значаја, што и онај који у њ „сумња" мора с њиме да рачуна, ако неће да лупи главом о зид. Објективни свет, ако и не *доказује,* он сваком *показује* своје постојање. За уметничку вредност те потврде нема. Ко о њој неће да води рачуна, ко је не осећа, за њега она не постоји.

За уметничку вредност нема ни доказа ни показа, а оно што се о њој каже врти се у *circulus viciosus:* Која су најбоља дела — она која су изабрале најбоље судије. А ко су најбоље судије — оне које су изабрале најбоља дела.

Нема другог излаза. Па ипак, од како је света и века, људи су на неки чудан начин знали шта је вредност и шта није. И кад су лутали, лутали су са дубоким убеђењем да *вредност* постоји, и већ одавно се борили против невредности, нарочито од како је све више шунда. Од како је права уметност почела бивати угрожена, од тад су је све више дизали на изузетно почасни пиједестал. После јуриша Дон Кихота, шунд је и даље харао. Морао је само да промени рухо. Онда су Французи, у 17. веку, изградили појам *укуса,* или тачније *доброг укуса.* И о њему написали дивних ствари које и данас важе, јер ни данас се о том питању не може говорити, рецимо, без Сент-Еврмона, а ми ћемо овде цитирати чувену Паскалову мисао о „геометричком духу" и „esprit de finesse",[2] јер је у њој постављен цео проблем: „Код духа геометрије, основна начела су опипљива, али далеко од текуће употребе, тако да је човеку тешко унети се у њих, у недостатку навике; али ако иоле на њих обрати пажњу, он види та начела у пуној светлости, па би требало бити сасвим кривоуман, па донети погрешан суд по начелима тако очевидним, да их је готово немогуће превидети.

„Али у *esprit de finesse* начела су у свакодневној употреби и на очиглед свакоме. Није потребно трудити се ни силити се, ваља само имати добро запажање, али заиста добро; јер та су начела тако танана и тако бројна да је готово немогуће да се које не превиди . . .[3] [Та начела *esprit de finesse*] човек једва види; он их осећа *више но што их види; бескрајно му је тешко да укаже на њих онима који сами од себе не осећају.* То су ствари тако танкоћутне и тако бројне, да је потребан веома танкоћутан и веома јасан дух да их човек осети, и да суди правилно и поуздано по том осећању, *не могући то, најчешће, доказати по реду као у геомтрији* . . . Треба на мах уочити ствар, једним погледом . . ."

Мада Паскалов „esprit de finesse" обухвата ширу област но што је уметнички суд вредности и укус, он пре-

---

[2] Цитирано по Ибровчевом преводу, са незнатним изменама. Он *esprit de finesse* преводи са „оштроуман дух", што је сувише *оштро* за тако крхку и нежну ствар. *Finesse* је тананост, нијанса и прецизност у исто време, и много другог. Непреводива.

[3] Ибровац, наводећи Браншвика, додаје у примедби да је овде реч о људској души о људским осећањима, који се не могу рашчланити и ставити у дефиниције као појаве броја, простора, итд. Реч је о осећањима са „тананијим преливима која од сваког појединца . . . чине једну самосвојну целину". Итд.

цизно дефинише све његове проблеме, потребу да укус открије вредности, да те вредности буду објективне, а не ствар личног штимунга, несигурност и крхкост његових судова, његову погрешивост, и немогућност аналитичког доказа о просуђеном.

Упркос своје крхкости, начело укуса као конкретног естетског судије чије је решење општеважеће, владало је Европом више од једног столећа. У тренутку кад је умирало, Кант га је дефинитивно систематизовао у својој *Критици Суда* а и другде. Наравно, све што тако генијалан мислилац каже занимљиво је, ако не увек и поучно, односно, у овом случају, поучно у толико што је Кант, систематизирајући, довео цео тај комплекс до крајњих закључака, а ти су се закључци слагали као рогови у врећи. У две речи: Кант вели: „Лепо је оно што се, без појма, свима допада". Без појма, то јест без дефиниције. Што је већ доста напорно разумети, јер без појма не можемо дискурсивно одредити *шта* је лепо. Али он иде даље и констатује да „суд укуса није никакав спознајни суд, па према томе он није логичан већ естетски, са чим се подразумева да је оно нешто чији основ одређења *може бити само субјективан*". А такав субјективни суд укуса *„с правом захтева сагласност свих"*. Укус је чак „sensus communis aestheticus", он је општеважећи. Како? То Кант не објашњава, говори о „добром укусу", а претпоставља вероватно као субјекта субјективног естетског суђења трансценденталну субјект идеализма, који није ни ја ни ти, већ човек уопште, онај субјекат, „чија представа мора бити једноставна, зато што на њему ништа није одређено", то јест зато што је чиста апстракција.

Стварни, историјски укус, „добар укус" био је насупрот Кантовим уопштењима, врло одређен, историјски условљен, и као такав и врло еластичан појам. Већ на почетку је био схваћен као својство уског круга људи, отменог света „двора и града", за разлику од „лошег укуса народа уопште" како је то објаснио већ Сент Еврмон, аристократа и сам. Он је производ колико и рафинованог изграђеног осећања, толико и извесних конвенционалних норми, или како ће то Кант касније формулисати, то је укус „чија правила морају бити „заснована *a priori*", али тај *a priori* није био некакав трансцендентални субјект, већ одређена друштвена средина. Историјски, и у колико норма, тај укус је био сав ретроспективно одређен, то су била правила класицизма за која су антички узори одлучујуће мерило. Што је неминовно: критички *суд* претпоставља дефинисану лепоту, формулисана правила, доктрину а не доживљај уметничког. Све се то мора изградити на нечем већ постојећем, на делима прошлости.

Разумљиво да је таква друштвено конвенционална норма одбацивала, за наше данашње схватање, много више но што је прихватала. Одбацивала је, на пример, Готику па и стари романски стил, одбацивала је Шекспира; спутавала је и оне који су те норме прихватали, једног Корнеја или Молијера на пример. Отуд, у колико се аристократско-дворско друштво распадало, па и његове норме и конвенције губиле на снази, у толико је и норма „доброг укуса" губила у важењу. Остала је до дана данашњег неопходна и незаобилазна у пракси, али теоријски све мање прихватана. Већ је Дидро појму укуса супротстављао појам генија, схваћена као спонтаност и слободу стваралачког духа, а Хегел ће, под утицајем романтичарских идеја тврдити да је „дубина ствари укусу неприступачна . . . [јер] је укус упућен само на спољашњу површину . . . Због тога такозвани добар укус страхује од свих дубљих утисака и одмах заћути кад се сама ствар стави на дневни ред, а спољашности и споредности се изгубе. Јер, кад се појаве велике страсти и снажна узбуђења неке дубинске душе, тада се не ради више о финијим разликама у укусу и о његовом ситничарењу са појединостима, укус тада осећа генија како преко таквог тла прелази и иде даље, те, уступајући пред његовом силом, он није више сигуран и не уме више да се снађе".

Као и увек, кад неког хоћеш да сасвим сахраниш, ти га узгред мало и оклеветаш. Укус, а нарочито „добар укус", о коме је овде реч, никад није „ситничарио", а „финије разлике" су битне за уметничко дело, а оно чим Хегел замењује укус, „геније" и „дух", ништа нису сигурнији као судије од укуса. Али „укус" се већ толико дуго практиковао, толико се у тој пракси искварио и компромитовао, да га је и ваљало дефинитивно сахранити.

Покушао га је рехабилитовати Ниче, али само као крајње субјективистичку афирмацију свога ја, па се од тога, теоријски, није могао правити никакав критериј. У нашем добу естетика, чини ми се, као да је дигла руке од тог питања. Данас, grosso modo, постоје две струје у естетици: субјективистичка и објективистичка. За субјективистичку, естетско својство је оно што субјект доживи. „Мени се то допада". За објективистичку, вредност је инхерентна делу, његово објективно својство. Што се да бранити, у шта сам ја непоколебљиво убеђен. Али, ако је реч о *теорији*, морам признати да је овде реч *објективно* врло проблематична. Како вели Олсон, „ма каква била инхерентна вредност једног дела, вредност која му се *приписује* у вредновању очевидно је функција нечег што је у том делу спољашње, то јест, лица које вреднује. Тако су субјективно и објективно овде иста ствар, обоје су „суб-

јективни"; једина је разлика међу њима у томе што субјективно сматра да су предикати атрибути лица које вреднује, а објективно претпоставља да су ти предикати атрибути оног што је вредновано. Али ова је претпоставка и сама субјективна манифестација."

Данас и догматска нормативна естетика која о делима хоће да врши судове вредности мотивисане судовима стварности, као што је она коју би да изгради, рецимо, Гаетан Пикон, мора да призна субјективност суда и важност „укуса"; а други, било да су неосетљиви за све оно што се губи, ако се положи оружје пред том немогућношћу теоријске одбране вредности, било из ноншалантне склоности за логичке доследности, полажу оружје и пред мојим кондуктером. Тако је један амерички теоретичар естетике, неки Џјукес, овако формулисао те закључке:

1. Суд који изричемо о естетским предметима информише нас о судији... Неки предмет који одређено лице назива лепим, друго неко лице неће просудити да је лепо, па ни исто лице у неком другом тренутку.

2. Нема ауторитативног мишљења што се тиче лепоте неког предмета... Судови о лепоти су у том погледу сасвим исти као и судови о пријатности јела, вина, климе, забаве, итд. Област у којој је сваки појединац апсолутни владар, истина владар само над самим собом, јесте област естетских вредности.

3. Лепота не може бити доказана позивањем на општу сагласност, нити пак на „испит времена", нити на тип личности који је доживљава у датом случају... Она не може бити доказана позивањем на техничке принципе или каноне.

4. Ни ја нити ико други, не може побити нечији суд о непосредној вредности.

Ове постулате наш Американац назива „либералним видом" решења проблема уметничке вредности, што је друга формула за „de gustibus non disputandum". Но та пословица која, евентуално, важи што се секса или кујне тиче јесте апсурдна, уз то потпуно неистинита у области уметности. Ретка је област где се толико „диспутовало" колико област уметничких вредности, где се кроз дикусију обарало и дизало толико величина. Споменимо само дискусије око Шекспира, дискусије око импресионизма, Сезана. Парадокс је да — бар до скора — ни уметници, ни консументи уметности (како се то данас елегантно каже), нико ко је са уметношћу, са књижевношћу, у некој вези, није ни помислио да је *у пракси* таква уравниловка замишљива. Убеђен сам да ни овом Американцу не пада на памет да је место Шекспира на лествици литерарних вредности рела-

тивна ствар. Типичан је за те неминовне противречности баш став Ничеа, који је проповедао анархију индивидуалистичких укуса, а грмео против лошег укуса, против „кварења укуса", захтевајући „здрав укус", „највиши укус једноставности", и сл.

Закључци те релативности у пракси никог не убеђују, нико их не примењује. Они, ако нешто доказују, могу само доказивати да је апстрактна мисао у стању да мисли само универсалије, а никако апсолутно сингуларне ствари што су уметничка дела. У тој неспособности могли бисмо наћи, mutatis mutandis, исту ону проблематику која је толико мучила Кјеркегора кад се онако очајнички супротстављао све-поравнавајућем бул-дожеру Хегеловог система. свестан да свако систематско знање које се тиче нечег субјективног и сингуларног, што је индивидуални живот исто као и уметничко дело, јесте лажно знање, убиствено знање, убиствено за оно битно, за ту сингуларност. Отуд и толики, непрестано понављани напори и самих теоретичара да теорију спасу од њених апсурда.[4]

Столећима, сви су људи знали да постоји лествица *вредности* сва су доба постављала своје уметнике на одређена места на тој лествици, и ником није падало на памет да је та лествица ствар лична сваког нас, и да је Малерица већ према томе, већи писац од Гетеа. Било је, наравно, криза суда. Неки су се на лествици дизали, неки спуштали, што је разумљиво, уметничка се вредност не мери на кантар, а и сам овај термин — лествица је неподобан. У уметности не постоје хијерархије, већ само аутономне вредности. Било је и великих колебања, нарочито у новије време, од импресиониста на овамо, од кад је развој уметности кренуо све бржим темпом. Али колебања су се углавном тицала савременика. Кад су присталице импресиониста ставили у питање вредност разних Бона и Кутира, нико истовремено није покушавао да скине с пиједестала Веласкеза или Дирера. И не само то, већ је и критериј који се примењивао био увек исти. Противници су се тукли истим оружјем, клели се у исте богове, револуционар Сезан је тврдио да му је циљ „Refaire Poussin d'apres nature", Мане се инспирисао код Веласкеза и Гоје, Ван Гог копирао класике деветнаестог века. Са тим критеријумом Европа се отворила свету, прихватила јапанску, па црначку, и све друге уметности. Како је то већ Хегел констатовао, прихватајући их „не више у смислу у коме су

---

[4] Ту су, чини ми се, најинтересантији покушаји неких пољских теоретичара новијег датума, о којима, на жалост, могу да судим, не знајући пољски, само по штурим приказима у стручној штампи. Али судећи по инспиратору тих теоретичара, њиховом учитељу Ингардену, ни они нису у бити изменили ситуацију.

некада та дела за њихове савременике значила, то јест као религиозни и други симболи, већ *судећи о њима као чисто уметничким делима*". То јест са критеријем вредности, неухватљивим, немогућим дефинисати, али и те како присутним, неизбежним. А од како су ти симболични значаји нестали, универсалност европског прихватања и схватања уметности само се на тим критеријумима и заснивао. Тим пре што је и у самој Европи са појавом фотографије нестао и последњи разлог, бар сликарству, да нешто значи ван себе. Од како не зидамо више катедрале, а куће нам бивају све ружније, за нас је све више *raison d'être* уметничких дела, са свим оним што смо столећима већ изналазили и изнашли да она носе као израз битног у човеку, као израз *освојене* хармоније итд., све више је њихов *raison d'être* била њихова *уметичка* вредност. Црни камен у Меки уметнички ништа не значи, он је ипак бар за Муслимане узвишен симбол. Модерно дело не.

И баш тада се у Европи почело да ставља у питање и сама та уметничка вредност, естетска вредност као таква. Како је дошло до тога дуго би било разлагати. Ми, уосталом, и у целом овом излагању, прилично апстрахујемо. Уметност не расте у празном простору. У две речи ево шта се збило. У деветнаестом веку уметник ступа у односе капиталистичке привреде. Као творац он постаје потпуно слободан, слободнији но икад; више нема ни мецене ни Цркве ни двора да од њега нешто тражи; али он, у исто време, бива упућен, за своју материјалну егзистенцију као и за своју афирмацију — на тржиште, а пошто његова роба није што и друге, пошто она тешко подноси услове масовне производње који владају тим тржиштем, то се између њега и тог система све више дубио јаз, између њега и његове публике. Он не само што постаје усамљен, већ се може рећи да је у деветнаестом веку за уметност важио чувени стари Грешемов закон: лоша пара изгони добру пару. На једног Виктора Ига, великог песника који успева и који, кад умире, оставља за собом неких пет милиона златних франака, на једног Ламартина, који као песник постаје министар, колико великих писаца који се не читају; колико сликара који годинама не продају. Десило се нешто јединствено: између владајуће класе и њених уметника настао је у деветнаестом веку апсолутни неспоразум; од „малих романтика", преко Флобера на овамо, презир „буржуја" постаје за уметника скоро обавезан, а за буржоазију игнорисање својих најбољих уметника. У тој ситуацији два става су била могућа, два става са практично скоро истим резултатом: повлачење у се, или бунт. Тако осамљени Маларме изјављује: „Мислим да је уметност створена само за уметнике", и покушава да се спасе у све гушћу херме-

тичност. С друге пак стране, млади Рембо позива на радикални бунт. Кад у тој ситуацији, уметник — што је сасвим разумљиво — ипак хоће да успе, да успе не правећи компромиса, остало му је било још једино да покуша да што више шокира публику, без разумевања а све више и више снобовску.[5]

Прва силовита експлозија, која ће у многом променити савремено схватање уметности и извести до крајњих консеквенаца све што је дотле кувало, био је покрет Дада, покрет чију оригиналност чини ми се, још нисмо довољно схватили, чије последице се и данас и те како осећају. Било је то пре скоро шездесет година. Сред оног првог рата, једног од најапсурднијих у свом ужасу, рата у коме Европа негира све што је био њен понос: своју рационалност, своју будућност, целу своју културу, у коме се буржоазија открива у свој својој тупавости. И не само она. Дада тада све ставља у питање и то његово стављање у питање остаће на дневном реду до данашњег дана. Да и не спомињем Дадине пароле о друштву, о рату, и другом. Споменимо овде да је она својим радикалним поспрдом ставила у питање оно што је за европску културу тобоже најсветије: Дада прави „песме" извлачећи на срећу папириће са речима из шешира и ређајући их једну за другом; Дада прави уметничку изложбу за *ready-made,* најобичнијим предметима свакодневне употребе и фабричке производње. Има у том Дишамовом гесту нечег генијалног. Модерни *уметнички предмет* и јесте онај који се на известан начин издвоји из своје средине, и помоћу пиједестала, ако је скулптура, рама ако је слика, стави у такав однос према гледаоцу да га овај посматра, како је то већ Кант рекао, практично незаинтересовано, чисто контемплативно. Поспрд је у шоку, ми узимамо контемплативни став, а у ствари

---

[5] Додајмо томе још и специфичну појаву модерне уметности. Док је уметност служила нечем ван ње, док је сликар моловао цркве и правио портрете, и осредњи таленат са много вештине (Ars) била је врло прихватљива појава. Кад је уметност постала само уметност, постало је неопходно да она то буде у пуном смислу. А велико уметничко дело, ваља пре свега да буде апсолутно сингуларно, јединствено. Већ је романтик Вакенродер тврдио: „Требало би измислити нову реч за лепоту сваког новог уметничког дела". (То је, узгред буди речено, и битни разлог немогућности теоријског фундирања суда). Што је бар донекле тачно, само што је са таквом апсолутном оригиналношћу врашка ствар. Ако је она израз и уобличење оног што је суштинско у јединственој индивидуалности уметника, како бити оригиналан, док ни сам, дугим пипањем и тражењем, то суштинско не откријеш и не нађеш му адекватан израз, док и израз и ти не сазрете до самог себе. Вундеркинда је мало и међ великим уметницима. За једног Рембоа колико Флобера који се годинама грозничаво траже, колико пипавих Сезана. Ако се дакле хтело успети ваљало је исфабриковати оригиналност на брзу руку, оригиналност која је често могла бити само провокативни шок.

нема се шта контемплирати. Данас кад се толико говори о „Ништа", Дишамов *redy-made* је једина могућа илустрација тог „Ништа", и истовремено поспрд нашој фасцинацији са ништа.

Онда су дошли надреалисти, чија је игра *cadavre exquis* била мало разводњено понављање дадаистичког шешира, али који су узели за паролу — бар једно време — оно, такође поспрдно — Лотреамоново: „La poésie sera faite par tous, ou ne sera pas" („Поезију ће правити сви, или је неће бити".) То понавља данас, међу иним, и познати сликар Матје, за кога, у будућем друштву, „уметник неће бити никаква посебна врста човека, већ ће сваки човек постати посебна врста уметника".

И тај процес се наставља, на разне начине, до дана данашњег. Код *извесног* енформела, на пример, где (цитирам) „избегавајући сваки артикулисани поступак, пре сваке рефлексије, сликар слика рефлексима, често са на изглед лудачким гестовима, који дају исту вредност свему случајном. Тако дело често постаје производ случаја, то јест сусрета без одређене сврсисходности елемената које не одабира никаква субјективност".

Испада да ту уметничко дело и није више оно што је схватао Сезан, на пример: мучна потрага за формалним савршенством израза, већ пре свега, како се то за известан енформел вели: *„скуп знакова који се могу тумачити као тест"*. Истина, већ се Платон подсмевао песницима да стварају са „на изглед лудачким гестовима", то јест у трансу, али је по Платону, иза тог транса стајао прави творац песме, бог, а грчки бог нити је голи рефлекс нити случајност без сврсисходности. Данашњи сликар нема Аполона иза себе, да му води луду четкицу. Истина, често се и данас говори о лудачком карактеру уметника, о махнитости стварања, али Блејк или Хелдерлин, за које се хоће да су луди стваралаци, радили су и прерађивали своја дела са скрупулозном савесношћу. „Уметник воли да се верује у његове изненадне интуиције, у тобожње инспирације, али, у ствари, машта доброг уметника непрестано ствара и добро и осредње и лоше. Али његов суд, изузетно оштар одабира, комбинује, одбацује", вели Ниче. Валери, кога је тај проблем пасионирао, закључује: „Ентузијазам није душевно стање писца" а опет Роман Ингарден, као прави феноменолог сматра да је стваралаштво свестан процес: „Суштина те делатности, вели он, састоји се *из специфичних чинова свести* у уметнику". У сваком случају схватити дело као *тест* никако не значи схватити га као уметничко дело у традиционалном смислу. Као *тест* може да послужи сасвим добро и свака шкработина.

Исто стављање у питање уметничке вредности у традиционалном смислу имамо и у *поп-арту*. Тако Џемс Розенквист, један од најугледнијих представника тог правца, изјављује: „Данашње методе рекламе силују наше инстинкте... Оне су као ударци чекића по нашој глави. Али ма како непријатне и негативне биле, те технике могу да постану за сликара одлично оруђе". — У смислу изјаве оних младих: „Ми сликамо ружно да покажемо колико је ружан овај свет". Отуд у поп-арту груба натуралистичка копирања у пластичним материјалима, у надприродној величини, са агресивно дречећим бојама, кобасица, бапских стражњица, и слично. Што све не спада у естетику већ, рецимо, у извесну, дадаистички схваћену, *етику*.

Ево и једног, прилично умереног, младог, теоретичара, А. Акуна, и његове дефиниције савремене нам уметности: „Непрестана деконструкција облика... модерна уметност нема више ни граница ни дефиниције. Она је постала универсум у коме сваки предмет налази своје место, које га преображава у естетски предмет"... Али, одговорили би традиционални естетичари, где је сваки предмет есгетски, ни један то посебно није, вредност као таква постаје апсурдан појам; осим тога, што нема ни граница ни дефиниције јесте безоблично; оно се не може ни схватити, још мање класификовати.

Консеквентни, данас неки међ теоретичарима авангардне литературе одричу сваку могућност класификовања писане речи. Тако на пример, теоретичари париског *Tel Quel*, или групе Структуралиста: „За семиологију литература не постоји. А она најмање постоји као естетски предмет" (Ј. Кристева). Или: „Нема науке о књижевности... Сви написани текстови су равноправни... Привилеговање литературе на уштрб других врста беседе је чисто идеолошко, без икаквог оправдања у чињеницама". (Тодоров)

Нема сумње, ови ставови и прокламације, који стављају у питање и сам појам уметности или га сасвим негирају, одражавају нешто дубоко у нашем добу, извесно аутентично доживљавање наше стварности: распад традиције, одбацивање постојећег поретка, крах старог хуманизма, ту „дехуманизацију" света о којој говори већ Ортега и Гасет. До скора је понашање људи било инспирисано веровањима и идеологијама заснованим на освештalим вредностима. На крају крајева, мора се признати да ова цивилизација живи већ две хиљаде година на грчко-хришћанским темељима, а већ сто-двеста година не верује више у оно на чем су ти темељи израсли, не верује у грчко-хришћанске богове. Млади одбацују све en bloc. Зато „refaire

Poussin d'après nature", ако смо против сваког, понављања прошлости. Правимо ново, па ћемо после видети шта то ново значи и да ли вреди. Остаје само експериментисање и извесна *негативна естетика.*

Но о свему томе се доста писало и за нас овде је битно да ли је у овом неумитном процесу дефинитивно нестало критерија *уметничке вредности,* односно да ли он постепено ишчезава. Одмах да речемо, ма колико то парадоксално изгледало: у пракси се појам уметничке вредности никад није боље осећао. Не само што, сасвим разумљиво и врло људски, сликар Матје, све проповедајући будућност у којој ће сваки човек бити потпуно оригиналан уметник-творац, за данас ипак сматра да је он, Матје, врло „посебна врста човека-уметника", па би се љуто увредио да му неко за његову вредну слику понуди исту цену као и за какву брљотину, него су, *у пракси,* сви ти „материјали за тестове", сви ти „предмети без дефинције" и те како диференцирани и уметнички вредновани. Ми сад знамо да, поред духовитих спрдања са свим и свачим, има у тој експлозији „анти-уметности" што је био Дада дела од велике уметничке вредности, Швитерсових слика, неких Царинних песама, и др. Надреалисти су прокламовали да „поезију праве сви", но кад су неки тупавци, позивајући се на ту паролу, покушали да протуре своја стихоклепања, Елиар је љутито подсетио да на овом свету има песника и непесника. Сви ми данас знамо да има мајстора енформела, исто као и енформеловског кича. Итд. Вредновање се врши и даље, и то, пред навалом све бројнијих и бројнијих, суд често бива врло оштар. Но често га снобизам за дуже време сасвим угуши, подајући се блажено свакојаким рекламним агресијама.

Не само уметници, данас и публика хрли за новином. У тој непрекидној мени све нових и нових шокова и јесте једна од драži нашег доба, у том увек отвореном сајму са његовим публицистичким манифестацијама. Одбир долази врло полако, са дистанцом. Како се то практично збива зна онај ко је упућен у тајне махинације тог огромног интернационалног тржишта што је данас тржиште уметнинама. Али се ипак збива. На жалост уметничка критика мало помаже при тој селекцији. Једни су везани за интересне групе и клике; други, они најбољи, имају нешто што бих назвао „импресионистички комплекс": толико су се крајем прошлог и почетком овог века компромитовали својим несхватањем новог и битног, да сад пљескају свему што само изгледа ново. Анти-конформизам данашње критике је на свој начин врло конформистички. На место некадашњег ретроспективног традиционализма, имамо да-

нас оно што теоретичар *Action painting*-а, Розенберг назива традицијом новога, некритично прихватање свега што изгледа ново. Није искључено да та критика и опет превиди битно.

И данас се судови врло полако кристалишу. У првом тренутку важни су прогласи, манифест, теорија. Кад бука прође, остају дела. Тако је и са најбољим. Ко данас мисли на мистичне теорије једног Клеа, кад гледа његова ремек-дела. (Истина, исплати се са тих ремек-дела вратити се тим теоријама, али то је нешто друго). Из те мешавине програма, идеја, шокова, полако се филтрира чисти уметнички доживљај, таложи се наш суд. Вероватно некаквом интуицијом, врло пипавом и несигурном на првим корацима. Данас више нико иоле упућен не сумња у вредност Пјера дел Франческа, Веласкеза, Гоје, па ни Сезана или Ван Гога. За живе се, под унакрсном ватром разних реклама колебамо, али време чини своје. Као да уметничко дело има два позива, две функције, једну савремену станку му, другу кад пређе у вечност. Исте Пикасове слике значиле су ипак нешто друго генерацијама савременика, а значиће друго генерацијама које долазе, и које их већ стављају на ватру чистилишта.

Не бих тачно умео рећи којим се процесом то вредновање и превредњивање врши. Убеђен сам да је у питању извесна очигледност која се намеће, но у сваком случају не бих рекао да је то у оном смеру о ком говори анегдота коју прича Трифуновић у својој историји нашег новијег сликарства: Мирко Кујачић, у знак протеста, излаже стару исцепану цокулу, а Растко Петровић пише да је „цокула са својим шупљинама и сенкама стајала у сваком случају и тонски изврсно на свом платну". Не верујем у естетизовање. Има у великом делу нечег битнијег, нечег о чем се може говорити кад је најзад виђено и доживљено — отуд и могућност филозофске мисли о уметности — но шта се a priori не да дефинисати нити се може дискурсивно образложити. Никад нећемо моћи *доказати* уметничку вредност. А можда је и боље што је тако, можда Валери има право тврдећи да ако једном заиста буде било естетике, више неће бити уметности. Истина не из разлога који он наводи: естетика би открила и казала суштину уметности, која би онда била непотребна, сувишна; јер ако суштина, есенција нешто значи, ако значи оно што за њу веле још сколастици, онда је она нешто различито, другаче но егзистенција, а у уметности, у уметничком делу ван егзистенције дела, конкретне, непосредно присутне, нема ничег, из њега се ништа не да излучити; оно је само „ту-битак", како се то данас каже. Нормативне естетике би могло бити за

Марсовце кад се после изумрћа живота буду спустили на земљу и посматрали дела без будућности, без могућег порода; за оне који би судили само о прошлим делима, нестављаним у питање ничим новим. У њима би се још могле тражити вечне суштине лепога, некакав заједнички именитељ свих лепота. Али све дотле докле нова дела, поткрепљујући га, или негирајући, буду стављала, сваким својим настанком, све старо у питање, придајући му новог смисла и нове перспективе, дотле естетске догме не може бити. За сада као да те опасности нема. Нова дела не престају ницати, а естетика тапкати у месту. Скоро сам читао познату расправу америчког теоретичара John Casey-a о проблему критичког суда *(The Language of Cristicism)*. Он покушава да се приближи том питању полазећи од проблематике суда и вредновања у *етици*. Но суд и вредновање у етици су увек засновани на извесним врло одређеним постулатима, на „десет божјих заповести", док у уметности заповести нема. Односно, бар данас, где има заповести, нема уметности. Што ће рећи да немогућност да се убеди мој кондуктер аутобуса има и своје добре стране. То је жалосно због кондуктера, човека као и ја; у много чем то ни најмање није жалосно за уметност. За њу би *данас conseusus omnium* ипак био смртоносан: он би значио уметност, па са њом и свет без особености, без особењака, без изазова, без исказа никад дотле неисказаног. А такав свет би био мртав свет, таква уметност најзад остварена анти-уметност.

Где год је реч о вредносном суду, чим се одбаце више мање произвољне норме, све постаје проблем. Витгенштајн, који је више но и један модерни философ размишљао о дискурсивно неухватљивом, вели за етичке судове: „Шлик[6] тврди да су у теолошкој етици постојала два схватања о суштини Добра: сходно површнијем схватању Добро је зато добро што Бог тако хоће; сходно дубљем схватању, Бог хоће Добро, зато што је Добро добро. Ја пак мислим да је прво схватање дубље: Добро је што Бог наређује. То схватање пресеца пут објашњењу „зашто" је то добро, док је баш друго схватање површно, рационалистичко, које би „као да" оно што је добро још и може да се разложно заснује. Прво схватање јасно вели да суштина Доброг нема ничег заједничког са чињеницама и да, према томе, не може бити објашњено никаквим исказом".

Са естетским вредновањем ствари ипак нису тако замршене. Јер етички судови се тичу животних интереса људи (отуд тамо и тако често призивање у помоћ врхов-

---

[6] Бечки философ, Витгенштајнов савременик.

них судија), док је уметнички суд, на крају крајева, ипак плод незаинтересоване контемплације. Отуд и извесна предност естетског суда: док време нужно обезвређује многе етичке критерије, јер се само друштво — њихова основа — мења, оно најчешће потврђује естетске судове: што су старији, то су постојанији. Сва је прилика да ће нова „револуција укуса" — већ на помолу — пре свега ставити у питање наше хијерархије последњих деценија.

Што би значило да све то ипак није толико релативно колико нашем расуђивању изгледа.

АНА АХМАТОВА

О, МУЗО ПЛАЧА . . .

Марини Цветајевој

I

Ја сам овде од свега одустала
Одрекла се сваког благостања
Због духовне снаге дочекала
Судбину шумског пања.

Сви ми мало у животу гостујемо,
Живети је само навика нека.
Чинећи пут кроз ваздух, умиремо
Ко прозивка, два гласа далека.

Зар два? Ал код источног зида, тамна
У шикари, где буја малина,
Свеже се повила зовина грана . . .
То — писмо ми послала Марина.

II

Гле, плодовима јесен сређе!
Каснећи, најзад је доводе,
Ближи се и петнаесто пролеће
Одкад сам остала без слободе.

Тако сам је посматрала пажљиво,
И, пришавши, снажно је загрлила,
А она у телу, једва живом
Тајну је снагу, тајно лила.

1962.

У ВИБОРГУ

III

Огромно подводно степениште
Води до Нептунових сени,
Хладна Скандинавија залив шиште,
Тамо се у сјајном виђењу румени.

Бутљива песма, музика нема,
Али ваздух је засићен мирисима.
Кораке молитвене за све спрема,
На северу својем, поларна зима.

1964.

IV

Та земља, мада не рођена,
Запамћена ће остати у мени,
И кад је у море нежно заривена
И кад се несланом водом пени.

На дну песак бељи од креде
А ваздух пијан попут вина,
Поворка борова сету преде
И суницу залазећем прави инат.

А тамо запад, у брујy ефира,
Такав је да не знам шта је
Је ли то крај дана ил свемира,
Или тајна моја, тајно траје.

1964.

С руског превео
Драгутин Јовановић

ДАВИД АЛБАХАРИ

СУДИЈА ДИМИТРИЈЕВИЋ ОТКРИВА УТРОБУ СВИХ СТВАРИ

Јеси ли сигуран да се све тако догодило? каже Јелена, сада већ гола, док се увлачи под чаршав.

Сигуран сам, каже судија Димитријевић.

Не измишљаш?

Не измишљам, каже судија, зашто бих? и окреће се, али она је готово заспала или се бар претвара да спава, те судија гаси стону лампу, и он го, и леже на свој део постељине. Ноћас је ваздух лепљив, мисли судија, ноћас је *нешто* у ваздуху лепљиво, *осећа* судија, и шири ноге, одваја руке од тела, опушта се и, премда то не зна, заузима јога-позу за одмарање, чак и дише, наравно несвесно, у неком складном ритму, у ритму са самим собом, са својим срцем. Струја свежег ваздуха *ипак* пролази кроз стан, ношена промајом, и задржава се између његових ногу, кружи око његовог пениса, и хлади му цело тело. Тако тоне у сан: смирен, равнодушан, беспомоћан. Субота је. Ноћ.

У недељу ујутру, судија се буди први. Јелена му се приближила током ноћи и једном шаком скоро дотиче његову бутину. Чаршав је као чаура омотан око њеног тела, затегнут на левом рамену и преко стражњице, а праменови косе, неки влажни од зноја, дебели и змијолики, клизе јој преко лица и врата. Судија устаје полако, што не умањује шкрипу опруга, облачи доњи део пицаме, проналази папуче, излази из собе. Стан је замрачен, миран, тих током ових летњих дана које Андрија, њихов син, проводи на школском летовању. Судија ипак, по навици, завирује у његову собу, затим, такође по навици, одлази у кухињу, где из тегле са слатком прстима извади једну, две, овог јутра: три медно слатке шљиве. Горчина, не жели да мисли на њу, не недељом, али горчина која расте с годинама, коју сваког јутра у све већој количини затиче у грлу, нестаје, растапа се у пљувачним ферментима и клизи у неповратну дубину желуца. Сада натраг, према купатилу, огледалу, борама на лицу, излучевинама у угловима очију,

жаркој светлости. Купатило је утроба стана, неповратан желудац брачних избљувака, мисли судија, он сâм је ушећерена шљива која овде долази на пречишћавање, на лишавање од свега непотребног. Заслепљен, пипа по отвору пицаме, проналази и вади га, мокри, отреса и враћа, и широке, неправилне мрље појављују се дуж леве ногавице, чак до колена. Ако постоји смрт, она започиње овим амонијачним смрадом, мисли судија. Мисли сада, у години када не верује у постојање смрти, у њене случајности: железничке несреће, необележене пешачке прелазе, расклиматане ограде балкона, прве зимске поледице, непознате вирове, живи песак, прасак довољно дебеле гране на почетку олује, удар грома усред покошеног поља, и тако даље. У годинама када је пре заинтересован за кушање смрти, за изазивање: ход по рубу, скок преко амбиса, падобрански лет, нагло кочење у кривини, мада ништа од тога не покушава, није такав човек. Нисам ја такав човек, каже судија шапатом. Радије ће се вратити почетној дефиницији *ако постоји смрт*, и онда слободно разматрати могућности. Амонијак, на пример, укрућени отисци сперме, без бријача, посекотина, убод. Тело му је још увек покривено танким лепљивим слојем, новом покожицом, и он с гађењем додирује трбух, раме, слабине. Све је смрт, али он још увек не верује у то, верује, штавише, у могућност отирања, прања, ослобађања, јер зашто би иначе сада улазио у каду, дрхтао у први мах док се вода не изједначи, потом се добро трљао сапуном и спужвом, испод пазуха и између ногу, онда подизао лице и жмиркао под навалом воде, под силином млазова и појединачних капљица, слободан од свега, слободан од мисли, да би на крају, седећи на ивици каде огрнут меким фротирским пешкиром, секао, стењући од напора, нокте на ножним прстима?

У положају, дакле, у којем га петнаест или двадесет минута касније затиче Јелена, пита: Колико већ седиш овде?, журно повлачи своје невероватно растегљиве једнобојне гаћице до испод колена, седа на клозетску шољу, понавља: Колико?, па: Шта радиш овде?

Размишљам, каже судија.

Купао си се?

Јесам.

Јелена устаје, повлачи воду, извлачи једну ногу, стаје на гумугаћице, извлачи друго стопало: И ја ћу се окупати, каже.

Судија се помера, пропушта је да закорачи у каду. Гаћице, изненада безобличне, леже на бетону, премале, рекло би се, да обухвате било шта. А обухватају (судија

се окреће) широке Јеленине гузове, овлаш опуштене, али чврсте, и (Јелена се окреће) крупне карличне кости, стрмо истурен трбух, меко месо вагине, стидну кост, длаке. Јелена тражи да јој дода сунђер, затим, када га пружи, замоли, бришући воду с лица, да је „мало истрља" по леђима, сада по трбуху, „та-ако", и „горе", међу дојкама, па „опет доле", „још ниже", док му шака са спужвом не продре између њених ногу и њој (осети) задрхти тело и (види) трзај прође кроз трбушне мишиће испод саме коже. Судија повлачи руку, намерава, прецизније речено, да повуче руку, али Јелена је стиска бутинама, хвата га десном шаком за ручни зглоб и помера га напред-назад, све брже, ширећи и припијајући истовремено бутине, и спужва, некада давно влажна и глатка, тоне (како се чини судији) у ону исту неповратну дубину желуца. Тада Јелена, укочена, крикне, нокти се забијају у судијину руку, она га гура од себе, још се сасвим мало трља, затвара славине и, када вода престане да тече, смешећи се — без осмеха, каже судији: Лудо једна.

Судија поново остаје сам у купатилу, са сунђером у руци. Сунђер је округао-четвртаст-неправилног облика, и судија га подиже према лицу, разгледа, мирише. Мирис је добро познат. Судија оставља сунђер на умрљану горњу плочу машине за прање веша, провирује из купатила, затвара и закључава врата. Сунђер је још увек топао, *место* још увек влажно. Судија га приноси устима, језику, лизне га. Укус је добро познат. Судија стиска сунђер, али ништа се не појављује, ни једна једина кап. Судија подиже сунђер наспрам светлости. Судија разгледа сунђер са свих страна. Судија дотиче сунђером лице. Судија обавија сунђер око своје ките. Судија ставља сунђер у умиваоник. Судија——

У том тренутку, Јелена лупа на врата, позива га да заједно попију кафу. Судија Димитријевић невољно оставља сунђер, баца га у каду, где се после неколико окретаја смири у заосталој течности, облачи доњи део пицаме, онда папуче, и улази у свој стан. У кухињи, одакле га, управо када отвори врата, Јелена поново зове, судија затиче већ насуту кафу, насуту у шољице раздвојене целом дужином стола. Јелена је огрнула неку летњу хаљину, и пуши. Судија седа, такође узима цигарету, али је не припаљује. Јелена гледа, како се то каже, негде у неодређену даљину. Страхотно је, мисли судија, што се за сваку ситуацију у животу може пронаћи одређена (или бар слична) формулација у књижевности. То је мисао, схвата, која га може одвести у неслућене дубине, у закључак да је књижевност одавно припремљена клопка за свест, свет, све. Да не постоји — треба бити опрезан! — никаква слобода. Да је могућност

да урадиш ово или оно само варка. Да је већ предвиђено шта ћеш урадити. И да ћеш се покајати. И да ћеш пожелети да урадиш оно друго. Да си урадио оно друго. Што сада више не можеш да учиниш. Сада? Никад више. Припаљује цигарету и дрхти. Дрхти, вероватно, у дубини своје душе, пошто Јелена ништа не примећује — а гледа га, не скида поглед са њега, смешка се, (смешка?), каже:

Зашто?

Не знам шта ми је данас, одговара судија.

Знам, али, каже Јелена, никада ниси био толико слободан . . .

Нисам.

Да ли је то почетак промене?

Шта?

То, каже Јелена. (Опет се смешка.) Што си радио у купатилу.

Судија је ужаснут. Да ли је гледала? мисли, вирила кроз рупицу? кроз браву? иза каде? И пита: Које?

Не прави се луд — оно, са спужвом.

Ја сам, каже судија (да ли да призна?) . . .

Никада се нисам боље осећала, узвраћа Јелена и ослобађа га кобних слутњи. Надам се да си и ти . . .

Јесам, каже судија.

Стварно?

Да.

Диван си, каже Јелена. (Поново смешак). Хоћеш ли још кафе?

Ако има.

Јелена сипа кафу, шаље му пољубац кроз ваздух. Пољубац, мисли судија, који га неће пронаћи, који ће одплутати као полуиздувани балон и сасушити се у неком углу собе или, још вероватније, излетети кроз прозор и уз страшан крик сурвати се низ бочне зидине солитера. Јелена му, међутим, шаље још један пољубац. И још један. И још један! Можда ће га неки ипак пронаћи, дотаћи у магновењу његове усне, образе, очи и.

Тешко ми је да поверујем, каже она, да су овакви тренуци мира могући; након *свега.*

Судија се ћутке слаже, одобрава једва приметним покретима главе.

А још је страшније, наставља Јелена, што сам свесна да ништа не може вечно да траје. Да су ови тренуци мира . . . знаш већ . . .

Знам, каже судија. (Шта?)

Јелена устаје, прилази балконским вратима и затеже гајтан све док се поједине плочице на дрвеним шалонама не размакну и светлост, изрезбарена, не продре у кухињу. Многи људи не схватају, говори даље, да је питање среће,

узајамне среће, питање секса, да се јединство душе постиже јединством тела, додиром. Да... Окреће се и гледа га, обавијена тракама светлости. Док смо били, каже, у купатилу, док смо... помислила сам, на тренутак, и та мисао је била јача од доживљаја, да си и ти то коначно схватио. Али сада, сада нисам сигурна. Начин на који пијеш кафу, на пример, све је некако исто. Ниси се изменио, никада се, у ствари, нећеш изменити...

То и није секс, каже судија.

Видиш, каже Јелена и поново седа, остао си исти.

Не знам, одговара судија, али зна да у том одговору нема енигматичности: све коцкице су испуњене, резултат је познат — ако правилно решите укрштеницу, слова у дијагоналним линијама образоваће име нашег познатог——

Зашто си онда то урадио?

Држала си ме, каже судија.

И ти ниси могао да се отргнеш?

Наравно да сам могао.

Зашто ниси?

Судија Димитријевић ћути. Он добро зна да је број одговора ограничен, да се истина не може изрећи речима, да су људске реакције понекад необјашњиве, да су нека решења усађена у подсвест, да неки делови, иако у оквиру целине, не припадају целини, и тако даље, те стога сматра да је најбоље да каже: Овај разговор је бесмислен. Није ми јасно зашто је сада потребно—

То увек кажеш, узвраћа Јелена. Увек имаш неку добру ограду иза које се кријеш.

И, довољно чудно, у овој њеној изјави има много више истине него што је она наумила да искаже. Испред њега се увек налазила нека ограда: човек, животиња, речи, поза, став. У детињству: другови довољно снажни да га сачувају у честим дечачким тучама. У школи: смерност, љубазност, приклањање страни која ће сигурно победити. У животу: избор професије која га је поставила наспрам свих, на други крак теразија. У љубави: избор Јелене. Што је она прозрела, али није хтела да прихвати (нити ће прихватити). Што је он, са своје стране, разумео, али није успевао да пронађе решење (нити ће успети). Мада је знао да њеним одласком започињу сви одласци, да је један губитак свеукупни губитак, као што не постоји више добитака, већ само један, свеопшти добитак, да рушење једне ограде можда неће условити рушење осталих, али да ће се у њима појавити пукотине, да ће непријатељи (ко?) поткопавати, надграђивати, постављати даске и балване, осигуравати подземне пролазе, спроводити светлост, свеж ваздух, воду на правилним размацима, да ће земља под његовим ногама ускоро постати толико трошна да се неће

усуђивати да закорачи, да ће ту, где буде стајао, бити његово последње упориште, последња одбрана, последње зидине начињене од његовог меса, унутар којих ће грцати (!), гушити се у недостатку свега, његова . . . његова душа. Један одлазак јесте сви одласци; један губитак раван је свим губицима. Одласком Јелене, губитком Јелене, он ће запасти, он ће утонути, он ће се удавити у властитим дубинама. Дубинама које је, парадоксално, веровао да може да отвори само њој, која одлази. Која за њих не мари. Ништа више него за кафени талог који се, искоришћен, исисан, баца, разлива по угловима судопере и убрзо тоне, већ растављен на саставне делове, на мрвице које, видљиве голим оком, вијугају по невидљивим микро-речним струјама, у неповратне дубине отпадних вода, канализационих цеви, у желудац куће. Судија, наравно, верује, ко зна како, у неминовност откровења. Откровење је, бар овог јутра, свеприсутна утробност ствари: желудац-човек, желудац-купатило, желудац-маснаодводнацев. Јелена, прорешетана светлошћу, игра се преврнутом шољицом и оставља недовршене црне кругове по глаткој површини стола. Судија мисли, гледајући је, да је она сада смирена, да то што се и како се игра влажном шољицом одаје незаинтересованост, равнодушност или тако нешто. А вара се. Јелена је, напротив, подједнако узнемирена, застрашена пред визијом празнине, пред немогућношћу да колико је то могуће наслути контуре, обличје друге обале. Она такође не зна: *куда? како?* и *зашто?*, али је одлучнија, спремнија, и ако постоји овог јутра некаква разлика између њих, то је њена одлучност, спремност да учини било шта што буде наумљено, што *она* буде наумила. И то првенствено стога да не би показала слабост. Док ће судија Димитријевић, јасно, управо инсистирати на показивању слабости које-што, како умишља, мора да одведе у сажаљење. А не зна да је сажаљење осећање којег се Јелена, штавише: све жене, највише грози. Да је њен/њихов инстинкт да осети ту *потребу* мушкараца префињен и непогрешив, урођен. Али да је њено/њихово гнушање док задовољавају ту потребу безгранично и да нису ретки случајеви када је прелазило у презир. Јелена, додуше, не осећа презир према судији, али је зато добро свесна његових прохтева за сажаљењем. У прво време, чак, утољавала му је ту душевну глад; касније, међутим, не. Нити је он показивао жељу да према *њој* буде такав, иако је и она: шта? Желела исто. Сада се питала: глава на грудима, коса међу прстима, сузе у његовом оку (јер он је доиста плакао) — шта све то значи-је-значило? Он је њене покрете који су вапили за разумевањем, самилошћу, сажаљењем, тумачио само и једино као позив на секс, на грч, и о! како је био изненађен када се затицао пред

чврсто стиснутим коленима или укрштеним бутинама. Али шта, говорио је, али шта!? и слепо пипао око себе, око ње, по њој, у потрази за решењем, за кључем, за обрасцом свих ствари. И, довољно чудно, премда то они неће никада знати, управо се код тог склопа речи њихове мисли, у немерљивом трену времена и можданих хемијских реакција, поново поклапају. Судија Димитријевић, наиме, такође мисли о обрасцу свих ствари, долази на ту помисао сећајући се кратке шетње прошле седмице, када је, након сличне препирке (препирке?), кренуо жустрим а затим све споријим корацима до хотела. Где се изненада затекао у процепу између олујног и ведрог неба. Олујног изнад главног града, сивог, утонулог у измаглицу, у кобан челични предзнак кише, леда и грома. Ведрог — када се окренуо с намером да се (поново) жустрим корацима врати кући пре пљуска — изнад свог града, изнад брега, изнад докле му поглед допире. Тада се, на почетку корака, сетио нечијих (чијих?) речи да киша долази, ако долази, само када долази из тог правца, од изнад, како су му рекли, Бабиног Буцака (насмешио се при помисли на то име), а иначе не. Насмешио се и, поново окренут лицем према главном граду, лицем према бури-која-није-могла-да-дође-ма-ко-лико-то-желела, која је, према томе, могла да буде и била невешта лаж природе, кич-репродукција стварности, разумео да свему постоји образац и да се ништа не догађа изван кознакада предвиђених кретања свих ствари. Судија осећа да је крајње време да одговори на Јеленину оптужбу о оградама, али то не чини. Јелена, прорешетана светлошћу, и даље се игра преврнутом шољицом, која је сада већ скорела и за собом не оставља ништа. Ништа видљиво, никакве препознатљиве кругове, никакво црнило. Али судија је уверен да би непогрешиво, када би се то од њега затражило, могао да покаже где је шољица спуштена: ту, ту *и* ту. Али услед грдног мноштва најразноврснијих разлога нико то неће од њега тражити, најмање Јелена. Која сада враћа шољицу на тањирић и подижући лице. Које се отвара у пролазу кроз неухватљиве косе равни до свог пуног обличја: овал, крупне очи, широка уста. Каже: Ипак ћемо се развести.

Што и чине, седамдесет и четири дана после описаног догађаја.

ЈОВАН АЋИН

ИЗ ЦИКЛУСА „ТРВЕЊЕ ОКО РУБА”

ЛАВОВСКИ ДЕО

Побројмо све урлике који снисходљиво прате расподелу плена и речи.
Коме је припао лавовски део?
Летња ноћ и шумски карневал, трубадурске повести и насиље прашине и дима, раздевичење Месеца, мачје злато и велика диоптрија, излишна лешинарском раздобљу, кокошјем дробу. Све се у игри мреже збраја, стиче у плићацима, расплиће у пустом ткању без разбоја и метода, читавом дужином, убоден у обод, унакрст текста умеће се туђински, дивљачан и опрезан гест.
Узајамно жвакање; у чвор свезана два се језика хвале, куде и једу.

„Le plagiat est nécessaire”, *јечи надушак Лотреамон.*
Штиво продире околишно у историју, и подмеће јој се. И име је само његов одломак, онај, најчешће двогласан, кога целина не потписује.
Час је одрећи се пристрасности која се држи средишта, поћи стопама лудила, извесног ослушкивања, здруживања и раздвајања који текст обелодањују испод текста.
Сад, лавовски удео у првоме припада осталима, а да би опстало његово краљевство — краљ ишчезава. Лављи јењава. Оштроумље, нечасна снаго, очај.

*
* *

Очајнички опис *текста, историја глувог читања, шта бих све дао да ова брзина никада не прође; она расте и обраста моју недоумицу, мали роман о јези, овај сан о смрти драгих лица и мога сопственог,*

би ли успео да поново откријем пукотину у кори и вратим се оном ткању из којега више нећу поћи? Безвучни и студени сан о песми стомака.

Стојим крај вуновлачаре и не умем да одгонетам, корачамо с прага на чунак, ударамо танко да би избегли висину, извињавамо се рачунима неодлучно, грокћемо, ћачемо, попут мртвих зечева безбедно отварајући врата. Потом плашљиво беснимо. Жестимо се кеженьем, смејемо у радосном грчу пусте немаштине.

У очима нам ниче недавно сакривен расад першуна и рена,

живимо од широког избора туршије,
од гњиле кајсије и покварених јаја пржених на сузама.
Несташица теста. Незапослен темом,

ленствујем у тексту који мекеће у цик-цак, кличе, шкљоца и местимице јадикује увек за другим годишњим добима.
И како га поднети у преступним згодама? Читалац,
талац нечитког мноштва, децембарско дете, пет годова немушто усред сидришта равнице, крајем ћутљивог језера, учи се брдскоме ходу.

Обавезан невиђеним дуговима света, низ обронке мреже, узиму и улето (сјесени, спролећа).

*
* *

У кухињи, *до поноћи, и од поноћи, убеђују ме колачарским враголијама, батинама, у здравствену предност гладног срца, ма уверавају и у пивске боце и непрелазност простора.*

У мом безгласном сну, у мојој разбаштињеној постељи, руше се све поставке о праисторији; прска заједница.

Врца крошња, крцкају мелеми,
међутим, лекарење опоро изневерава, —
слонови на сувом појилу певају о крчкању легура.

Превире ком, тару се зрна, јашта —
на боку: лишће, сноп̂ље и друге књиге.

*
* *

Млетачки посетилац, *посољен мразом, трговац коцком, ви-*
ном и анаграмима, прича нам, манијачки надмено, на по-
вратку из дворечја низ „свилени друм", ратоборан, крво-
жедан, о сатурнској обмани гласа усред дунавске магле.
О некој облогузој Провансалки која је умела да пише али
не и да чита . . .

Какве ли су све распарене речи зјапиле на њу? Из чмара
калемљеног именом, угроженог крмом, из комбинованог
кретања, бурлеска о ботаници.

Племенити правници пламена који у први уписују други
кремен, непросејану цеђ, планински шум, палчев капак,
живима остављају тај блатњави посао. Себи — да су мртви,
и да су им очи на прстима.

Чешкају вашке испод пазуха, пију индиго са трском, мију
браду киселим млеком и сопствено лукавство приписују
тишини.

БУТЉИВИ ДИЛЕТАНТ

Обиловати у нечему јесте открити место и реч за свој прави
гроб. Шта нас осуђује да његову произвољну добронамер-
ност, добронамерност која да те не би увредила и даље
једе саму себе,
индустријски, иако је сита,
ситан случај? Па ипак, једино смо му ми, пуном, зрелом,
савршеном, неизбежно потребни у његовом сиромаштву;
јемство сиротовања.

Зналачки зао спрам знања —
бутљиви почетник, заувек почетник, на ивици честара,

у сенци латице,
обнажени јелен, —
замка за упућеног.

*
* *

Јер, грешка *је читава прича, слепа лепотица; варка у крошњи спава снагом тачности у корену. Да, карневалски сан о казивању и ломљењу —*

у ствари је
сетни удес њене цењене пропасти и почетак је дрикчији с краја, дремљив и упрегнут у назив, беспомоћни натпис о древној забрани „црне смрти", бледо уденут, опрезно усред потернице, усред сведочанства, усред параграфа, у виру, ушћу, халапљиве приповести о земљорадњи подстицаној приручником куге, историјом насладе, неизбежно одсудне у дкамеронским анегдотама пролетерске учтивости, отменог господства.

„На ладању", говоримо озбиљно, „шишамо траву, косимо, блудничимо".
Рачва се купус, усирћетило се вино.

Мислите ли, покаткад, укратко, на привржености усана, на протезу уместо жвакања, на неповерење које вас прожима док се одајете једноличној множини поглавља, *садржајима, пролозима, епилозима, читавом списку красних особина дедовских књига из вашег библиотечког наслеђа, мислите ли на неприродно критење у вашем сестринству са уживањем у чину земље, у чину храстовог стабла, у лакту?*
У лакту који глођете, и облизујете се млечно, док жагрите на колебљиви млаз семена. Млаз текста. Чкиљи чкиљавац из главне просторије, на шикљање, мљацкајући јунак смисла и пуноће света, на шикљање тако неувиђавно и крвнички безобзирно спрам школског науковања о томе „шта сам хтео да кажем", „шта си хтео да кажеш", „шта је хтео да каже", на шикљање, на струк који ће знати да себе и оповргне да би га проминуло речено.

Знајте, тада, да књига смрти, ова, она, египатска, тибетанска, није алфабетска.

*
* *

У речи скривено ћуте безбројни одјеци, супротни се ликови братиме, лепљиво игра жрвањ који заувек чезне да остане жељом.

Свадљиве разлике се јате у њој пре него је изговорена усред осињег јаука и доцкан је да остане нема. У тихој соби умире читање. Улог: шумна збрка, бабички залог, уништити нит гласа, влат значења. Распршити смисао, шетати трнцима, народити очеве,

од шансе рађања, од непарног отвора који се затвара у њеном демонском телу.

ВИДА Е. МАРКОВИЋ

ГРАНИЦЕ СЛОБОДЕ ИГРЕ

Хамлет у подруму (позоришна представа) по трагедији Виљема Шекспира, режија и адаптација Слободанке Алексић[1], представља друкчији проблем. За разлику од слободне верзије Југословенског драмског позоришта која се издаје за аутентичног Шекспира[2], овде се гледаоцима нуди слободна адаптација једног позоришног комада у коме се режија користи „Шекспировим идејама и његовим текстом" (2). Тим самим представа има услова да чини целину, да буде интегрални позоришни комад на сопственим естетским основама, заснован на специфичним модерним методима глуме и режије[3] и да се креће у границама оног што је у модерном театру допуштено. То уједно значи да режија узима како сву тежину задатка тако и одговорност која је утолико већа уколико је аутор чијим се идејама „користи" снажнији. У случају Шекспира, а поготово његовог *Хамлета,* не само снажне већ и сувише добро познате трагедије, овакав подухват показује снагу и смелост режије, уколико се не ради о недовољном познавању ствари, што такође понекад подстиче на велику смелост. Режији је међутим помогло то што се како у схватању односа текста и глуме, глумца и публике, тако и у концепцији „мита" —, како се овде третира приповест о Хамлету, ослонила на Гротовског. Пошавши од његове претпоставке да се мит у наше модерно доба може третирати само „конфронтацијом" са тренутком у садашњости у коме се на сцени примењује, она је узела ону слободу коју присваја физички театар Гротовског и створила свог *Хамлета, Хамлета у подруму,* који је, с једне стране, — поготово када се прати на сцени — у раскораку са Шекспировим *Хамлетом,* због режијског гестовног глумачког тумачења које није обухваћено текстом Хамлета већ сценским упут-

---

[1] Уводни део радног текста *Хамлет у подруму* редитељке Слободанке Алексић. У даљем излагању наводићемо само у загради број стране.

[2] Види В. Е. Марковић: Раскол између речи и игре. *Летопис МС,* октобар 1975, стр. 295—330.

[3] Види Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre,* Mathuen & Co Ltd., London 1969, PP. 15—262.

ствима, односно самом глумом, док је, с друге стране, у изненађујућој мери веран главној окосници *Хамлета* садржаној у монолозима.

Претпоставка од које се полази јесте да у наше доба, када смо изгубили заједнички језик, кад немамо заједничке *вере*, позоришна заједница[4] не може ни у ком случају да се *идентификује* с митом. Преостаје, према томе „конфронтација", односно суочавање које Гротовски овако објашњава:

Конфронтација је испробавање и испитивање било које традиционалне вредности. Представа, као електрични трансформатор, прилагођује наше искуство доживљају прошлих генерација (и vice versa); једна представа конципирана као борба и против традиционалних и против савремених вредности [одатле „трансгресија"] — то ми изгледа као једина шанса да мит делује у позоришту. До поштене обнове може да дође само у овој дуплој игри вредности, у овом усвајању и одбацивању, побуни, револту и прихватању.[4a]

Били бисмо склони да прихватимо ово тумачење мита као концепцију једне одређене врсте *модерног* театра, који оваплоћује веома значајну и за наше време типичну тежњу актуализовања митова и „архаичних ситуација"[5] у циљу одржавања континуитета животних, хуманих вредности, потврђивања и значаја нас самих кроз њих и у њима.[6] Постављамо међутим питање у којој мери је то могућно постићи физичким театром à la Grotowski, заснованом на гесту, који истовремено оваплоћује рад духа и тела,[7] а да се сам мит сачува у највећем могућем степену, то јест да се основна порука мита не изневери — кад је мит у питању — овде мит о Хамлету, онда може да се говори о поруци.

Хорацио, плав младић, сугестивног лица [каже се у објашњењу односно упутствима режије] испричаће, користећи се Шекспировим идејама и његовим текстом, како данас *не*[8] вреди живети. Да би то доказао сам ће на крају морати да умре, али пошто је веома племенити човек помоћи ће неколицини својих пријатеља да се спасу овог ружног, гадног, прљавог живота. У причању те приче помоћи ће му својом игром његови другари, које ће он во-

---

[4] Заједницу позоришта чине глумци и публика.

[4a] Jerzy Grotowski, *Op. cit.*, pp., 121—122.

[5] О којима исти аутор говори као о изазову који га тера да их нападне, превазиђе, или с њима конфронтира свој сопствени доживљај, који је и сам одређен колективним искуством нашег времена. *Ibid.*, p. 22.

[6] То су велики песници учинили раније почетком века. Види Т. С. Елиот, „Gerontion", „The Waste Land" и др.; W. B. Yeats, како у раној фази, тако и у позној.

[7] Grotowski. *Op. cit.*, p. 11.

[8] Подвукла Вида Марковић.

дити из доживљаја у доживљај и на крају их наградити јединим што човека може спасти од зала овог света — смрћу. (2)

Овој концепцији, која је у контрадикцији са Шекспировим ренесансним ставом, потчињено је све у представи. Позната је чињеница, и то не само шекспиролозима, да је снага овог великог аутора баш у томе што је имао до сада у историји књижевности ненадмашну и снагу и смелост да погледа стварности у очи, да се суочи с крајњим нискостима и најдубљим *падом* човека, а да истовремено не губи веру у човекове могућности. Краљ Лир побеђује по цену губљења менталне равнотеже, он у једном тренутку помера памећу, да би *човек победио*. То Шекспирово својство, које је један од до сада највећих шекспиролога, Довер Вилсон назвао „трагичном равнотежом"[9] овде је занемарено. Борбу за живот, за идеале човештва,[10] у којој Хамлет побеђује жртвујући сопствени живот, овде замењује борба за смрт, негација живота и животних вредности. Хамлетову коначну решеност да се ухвати у коштац са животом, да одбаци пасивност, овде замењује бекство у смрт, себично спасење самог себе кроз смрт.

Да видимо како је до тог дошло, како је режија измирила највећи део текста Хамлетових монолога с оваквим, Шекспировом *Хамлету* супротним смером трагедије. Логично је да су неки *Хамлету* страни елементи глуме и режије допринели томе да се Шекспиров текст нађе у другом медијуму, добије другачије значење и потврди један, нашем тренутку можда близак, али трагедији *Хамлет* и оном што јој даје трајни значај, страни смисао. Наше испитивање покренуће питање како значаја самог текста, то јест литерарног елемента, у модерном театру, тако и могућности физичког театра да изрази оно што је кроз историју наше цивилизације било могућно постићи само у комбинацији речи и геста, с тим што је гест био потчињен речи, односно што је наше физичко биће преко речи освајало све нове и нове просторе; указаће на могућности односно границе једног таквог театра, његову евентуалну подесност за модерне комаде, који се за такав театар стварају, односно неподесност за сложене трагедије чији врхунски вербални домет још четири века после Шекспира није нашао пуно тумачење; и најзад, на примеру *Хамлета*, трагедије коју смо проучавали током година, суочиће нас с питањем *граница слободе игре*, односно с питањем колико далеко сме да се иде у једној позоришној игри, а да

---

[9] Види Довер Вилсон, *Суштина у Шекспиру*, „Култура", Београд 1959.

[10] „човештво" позајмила од Хуга Клајна, *Шекспир и човештво*, Београд 1964.

се драма не осиромаши, да не престане да буде оно што је њен аутор створио.

Ово испитивање, које заснивамо на *Хамлету у подруму*, изгледа нам оправдано из следећих разлога:

1. *Хамлет у подруму* јесте један озбиљан рад. То није помодарско искривљавање једне велике трагедије, већ једно стварно конфронтирање и испитивање себе и свог времена, своје генерације, кроз један од највећих митова о ситуацији модерног[11] човека;

2. зато што у наше доба омасовљавања културе само актуализација ремек дела прошлости може да их пренесе, сачува и трајно угради у живот генерација које се смењују. Пошто таква дела садрже највиши домет човештва сачуван кроз уметност, она имају важну функцију у цивилизацији Запада; она представљају ону драгоцену заоставштину коју, преко уметности, преносимо и на тај начин дајемо свој прилог глобалној новој заједници наше планете;

3. зато што се тиме укључујемо у веома актуелну тему о *границама слободе игре* модерног театра који сада доживљује један нови препород. Он представља најшири продор авангардне уметности у свест масе човечанства, јер испитује, понекад агресивно, основне поставке уметности драме, недодирнуте од времена Аристотела, у циљу регенерације човека и човечанства;

4. а можда прво, зато што тежња за актуализацијом, поникла на рушевинама II светског рата, значи грчевиту борбу за поновну интеграцију духа и тела, човека и природе, односно човека и васионе у њему самом и човека и васионе у којој физички постоји. Уметност, сада театар, преузима и тера до много даљих и смелијих граница оно што је са наступањем такозване *модерне* кренуло већ у XIX веку, а постало очигледно и опипљиво присутно на прелазу у XX век, да би шездесетих година пробило баријере и бедеме вековне рационалистичке ограничености и отворило веома опасну брешу ирационалног у коме се крију клице креативности у истој мери у којој и клице деструктивности. Људски дух, оваплоћен у уметности, поново осваја широка нова пространства за слободу изражавања интегралне људске личности, којој неће више бити потребна „трансгресија" у деструктивност да би се ослободила преуских граница и у пуној мери испољила своју креативност.

Из те перспективе, схватање театра као „трансгресије", као „конфронтирања", и тиме као тестирања наших вред-

---

[11] *Модерно* доба, почиње у одређеном смислу са ренесансом: Хамлет је први модерни јунак.

ности, у циљу њиховог препорода, постаје необично занимљиво. Оно нас наводи на размишљање о границама те добродошле, али, за највише поруке уметности, рискантне и опасне слободе.

Пошто је објаснила на који начин и у ком смислу се користи „Шекспировим идејама и његовим текстом" режија даје представи два обележја за које нема основа у Шекспировом *Хамлету*. Откуцавањем времена пре самог почетка, наглашеним дубоким звуком, истичући да је време „страшно", унела је модерну опсесију протицања времена која долази од страха од смрти и садржи од њега нераздвојну жељу за смрћу, да би, дајући *Хамлету* оквир мреже којом је „било какав простор" у коме се драма одиграва окружен, ставила Хамлета у кавез, то јест у онакву ситуацију у каквој се генерација ове групе глумаца и редитеља, по сопственом схватању, налази у свом времену, 1971. године. Шекспир, међутим, смешта свог Хамлета, фигуративно речено, и у кавез и у неограничене просторе ренесансног доба. Оваква једнозначност, супротна Шекспировој вишезначности, вероватно је неизбежна у физичком театру, који, у најбољем случају, може да обухвати дијалектичку супротност, то јест два супротна пола значења. Плуралитет значења који је, до сада, могла да изрази само људска мисао кроз речи, вербално, овде изостаје. Одатле једноставност која је даље потенцирана како веома ограниченом поделом, тако и упрошћеном стилизацијом ликова и њиховом заменљивошћу. Комад глуми пет глумаца.

> То се изводи тако што у свакој сцени неко други игра краља или Лаерта, Хамлета или Полонија. Розенкранц и Гилденстерн су једна личност која се зове Гилденкранц. Офелију и гробара игра женски члан екипе. Једини који не мења свој лик је Хорацио. Он води игру и помаже другима да се мењају. Другог гробара нема. Први гробар разговара са Хорацијем. Осталих личности такође нема. Нема ни Фортинбраса, на крају ничега нема, само смрт. (3)[12]

Једноставност костима, који су замењени фармеркама, односно било којим панталонама у којима се глумци добро осећају, као и диференцирање појединих улога веома изричитим и јасним симболима представља новину, на коју смо у савременом позоришту већ навикли; не изненађује оне који су упознати са поставкама Гротовсковог театра ни то што „поред симбола сваки лик карактерише одређени

---

[12] Интересантно је што се само у погледу нихилистичког краја драма *Хамлет у подруму* поклапа са *Хамлетом* Стеве Жигона у Југословенском драмском позоришту.

физички став, па и начин говора". Краља обележава круна у једној руци, друга је савијена као канца, ход као у звери, „повијених рамена, истурене главе"; Краљицу огрлица, „став жене која воли секс", Офелију „ништа. Она је обична девојка"; Лаерта каиш; Полонија бројанице, он је „некаква асоцијација на црквеног саветника"; Гилденкранца марама „којом непрекидно брише своје влажне руке" и „као и сваки љигавац увија се као црв", Хамлета ланац и тако даље. Само се по себи разуме да то имплицира велику дозу упрошћености, поготово када се истиче да је Хамлет „обичан младић" (4), јер ланац симболише само везаност и затвор. После таквог упознавања с улогама и ликовима можемо очекивати једну „трансгресију", отпор према стварном *Хамлету* који неупућеном гледаоцу може да личи на карикатуру *Хамлета*.[13]

Али оно што је тешко објаснити, а још теже прихватити, и што, како нам изгледа није у складу ни са Гротовсковим претпоставкама, јесте то што сваки глумац — изузев Хорација, из објашњених разлога, он је „водитељ" — наизменично глуми све улоге, што сваки према упутствима режије треба да дату улогу глуми тако да што више „личе један на другог". То испољава тежњу режије да одбаци индивидуалну издиференцираност, којој толико места посвећује Гротовски, да можда нехотично поистоветити злочинца са честитим човеком, добро са злом, Краља с Хамлетом мада, како каже Слободанка Алексић, „Код самог Хамлета слободе могу да буду знатно веће . . ."[14] Да ли то треба да се протумачи као наговештај да смо сви ми у суштини исти и да човек у себи носи и добро и зло, али да бира *маску* коју ће у животу носити. Тиме се свако опредељује било за добро, или зло, за улогу хероја или злочинца, или је све то само последица овако схваћене представе, која води у смрт. *Хамлет у подруму* симболички отпочиње смрћу као што се смрћу и завршава. У ствари почиње оним што режија назива „уводном песмом".[15]

Да би читалац могао да стекне што приближнију слику о самој представи и да би на тај начин могао да учест-

---

[13] Види Graham Reed, лектор, и скопски студенти, који су схватили овог *Хамлета* као карикатуру оригинала.

[14] Што се с горњим, чини нам се може измирити.

[15] Ослањајући се на популарност Гротовског, једног од најпознатијих посленика модерне драме, претпостављамо да је читаоцу познато да се његов театар служи песмом, музиком, ритмом тела и ритмом звука, игром, једном врстом балета и да не повлачи границе између појединих грана уметности, већ посеже за сваком тамо и где је то глумачки — за Гротовског је театар глумац/публика — потребно.

вује у нашој полемици, цитираћемо текст упутстава режије који се односи на „уводну песму". Пошто је злокобно откуцавање времена, које неумитно протиче, односећи за собом делић по делић наших живота, на ударац бубња престало, на сцени се појављује:

Погребна поворка која сахрањује „добро". Они носе само покров на коме је црвеном бојом нацртан знак мира... Напред иде девојка, за њом глумац који ће први играти краља, па Хамлет, за њим Лаерт (њих двојица носе покров)[16] последњи је Хорацио. То је група младих која ће испричати причу о владавини „зла".[17] То они сахрањују „добро" и тугују за њим певајући једну тужну песму. Кад затворе раку разместе се на места са којих ће почети да глуме и Хорацио уз даље звуке бубња подели симболе овим редом: краљ, (кад глумац заузме карактеристичан став то се још нагласи ударцем бубња мало јаче), краљица, Лаерт, Хамлет. Пошто подели симболе Хорацио стане на своју платформу и младићи и девојке почињу да играју комад. (4)

Природно је што се Хорације не мења и што није ничим обележен на самој сцени и уједно представља постојаност, увек је исти, он је у драми и ван ње, он је режира и тумачи.[18]

Међутим, оно што изгледа необично, за овакву не много издиференцирану поделу и схватање улога и ликова, режији је стало да истакне генерацијску разлику и то постиже на тај начин што и у онако редукованом тексту краљ и краљица говоре текстом превода Ж. Симића и С. Пандуровића којим се служи „и млада генерација у комаду... када су у питању већи монолози" (5). Језик Хамлета и Офелије, Лаерта и Хорација, је на многим местима претворен у прозу. „На тај начин постигнута је и језичка разлика између генерација" (5). Полоније и гробар говоре знатно старији превод Лазе Костића.

---

[16] Као што ће доцније да носе и отимају се за Офелију прекривену мртвачким покровом.

[17] Зло овладало светом — везује се за младог Хамлета, први монолог. „Зло"/„коров" који је овладао „неоплевљеним вртом" из првог монолога, Хамлетово расположење на почетку трагедије пре развоја у личност рана фаза адолесцента је музички кључ у коме је *Хамлет у подруму* конципиран: одбачен је развој који чини Хамлетов лик оним што јесте, а трагедију *Хамлет* трајно значајном.

[18] Види Т. С. Елиотов Тирезије из *Пусте Земље*. Да ли се све то, цела представа, догађа у Хорацијевој свести? Јер у *Хамлету* Хорације жели да испије отров; он нема визију континуитета вредности, односно смисла за историјско (historical sense), према томе он је, за разлику од Хамлета, окренут смрти. Види Т. С. Елиот, „Традиција и индивидуални таленат".

Намеће се закључак да је оној генерацији[19] чији колективни доживљај представља, односно кроз чију свест је дат овакав *Хамлет,* важнија колективна генерацијска разлика од индивидуалног обележја сваког од њих као појединца. Да то није можда одраз једне забрињавајуће особине масовног света у коме живимо и коме изгледа генерацијска разлика толико важна, јер се осећа угрожен упорним присуством раније, коју би желео да склони да би уступила место једној новој генерацији. Дакле одраз борбе за живот, као у џунгли. Или је можда симптом склоности да се одбаци индивидуална одговорност заједно с индивидуалном особеношћу, што такође наводи на размишљање, када се та тенденција генерације којој припада и редитељ, Слободанка Алексић, тестира према, односно налази у побуни против, сасвим супротног схватања индивидуалне одговорности свести/савести први пут експлицитно изражене управо у лику Хамлета.

Подела представе помоћу, да их тако назовем, оријентационих пунктова, које режија зове сцене, такође је веома карактеристична. После „уводне песме", која даје тон ритуалне игре, чиме се подвлачи учествовање ирационалног, односно прерационалног, долази „призивање духа", које сведочи о даљем истицању тог медиевалистичког елемента, док „балет", који тумачи однос Хамлета и Офелије, „мишоловака", „мајка и син" — у великој мери прате ток Шекспировог *Хамлета,* завршавјући „гробљем", које је, у овом контексту, у складу са ритуално-ирационалном нотом представе и интонира завршницу, смрт, према којој је ова концепција усмерена. И овако, споља гледана, ова структура представе већ је поједностављење у односу на оригинал. Међутим, чињеница да је унутар те поделе шест првих монолога текстуално у великој мери искоришћено и да је представа осмишљена упућује на потребу прецизније анализе самог текста, упркос чињеници да се театар по Гротовском служи текстом само као партитуром у опери, то јест потчињава текст *музици* глуме. Глумац својим доживљајем, коме се у потпуности, без остатака, предаје, даје своје тумачење, тако да режији остаје да поје-

---

[19] Сада се „генерације" диференцирају сваких пет година, вероватно ће се то још више убрзати док се све не стопе у безбојност неиздиференциране садашњости у којој се „фигуративно" носе и дугачке сукње Ирене Форсајт и мини сукње послератних 1960/70, истовремено и дуга коса код мушкараца и обријана глава конфучијеваца. То изгледа као нека врста негације времена израженог кроз моду, односно истицање присуства свега и свих у свему, што опет значи враћање на исходиште и може да се протумачи као несвесна жеља да се крене правим путем да се не би погрешило код првог судбоносног заокрета на коме се негде у прошлости, очигледно управило кривим путем.

диначне, проосећане реакције, односно стапања чланова своје екипе с улогом датом у тексту, измири у једну целину.

Када је реч о представи која траје један сат, а заснована је на Шекспировом тексту од 4000 редака, не треба ни говорити да је текст скраћен. Овде, за разлику од поступка при анализи слободне верзије *Хамлета* у Југословенском драмском позоришту, можемо поћи од онога шта је од текста трагедије *Хамлет* сачувано и размотрити како је оно што је задржано режијом и глумом усмерено да би одговорило колективном доживљају једне, сматрамо, репрезентативне групе једне одређене глумачке генерације 1971. године. Изгледа да ће нам најсигурнији кључ за тумачење ове представе опет дати монолози и контекст у који су стављени, правац у коме су усмерени, и редослед, односно место, које им је дато у представи. Оно што у овако слободној представи *Хамлета* „према Шекспиру" заиста изненађује јесте да и поред одступања која су толика да то више и није Шекспиров *Хамлет*, да судећи према наслову *Хамлет у подруму* на то и не претендује, ипак одступање од оригинала за собом повлачи премештање баш четвртог и то само четвртог монолога.[20]

Први монолог налази се на оном месту које му је дао Шекспир, али му не претходи прва сцена, већ призор (I, 2) у коме се краљ обраћа дворанима да би добио њихову подршку за своје преурањено венчање с краљицом и разбио евентуалне сумње које би такав неуобичајен поступак могао да изазове. Краљев текст је скраћен не само због тога што је сама представа по обиму много краћа од *Хамлета*, већ и због тог што природно отпада све што се односи на Фортинбраса и уопште лица ван малог броја који је режија сачувала и овде и на сваком другом месту, уколико није интегрисано у текст овог малог броја улога. Оно што је битно да би сценска ситуација била јасна, на шта ће да се надовеже, опет сасвим редукован, текст гласа духа (сам дух не учествује у овој представи) краљ изговара: он даје отпуст Лаерту и обраћајући се Полонију показује свој однос према њему.

Начин на који се у представи текст не само скраћује већ и, како нам изгледа, вулгаризује у намери да се приближи генерацији коју представља[21] показује преображај познатих Хамлетових речи о привиду односно стварности

---

[20] Да ли можемо на основу анализе само два *Хамлета*, Југословенског драмског позоришта и *Хамлета у подруму* тврдити да је четврти монолог кључ који отвара врата која воде у човекове дубине, јер Хамлетова тајна још није расветљена?

[21] Да ли је то потребно, у то не улазимо, шта се добија, а шта губи?

које претходе првом монологу. Краљичине речи којима апелује на свог сина да одбаци туговање и да пријатељски гледа на краља дате су у целини, *као и њен* одговор на Хамлетово *Да, мајко,*[22] *опита ствар.*

Краљичин одговор: *Па кад је то, / Што теби тако чудно изгледа?* На то изазван речју „изгледа" Хамлет одвраћа:

Изгледа, госпо? Не, него баш јесте,
Ја не знам шта 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 то би се могло глумити.
Ал' у мени је нешто изван глуме;
Све ово је само рухо, опрема туге.

Изгледа мајко? Не, него баш јесте. Шта значи та свечана црнина, ти ветровити, усиљени уздаси, крокодилске сузе, то жалосно намештено лице? Све то *нема везе!* Та маскарада може и да се глуми. Мени је туга овде, све ово је фасада.

Овај пример показује начин на који је текст, могли бисмо слободно рећи, интерпретиран. Не ради се овде само о скраћивању, већ о једној одређеној концепцији према којој се претаче оно што је значајно за Хамлета Шекспировог доба у савремени жаргон, који директно преноси не само смисао оног што је на друкчији, сложенији, песнички начин, речено у оригиналу,[23] већ и шта од оригиналног текста режија сматра за важно. Прво, она води рачуна о самој радњи, јер свака представа, ма како се удаљивала од Аристотелових начела, ипак је првенствено слика акције. Пада у очи вулгаризација текста „крокодилске сузе", „маскарада" и „фасада", а нарочито „Све то нема везе!". Ова, пречестом употребом, толико избледела и отрцана фраза наводи на асоцијације с површним рефлексним одговором и у супротности је са смислом Хамлетове реплике којом он реагује на површност и лицемерност своје мајке. Оваква фраза одговарала би у најбољем случају јунаку мјузикла *Прича са западне стране (West Side Story)*, никако *Хамлету*. Чињеница да је текст

---

[22] „госпо", уместо „мајко" у оригиналу.
[23] Много од тога нестаје већ у преводу, ма како био добар.

преточен у прозу вероватно треба да изрази неку врсту реалистичности једне одређене генерације, желу да одбаци сваку форму која изгледа конвенционална и на изглед служи само декоративним циљевима, односно, рекло би се, лицемерно тумачи обичне чињенице песничким говором. Колико значи сажимање које он омогућује, колико подиже смисао оног што се представља, овде је пренебрегнуто. Као да је режија изгубила из вида да, држећи гледаоце на равни изнад проверљиве стварности, може да придобије њихово поверење за развој догађаја на сцени који иначе не би био веродостојан. Међутим, ако је режија тиме уклонила баријеру која смета једној новој генерацији и приближила јој једно Шекспирово дело непосредно, она је вулгаризујући текст отворила врата животу који тече ван позоришта, у нашем садашњем тренутку, у коме је тешко прихватити призивање духа, и остале наговештаје оваплоћеног присуства ирационалног које би, чини нам се, у једном песничком контексту могла наметнути гледаоцу.

Али да се вратимо првом монологу.[24] Рекосмо да је не само сачуван скоро у целини већ да је Хамлетов лик у овој представи саздан према том младом човеку, који је погођен губитком оца и необичним понашањем мајке, која изневерава његово идеалистичко схватање родитеља, спреман да положи оружје. Природно је да су се таквој кон-

---

[24] 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 јадан, празан, блуутав, 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 одвеју 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!

цепцији учинили као непотребни они стихови који посежу за метафизичком дубином. Изражавајући жељу да нестане, да се стопи с природом, Хамлет се буни против Божијих закона који самоубиство забрањују. Стихови: *Ил' да Вечни није дао закон свој / Против убиства себе! Боже, Боже!* изостају да би доцније из текста нестала још једна карактеристична и зрела опаска — која наговештава доцнијег мудријег и дубљег Хамлета, провлачи се кроз његов текст и долази до пуног смисла у седмом, овде избаченом монологу: *О Боже! Стока без разума па би жалила дуже...* Управо изостављени стихови наговештавају оне Хамлетове потенцијале који омогућују његов раст у зрелог Хамлета: први је бунт самосталног интелектуалца против окова религије, као усталом сваког наметнутог спутавања ослобођеног ренесансног човека, који искушава домете своје снаге, приписујући себи свемоћ некад везану за Бога; други, сазнање о свести / савести својственим само човеку у царству живих бића (*...Стока без разума па би жалила дуже!*), која човека обавезује. Та два својства — слобода интелекта и сазнање о свести / савести као људској привилегији и обавези, чини Хамлета Хамлетом. Определивши се за *младог* Хамлета, с којим може да се поистовети, ова режијска концепција, већ од првог монолога, такав део текста елиминише.

С друге стране, убачене су речи које Хамлета спуштају на ниво обичности, чак и улице — место Шекспировог „Гада! О Гада!" (Fie on it! Fie!) стоји „Пљујем ја на свет, пљујем". — и представљају га гледаоцу као разочараног младића, обичног, штавише и како се веома скоро показује, подложног хипнози, што ће рећи потчињавању туђој вољи. Неколико кратких реплика после тога Хорацио саопштава Хамлету да је видео духа његовог оца. Да би га убедио он почиње да га хипнотише. Хамлет за Хорацијем понавља „Онда на стражи између једанаест и дванаест." док Хорацио „ударцем о длан" не прекине хипнозу и повуче се (9). Следи веома скраћен, као да је стенографским белешкама дат, у поређењу са распеваним призором I, 3 оригинала — разговор између Лаерта и Офелије у Полонијевом дому, Лаертов опроштај и очева опомена и прекор упућен Офелији због дружења с кнезом Хамлетом. Завеса се, као што знамо, у тој врсти театра не спушта. Сцена је једноставна, декор се не мења; ефекти друге врсте, физичка глума, пантомима, светлосни, звучни ефекти обележавају мање јединице унутар већих и унутар представе у целини.

Све оно што је у оригиналу дато у четвртој и петој и што је интонирано у првој сцени првог чина овде је

сажето на театарски начин сценом „призивања духа". Овај призор показује колико је ефектан овакав глумачки поступак праћен музиком, нарочито израженог ритма, певањем, односно једном врстом хорског рецитовања и запевања, једноставним, а опет сугестивним светлосним ефектима као и специфичном глумом у којој је вербални и моторни израз стопљен, а растојање између човекове физичке и психичке реакције укинут: осећај се непосредно излива у покрет коме се глумац предаје. Он не глуми једну улогу, он себе тој улози дарује, жртвује, ако хоћете, како би рекао Гротовски. Та посвећеност глуми целокупног бића глумца даје оваквом театру јединствен интензитет којим се придобија публика. Уосталом позориште је недељив спој глуме и публике, схватање које није ново, али које је у Гротовсковој школи до краја примењено.

Ево свих упутстава за сцену „Призивање духа".

Кад бубањ удари први ударац Полоније и Офелија се опусте из свог лика и погледају нагло у Хорација који је у истом тренутку скочио са платформе. Полоније му покорно баци бројанице, овај их задене за појас или стави у џеп. III Глумац такође сиђе са платформе. Уз полагано лупање бубња и демфовање светала, пале се неке мистичне шајбне а глумци, који сада представљају Хорацијеве помагаче за сеансу призивања духа, поставе у круг, односно четвороугао на средини простора за игру. Бубањ ту добије један сталан умерен ритам. Свако од глумаца пронађе неке своје покрете док сви клечећи на коленима прате ритам пуштајући ту и тамо некакве звуке. Кад се атмосфера постигне, а то не сме да траје сувише дуго, Хорације да знак Хамлету да дође. Овај стане испред круга и каже:

ХАМЛЕТ (II) О све чете неба, земље и шта још? Дал' пак'о позвати? О, гада! О ви, мишићи не клоните сада, но подржите ме чврсто, усправно! (Ступи у центар осталих). (10—11)

На тај начин протумачена је појава духа и Хамлетово сазнање да је његов отац жртва злочина. Сви понављају речи за Хорацијем који води сеансу, све гласнијим узвицима, криковима интензивним, сугестивним ритмом у успону док не дође до галаме у којој вратоломном брзином свако изговара речи које личе на бајање са циљем да „Хамлета у његовој машти споје са очевим духом." Хамлет у екстази „падне доле са криком" (11), после једног тренутка тишине он почиње да халуцинира и води дијалог са другима који говоре један за другим. Други монолог је, према овој концепцији, продукт Хамлетове халуцинације у којој он говори речи духа свог оца и то

само оне које дају чињенице о убиству. Пошто је призор кратак једини начин да се приближи онима који нису присуствовали представи јесте да га дамо у целини:

СВИ Хамлете, Хамлете, Хамлете, отац, отац, Хамлете, Хамлете, отац, Хамлете, Хамлете (И све тако док он не падне у транс).

ХАМЛЕТ (II) (Пошто оствари екстазу, крикне). Хамлетеееееееее!!!! Ако си икад волео свог драгог оца . . . . . .

СВИ (Сукцесивно) (Ритам се опет уједначи у умереном темпу)
Чуј! Чуј! Чуј! Чуј!
Чуј! Чуј! Чуј! Чуј!
Освети! Освети! Освети! Освети!

ХАМЛЕТ (II) Освети његово подло, неприродно . . .

СВИ (сукц.) Убиство! Убиство! Убиство! Убиство!

ХАМЛЕТ Убиство! Да, то подло убиство!

СВИ (сукц.) ХАМЛЕТЕ! ХАМЛЕТЕ! ХАМЛЕТЕ! ХАМЛЕТЕ!

ХАМЛЕТ (II) Знај, Хамлете, змија та што твога оца уби . . .

СВИ (сукц.) Круна! Круна! Круна! Круна!

ХАМЛЕТ (II) Носи сад његову круну!

СВИ (сукц.) Стриц! Стриц! Стриц! Стриц!

ХАМЛЕТ (II) О моја пророчка душо, мој стриц!

СВИ (сукц.) Звер! Звер! Звер! Звер!

ХАМЛЕТ (II) Да, та прељубна, родоскрвна звер!

СВИ (сукц.) Упамти, упамти, упамти, упамти! (11—12)[25]

На реч „упамти" излива се из Хамлета цео текст завета освете другог монолога који тим самим добија боју медијевалног општења с ирационалним, односно код гледаоца утврђује представу о Хамлету као јунаку средњевековних

---

[25] Види Вилљем Шекспир *Целокупна дела,* Макбет, Хамлет, „Култура", Београд 1963, стр. 141—142:

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 сметеној
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 знâм
Да таквог може бити бар у Данској!
Но, стрче, ту сте! А сад датој ми наредби.
Она је: „Збогом, збогом! Памти ме!"
Ја сам се на то заклео.

„митова", који опште с духовима и верују у врачбине и чари. Овакав адолесцентни Хамлет преузима пуну улогу Хамлета и води, уместо афирмацији живота, његовој негацији. Окренут прошлости, он не може у садашњости наћи оријентацију. Он нема услова да превазиђе своју сопствену коб, да окрене поглед ка будућности и тамо нађе како смисао живота, тако и утеху за своју сопствену судбину.

Руковођена артистичким инстинктом режија непогрешиво реагује на поједине кључне речи оригиналног текста, као на шлагворте. Овде *упамти,* реч која везује Хамлета за освету, односно, оптерећује тешким задатком и не допушта му да живи *овде* и *сада,* постаје она магична реч која Хамлету отвара свет магије, даје му моћ да општи са својим ирационалним дубинама у којима му интуиција открива подло уморство оца, на начин на који се реалистичким, рационалним поступком не може објаснити. Међутим реч *упамти* у Шекспировом контексту има вишезначни смисао. Она значи и оно што је ова режија ухватила и развила, али она исто тако значи и сећање на прошлост које обавезује садашњост управо због будућности. То је имплицирано оним што треба да се памти, то јест кажњавањем за злочин који ће Хамлет извршити кад схвати да се тиме не *свети,* што би било бесмислено, јер не може оцу повратити живот, већ да тиме спасава заједницу од зла, од злочинца који ће да је трује докле год буде постојао. Према томе, ако је Хамлет спреман да жртвује свој живот да би створио заједници бољу будућност, он има смисла за континуитет, за „историјско", и није окренут смрти.

Определивши се за овакво тумачење појаве духа, ова модерна режија решила је на свој начин питање о које су се иначе спотицали редитељи и реалистичког и натуралистичког театра. За генерацију која је интерпретирала *Хамлета у подруму* граница између рационалног и ирационалног, реалног и наслућеног више није важна. Штавише, она тежи да се ослободи преграда и да преко уметности, овде најинтензивније глуме, продре даље од до сада познатог и допуштеног. Она не бежи од оног што је стављено у исти кош заједно са бесмисленим празноверицама, осуђено и одбачено јер више није роб ни искључиве рационалности ни ригорозног реализма.

Текст тог другог монолога прекинут је отприлике на средини кад „сви" упадају са речи „УПАМТИ!". Али најбоље је да га репродукујемо да бисмо на том упадљивом примеру показали технику, односно методе, ове школе:

ХАМЛЕТ (II) Да те памтим? О, да, јадни душе мој! Док памћења буде у тој сметеној 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 не помешан са нижим стварима.

СВИ (у глас) УПАМТИ!

ХАМЛЕТ (II) Да, неба ми! О, жено најпакленија! О насмејани, проклет ниткове! Прибелешке моје! Треба да запишем да се неко може смејати и смејати и опет бити зликовац, јер знам да таквог може бити бар у Данској. Ово време је изашло из зглоба. О, проклетство, срам, што сам рођен да га ја поправљам сам. (12—13)

Мада је дала текст другог монолога тако рећи у целини, претворивши га у халуцинацију изазвану спиритистичком сеансом, режија је пренела Хамлетов конфликт са светом на унутрашњи план, и преобратила га у Хамлетов конфликт са сопственом располућеном *душом*. У Шекспировом Хамлету бесне оба конфликта: унутрашњи је корелат спољњег. У *Хамлету* нема ниједног мига да *дух* постоји само у Хамлетовој машти. Знамо из културне историје да је публика примала духа без двоумљења, средњевековна веровања живела су још пуном снагом у њој. Да је режија довела аутентичност појаве духа, као објективне чињенице, у питање и тиме ставила под знак сумње краљеву покварености, злочинаштво, види се по томе што краљ у овој представи прима смрт с достојанством. Он не покушава да се спасе као у оригиналном *Хамлету*. Тиме се, како нам изгледа, доводи у питање истинитост података које је овакав Хамлет на спиритистичкој сеанси стекао. Већ на случају ова два монолога види се како *игра* може да тексту импутира други смисао и управи га неочекиваним, оригиналу страним, правцем. Да би се створила јаснија слика о представи треба да напоменем да глумац који говори овај монолог глуми целим телом, свим мишићима, служећи се својим телом као инструментом који изражава његове мисли и осећања садржана у речима текста. Он не презентира текст, ма како занесено чак ни à la Станиславски, он га, целим својим бићем, сваким нервом и мишићем, нијансирањем звука и гласа мењајући ритам, пред нама *живи*. Пошто у афекту не говоримо прозом него ритмичким говором блиским поезији, то је овај текст скоро у целини сачуван, мада није разбијен на стихове, јер су они у овој представи одбачени. Шекспиров језик, како каже режија, задржан је скоро у целини у монолозима, мада, као што смо видели с мањим ретушем.

Хамлет клоне на земљу. (објашњава режија). Бубањ који је достигао вртоглави ритам изненада стане. Тишина. Учесници сеансе се полако повлаче, Хорацио прилази Хамлету и скида му ланац, затим хитро одлази на платформу. Хамлет полако одлази за њим. Светло се пали и Хорацио брзо баци симболе глумцима који су остали на глумишту и то овим редом: Краљу, краљици, мараму за Гилденкраца баца на земљу, овај је узме. (13)

Комад тече даље брзим темпом без прекидања које би пореметило емоционални континуитет створен глумом, чији интензитет увлачи гледаоца у представу, на коју би пауза деловала разорно.

Све улоге су обележене, свака се глуми одређеним стилом. Све је сведено на најмању меру и текстуално и временски. Међутим, глума је толико снажна, глуми се телом, краљица се увија око краља да би глумила секс, Гилденкранц, који представља оба лика подлих дворана улизица, увија се, љигав, влажних дланова: као да тражи и прима понижења? Оно што је на тексту одбачено надокнађено је у неку руку оваквом техником наметљиво јасне и интензивне глуме. Али, као што је речено, ни таква глума не може да пружи нијансе значења: Шекспирови ликови су сложени, а овде свака улога представља само једну истакнуту црту карактера. Једино код Хамлета допуштена је извесна слобода. Па ипак и он је сведен само на једну фазу Шекспировог Хамлета.

Пре трећег монолога хронолошки без измена, у једном рекли смо стенографском виду, дат је други чин, долазак Гилденкранца, његов разговор с Краљем, Краљев разговор с Полонијем, Хамлетов с Полонијем, па с Гилденкранцом док га овај не „ишутира", глагол којим се режија често служи. Ето секвенце која претходи трећем монологу. На Хамлетово питање да ли су га позвали:

ГИЛДЕНКРАНЦ Позвали су ме, кнеже.
ХАМЛЕТ Тако (Шутира га). Али мој чика отац и моја стрина мајка су се мало преварили. Ја сам луд само кад дува северозападни ветар. Кад дува југ ја разликујем сокола од чапље.

Гилденкранц се искотрља напоље. Хамлет остаје сам, седне негде и тужно и горко плаче над својом судбином. Било би добро да за разлику од жестоких физичких монолога буде статичан али необично емотиван, са правим сузама, ако може и чудним гласовним модулацијама. (17—18)

Зашто баш да трећи монолог буде статичан, кад нам изгледа да би такав требало да буде четврти, док трећи може

да буде не само веома емотиван већ и крајње узнемирен. Равнотежу, опасну својом склоношћу ка инерцији, достиже Хамлет, тек у четвртом монологу. Али да погледамо шта је сачувано од трећег, да бисмо онда, нашим пробним каменом, четвртим открили у чему је оно главно одступање које је кључ за Хамлетову „тајну" ставило у погребну браву.

Сад сам сам.
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 крви полуд, невин да побледи,
Непросвећен се збуни, и да чула
Самог 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 ја страшљивац? Ко ме зове
Нитковом? Ко ме по темену лупа?
Чупа ми браду — дува ми у лице?

Сад сам сам. О, какав подлац, ниски роб сам ја.

Јесам ли ја страшљивац? Ко ме зове нитковом? Ко ме по темену лупа? Чупа ми браду — дува ми у лице. За нос ме вуче? У грло ми лаж до плућа гура? Ко то чини?

За нос ме вуче! У грло 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! Освето
Ах, какав сам магарац! Јест
„храбро"
Да ја, убијеног, драгог оца син,
Небом и паклом на освету
гоњен,
Морам ко 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 саме глуме беху
тол'ко
Потресени до срца да би одмах
Признали 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 видел можда је
нечастив,
А ђаво може на себе узети
Допадљив вид; штавише и
можда,
Због слабости ми и суморности —
А он на такве има силну моћ —
На зло ме води да ме упропасти.

Крста ми, ја бих поднео то све,
јер мора да сам голубије јетре
и немам жуч да увреду загорча.

О, крвави и блудни ниткове! Бесавесни, похотни, неприродни!
Издајничка хуљо! Освето.

На посао, моја мисли. Слушао сам да кривци, гледајућ' какву представу, вештином саме глуме беху толико потресени да би одмах признали своја недела јавно. Убиство иако нема језика проговори органом чуднијим. Одиграћемо нешто што личи убиству оца мог пред мојим стрицем. Ја ћу пазити његов поглед, прозират до сржи. Тргне л се само, знаћу већ свој пут.

Ја хоћу да имам стварније разлоге Но овај. Глума замку нек' ми дадне У коју ће савест краљева да падне.	Глума замку нек ми дадне у коју ће савест краљева да падне.

Изостављено је на првом месту оно што се односи на глумце, јер глумаца у овој верзији нема. Тиме се губи за Шекспира значајно схватање да је позорница огледало, хроника и, на неки начин, судија етичких вредности, али је опет артистичким инстинктом сачувана референца на снажно дејство позоришта на човека као етичко биће. Тиме је само донекле сачуван драгоцен податак о томе у којој мери је преко свог драматуршког рада Шекспир био ангажован што показује да без ангажованости, у дубоком смислу те речи, нема велике уметности. Али то није битно за овакву, подешену, верзију која не претендује на аутентичност у односу на Шекспировог *Хамлета*. Али, оно што можда крњи оригинал јесте то што су у ствари сачувани само они стихови који су на површинској равни, да боме, преточени у прозу, *што не вреди* понављати јер важи за цео текст ове представе. Дубока само-оптужба, немилосрдна и строга у којој се огледа чак и за наше доба психологије изненађујуће сазнање о раду наше свести, о нашој „души", ишчезла је из текста. Нема Хамлетовог огорчења због тога што срцбу не може да усмери у правцу акције, освете, већ је излива, троши претварајући је у речи, тако да за дело, освету, не остаје снаге. Стихови „какав сам ја магарац, . . . Пфуј!". Међутим, баш то сазнање представља корак напред у односу на смисао другог монолога у коме се о освети уопште не размишља већ се она слепо, по традицији, прихвата. Тако је једна фаза у Хамлетовом сазревању остала необележена. Занемарен је онај смисао трећег монолога који показује како дубоки рад на равни испод свесног код Хамлета прати инерција на површини и како због тога што он није тога свестан, немилице себе осуђује, за оно што нама изгледа његовом највећом врлином, етичку утанчаност, савесност, презање од убиства без довољно разлога, поштовање људског живота. Изостао је исто тако и онај део текста који понавља његове сумње у истинитост исказа очевог духа, чиме се у извесној мери објашњава његово одлагање освете. Кажемо у извесној мери, јер са Хамлетовим растом тај разлог из несигурности прераста у став да освета није само по себи оправдана, као што се то прихватало у његово доба, већ да је убиство допуштено само ако се

тиме заједница спасава од опасног злочинца, окорелог убице.

Следи сцена „балета" која на веома дискретан, поетски начин објашњава однос између двоје младих. Ево шта режија о томе каже:

Пред сцену у којој се Хамлет и Офелија посвађају и разиђу, одиграју балет који исприча читаву њихову љубавну причу. Музика је веома лагана и они не играју по музици већ уз њу испричају отприлике овакву причу: видели смо се, видели смо се прво из далека и гледали се дуго. Онда смо пришли једно другом. Ја сам је додирнуо, ја сам поцрвенела. Покушао је да ме пољуби, она прво није хтела, а после је хтела. Љубили смо се. Онда ме је он узео у наручје. Носио ме је кроз шуму и преко поља. Онда сам му села у крило. Водили смо љубав. (19)

Ова игра треба да личи на балет што је мање могуће. Нека се игра полагано, нежно, а секса ако има нека буде нежан. Кад уморни легну једно преко другог, Хорацио приђе и стави Офелији у руке „дарове" које је она некада добила од Хамлета. „Дарове" глуми један старински музички инструмент. Кад се Хорацио врати на место музика стане. (18—19)

Познаваоцима *Хамлета* не треба ни говорити да је четврти кључни монолог померен са свог места, а с њим и језичак на ваги равнотеже ове трагедије. Између Хамлета и Офелије долази до веома скраћене размене текста из III, 1 који у оригиналу следи непосредно после IV монолога у ствари тај монолог уводи ову сцену и имплицира њен смисао, пошто је обележио тоналитет у коме ће да се одвија. Овде су задржане само оне најпознатије реплике којима дијалог почиње, а завршава се Хамлетовим испадом којим тера Офелију у манастир, и та реплика је скраћена; и измењена на тај начин што је оно, што је у оригиналу имплицирано, овде грубо, вулгарно исказано.

Иди у манастир! Зашто да рађаш грешнике? — Ја сам прилично сам поштен; па ипак бих себе могао оптужити за такве ствари да би боље било да ме мати никад није родила. Ја сам врло охол, осветољубив, славољубив, са више грехова што чекају на мој миг но што имам мисли да их њима оденем, или маште да им дам облик, или времена да их изведем. Шта ће оваква створења, као што сам

Иди у манастир, иди у јавну кућу! Зашто да рађаш грешнике? Ја сам прилично сам поштен, па ипак бих себе могао да оптужим за такве ствари да је боље да се никад нисам ни родио.

Шта ће оваква бића као што сам ја?

ја, да се шуњају између земље и неба? Сви смо ми овејани ништкови — сви! Не веруј ни једном од нас. Иди право у манастир! — Где вам је Отац?

Не веруј никоме! Бежи, иди у јавну кућу, иди у манастир, иди и то брзо. (Оде до Хорација и врати му ланац) (20)

Онај део који показује самокритичност себе као мушкарца и преко себе целог људског рода, у тренутку најцрњег песимизма, што опет значи виши ниво зрелости, скраћивањем је остављен. Алузија на прислушкивање њеног оца и свог стрица је нестала јер је оно из представе изостављено, али директно истицање могућег смисла „*пиппету*", наговештеног Хамлетовим алузијама на продавца рибе, то јест подводача у ранијем разговору с Полонијем, чини нам се, без довољно оправдања, вулгаризује текст. Кад се текст оригинала драстично скраћује и комад сажима да би се постигла већа „ударна снага" онда треба веома брижљиво транспоновати у експлицитни текст оно што је имплицирано у оригиналу. Мислим да је овде права мера прекорачена. Скоро у целини сачувану Офелијину прекрасну тужбалицу,[26] непосредно после тих речи, дугујемо вероватно не толико песничком елементу већ чињеници што се у њој огледа млади брилијантни ренесансни краљевић, онакав какав је Хамлет био пре смрти свог оца, и онакав какав је заједно с генерацијом 1971, могао лако да капитулира пред животом, ако тај живот не може да усклади са својом душом романтика. Трећи глумац добија сада ланац од Хорација и преузима водећу улогу. Он се обраћа Хорацију познатим текстом од кога је сачувао само „Ти си најправеднији човек, Хорацио," и захтев да мотри стрица, кога ће и он посматрати, „па ћемо после упоредити наше утиске".

Следећи део „Мишоловке", садржи пантомиму коју глуме Хамлет, Офелија и први глумац и почиње тиме што Хамлет и Офелија отпевају онај део из Хамлетовог дијалога са Розенкранцом и Гилденстерном (II, 2) у коме се велича „човек", а почиње речима „Каква је вредност човек". У оригиналу у прози, овде је у виду песме, узете из

---

[26] (Пева)
О какав диван ту посрну дух!
То бистро око двора, војске мач,
А цвет и нада младе државе.
Очима свима и узор и циљ,
Све је то сада разорено, све!
А ја, најбеднија и најнесрећнија,
Од свију жена, што сам пила мед
Заносне песме завета му свих, —
Сад гледам дивни, краљевски тај ум
ко раздешена звона промукао,
а несравњену цветну младост ту
У лудилу свелу.
О, тужна сам ја. (20)

мјузикла *Коса,* чији аутори Радо и Рагни су се послужили Шекспировим слободно интерпретираним текстом за једну своју мелодију:

Ја сам одскора (не знам ни сам зашто!) изгубио сву своју веселост, запустио све своје навике, и уистину, моје расположење је тако жалосно, да ми ова дивна грађевина земља, личи на какав пуст морски гребен; ово сјајно небо, ваздух и, — погледајте, — тај лепи племенити и над нама раскриљени свод, тај величанствени кров украшен златном ватром, — ах, све ми то личи на ружно, кужно сметлиште испарења! — Какво је ремек-дело Човек! Како је племенит умом! Како неограничен по способностима! како је у облику и покрету складан и целисходан! како је изразом сличан анђелу! Како по разуму наличи на Бога — украс света, узор свега живота! — па ипак, шта је за мене та квинтесенција прашине? Човек ми се не мили; не, па ни жена, мада ми изгледа да бисте својим осмехом желели да потврдите то.

Каква вредност човек је?
Племенит му ум, како паметан
је он и вредан,
Лепих кретњи брз и спретан,
узвишен је.
Лепота света тог и најлепша
животиња.
Однедавно, ја не знам зашто
изгубих свој мир
И ова дивна земља мени, на
пусти личи гребен.
А ово сјајно небо ваздух и
ветар,
Тај лепи плави свод божански,
Узвишени кров у ватри празан
сад.
Што све то личи мени, зашто
личи мени,
На пуста, болесна испарења.
Каква вредност човек је?
Племенит му ум. (21—22)

Овде после раскида између Хамлета и Офелије, пре пантомиме којом се испитује краљева кривица сужава се смисао овог познатог ренесансног текста који одражава веру у човека и своди на мелодрамски жал разочараног идеалисте за пропалим идеалима и има исту функцију као у мјузиклу одакле је и узета. *Хамлет — Коса.*

Из режијских упутстава види се да пантомима у потпуности иде за Шекспиром, с том разликом што Краља игра Хамлет, Офелија Гертруду, а Глумац (I) Клаудија. Пошто њих двоје играју позитивне улоге, навлаче лепу маску, он ружну, али маске су невидљиве, у ствари су искривљена и намештена лица самих глумаца. Као симбол љубави, Краљ и Краљица у тој немој игри прво „одиграју један менует", затим се растају у љубави пошто Краљица намести свом мужу кревет да се одмори. Међутим, овде долази опет до извесне вулгаризације као и до експлицитности у

погледу једног спорног питања које очигледно Шекспир намерно оставља отвореним: Режија каже —

Краљица долази да види спава ли чврсто па кад се увери зове свог љубавника. Љубавник долази, па пошто се мало помази с краљицом, убије краља на спавању некаквим врцбинама. Кад прави краљ све то види прекине представу и гневан напусти сцену. (22)

У оригиналном тексту, као што знамо, Краљ не реагује на пантомиму, која претходи представи, већ на извођење представе и то на месту које гласно тумачи Хамлет о убиству Краља од стране његовог нећака Лукијана у тренутку кад се овај прикрада и сипа заспалом краљу отров у ухо. То што краљ реагује већ на пантомиму није значајније одступање, јер је чињеница да Краљ примећује алузију на себе тек кад је игра праћена текстом увек представљала проблем. Спорна је тачка међу шекспиролозима зашто Краљ не реагује већ на очигледну садржину пантомиме. Оно што представља слободну интерпретацију за коју не видимо оправдања јесте да Краљица директно учествује у злочину, што код Шекспира није нигде речено, наговештено ни у пантомими, ни у игри. Штавише, дух Хамлетовог оца инсистира да се у краљицу не дира. Питање њеног учествовања односно саучесништва остаје отворено.[27] Одсудно и суштинско разилажење с оригиналом и потврду да је равнотежа драме повређена представља смештање пропуштеног четвртог монолога овамо, после представе у представи.

Пошто је краљ напустио сцену, „Хамлет — према режији — измења ‚значајне' погледе са својим пријатељима и Хорацијем и кад они оду даје се на размишљање". Сада долази четврти монолог. Текстуална одступања технички узев нису велика, али су смисаоно значајна. Хамлет не говори у првом лицу множине, мислећи на себе и кроз себе на човека уопште, већ у другом лицу множине и обраћа се гледаоцима, свету. Тиме се главно питање о суштини и смислу живота, о његовом квалитету, о томе да ли вреди живети и како треба живети, да ли треба да се човек ухвати у коштац с неправдама и злом или не, помера с плана личне дилеме, индивидуалне одговорности, на план објективне, друштвене, да не кажемо колективне одговорности. А место на коме се у представи налази даје му други контекст и тиме други смисао. Хамлет се осведочио да је краљ убица његовог оца, он више нема разлога да се двоуми. Међутим, размишљање упућено другима

---

[27] Види напад Т. С. Елиотов у његовом есеју „Хамлет".

— другим лицем множине, ствара утисак да се Хамлет консултује с неком врстом јавног мишљења односно да у провалију своје неодлучности и неспособности да дела — јер како друкчије да се сада објасни нерешеност — увлачи и гледаоца. Овако интерпретиран четврти монолог, ограничава Хамлетов домашај до тачке песимизма до које лако стиже човек који нема снаге да се на самог себе ослони, и стога нема ни виталности потребне за делање. Закључак ка коме све то води јесте да је живот, онакав какав је Хамлету пао у део, овог јунака трагедије сломио.

Какав смисао остаје овом монологу после разлаза с Офелијом, после сазнања да је Краљ убица? Зар у том контексту он може да значи нешто друго до малодушности, односно сазнање опасности у којој се налази сада кад је отворио карте Краљу и кад извршење наређења очевог духа доводи његов живот у опасност. Дигресија у метафизичко размишљање о суштини загробног живота померањем монолога на ово место губи своју суштину размишљања о смрти, односно о страху од оног што долази после смрти, као и разматрање о квалитету живота губи суптилност, јер је Хамлетова судбина решена. Ако је човек, ако није обичан страшљивац — а то не може да буде, јер би једна упрошћена трагедија о оваквом јунаку постала бесмислена, он сада нема услова да одмерава да ли у животу треба примати неправде, увреде, понижења пасивно, или треба да им се одупре, да се не би контаминирали служећи се истим оружјем којим и нападач. Коцка је пала, пут којим ће поћи стоји пред њим. Тренутак дилеме, који је надахнуо ово у литератури јединствено размишљање, пропуштен је. Изненађује нас мађија књижевног текста: промени ли се место, „контекст", исти систем језичких знакова, поређан тако рећи истим редом, добија други смисао.

Овај део „Мишоловке" завршава се кратким дијалогом између Гилденкранца и Хамлета кога овај позива да посети мајку и познатим призором у коме Хамлет, раздражен Гилденкранцевим шпијунирањем, на примеру фруле, објашњава да је он сложенији инструмент и да се на њему не може свирати. Начин скраћивања нам је већ познат:

ХАМЛЕТ (Баци га на земљу изшутира напоље)
Па видите какву тричаву ствар правите ви од мене. Дођавола, мислиш ли да се на мени може лакше свирати него на једној фрули! (24)

Можда је најинтересантније и на свој начин најоригиналније решење нађено у „Молитви", за Краљеву мо-

литву, односно за Хамлетово оклевање, друго спорно питање за тумаче ове загонетне трагедије. Ово је на линији обележеној „призивањем духа", то јест померања реалности, о којој Хамлет дознаје кроз надземаљску појаву духа, на план бајања и празноверица и, да ли намерно или не, утврђује утисак да се све то можда догађа у Хамлетовој свести, створено маштом и излази из подсвести, што имплицира да Краљ можда и није онако црн како то Хамлету изгледа. Међутим, с обзиром на канцу, на начин глуме, краљ јесте грамжљив: он подсећа на птицу грабљивицу, птицу убицу. Да није режија тиме дошла сама са собом у контрадикцију? То се, међутим, не примећује толико на самој представи, кад је гледалац понесен и укључен у физичку глуму, већ кад се на миру и концентрисано проучава текст, док се у живом сећању држи сама представа. Ако је тако, онда, с гледишта ове концепције, па и с гледишта шекспировског позоришта, то није важно, јер само извођење на позорници одлучује, све остало нема значаја.

Ову сцену радити у сличној атмосфери као и „Призивање духа" — каже се у упутствима режије. — Кад Хамлет изшутира Гилденкранца, промени се штимунг и Хорацио предводи опет своје авети па заједно на коленима пужу око Хамлета и гребу га рукама. Хамлет се окреће око своје осе и, подстакнут додирима и звуцима, моли авети да га не уведу у напаст. (25)

Сада долази Хамлетов пети монолог:

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.[28]

---

[28] Виљем Шекспир, *Целокупна дела*, Макбет. Хамлет, „Култура" Београд 1963, стр. 187—188.

из кога су изостављена свега четири стиха, док је један премештен. Текст, међутим, губи једва приметан, а опет веома значајан помен односа свести и подсвести. Кад Хамлет каже:

> . . . Сад бих врелу крв
> Могао пити, и чинити грозоте,
> *Да се дан стресе кад погледа то.* (25)[29]

Овај трећи, изостављени, стих изражава Хамлетов увид у самог себе, то суптилно разграничавање свог дејствовања на две равни, као и снагу да се, и поред продора ирационалног, са собом влада. Стих *Језик и душа нек су лицемерни* опет садржи самокритички и самоспознајни елемент, док исто тако одбачена референца на Неронов дух *Нека у моје затворене груди / Никад Неронов не провали дух,* чини нам се, не одузима тексту неко важније обележје, јер садржи само алузију на архетипско у људском понашању, што је, целом снагом и ситуацијом овог јунака, и онако наглашено.

Као и четврти монолог, који је за разлику од трећег, изговаран у грчу најинтензивније физичке глуме, тако је и овај грчевит излив помућеног човека који је у власти својих унутрашњих авети. Пошто се на тај монолог директно наставља шести, оним занимљивим решењем које смо наговестили, потврђена је наша опаска да је Хамлетов сукоб премештен с објективног на субјективни план и тиме је како нама изгледа цео заплет на реалном плану доведен у питање. Мислим да је режија отишла најдаље у том смислу управо у следећем:

> Хорацио баци на земљу круну и једна од „авети" притрчи, узме је и постаје Краљ. Краљ клечи према публици и моли небо да му опрости док „авети" иза њега гурају Хамлета на освету. Хамлет је неодлучан, опире се и најзад нађе оправдање за одлагање осете. (25)

Зар цела Хамлетова ситуација после овог не може да се с пуним оправдањем, које нуди ова концепција схвати као персонификација, или дословно отелотворење његовог унутрашњег сукоба.

Краљева молитва, у контрапункту с Хамлетовим шестим монологом, брилијантно слободно решење, у складу с режијском концепцијом, најјасније израженом у „Молитви", „игра се као некакав чудан дијалог људи који не чују један другог."

---

[29] Подвукла В. М.

КРАЉ (I) Мој злочин трули, до неба му смрад диже се носећ најстарију клетву братоубиства.

ХАМЛЕТ (III) На молитви је. Сад бих могао и сад ћу свршити са њим.

КРАЉ Молити не могу мада то и хоћу. Јаку ми вољу јачи грех обара.

ХАМЛЕТ Па онда он у рај а ја ћу бити осведочен. — О томе треба размислити.

КРАЉ Па да је ова рука проклета од братовљеве крви двапут одебљала, зар добро небо нема доста кише да је спере целу да буде к'о снег?

ХАМЛЕТ Један ми зликовац оца убио и затим зар јединац син му ја да шаљем тог истог зликовца у рај?

КРАЉ Чему милост до ли да погледа грех?

ХАМЛЕТ О, то би била плата, награда, а освета никад!

КРАЉ Зар нема молитва ту двоструку моћ . . .

ХАМЛЕТ Стој мачу, буди страшнијег замаха!

КРАЉ . . . да пре но паднемо предупреди пад и опрости онда кад паднемо већ?

ХАМЛЕТ Кад буде пијан заспао, у гневу, у родоскрвној сласти постеље, у коцки, свађи, или ма ком чину што труи спасења у себи не чува — тад га обори!

КРАЉ На путима греха у овом свету позлаћена рука злочина још може да измакне правди.

ХАМЛЕТ Нек се петама копрца ка небу. Нек му душа буде проклета, црна као пакао у који пође!

КРАЉ Често се још пљачком злочина купи закон сам. Све још може кренути на добро!

ХАМЛЕТ Лек ти овај муке продужиће, нека! (25—27).

Краљев текст, како видимо, садржи признање злочина, израз његовог очајања што не може да се моли богу, али је отпало његово утапање у разлоге, изражено метафорама, самокритичко сазнање да нема опроста ако се задрже плодови греха, као и то да на небу влада правда што имплицира свест о безнадежности сопственог положаја. Али је сачуван његов вапај *(Све још може кренути на добро)*, бледа и ничим непотврђена нада типична за очајнике. Оно што се односи на поквареност света, који може да се купи и на чију слабост Краљ рачуна, испреплиће се овде с Хамлетовим веома сведеним монологом чија свирепост, у контексту ове представе, и на том месту, изражава само срдиту немоћ. Из текста је избачено све сем одлуке да одложи убиство док не ухвати краља у греху да се не би Краљ убијен при молитви, како се то веровало, а и данас се верује у католичким срединама, спасао пакла. Као што смо видели из упутстава режије, све што

Хамлет ту каже треба схватити као оправдање за одлагање. Она нијанса да Хамлет не може да убије мучки изалеђа, о којој се говори у шекспиролошкој литератури, овде није такнута. Према томе, дилеме о томе да ли је Хамлет неодлучан, то јест слаб или није, више нема. По овој концепцији, Хамлет је неспособан за акцију, што уосталом излази већ из четвртог монолога, који, на месту на коме се овде налази, не обележава равнотежу, тачку мировања, већ имплицира опредељење за пасивност, одбијање да се са животом сучели.

Од четвртог монолога, па до краја представе, Хамлет доследно иде ка самоубиству. Пети и шести, померени у домен ирационалног, на истој су линији. Изненађујуће много радње згуснуто је и сачувано, чини нам се, захваљујући техници овог театра физичке глуме у коме учествују не само глумачки покрет и гест, већ и цела игра и плес тела. Сваки мишић и сваки нерв ангажован је у пуној мери, и импликацијом изражава и тиме у великој мери надомешта, изостављени текст. Додуше то помињемо с резервом, јер сматрамо да оне нијансе значења које може да изрази говор, не може исто тако пренети физички покрет. Али ако прихватимо Гротовскову горку констатацију надахнуту нашим подељеним светом, вавилонском кулом језика, у смислу *логоса*, у коме је дошло до такве збрке појмова да више нико никог не разуме, ако пођемо од претпоставке да је језик контаминиран, онда је физички покрет, гест, много чистији. Он директније преноси смисао једног бића другом. Ако не можемо да се сусретнемо, да поново успоставимо *контакт* — Гротовскова кључна реч — на интелектуалној равни, онда да почнемо од почетка, односно на равни *бића*.

На исти начин на који је то радио и раније, неколико примера смо већ дали, Хорацио „узима Хамлету ланац . . . Краљици даје огрлицу, Краљу узима круну и први глумац постаје Полоније добивши бројанице." (27) Онај глумац који добија ланац постаје Хамлет. Он по страни чека док на њега не дође ред да уђе у игру, у овом претпоследњем одељку представе који носи наслов „Мајка и син". После кратког дијалога Полонија с Краљицом, овај се повлачи, јер се чују Хамлетови кораци. Реплике између мајке и сина, узете из првог дела сцене III, 4, сведене су на радњу. Оне одмах доводе до климакса у коме краљица призива помоћ. На Полонијеве речи — Упомоћ! Охој! Хамлет узвикује „Гле пацов!" и на веома необичан начин, у духу моде раних седамдесетих година, с њим се обрачунава.

Хамлет се залети и високим карате ударцем ногом удари по завеси. Полоније јекне и затетура се напред. Завеса му је преко главе. Хамлет скочи на леђа или још боље на груди Полонију и то тако да му је бар једна нога преко његовог рамена. Хамлет удара човека увијеног у завесу који га носи по сцени на раменима. Краљица јекне на сваки ударац који иду веома споро. Хамлет удара Полонија „ножем" који глуми само стегнута песница. После пар удараца Полоније (I) падне, Хамлет му стргне завесу. (29)

Упркос дивљачком начину убијања у духу силеџијства садашњег времена, режија остаје верна Шекспиру у погледу Хамлетовог изненађења што је убио Полонија. Ништа више, али то значи да не дира у дилему шекспиролошке критике која води спор о томе да ли Хамлет заиста мисли да је у питању Краљ или не. На Краљичин ужаснут узвик — *О како је брз и крвав овај чин* Хамлет одговара:

> Скоро исто толико крвав ко убити Краља па се удати за његовог брата. Не ломи руке ломићу ти срце ако се није претворило у камен да се брани против осећања. (29)

Као што се види цео текст поређења између два брата, апеловање на њену савест сведено је на следећи текст:

КРАЉИЦА О не говори више, Хамлете!
ХАМЛЕТ (Цепа јој блузу) Један шарлатан, убица, ни двадесети део твог бившег мужа. Спрдња од краља, то ђубре, та крпа!
КРАЉИЦА О, Хамлете, ти срце на двоје ми цепаш.
ХАМЛЕТ (Покривајући разголићену мајку Полонијевом завесом). Одбаци његов гори део и с оним другим живи поштеније. И немој ноћас да спаваш с мојим стрицем већ тражи врлину. Твој благослов ћу примити тек када се покајеш. Жао ми је њега али је небо тако хтело.
(Узима Полонија под руку и вуче га напоље) Због ом, несрећниче. Мишљах да си други. Сад видиш да је ревност понекад опасна. Зло је почело, а горе још чека. (30).

Дух Хамлетовог оца се не појављује. Није само скраћивање одузело универзалнији значај једног специфичног односа између мајке и њој оданог сина, изниклог из једне неприродне ситуације, већ је вулгаризација текста спустила сукоб на раван свакидашњице. Уосталом, Хамлет је „обичан човек", режија то доследно спроводи и води ка крају који нам је непосредно после представе *Хамлет у*

подруму изгледао неприхватљив, али пошто смо проучили текст, изгледа као једини могући у таквој интерпретацији.

Филмском брзином смењују се сада добро познати призори праћени кратким текстом чији смисао подсећа на оригинал нарочито због тога што су оне реплике које су сачуване верне тексту оригинала. — Краљица саопштава Краљу о убиству Полонија, Хамлет се појављује и с Краљем шали, односно он се руга Краљу познатом репликом о томе да је Полоније на вечери где њега једу црви кроз чија црева подједнако пролазе и краљ и просјак, Краљ му саопштава да мора у Енглеску ради сопствене безбедности. Кратком репликом *Прозирем ја све те намере, али хајдмо за Енглеску!* (31) Хамлет показује да разуме Краљеву намеру. Призор завршава Краљевим апелом упућеном Енглеској да га ослободи Хамлета.

Док је овом дато најмање могуће места, призорима Офелијиног лудила подарено је сразмерно, веома много простора. Њени стихови су слободно прерађени и подешени тако да могу да служе једном необичном циљу, наиме овде, у погледу мађије, режија одлази још даље. Ето њених упутстава:

Улази Офелија и пева своју песму лудила. Прате је остали глумци са платформе и певају други глас. Офелија игра око Краља и *залуђује га полако игром као неком мађијом.* Краљ је следи као *хипнотисан и понавља реплике за њом.* Кад Краљ нешто каже Офелија као да све зна у свом лудилу, које уз помоћ Хорација и његових помагача има елементе нечег из *црне мађије, понавља његову реплику пре него што је он сасвим изрекне.* Ова сеанса треба да доведе Краља до очајања за следећу сцену. (32)[29a]

Да је ова техника примењена само на Краља могли бисмо је објаснити импликацијом да је Краљ човек слабе воље, подложан хипнози, али овако он се само изједначује с Хамлетом. Зар се тиме један део одговорности за злочин не скида с Краља? Како можемо да очекујемо снагу од слабића? Ако је Краљ патолошки слаб и подложан утицају туђе воље, онда је исто тако неотпоран према „гласу изнутра", који га је гонио да се дочепа и престола и круне. Како да слабић одоли амбицији за моћи, ако је још прати страст за вољеном женом. Мислим да је овде померена равнотежа односа ликова у *Хамлету,* да средишња личност као осовина око које се окреће смисао трагедије, губи своју функцију, а тиме и представа свој центар. *Хамлет* се претвара у трагикомедију о људској слабости, склоности ка „греху", коме смо сви подложни

[29a] Подвукла В. М.

и Хамлет и Краљ, и Краљица и Полоније и Гилденкранц, та маскерада доушника, улизице и љигавца.

Када Офелија с речима „Добру ноћ, миле госпе. Добру ноћ." напусти позорницу, а Краљ пет шест пута као у бунилу понавља „Кад беде навале не иду оне појединачно, као уходе, него целим четама", на сцену упада Лаерт, чији се узвик „Зликовче!" чује већ иза сцене. Брзи ток речи између њих које се одмах после четири измењене реплике, завршавају краљевим „Ко вам то брани, Лаерте?" на шта Лаерт одговара „нико и не може да ми забрани . . . (имплицит. да освети очеву смрт) долазе следећа, да их тако назовем кореографска упутства:

Ту Лаерта, који се до сада меркао са Краљем на дистанци а сада се коначно залетео да га убије прекине музика у његовој намери. Лаерт стоји неодлучно пред Краљем заустављен сестриним лудилом. Краљ се не мрда од страха. Офелија нипошто не игра лудило у клиничком смислу. Веома лагано игра обилазећи око њих двојице и то углавном некаквим неодређеним покретима руку. Краљ гледа са сличним односом као и из пређашње сцене лудила док око брата назначава неке покрете из „Балета". Пошто је глумац који игра Хамлета у „Балету" и Лаерта овде исти, добија се једна чудна нијанса. (32)

Чињеница што се публика сећа да је исти тај глумац био Хамлет индицира, на један мутан начин, да је Офелијин однос у животу одређен троуглом отац, љубавник, брат, ма којим редом их поређали. Шта то има да значи тешко је са сигурношћу рећи, али једно нам изгледа сигурно: Офелија је овде сведена на веома једноставан, несамосталан девојачки лик, скоро на безличну жену подложну свету мушкараца од кога цело њено биће зависи. Да ли је по мишљењу режије ово типичан женски и женствени лик? Шта је смисао Шекспирове Офелије? Кроз векове она је симболички представљала *чистоту,* не техничку у смислу химена и малограђанског схватања врлине и невиности, већ суштинске чистоте, предности једној љубави, целовиту личност која је сва емоционална и у својим осећањима неподељена. Такво биће је веома рањиво, јер сакупљено у једном центру, нема одступнице. Повреди ли се њен танани осећајни свет, она дезинтегрише. Да ли је оваквом интерпретацијом, која садржи рекло би се алузију на инцест, тај појам Офелије повређен? Лаерт свега тога није свестан, он спонтано реагује на трагичан призор, налазећи одушке у неутаживој жеђи за осветом. Његове речи у којима је ова одлука изречена Шекспировом метафором „Лудило твоје, сестро, биће плаћено тежи-

ном истом док наш тег не претегне." (36) остале су нетакнуте.

Начин на који Хорације, сам на сцени, чита Хамлетова писма наставља се на атмосферу маћије, која се увукла у ову представу. Уз пратњу глумаца који мумлају арију „ммммммммм", и „уз промену светла која је достојна соло партије великог мага Хорације чита писма" на један необичан начин:

Једно време импровизује „мммммм" мелодију, ослањајући се на основни тон, који производе остали глумци, да би постигао одговарајућу атмосферу и себе припремио. Хорације писма више прориче него што их чита. Писма не распечати, Он види све. (37—38)[30]

Писмо садржи обавештење о борби на мору и начину на који се Хамлет спасао прешавши на гусарски брод као и позив Хорацију. Хорације на исти начин чита и писмо упућено Краљу, тако да у сцени која непосредно следи Краљ писмо, које му је предао Хорације, не чита поново. Сцена у којој Краљ наговара Лаерта да се на подли начин освети Хамлету и да истовремено њега ослободи опасности дата је гестовима на веома експлицитан начин — „Лаерт стоји уз сам практикабл, Краљ иза њега, наговара га на заверу против Хамлета па му се подло умиљава ласкајући му, а све милујући га оном канџом, просто испреда мрежу око њега." (38) Овај призор прекида Краљица вешћу о Офелијиној смрти датој обилатом употребом глуме телом. На ту вест Лаерт (клоне на земљу, али веома веома полагано, чудно неприродно, далеко спорије него успорен филм . . .) Краљица изговарајући познати текст, дабоме скраћен, полагано се спушта за Лаертом, „наднела се над њега и лелуја рукама као жалосна врба." То можда звучи гротескно, али је ефектно на сцени и у складу с представом. Лаертов вапај „И одвећ ти је воде, јадна сејо, зато ја своје сузе уздржавам" двапут се понавља. Призор се завршава краљевим речима: „Хајдмо, краљице, за њим. Колико се мучих да му стишам бес, сада се плашим, распалиће га то." (39)

У представи, која се у великој мери удаљила од *Хамлета,* не можемо да се ослонимо само на монологе да бисмо размотрили питање домета слободе допуштене у игри која претендује на порекло од Шекспировог *Хамлета.* Видели смо већ из досадашњег разматрања да исти монолози, чак и кад су измене у тексту незнатне, у другом сценском контексту и у другој интерпретацији, стичу другачији сми-

[30] Види Тирезије из Т. С. Елиотове *Пусте земље.*

сао. Да бисмо могли, на основу прегледног излагања, извући закључке и одговорити на питања која смо себи поставили, морамо стога да се ослонимо на један део текста поред монолога ове вербално кратке трагедије. Режији морамо признати да је остала доследна оквирима које је себи поставила како веома ограниченим бројем глумаца — њих пет — тако и симболичним присуством модерне опсесије с временом и с тим нераздвојног страха од смрти и „death wish" због чега представа чини комплетну целину.[31] Краљица, то јест једина женска улога, глуми у последњој сцени, „Гробље", комбинацију гробара и авети, као и пророчице, односно пророчишта у смислу грчког оракла, да би у истом призору, технички вешто изведеном, представљала и тело мртве Офелије. Хорације изговара текст другог гробара, с којим се први, овде једини гробар прегања. Он је, мада то изгледа неспојиво, исто тако духовити кокни — шатровац, док време, као и пре почетка представе, опет откуцава пролазност и бесциљност свега и, сада после веома узбуркане игре, импутира бесмисленост свег постојања. Ето режијских упутстава за „Гробље".

Краљица остаје на сцени. Хорације јој приђе, узме огрлицу и отвори гроб. Из гроба бије зелено светло. То је једино осветљење у тој сцени. Глумица улази у гроб. Њена сенка игра по зиду иза ње. Хорације седа на ивицу отвора, тако да му зелени рефлектор бије у лице одоздо. Глумица говори из раке крештавим гласом вештице, користећи сав свој дијапазон. Пишти, вришти, смеје се. Хорацио седи прекрштених ногу, непомичан. За све време дијалога чују се клавези у упорном, али развученом ритму којем не може да се одреди такт. То опет куца време. Ова сцена у ствари не представља гробље, него би требало да личи на некакво пророчиште. Време полагано убрзава куцање тако да пред песму пророчице буде тачно у ритму у коме ће она запевати. (39)

Пошто су измењали шале о самоубиству, односно о томе да ли сме да се на посвећеном тлу гробља сахрани самоубица и ко може да се сматра самоубицом, гробар прелази на питалице које су усмерене тако да наговештавају смрт вешањем главног јунака на крају трагедије.

ГРОБАР Него, да ти задам једно питање. Ко гради тврђе од зидара и од бродара и од грађара?

ХОРАЦИЈЕ Онај што гради вешала, јер та грађевина преживи хиљаду посетилаца.

---

[31] За разлику од Жигоновог *Хамлета* у Југословенском драмском позоришту.

(Гробар помоли из раке само главу. У међувремену стави кукуљачу на главу. Из кукуљаче се само зелене зуби и очи. Повуче се одмах после реплике.)

ГРОБАР Вешала то је добро. (41)

Хамлет долази док гробар пева прву строфу, слободно сроченог текста почетка гробареве песме из *Хамлета*. Он разговара „с Хорацијем преко песме и питање поставља гробару тако да он одговори чим заврши стих." (41) Истовременост неколико токова говора и разговора, по узору на Стриндберга, вешто се користи и служи сажимању и интензитету исказа такве врсте игре. Хамлетов разговор с гробарем своди се само на шаљиве реплике око оног односно оне која је била жена и која се „упокојила". За трансформацију гробара у мртву Офелију режија даје следећа упутства:

Гробар чим заврши песму повуче се испод практикабла, који је задекован, на ону страну одакле ће ући поворка. Ту је Лаерт узме у наручје. Напред иде Лаерт са Офелијом у рукама, за њим краљ. Певају канон, али тако да они певају једну мелодију док Хорације с друге стране, уз помоћ музичара па и Хамлета одговара или касни за један текст. Лаерт положи Офелију попреко преко раке тако да јој глава и руке висе према публици. Уђе у раку. (42)

Поворка, као и откуцавање времена везује завршницу представе са почетком, сахрањивање „добра", са сахрањивањем невине жртве „зла". Сукоб Леарта с Хамлетом, око тела мртве Офелије у скраћеном тексту дат је пуним интензитетом, али како каже режија:

Хамлет и Лаерт се уопште не ухвате у коштац. Хамлет заиста полуди што натера Краља и Лаерта да устукну за тренутак. Тек када на крају реплике Хамлет сасвим хладно увреди Лаерта, овај пође на њега. Краљ га опет спречи. (43)

Овај призор завршава се комбинацијом три Хамлетове реплике из оригиналног *Хамлета* разбеснелом Лаерту, а садржи познату хиперболу „Браће четрдесет хиљада са свом множином своје љубави не би достигли моју." Почиње са „Лоша молитва ти та. Молим те скидај ми прсте са грла.", а завршава се *Може се и Херкул намучити вас /, Маукаће мачка, урликаће пас.*

Ова веома разрађена и необична интерпретација заокружује се следећом сликом:

Кад Хамлет остане са Офелијом сам, подигне је, положи ȕ гроб ȕз истȕ мȕзикȕ ȕз којȕ је са њом водио љȕбав. Нешто би ȕ покретима ȕ кореографским елементима требало да се понови из „Балета". Кад је положи ȕ гроб, скине ланац, баци га на сред сцене и изађе. Хорације затвори гроб, мȕзика стане. Спреман стоји глȕмац (III). Хорације мȕ баци ланац. (44)

Ова ȕпȕтства режије најбољи сȕ доказ брижљивости и доследности једне концепције без обзира сложили се ми с њом или не.

Сам са Хорацијем Хамлет прича о краљевој замки, о томе да је Гилденкранца послао ȕ смрт и на Хорацијевȕ реакцијȕ даје коментар — „Ȕвек је опасно за слабог да се ȕмеша ȕ двобој моћних." (44) Треба поменȕти да је главна поента оригиналног *Хамлета* задржана:

ХОРАЦИО А наш краљ? Какав је то гад?
ХАМЛЕТ Шта мислиш како је тек мени? Ȕбио ми је оца, од мајке направио кȕрвȕ и мени самом о глави ради Зар не би био проклет кад бих га пȕстио да и даље чини зла?

Међȕтим, с обзиром на став према животȕ као толико бесмисленом и злом да је највећа ȕслȕга помоћи пријатељима да га се ослободе, та поента није искоришћена, и сем за неког ко изричито стȕдира текст, остаје непримећена, јер је лишена метафора: *И зар не бих био / Проклет када бих пустио тај чир / На нашем телу да расте даљим злом?* Њен основни смисао, да треба да ослободи тело заједнице од опасног чира који је задржава, ȕништава, остаје недоречен. Хорацијев покȕшај да одврати Хамлета од двобоја дат је веома драстично. Ова двојица сȕ на пȕтȕ да се побијȕ:

Хорацио се сȕвише приближио и Хамлет га ȕдари ногом ȕ стомак али Хорацио изненада блокира рȕком и пропȕсти Хамлетов налет проигравши се. Хорацио настави да мȕ се приближава. Хамлет се повлачи али кад га другȕ сатера до мреже мора да ȕдари. (45)

Симболика мреже ȕ којој се Хамлет са самим собом рве док изговара четврти монолог, овде је нарочито изражена. Овако ȕхваћен између мреже и претећег пријатеља Хамлет изговара познати текст: „Ако не бȕде сад биће после, ако не бȕде после биће сад, ако неће бити сад ипак ће бити после. Бити спреман то је све." Чини нам се да ȕ датој кореографији, с једне стране пријатељ који Хамлета тера да поступи сȕпротно свом нагонȕ, с другȕ мрежа,

ове речи имају сужени, конкретизовани смисао, и губе од свог замаха. Поготово пошто после тога изврћући Хамлетову руку, Хорације успева да га обори на земљу и упућује Хамлету оне речи које Хамлет дарује Хорацију у сцени пре представе у представи: „Откад сам научио да разликујем људе душом твој избор је за њу био осигуран. Одустани!" (46), на шта се настављају Хамлетове речи које не изражавају филозофски став већ одишу резигнацијом: „Кад нико не зна шта оставља, шта мари кад рано оставља." (46) Сцена двобоја којом комад завршава верна је оригиналу.

Хамлет моли Лаерта да му опрости, јер су његови поступци последица његове лудости; Краљ припрема отровани напитак да би обезбедио Хамлетову смрт у случају да га Лаерт својим отрованим мачем промаши. Међутим, вид двобоја потпуно је измењен. Туку се са „две оковане мотке којима се удара као дворучним мачем или кендо штапом, односно неком комбинацијом техника... Туча се ради веома полако и напето са наглом променом ритма и то уз пратњу бубњева. Сваки ударац мора да је синхроно ударен и на бубњу" (47). Хамлет је ангажован у двобоју тако да не види ни Краљицу како пије, ни Краља како покушава да је спречи. Тек кад Краљица врисне, тренутак који Лаерт користи да би Хамлета ударио, овај застане и на Краљичине речи: „Пиће, Хамлете пиће! Ја сам отрована!" повикаће: „Мајко!!!!! Издаја!!!" (48) После тога улазимо у завршницу која се удаљава од оригинала:

На Лаертове речи „Издаја је овде! Краљ! Краљ је свему кривац!" Хамлет у залету не може да се заустави и после једне финте погоди Лаерта у срце. Хорацио даје Хамлету у руку отровану чашу.

ХАМЛЕТ Ево ти гаде, убицо, курво, проклети, убилачки краљу, па попиј то пиће!

Краљ попије, врати Хамлету пехар, поносно оде до свог престола и мирно умре. (49)

Краљ показује храброст, што је у супротности с држањем Шекспировог Краља и што му даје једну црту карактера која, заједно с пребацивањем конфликта на план ирационалних слутњи без очигледне потврде у стварности, ремети равнотежу трагедије, која се заснива на одређеним односима међу главним, и, преко њих, свим осталим улогама.

Опроштај између Лаерта и Хамлета следи једним једноставним текстом. У Хамлетовој реплици овде се испреплићу речи првог глумца када рецитује о смрти краља Приама и несрећној Хекуби, оне изражавају песимистички став и обезвређују живот, па могу да послуже уводу у крај, у самоубиство:

ХАМЛЕТ Нека те небо спасе. Дошао сам дотле да презирем овај а и онај свет. Доле, доле са срећом. Срећо, курво! Сви богови у општем скупу свом, одузмите јој моћ и с њеног точка поломите шпице, сломте наплатке, а главчине низ небески брег скотрљајте доле у пакао сам. (49)

Сада долази крај за који нас је режија у току целе представе припремала. Определивши се за рану фазу незрелог Хамлета, она је доследно брисала, односно режијски, глумачки, сценски, кореографски, стављала у други контекст текст који би, обележавајући Хамлетов раст у пуну етичку личност, довео концепцију режије и глуме у питање.

Хамлет остави Лаерта и оде до згодног места на сцени где му је припремљена омча. За време сцене „Гробље" обукао је другу, свечану кошуљу за погреб испод које је справа за вешање. ..... док то ради, каже још једну лепу реплику, после које се одмах обеси.

ХАМЛЕТ Боже, ја бих могао да се затворим у орахову љуску, а ипак да се осећам краљем бесконачног простора, само кад не бих имао ружних снова. (Обеси се) (45)

С овом репликом из II, 2. младог Хамлета, из разговора са школским друговима, која долази после његове констатације да је Данска тамница, Хамлет одлази у смрт. Ове речи могу да се доведу у везу с немоћи модерног човека ухваћеног у мрежу негативних околности. Оне доводе у питање целокупан смисао Хамлета, односно онога што Хамлет у литератури и у модерној митологији значи. Уосталом, водећи тему у правцу Хамлетовог бекства у смрт, режија је већ суштински изневерила Шекспировог *Хамлета,* који не допушта Хорацију да се отрује, јер он треба да живи да би причао приповест о њему и о свему што се збило. Хамлет не само што не бежи од живота у смрт, већ му је стало да се одржи континуитет човештва, осмишљености људских поступака, то јест он води рачуна о континуитету људског постојања на његовој највишој етичкој тачки у ванвременском смислу, док у смислу непосред-

не историје и благостања заједнице којој припада и у чије име, и за чије добро је извршио освету, проглашава свог ривала некадашњег Фортинбраса за краља. У пуној супротности с тим, у овој представи Хорацио следи пример свог пријатеља Хамлета и пошто „испије отров допуже до ногу свог друга". К Р А Ј. Представа доследно завршава онако како је режија предвидела — „на крају ничег нема, само смрт." (50).

МИРЈАНА БОЖИН

ПОСЛЕДЊИ ОДЛОМАК

песникињи Виоли Матагић

. . . јер смрт је слаб
од речи спас

а међе самоће
скривене иза
међа света

Куда то падосмо
кроз недра бога
Куда то бог
паде кроз нас

*
* *

О трену смрти
мој мимоходе
са истином

(Носим ти тело
посустало
читавог века
кроза се путовало)

Огледало си страха
уздрхтало
што ме заувек
усваја из света

отпочинак у сенци
на путу пред мене
из успомене палој

МАРИНА ЦВЕТАЈЕВА

БАВО

Сплео се ђаво с дететом.

Баво је живео у соби сестре Валерије — на спрату, право са степеница — црвеној, атласно-дамастно-свиленој, са вечитим и јаким сунчаним стубом у коме се непрестано и готово непомично ковитлала прашина.

Почињало је од повика: „Иди, Мусја, тамо те неко чека", или: „Брже, брже, Мусењка! Тамо те чека (отегнуто) изнена-ђење!" Тајанственост чисто условна, јер сам ја одлично знала какав је тај неко и какво изненађење, а и они што су ми викали да пођем знали су да ја — знам. Били су то или Августа Ивановна, или Асјина дадиља Александра Мухина, понекад и нека гошћа, али увек — жена, и никад — мама, и никад — сама Валерија.

И тако полу-гуркана, полу-од-саме-собе-увлачена, мало се нећкајући пред вратима, попут сељанки пред чашћењем, мало постранце, и мало вртећи се — улазила сам.

Баво је седео на Валеријином кревету — го, сиве коже као дога, очију белоплавих као дога или балтички барон, испруживши руке дуж колена, као рјазанска сељанка на фотографији или фараон у Лувру, у истој оној пози бескрајног стрпљења и равнодушности. Седео је мирно као да га фотографишу. Длакâ није имао, већ чисту супротност длакама: био је потпуно гладак и чак као избријан, као изливен од челика. Сад видим да је тело мога ђавола било идеално спортско: као у лавице, а по боји — као у доге. Кад су ми двадесет година касније, у време Револуције, дали да придржим догу, одмах сам препознала свога Мишатог.

Рогова се не сећам, можда су и били — мали, но пре су то биле само уши. Но зато је имао реп, као лавица, го, јак и жив, налик на змију, грациозно и много пута омотан око укипљено-непокретних ногу — тако да је из последњег прстена остајала напред кићанка. Ногу (стопалâ) није имао, али ни копитâ: људске и чак атлетске ноге завршавале су се шапама, опет као у лавице или доге, с великим сивим, рожастим панцама. При ходу би — луп-

као ногама. Али преда мном никад није ходао. А главне одлике нису му биле шапе, ни реп, — не атрибути, главно су му биле — очи: безбојне, равнодушне и немилосрдне. Увек сам га препознавала по очима, и те бих очи препознала чак и без свега осталог.

Ништа се није дешавало. Он је седео — ја стајала. И ја сам га — волела.

У летњим месецима, кад бисмо прешли да живимо у летњиковцу, ђаво би прелазио с нама, тачније — показало би се да је он већ тамо — недирнут као дрво пресађено с кореньем и плодовима — и седео би на Валеријином кревету у њеној уској соби у Таруси, соби са нишом, пресвученом тапетама јасминове боје, и са стубом огромне, у јулу необичне гвоздене пећи. Кад би на Валеријином кревету седео ђаво, чинило се да у соби стоји још једна гвоздена пећ, а кад не би седео — гвоздена пећ у углу изгледала би као он. Заједничко им је било: боја — са модро-сивим одблеском лета на железу, потпуна леденост пећи у лето, висина до таванице, и потпуна непомичност. Пећ је стајала исто тако мирно као да ће је фотографисати. Она је њега свим својим хладним телом замењивала, и ја сам се с нарочитом насладом тајног препознавања прибијала уз њу својим ошишаним и од летње жеге врелим потиљком, читајући Валерији наглас „Мртве душе" које ми је мајка била забранила, а које ми је Валерија баш зато дала у руке, до којих — мртвих и душа — никад нисам ни успела да стигнем. Јер у последњем тренутку, кад би већ требало само, само да се појаве — и мртваци, и душе — као за инат би се зачули мајчини кораци (узгред речено, она никад није у таквим приликама улазила, него би увек, у потребном тренутку — као по навици — пролазила даље) — и ја бих, умирући од већ сасвим другога — *живог* страха, гурнула огромну књижурину под кревет (онај!). А следећег пута, пронашавши погледом место од кога су ме мајчини кораци отерали, увијала бих како њ и х већ више нема, како су о н е опет отишле даље — на неко место, управо на такво место са кога ћу опет бити отерана. И тако до м р т в и х д у ш а никад нисам у читању стигла, ни тада, ни касније, јер се морална природа (физичка лагодност) Гогольевих јунака никад у мени није продударила са суровом страхотом наслова: није у мени задовољавала страст за страхом, какву је будио страшни наслов.

. . . Отргнута од књиге, ја бих се прибијала уз пећ, прибијала бих се црвеним образом уз сиво железо, врелим образом — уз ледени метал. Уз њ е г а, али само у лику

пећи, а уз њега пак — о н о г а — никад. Уосталом ипак — јесам, али само зато што сам то чинила рукама и преко реке.

Купам се ноћу у Оки. Не купам се, него се нађем — сама, на средини Оке, не црне, него сиве. И чак се и не нађем, него напросто, одмах, тонем. Већ сам утонула. Почнимо од почетка: тонем на средини Оке. И кад већ сасвим потонем и кад ми се чини да сам умрла — узлет (који п р е д о с е ћ а м од првог тренутка!) — налазим се на нечијим рукама, високо изнад Оке, са главом под небом, и носе ме „утопљеници", а у ствари — носи ме један, и, наравно, уопште не утопљеник (јер утопљеник сам ја!), јер га ја лудо волим и уопште се не бојим, и он није модар, него сив, и ја се прибијам уз њега целим својим мокрим лицем и хаљином, обухвативши га око врата — као што чине сви који се даве.

Корачамо тако кроз воду, то значи он корача и носи мене. А остали („утопљеници" — или ко? Његови подређени) гласно и радосно, негде доле, за-вијају! И изишавши на другу обалу, ону где се налази дом Поленова и село Бјохово — он ме у размаху спушта на земљу и почне громогласно — ни гром тако не грми — да се смеје: „А нас двоје ћемо се једном и узети, да га ђаво носи!"

Ох, како ми се тада — у раном детињству — допадало то његово „да га ђаво носи" — из његових уста! Како ме је до дна трбуха палила та његова дрскост! Пренео ме преко воде, и сад као најобичнији сељак или студент: „Да га ђаво носи!" Као да се он може тога бојати — или желети — као да њега, или мене на његовим рукама — уопште може ђаво однети! И никад ме није растужила мисао да је то — за мене, из снисходљивости према моме детињству, тачка над *i* сопственог *identité*, да не бих ја погрешно помислила како је он — одиста он. Не, он се просто играо обичног смртника, као — „ја нисам ја — и рага није моја".

Треба рећи да је због ошамућујућих — из његових уста — речи „да га ђаво носи" — обећање: „А нас двоје ћемо се једном и узети" — донекле одлазило у даљи план, но кад бих ја, науживавши се његовим усклицима и свим што је у мени будио, донекле д о л а з и л а к с е б и — ох, неподношљивог ли тријумфа! Он без икакве молбе, својевољно . . . хоће да се ожени мноме! Сасвим мокром, малом . . .

И тако једном, не могући дуже поднети тријумф у самоћи, већ гризући се за језик, али беспомоћна да зауставим бујицу: — Мама! Ноћас сам сањала . . . утопље-

нике . . . Као, дигли су ме на руке и носили преко реке, а онај главни утопљеник ми рече: „Нас двоје ћемо се једном и узети, да га ђаво носи!"

— Честитам! — рече ми мајка. — Увек сам ти говорила! Добру децу преносе изнад провалије анђели, а такву као ти . . .

У страху да је она схватила и да сад не изрекне име, а самим тим и све занавек пресече, ја журно: — То су заиста били утопљеници, прави правцати, модри . . .

И у тело му надувено
Црни се ракови упили!

— И ти сматраш да је то б о љ е? — иронично рече мајка. — Каква гадост!

Али осим сусретâ о којима сам испричала и који су се понављали, имала сам с њим и један једини сусрет, непоновљив. Као обично, била сам намамљена да одем у Валеријину собу, у кући у Трјохпрудној уличици, али тога пута није ме тамо послала једна особа, него много њих — цела шапћућа група која је у мене упирала прст: и дадиља, и Августа Ивановна, и Марија Васиљевна, која се сваког пролећа појављивала с новом травом и коферима за шивење, и друга Марија Васиљевна која је имала рибље лице и звала се Сумбул, и чак она кројачица што је увек тако мирисала на рицинус (црвено платно) — све су викале углас:

— Брже, Мусењка, брже, неко те тамо чека . . .

Као обично, мало се одупирем и мало смешим — оклевам. Најзад улазим. И — о ужаса! Празно. На кревету — никог. На постељи га нема. Само црвена соба, пуна сунца и прашине. Соба је сама као што сам и ја сама. Без њега.

Запањивши се, преносим поглед с празног кревета на параван (иза кога он сигурно није, јер он се ипак неће играти жмурке!), од паравана на ормар с књигама — тако необичан: уместо књигâ видим у њему саму себе, а затим дижем поглед на ормарић с „тричаријама", како дадиља говори. С „тричарија" премештам поглед на празну црвену софу са дугметима, утиснутим у малиново-слезово месо атласа, са атласа на пећ прошарану плавим кадратним шарама, овенчану кристалном вазом у којој стоји ковиљ . . . Још увек запањена прилазим прозору из кога се види о н о дрвеће: сиве врбе око зелене цркве, сиве врбе моје чежње, чије место у Москви и на земљи никад нисам упознала нити сам покушала да упознам.

Са осећањем гриже: Прева-рио! — стојим притиснувши чело уз најнижи квадрат прозора, док ме очи пеку од уздржаваних суза̂ . . . Најзад спуштам очи да би сузе могле да потеку и . . . на ватом покривеном дну прозора, између два оквира зеленкастих окана, као у шпиритусу! — небројено мноштво: сићушни, сиви, скакутави, језиво весели, врбичасти, с рожићима и ножицама, као да пред собом има флашицу пуну врбичастих ђаволчића.

Учтиво насмешена, као да сам угледала превише детињу играчку, стојим колико је ред да их не бих увредила — не ове што бесмислено скачу и неће за мене ни да знају — него да не бих увредила онога. После чега мало утешена, мало увређена последњи пут проверивши да ли је кревет празан — излазим.

— Но, шта је, шта је? — правећи заинтересоване гримасе мотају се и гестикулирају дадиља, Августа Ивановна, две Марије Васиљевне, кројачица Марија Игнатјевна и још три нафталинске монахиње, и због необичних околности места и времена, ваљајући се од смеха, покушавају да ме гурну у Валеријину црну шкриње иза преграде. „Ништа. Хвала. Врло добро" — намерно полако и са брижљиво глумљеном слободом пролазим између њихових испружених и обесхрабрених руку. (Пролазим и не гледам, али видим да Августа Ивановна изгледа некако другачије, а дадиљи због нечег из угла уста виси језик . . .)

Ђаволчићи у прозору и стравичност пред вратима нису се поновили. Шта је то било? Проста замена, зато што сâм није могао да дође — или кушање, испробавање моје зрелости и верности: да ли ћу издати њега, правога и јединога, ја, петогодишња, опредељујући се за ово мноштво, налик на врбове ресе? То јест, нећу ли, окренувши леђа празном — без њега — кревету, почети напросто да се играм?

Не, са игром је било свршено! Ђаво мог раног детињства поред многих других ствари оставио ми је у наслеђе узвик отегнут као псећи зев: до-саад-но! — чим бих поглед зауставила на било чему што личи на игру.

Зашто је ђаво становао у Валеријиној соби? У оно време нисам о том размишљала (а Валерија за њега никад није ни сазнала). То је било сасвим разумљиво, као што ја станујем у дечјој соби, тата у кабинету, бака на портрету, мама на клавирској столици, Валерија у Јекатеринском институту, а ђаво — у Валеријиној соби. Тада је то била чињеница.

А сада — знам: ђаво је живео у Валеријиној соби зато што је, у Валеријиној соби, претворивши се у ормар с књигама, стајало дрво познавања добра и зла, чији су пло-

дови — „Девојчице" Лухманове, „Око света на јастребу" Стањуковича, „Катакомбе" Евгеније Тур, „Породица Бор--Раменских" и читаве наслаге листа „Извор" — које сам ја тако пожудно и журно прождирала, осврћући се на врата као оне на Бога, али никад не издавши свога змаја. (— То ти је Љора дала? — Не, сама сам узела.) У Валеријину собу ђаво је дошао на готово место: мога злочина, мајчиних забрана.

Али било је и нечег другог. У Валеријиној соби, још пре но што сам напунила седам година, ја сам крадом, у прекидима, осврћући се и ослушкујући да ме не затекне мама, прочитала „Евгенија Оњегина", „Мазепу", „Русалку", „Госпођицу-сељанку", „Цигане" и први роман у свом животу: „Anaïs". У Валеријиној соби била је љубав, живела је љубав, и не само њена и према њој, седамнаестогодишњој: сви ти споменари, записи, парфеми, спиритистичке сеансе, тајна мастила, корепетитори, пробе, прерушавања у маркизе, трљање обрва вазелином — али ту стоп: из дубоког бунара комоде, испод наслаганих кадифених трака, ђердана, ишчешљане косе, папирног цвећа у мене буље — отвореним очима! — сребрне пилуле.

Бомбоне, али страшне, пилуле, али сребрне, сребрне и јестиве бројанице које је Валерија због нечег такође тајно — заклањајући леђима и нагињући се над комодом — гутала, као што сам ја, заривши главу у ормар, гутала „Бисере руске поезије". Једног дана ми сину пред очима — да су пилуле отровне, и да Валерија жели да умре. Због љубави, разуме се. Зато што јој не дозвољавају да се уда да Бориса Ивановича или Александра Павловича? Или за Ајналова? Зато што хоће да је удају за Михаила Ивановича Покровског!

— Љора, а могу ли ја да поједем такву пилулу? — Не можеш. — Зашто? — Зато што теби није потребна. — А ако узмем, хоћу ли умрети? — У сваком случају ћеш се разболети. — После тога (да умирим читаоца) показало се да су пилуле биле сасвим невине, „*contre les troubles*" и тако даље — најобичније девојачке пилуле. Али никаква садашња свест о њиховој нормалној намени није из мога сећања избрисала необичну слику црномањасте младе девојке која крај комоде крадом гута слатко отровно сребро.

Али није само Валеријина седамнаестогодишња женскост царовала у тој соби, него и цела страственост њеног рода, рода њене матере, лепотице, оне која се није заситила љубављу, него ју је на самрти закопала под свим тим атласом и моареом, занавек намирисаним, и не без разлога тако пламено-малинасте боје.

А није ли ђаво долазио и самој Валерији? Јер она није знала да он к мени долази, па тако ни ја нисам могла знати долази ли к њој. (Бескрвно, загасито лице, огромне змијасте очи које су сијале као драго камење, окружене венцем веома црних трепавица, мала, тамна, стиснута уста, оштар нос који је био истурен према бради — ни националност, ни године нису се оцртавали на том лицу. Ни лепо, ни ружно. Лице — вештице.) А ипак — ђаво није долазио к њој. Није, јер се после завршетка Јекатеринског института уписала на Виши женски течај у Мерзљаковској улици, а потом у социјал-демократску партију, затим је кратко време била наставница гимназије, и касније се уписала у балетску школу — уопште се целог живота негде у нешто уписивала. А прва ознака њ е г о в и х љубимаца јесте изопштеност, од самог рођења отуђивање одсвуда и од свега.

Не, никакву Валерију ђаво није познавао. Али није познавао ни моју маму, увек тако усамљену. Он чак није знао ни да ја имам мајку. Кад сам била с њим, ја сам била — њ е г о в а девојчица, ђаволова сиротица. Ђаво је у мене, као у ону собу, дошао на спремно. Једноставно му се допадала соба, тајанствена црвена соба — и на њеном прагу, тајанствена девојчица запањена од љубави.

Али — колико год то чудно изгледало — један мој сусрет с њим догодио се ипак посредством мајке . . .

— Црвени карбункул — рекла је мајка. — Шта је „црвени карбункул"? Реци ти, Андрјуша.

— Не знам — тврдо одврати Андрјуша. — А како ти се чини? — Ништа ми се не чини! — исто тако тврдо поновби он. — Али како је могуће да ти се ништа не чини? Увек мора нешто да се чини! Теби се такође нешто чини! Карбун-кул. Де? — Карбол? — равнодушно предложи Андрјуша. Мама само одмахну руком. — Но, а ти, Асењка? Само слушај пажљиво: кар-бун-кул. Зар ништа не видиш у томе? — Ви-дим! — мало замуцавши, али с великим самопоуздањем одговори њена љубимица. — Али шта је? — ухвати се мама за њене речи. — Само не знам шта је! — са истом брзином и самопоуздањем извали Асја. — Ах, не, Асењка, мора да си ти заиста превише мала за такво читање. Мени је дедица то читао кад сам напунила већ седам година, а теби је тек пет. — Мама, мени је такође већ седам! — најзад не издржах ја. — Па добро, шта је? — Али не испаде ништа, зато што се опет уплаших. — Де, по теби, шта је карбункул, црвени карбункул? — Нека црвена бутеља, карафа? — упитах клонулим гласом, обамирући од наде *(Karaffe, funkeln*)*. — Не, али то је ипак мало

---

* Бокал, блистати (нем.).

ближе, карбункул је црвени драги камен, са брушеним површинама (карбун-кул). Схватате?

Све је ишло добро док није дошао ред на Зеленог. Неко долази да ли у подрум или у пећину, — „А Зелени тамо већ седи и меша карте." — Ко је Зелени? — пита мајка. — Но, ко увек иде обучен у зелено, у ловачко? — Ловац — равнодушно рече Андрјуша. — К а к а в ловац?

Fuchs, du hast die Gans gestohlen,
Gieb sie wieder her!
Sonst wird dich der Jäger holen
Mit dem Schiessgewehr,
Sonst wird dich der Jäger holen
*Mit dem Schiess-ge-we-ehr!**

— с највећом спремношћу отпева Андрјуша. — Хм . . . — и намерно заобилазећи мене која се в е ћ и о н а к о отимам да одговорим као реч из уста. — Добро, а ти, Асја? — Ловац који краде гуске, лисице и зечеве — брзо све сручи уједно њена љубимица, која се током целога раног детињства хранила плагијатима. — Значи — не знате? Па зашто вам ја онда читам? — Мама — промукло викнух у очајању, видећи да она већ затвара књигу с најнеумољивијим од својих лица. — Ја знам! — Но? — већ без икаквог интересовања упита мајка, не склопивши ипак књигу. — Зелени је *der Teufel.***

— Ха-ха-ха — грохотом се поче смејати Андрјуша, успављајући се нагло и испуњавајући собом цео простор. — Хи-хи-хи — улизички се насмеја за њим Асја. — Немате због чега да се смејете, у праву је — сухо их заустави мајка. — Али зашто *der Teufel,* а не . . . И зашто увек т и све знаш, кад ја с в и м а читам?!

Од Зеленог и „меша", а делимично и од мамине собарице Маше Краснове која све испушта из руку: послужавнике, сервисе, брушене флаше — па чак и целе смуђеве у сосу! — која ништа није умела да држи у рукама осим карата, а ја сам већ у својој седмој години страсно заволела карте. Не игру карата, него саме карте: све те безноге и двоглаве, безноге и једноруке, али обратнòглаве и обратнòруке, самима себи изокренута, самима себи по-

---

* Лисицо, ти си украла гуску,
Врати је натраг,
Врати је натраг,
Иначе ће те ловац стићи
Са својом пушком,
Са својом пушком! (нем.).

** Баво (нем.).

сувраћена, самима себи изножна и самима себи непозната лица на високим положајима, без одређеног места у коме живе, али са целим народом поданикâ, свих тих тројки и четворки исте боје. Што би ми требало да играм тих карата или да се, као Асја, њима играм, када су оне саме играле, саме биле игра: са самима собом и самих себе. То је било читаво живо, нељудско племе, које је расло само до појаса, страшно владалачко и не сасвим добро, без деце и предака, које није живело нигде другде осим на столу или на длану, али тада и зато — колико интензивно! Годинама су ме учили како у туцету има дванаест јаја, али да у свакој боји има тринаест карата, и да је тринаест — ђаволско туце — то сам упамтила одмах, и не бих се збунила чак и кад би ме тргли из најдубљег сна. Ох, како сам одмах ја, која сам тако споро научила четири рачунске радње — брзо схватила четири боје! Ја, која до данас нисам убеђена шта су глаголски прилози и уопште какве су намене граматике, од прве сам схватила значење сваке карте: све те путеве, новац, сплетке, вести, бриге, женидбене послове и државне уреде — значење карте и намену карата. Али више од свега, чак више и од неожењеног краља каро, мог вереника после девет година, чак више и од пиковог краља — грозног, тајног Шумског Цара, како сам га ја називала, чак више и од црвеног пуба херц и каро валета путовања и новости (даме уопште нисам трпела, све су имале злобне, хладне очи којима су ме, као даме из друштва моју маму — осуђивале), више од свих краљева и пубова волела сам — пиковог аса!

Пикови ас је у Маше значио удар, и то је био удар, задат црним, увис окренутим срцем вршка халебарде — у срце. Пикови ас је био — ђаво! И кад би та иста Маша, узимајући карте које би мени — дами каро, јер сам неудата — ставила на срце, и кад би дигла последњу, од срца, и сама би се уплашила: „Ој-ој-ој, Мусењка, зло ти се пише: на самом дну — удар! Али ништа, можда још нико неће умрети — јер ко би имао да умре? Дедица је умро, старога у нас никог више нема — значи, мамаша ће се на тебе извикати или ћеш се опет потући са Августом Ивановном" — а ја, с целокупним превасходством знања, са свом непоколебљивошћу тајне: — Није то удар, него тајна! — Удар је значио — поздрав. Удар поздрава — у мене. Удар радости и страха: љубави. Тако сам се неколико година касније, у Нервију крај Бенове, изненада угледавши из прозора хотела *„Beau-Rivage"** револуционара „Тигра" који је ишао према нашем хотелу, к нама — Асји и мени, тамо заточенима — одједном уплашила од радости, тако

---

* Лепа обала (франц.).

да се швајцарска бака такође уплашила: *„Mais qu'as-tu donc? Tu es toute blanche! Mais qu'as-tu donc vu?"** Ја, не отварајући уста: *„Lui!"***

Да, ас је био — *Lui.* Он, згуснут до црнила и смањен до клина. Он, спреман за удар, као тигар — за скок. Касније је и тога било превише, касније је удар из срца на коме је лежао, прешао — у срце. Долазио је изнутра, из мене, подстичући ме на све.

Али сем пиковог аса имала сам још једнога карташког Њега, и тога пута упознала сам га не преко Рускиње Маше, него преко Естонке Августе Ивановне, кога је она довезла непосредно из његове баронске постојбине, и то већ није било врачање, него игра, општепозната дечја игра, с помало фамилијарним називом *„Der schwarze Peter"*.

Игра се састојала у томе да се једноме од партнера потури у руке пикови пуб: *шварце Петер,* онако као што се у старо време суседу потурала грозница, или још и данас — кијавица: д а в а њ е, поклањање — било је ослобађање. У почетку, док би карата и играча било много, није то, у ствари, бивала још никаква игра, све се сводило на кружну манипулацију лепезом карата и Црним Петером. Али кад би се постепено, вољом судбине и случаја сто ослобађао од играча и играчи — од Црног Петера, и кад би у игри остало само двоје — ох, игра би тек тада заправо почињала, јер би тада све зависило од лица, од степена његове непоколебљиве скамењености. Пре свега ваљало је овладати дисањем: мирно, не трепнувши, подносити сваку одлуку и промену одлуке партнерове руке која већ-већ-ево хвата за карту и нагло се повлачи, долази к себи. Све се састојало у томе да онај што узима — *не* узме, а онај што даје — да га се ослободи. Први је морао да осети, а други — да обмане, да партнера скрене с правилног осећања, да му свим својим лажљивим бићем наметне сугестију да је црно црвено, а црвено црно: да Црног Петера с невиношћу потура као шесторку каро.

О, каква је то чудесна, магична, бестелесна игра! Игра душе са душом, руке с руком, лица с лицем, свега — само не карте с картом. И разуме се, мајстор у тој игри била сам ја, од најранијег детињства навикнута да гутам ужарено угљевље тајне.

Нећу да говорим оно чега није било, јер целокупан циљ и вредност ових записа састоји се у аутентичности онога што је било, у верности онога, признајем, чуднога али

---

* Шта је с тобом? Како си бледа! Та шта си видела? (франц.).
** Њега (франц.).

истинитог детета — са самим собом. Једноставно би било казати и природно би било поверовати ми да ја свога Црног Петера уопште нисам потурала, него да сам га, напротив, бранила за себе. Не! Ја сам се у тој игри показала као права његова кћи, то значи да се страст игре, то јест — тајне, показивала у мени као јача од љубави. То је била још једна наша заједничка тајна, и он можда никад није тако снажно осећао да сам његова као тада када сам лукаво и блиставо њега потурала и када сам, као већ толико пута пре тога, крила нашу тајну везу. Можда је игра Црни Петер била исто што и сусрет са тајно и ватрено вољеним мушкарцем када су присутни други: што хладније — то ватреније, што даље — то ближе, што више туђе — то више моје, што нетрпељивије — то блаженије.

Јер кад би Асја, Андрјуша, Маша и Августа Ивановна — за које је то улазило у игру — с циком и виком, кључајући ме прстом у трбух, кревељећи се као ђаволи и скачући око мене, дречали: *Schwarze Peter! Schwarze Peter!*" — нисам могла чак ни да им вратим, једним јединим смешком нисам могла да одам тајну која ме је испуњавала радошћу. Уздржавана радост бацала би ми се у руке. Скакала бих на њих да се бијем. Но зато — с каквим сам истинским убеђењем, с каквом сам опојношћу викала после тучњаве право у њихова насмејана лица: — Ја јесам *Schwarze Peter*, али зато сте ви — глупаци!

Читава вештина била је у томе да не почнем одједном сва да зрачим у лицу кад угледам Црног Петера, али и још већа можда — да се не смрачим кад бих уместо њега, поузданог — одједном — извукла шесторку каро у пар са картом коју сам већ имала у рукама, и кад бих морала да изиђем из игре, а Црни Петер би постајао већ неко други. И игра око црнопетеровске Августе Ивановне са злочиначким, подсмевачким, издајничким повицима „*Schwarze Peter! Schwarze Peter!*" била је можда још веће херојство (или наслада), него стајање — најпре као камени стуб, а потом као стуб који се бије — окружен помахниталим „победницима".

Можда сам ту игру испричала превише магловито? Али шта је ту имало да се прича? Јер ништа се, у ствари, није ни дешавало, цела игра се водила унутра, у нама. Били су само покрети руку, бацање карте, важне само као парне уз неку другу карту: важне само тиме што ју је било могуће одбацити. Без адута̂, без улога̂, без мита̂, без (самовредности) краљева̂, дама̂, пубова̂, са шпилом који се састојао само из једне карте — којом је био о н! — и кога је требало да се лишим. Игра је била у томе да га

ја, која сам то желела, не узмем — него да га дам. У тој игри с њеном апстрактношћу и страхотом заиста је било нечег пакленог. Бежање руку од непријатеља. Тако у паклу, смејући се и тресући се, једни другима потурају ужарене комаде угља, жеравице.

Смисао те игре је дубок. Све су карте парне, само је он један — непаран, пошто је његов пар из игре — избачен. Свака карта мора да пронађе своју парну карту и с њом да оде, једноставно да сиђе са сцене, као лепотица или авантуристкиња која се удаје, да нестане са стола пуног још свих могућности, свемогућности, индивидуалних а можда и историјских судбинâ — да оде у тиху, ни за ког више занимљиву, никоме више потребну ни страшну гомилу парних карата избачених из игре. Остављајући цео сто — њему, а њега — сопственој јединствености.

Још једна варијанта мога интимног општења с Петером била је игра „Ђаволе, ђаволе, поиграј се па врати!", игра која се састоји само из речи „поиграј се", игра само за њега, јер се игра он, али не онај који га моли, коме је он узео нешто важно: тати — наочари, мами — прстен, мени — ножић. „Нема друго, него је сâм ђаво однео! Мусењка, вежи марамицу за ногу од столице и кажи три пута, али без злобе, од срца: „Ђаволе, ђаволе, поиграј се па врати, ђаволе, ђаволе, поиграј се па врати . . ."

Крајеви везане марамице штрчали су као два рога, а мала молитељка кружила је као месечарка по огромном, празном салону, ништа не тражећи и препуштајући се само њему, и само понављајући: „Ђаволе, ђаволе, поиграј се па врати . . . Ђа-во-ле . . ." И — враћао би, као да руком даје: ствар би се нашла на сточићу под огледалом, где малочас још ничег није било и узалуд се загле́дало, или у џепу: случајно увучеш руку — и ево је! А и да не говоримо о томе како је тати изгубљену ствар враћао право на нос, мами — на прст, и увек на онај на који треба.

Али зашто ђаво није враћао оно што би се изгубило на улици? Зато што није било ноге од столице за коју би се везала марамица! Не може се тек везивати марамица за стуб од уличне сијалице! Неки су, додуше, везивали где се дâ (и, о ужаса! Асја је у брзини једном везала чак за козју ножицу бидеа!) А ја сам имала своје омиљено место, своју омиљену фотељу . . . али не треба настављати причу о фотељи, јер сви предмети из наше куће у Трјохпрудној уличици могу далеко да ме одведу!

Кад се у нашу кућу уселила Парижанка Алфонсина Дижон, наша формула „Ђаволе, ђаволе, поиграј се" из

учтивости је продужена за цео католички додатак: „*Saint-Antoine de Padoue, trouvez-moi ce que j'ai perdu*"*, што је у контексту давало нешто злослутно, јер се *Saint-Antoine de Padoue* појављивао после трећег Ђавола, без запете, и чак без паузе, позиван заједно с њим у једном даху. И м о ј е ствари је, наравно, налазио Ђаво, а не Антоније. (Дадиља, подозриво: „Анто-он? Све-ти-и? Треба бити само Францускиња па да у такву ствар меша свеца!") И ја све до дана данашњег не могу да изговорим твоје свето име, Антоније Падовански, а да ми се одмах пред очима не појаве штрчећи крајеви Ђаволске марамице, а у ушима да ми не одјекне моје сопствено гргутање, тако умирујуће, тако смирено, као да сам нашла већ све што сам било кад изгубила: „Ђа-во-ле, поиграј се па врати, Ђа-во-ле . . ."

Једно ми само Ђаво није вратио никада — мене саму!

Али нису важне Валеријине смицалице. Ни мамин „Карбункул". Ни Машине карте. Ни ливландска игра. Све је то било само — служба везе. Са Ђаволом сам ја имала своју непосредну везу од самог рођења, непосредни спој. Један од првих тајних ужаса и ужасних тајни мога (чак невиног) детињства било је: „Бог — Ђаво!" Бог са неизговореним, муњевитим, обавезним додатком — Ђаво. И ту већ није било Валеријиног удела — а и ко би га имао? И у каквим књигама, и с каквим картама? То сам била ја, то је било у мени, нечији дар за мене, још док сам била у колевци: „Бог-Ђаво, Бог-Ђаво, Бог-Ђаво", и тако безброј пута, слеђујући се због хуљења, али не могући да се зауставим, све док се мисли не прекину. — „Дај, Боже, да се више не молим речима: Бог-Ђаво!" И као отето с ланца, опет би покуљало: „Бог-Ђаво! Бог-Ђаво! Бог-Ђаво!" — и обрнуто, као у шестој Хановновој вежби из музике: „Ђаво-Бог! Ђаво-Бог! Ђаво-Бог!" — по ледној клавијатури сопствене кичме и страха.

Између Бога и Ђавола није било ни најмање пукотине да бих могла убацити вољу, ни најмањег растојања да бих успела да утиснем — као прст — свест и да бих на тај начин спречила то стравично сједињење. Бог из кога је излетао Ђаво, Ђаво који се усекао у Бога. (Ох, да сам се тада досетила, и да сам уместо хулитељског „Бог-Ђаво" — говорила: „Дог-Ђаво", колико би се непотребних мука ослободила!) Права казна божја, мрак египатски!

А можда је све то много простије, можда је то само песницима урођена страст за упоређивањем и супротстав-

---

* Свети Антоније Падовански, нађите ми оно што сам изгубио (франц.).

љањем, само њихов начин, нека врста игре коју сам ја у детињству толико заволела и неговала је: црно и бело не купујте, да и не не говорите, него обрнуто: само да — не, само црно — бело, ја — све, Бог — Баво.

Кад сам као једанаестогодишња девојчица, на својој првој и последњој правој исповести у Лозани испричала о томе католичком свештенику — који је био невидљив и кога никад касније нисам ни видела — он, односно онај иза црне решетке, оне црне очи иза црне решетке рекоше ми: *„Mais, petite Slave, c'est une de plus banale tentations du Demon!"** — заборављајући да је то за њега, превејаног и маторог, било *„banale"*, а како ли је мени било?

Али пре те прве исповести — у туђој цркви, у туђој земљи, на туђем језику — била је прва православна исповест, честита, у московској универзитетској цркви; мени је било седам година, а свештеник је био очев познаник, и професор духовне академије.

— А ту рубљу ћеш, после исповести, дати исповеднику . . . — У животу нисам у руци имала рубљу, ни своју ни туђу, а ако су за једну несрећну бакарну копејку код Бухтејева продавали две перунике, колико ли се могло купити за сребрну рубљу? И не само перуника, него и књига, као што су „Дадиља Аксјутка", или „Мали добошар" (2 копејке). И све то, и перуника, и Аксјутке треба сада да дам због своје непријатности са гресима и прикривањем грехâ? А не могу ваљда испричати татином пристојном познанику и мени унапред наклоњеном про-фе-со-ру — како кад сам сама говорим: „Бог-Баво"? И како одлазим у Валеријину собу на састанак са голим псом? И како ћу се једном за тога голог пса — тога главног утопљеника — удати? Значи зато што се излажем смртној опасности и што ћу можда чак и умрети („једна девојчица је на исповести прикрила грех, и сутрадан, када је прилазила да се причести, пала је мртва!") — ја треба да дам одмах све, и сама то да ставим у руку „про-фе-со-ра"?!

Хладна, нова, округла рубља, округла као нула, својим назубљеним рубом се као зубима урезала у моју шаку, ради сигурности стиснуту у песницу, и током целе исповести ја сам као ногама чврсто остајала при једном: „Не дам!" И дала сам му рубљу тек у последњем тренутку, већ одлазећи, с највећим трудом и насиљем, и уопште не зато што би иначе било зло, него из страха: шта ако поп појури за мном кроз целу цркву? Не треба ни додавати да, сва

---

* Али, мала Словенко, то је једно од најбаналнијих ђаволових кушања (франц.).

заокупљена рубљом, нисам ни помишљала да попа обавестим о својим црним, сивим проблемима. Поп је питао, ја одговорала. А откуда би он знао да треба да упита: — Не говориш ли, на пример, „Бог-Баво"?

Није упитао то, упитао је нешто друго. Прво његово питање прво питање моје исповести било је: — Да ли псујеш спомињући ђаволье име? — Нисам га схватила, и до живог рањена у својој амбицији по општем мишљењу паметне девојчице, одговорих не без извесне охолости: — Да, увек. — Aj-aj-aj, каква срамота! — рече поп, саосећајно климајући главом. — А овамо — кћи тако честитих, богобојажљивих родитељâ. Па то само распуштени дечаци . . . на улици . . .

Мало узнемирена преузетим на себе грехом за који нисам знала шта значи, а мало и из радозналости: но шта друго у в е к и чиним? — после неколико дана, мајци:

— Мама, шта значи псовати спомињући ђаволье име? Шта? — замисли се мајка — не разумеш? И откуда ти то паде на памет? Тако распуштени дечаци на улици псују.

Али анђеле сам волела: једног, плавог, на жарко-златном папиру, који је просто пуцао од уздржаване ватре. Анђеле вреле још и због мојих суза које су ми стално навирале у очи и које су тако ретко прекипеле ван очију, него које би укипеле у мене, искипеле кроз пешчано руменило образâ. И још једног, руменог као шумска јагода, такође немачког, са колорне илустрације уз немачку песмицу *„Der Engel und der Grobian"**. (Памтим речи: *„Im rothen Erdbeerguss"* — у црвеном пљуску шумских јагода . . .)

Један дечак је на пропланку брао јагоде. Одједном види — пред њим стоји други дечак, само висок и сав у белом и са увојцима дугим као у девојчице, а изнад увојака — златни круг. — Здраво, дечко, дај и мени јагода! — Гле шта је смислио — први, стојећи четвороношке и чак не скинувши капу *(„rückt auch sein Käpplein nicht***). — бери сâм, и уопште чисти се, то је мој пропланак! И опет — носем ка јагодама. Кад одједном — шум. Шума тако не шуми. Диже очи: а дечак већ и з н а д пропланка . . . — Анђеле драги! — виче грубијан, збацујући с главе капу. — Врати се! Врати се! Узми све моје јагоде! — Али — прекасно! Руб његове беле хаљине већ је изнад бреза, па још више — већ га и с највише брезе не можеш дохватити руком, најдужом од свих руку . . . Прождрљивац, павши лицем

---

* „Анђео и грубијан" (нем.).
** „И чак ни капу не скиде (нем.).

на злосрећне јагоде — плаче, и ја плачем с њим — јер сам и сама прождрљива кад су у питању јагоде, и сама сам груба . . .

Много сам отада видела пропланака на којима расту шумске јагоде, и изнад крошње неизбежне брезе увек бих видела онај неповратни крајичак халине, и много пута сам отада јела јагоде, али кад год бих јагоду стављала у уста, осећала бих како ми се стеже срце. Чак и реч „*Grobian*" заувек ми је остала анђеоска. И никакав Адам, никаква Ева с јабуком, па чак и са змијом, нису до те мере предодредили добро у мени колико тај дечак са другим дечаком, мањи са већим, зли — са добрим, јагодни — са надземаљским. И ако сам потом, целог живота, толике грубијане на пропланцима и по собама видела као анђеле, демоне, становнике неба, то је можда долазило отуда што ме је тај страх опекао једном заувек: да не бих небеско примила као да је земаљско.

У вечерима, с почетка бескрајно црвеним, затим бескрајно црним, тако позно — црвеним! тако рано — црним! мама и Валерија су певале у два гласа, лети поред Оке, у јесен на великом путу, најпре оивиченом брезама, а који је касније прелазио у прави друм. Те две непријатељске природе слагале су се само у певању, и то не њих две — него су се њихови гласови слагали: доста тих, бојажљив мамин контраалт који није хтео да буде јачи, и Валеријин сопран који је превазилазио своје могућности.

Kein Feuer, kein Kohle
Kann brennen so heiss,
Als wie heimliche Liebe,
*Von der niemand was weiss . . .**

Од тих речи: *Feuer — Kohle — heise — heimlich* (ватра — угаљ — ватрено — тајно) у мојим грудима је почињао да букти прави пожар, као да те речи не слушам, него да их гутам, да гутам усијани жар.

Keine Rose, keine Nelke
Kann blühen so schön,
Als wenn zwei verliebte Seelen
*Zu einander thun stehn.***

---

* Никаква ватра, никакав угаљ
Не може тако јарко горети,
Као моја тајна љубав,
О којој нико ништа не зна (нем.).

** Никаква ружа, никакав каранфил
Не може цветати тако лепо,
Као што (цветају) две заљубљене душе
Кад се обраћају једна другој (нем.).

Ту су ме урекле *verliebte Seelen!* Зашто не *Herzen?** И било би као у свих. Али не вреди, што човек усвоји у детињству, усвојио је једном занавек: *verliebte* — према томе — *Seelen.* А *Seelen,* то је *See* (у Ливландији „*die See*" значи — море!) и још *sehen* (видети), и још — *sich sehnen* (чезнути), и још — *Sehnen* (жиле). И никакве *Rosen* и *Nelken* не помажу!

А кад би песма долазила до:

Setze Du mir einen Spiegel
*Ins Herze hinein . . .***

— просто физички бих осећала како ми у груди улази Валеријино зелено венецијанско огледало, уоквирено зупчастим кристалом — са постепеношћу зубаца: *setze* — *Herze* — и са средишњим огледалским овалом који ми је испуњавао груди од рамена до рамена: *Spiegel.*

Кога је држала мама у с в о м огледалу? Кога — Валерија? (Једно лето, у мојих четири године — једнога: онога за кога су у четири руке свирале, и у четири руке такође везле, за кога су и о коме су у два гласа певале . . .) *Ja?* — знам кога.

. . . Damit Du können sehen.
*Wie so treu es mein, —****

разјашњавајуће су отезале и двапут понављале певајући. Од пет година ја нисам умела *meinen* (мислити, глагол), али *mein* — мој — знала сам, и ко је м о ј — такође сам знала, и знала сам такође да је *Meyn* (Мејн) — дедица Александар Данилович. Од те укључености у песму дедица се и нехотице укључивао у тајну: одједном је почело да ми изгледа како је и дедица — т а к о ђ е.

Са одласком Августе Ивановне (она је у кућу донела ту песму) — то јест кад је завршено моје рано детињство, с мојих седам година свршено је било и са ђаволом. Видно се завршио, на Валеријиној постељи — нестао. Али никада, све до своје удаје и одласка из Трјохпрудне уличице, нисам могла ући у Валеријину собу, а да не бацим брз и прикривен поглед, попут онога зрака, поглед на кревет: је ли тамо?

(Кућа је давно срушена, од кревета нису ни ноге остале, а он још увек седи и седи!)

---

* Заљубљене душе . . . Срца? (нем.).

** Стави ми огледало
У моје срце . . . (нем.).

*** Да би могла видети
С каквом верношћу то осећам (нем.).

Но ево још једног сусрета који је, тако рећи, ускочио у време кад сам већ била изишла из раног детињства: жао му било да се растане са таквом девојчицом!

Било ми је девет година, лежала сам од запаљења плућа, и била је Врбица.

— Шта да ти донесем, Мусја, с Врбице? — пита ме мама, већ обучена за излазак, у средини између двоје неједнаких по висини, Андрјуше у новом гимназијском капуту који га је још више издуживао, и Асје у мојој прошлогодишњој, а сада готово сасвим њеној бунди, која ју је чинила још мањом. — Ђавола у флаши! — одједном, брзином ђавола из флаше, излете из мене. — Ђавола? — зачуди се мама. — А не књигу? Јер тамо се такође продају, целе тезге. За десет копејки може се добити целих пет књижица, о Севастопољској одбрани, на пример, или о Петру Великом. Размисли. — Не . . . ипак — ђавола . . . — сасвим тихо, с напором и постиђено прошаптах промуклим грлом. — Добро, кад хоћеш ђавола — биће ђаво. — И мени ђавола! — ухвати се за реч и Асја, која ме је вечито опонашала. — Не, ти н е ћ е ш добити ђавола! — добацих јој тихо и претећим изразом. — Ма-ма, она каже, мени н е ђавола! — Наравно да н е . . . — рече мама. — Прво и прво, Мусја је раније рекла, а друго и друго, зашто двапут куповати једно исто, и још такву глупост? А он ће се и онако распрснути. — Али ја нећу књигу о Петру Великом! — већ је цичала Асја. — И он ће се распрснути! — Мама, молим те, нећу ни ја књигу! — повика Андрјуша. — Не књигу, мама, а? Мама, а? — припијала се Асја као крпељ. — Добро, добро, добро, добро де: не-књигу. Мусји — не--књигу, Асји — не-књигу, Андрјуши — не-књигу. У реду? — А онда, мама, шта мени? — већ као детлић поче да кљуца Асја, не дајући ми да чујем одговор. Али мени је било свеједно шта ће добити она, јер сам ја желела — о н о.

— Но, ево ти, Мусја, твога ђаволка. Само најпре ла променимо облог.

Обложена да једва дишем — али дисања увек има довољно за љубав — лежим држећи њега на грудима. Он је, наравно, сивушан, и пре би се рекло смешан, и није сив, него црн, и уопште није личио на о н о г а, само ипак — име им је исто. (Кад је љубав у питању, касније сам се уверила, важна је с в е с т и н а з и в.)

Руком врелом 39 степени стежем дно флаше, а он скаче, скаче! — Само га не стављај поред себе док спаваш. Заспаћеш и згњечићеш га. Чим осетиш да ти се склапају очи — стави га поред себе на столицу. — „Чим осетиш да ти се склапају очи!" — лако је рећи, када ја по цео дан

и осећам једино то — како тонем у сан, напросто — по цео дан спавам, спавам, сва у бунилу, по глави ми стално неке невероватне визије, и радосно вичем: — Мама! Краљ се опио! Исти овај изнад мог кревета! „Он са круном од мрака, и брадом дугачком" — а у руци још држи пехар — у мислима сам га звала Шумским Царем, а то је, у ствари, како сам касније увидела, био *der König im Thule gar treu bis an sein Grab — dem sterbend seine Buhle — einen güldnen Becher gab**. И тај краљ с пехаром — у в е к у руци, н и к а д на устима, тај краљ који никад не пије — одједном се опио!

— Какво је у тебе чак и бунцање чудно! — рече мама. — Краљ — пијан! Зар је то бунцање деветогодишње девојчице? Зар се краљеви — опијају? И ко се, уопште, икад поред тебе опио? И шта значи — опио се? Ето шта се дешава кад неко кришом чита подлиске у „Гласнику" о свакојаким пировима и вечеринкама! — Заборавила је да је управо она на платну насликала тога крунисаног пијанца, и сместила га у првом плану мога јутарњег погледа и свести.

Једном, затекавши ме опет с тим мојим ђаволом у већ укоченој руци, упита: — А како ме никад ниси упитала зашто ђаво — скаче? Јер то је ипак занимљива појава? — Да-а-а — неуверено отегнух ја. — Јер то је в е о м а занимљиво — поче ме убеђивати — притиснеш дно посуде, а он одједном — скаче. Зашто скаче? — Не знам. — Но, видиш, — већ одавно сам то приметила — нема у теби више ни трунке радозналости, све ти је потпуно свеједно, зашто сунце — излази, месец се — смањује, ђаво, на пример — скаче . . . Је ли? — Да — одговорих тихо. — Значи, сама признајеш да ти је свеједно? А свеједно — не треба да буде. Сунце излази зато што се земља окренула, месец се смањује зато што . . . и тако даље, а ђаво скаче зато што је у флаши — спиритус — Ох, мама! — одједном повиках гласно и радосно! *„Чорт-спирт"*. Па то је рима, мама! — Не — сасвим већ огорчено рече мама — рима је *„чорт — торт"*, а *„спирт"* . . . чекај, чекај, на *„спирт"* чини ми се нема . . . — А на *„Бутилку"*? — упитах с највећом радозналошћу. — *„Копилка"*, а? А може ли још нека? јер ја сам пронашла још: *„по затылку"*, *Мурзилка"* . . . — *„Мурзилка"* не може — рече мама. То је лично име, и још комично . . . Значи, разумеш зашто ђаво скаче? У флаши је спиритус, у руци се загреје и шири се. — Да — брзо се сагласих ја. — *„Нагревается — расширяется"* — опет рима? — Опет — сложи се мама. — Али реци ми онда, зашто ђаво скаче? —

---

* Био краљ у Тули / веран до гроба / коме је драга умирући / дала златни пехар (нем.).

Зато што се шири. — Шта? — То јест, напротив, што се загрева. — Ко, ко се загрева? — Баво. — И видећи како се мамино лице смрачује: — То јест обрнуто: спиритус.

А у вече кад мама дође да се опрости, рекох јој са уздржаним тријумфом: — Мама! А на спиритус ипак постоји рима, само не смета ваљда што је на немачком?

Droben bringt man sie zum Grabe
Die sich freuten in dem Thal.
Hirtenknabe, Hirtenknabe,
*Dir auch singt man dort einmal.**

— Христос воскресе, а ђаво лепо пук'о! — Славодобитно рече Асјина дадиља Александра Мухина, стојећи на Ускрс у јутро поред мога кревета. — Дај, дај крхотине! — Није истина! — завриштах стежући у песници остатке и лупајући ногама по чврсто затегнутом своду јоргана. — Није се распрснуо зато што је Христ васкрснуо, него зато што сам ја на њега легла . . . Просто га успавала, као на Соломуновом суду. — Значи, Бог те покрао што с таквом нечисти спаваш. — Ти си сама нечист! — наставих да цичим, ослободивши најзад ноге испод јоргана и помажући се њима. — Тебе ће Бог покарати зато што се радујеш несрећи ближњег! — Баш ми и јесте несрећа! — отресе се дадиља. — Баво пук'о! Кад јој је ујак рођени, Фећа, умро, није плакала, а сад због ђавола шугавог, Боже ме опрости! — Лажеш, лажеш, лажеш! — повиках, већ сишавши с кревета, и као ђаво скачући. — Зар не видиш да ја не плачем! А ти ћеш сад плакати када те . . . (и не нашавши ништа поред себе сем топломера) . . . кад те ја својим рукама раскидам, ђаволице проклета!

— Шта-а-а? — упита мама с врата. — Шта је сад то? Каква представа? — Та, ништа, госпођо — с лицемерном смиреношћу рече дадиља, — то Мусењка, на свето Воскресеније Христово, грди спомињући ђавола, да-а-а . . . — Мама! Мој ђаво се распрснуо, а она вели да је то Бог! — Шта? — Да ме је то Бог покарао што сам ја њега више волела него ујка-Фећу. — Какве глупости! — неочекивано се окрете мама. — Зар се то може упоређивати? Дадо, идите у кухињу. Али ђавола узимати у уста и псовати првог дана Ускрса, и уопште . . . Та данас је — Христос васкрс! — Да, а она каже да се он зато и распукнуо. — Глупости! — пресече мама. — Проста подударност. Распукнуо се зато

---

* Горе их носе ка гробу,
Оне што се радоваху у долини.
Пастирићу, пастирићу,
Тебе ће такође једном опевати (нем.).

што је једном морало и до тога доћи. Али и ти си добра — упуштати се у свађу с неписменом женом. А овамо си у припремном разреду државне гимназије . . . Али што је најгоре — могла си се расећи. Где ти је? — Бутке, да не бих заплакала, отварам шаку. — Али ту ничег нема? — мама, загледавши се пажљиво. — Где је он? — Ја, гушећи се од суза: — Не знам. Нисам га ни нашла. Некуд је с а с в и м искочио!

Да, мој ђаво се распрснуо, не оставивши од себе ни стакла, ни етера.

Ето видиш — умиривала ме је мама, седећи над мојим тихим сузама — никад се не треба везивати за такву ствар која може да се распрсне. А они се сви — распрскавају. Сећаш се заповести: „Не чини себи идола . . .?"

— Мама — рекох јој, отресајући се од суза као што се пас отреса од воде — а каква је рима уз „идола"? Мариола?

Превео с руског *Петар Вујичић*

ЉУБА СТАНОЈЕВИЋ

ОРФЕЈ ИЛИ НАРЦИС

— *Над поезијом Бранка Миљковића* —

„Ако пронађу заједнички језик
птица и ватра могу да спасу свет".

Б. Миљковић: *Будућност ватре*

На изглед непојмљиво сложена, многозначна и конфузна, Миљковићева основна поетска опсервација је у суштини сасвим једноставна. За својих двадесетак година, иза којих стоји сваштарска и пабирчарска провинцијска гимназија и неколико нередовних семестара чисте филозофије — сасвим солидно теоретски фундиран, он, дакле, своје не много разгранате тезе о поезији гради на декларативним, начелним опредељењима за ново и револуционарно, без обзира на то што те основне контуре није најјасније осенчио. И на први, летимични, поглед дâ се, наиме, запазити да он под фирмом новог и револуционарног веома често, ако не и претежно, пласира и многа већ демодирана, превазиђена и лабилна схватања.

Кључни принципи његове поетике су нека врста синтезе, *наше* варијанте давичовски и матићевски схваћене надреалистичке и симболистичке естетике, на коју се калеме и неки елементи социјалистичког реализма. У ту, иначе проблематичну и исфорсирану симбиозу и мешавину, насталу вероватно по нужди тренутка, сада се досипају и извесне искричаве честице новијег датума, структурализма, семантике, кибернетике и слично, и то више по инерцији, у потрази за модом по сваку цену, за универзалношћу поимања поетске експресије која пре треба да деградира једностраност противника, него да формира један заиста нови, разрађени и целовити *систем*.

Та општа, давно у свету већ „важећа", начела Бранка Миљковића, онако бар како их је он формулисао и уткао у своје критичко-есејистичке написе, а делимично и у своју „песму о песми" — могу се, систематичности ради, свести на три основна закључка: *Прво*, поезија је победа над песником, и то понајпре зато што је она уметност *речи*, а речи имају чудесно својство да кажу и изразе *све*, чак

и онда када тек наговесте неки померени смисао, или га чак, као „негативна онтологија" једноставно прећуте. *Друго,* песма је једна посебна, херметичка, аутономна и коначна *целина,* сва киптећа у својој хладноћи и супериорности, набијена значењима чак и кад је испражњена; то је небо на коме „и звезде прскају као метафоре", где се у неисцрпној игри смисла и бесмисла, у врзином колу и међусобној љубави и свађи те речи „само једним делом својим поклапају", или се не поклапају уопште, да би својим лажним или привидним видом, у контексту, открile своју најдубљу суштину. И, *треће,* песма је по Миљковићу, утолико савременија и револуционарнија уколико је, као израз неке ничеовске снаге и воље, као манифестација новог и пркосног односа према речима и речи међусобно — *даља* од свога полазног језгра, неодређенија и неразумљивија на свом путу ка нејасном и неизрецивом, ка хегеловски схваћеном бесконачном јер, на крају крајева, противуречности у модерној, надреалистичкој песми и нема пошто се, по Бретону, у једном одређеном тренутку и контексту крајности спајају и постају једно.

Али, као што ни поетике на које се наслања нису коначне ни без отворених дилема, а међу којима има прихватљивих и прихваћених, (али понекад и драстично лабилних и реакционарних), тако ни Миљковићев (иначе неограђени, али чврсти) методски и теоретски приступ није без изненађујућих празнина, честих почетничких превида, једностраности и недовољности документације. Тако, на пример, иако као професионални млади филозоф упорно настоји да што више спута, готово уништи или обезличи елеменат *става,* површне исповедности и искрености, он најчешће пада на испиту већ код првих „продора јаве" у бетониране рефлексије, згуснуте слојеве његове логике и његове песничке имагинације. Исто тако, и као песник, и као критичар упорно је настојао да префорсира *нејасно,* а о потреби и смислу тога нејасног писао је и певао сасвим *јасно;* он је сањао о *неизрецивом,* а то је неизрециво, као Хегел бесконачно, ипак изрекао (или је бар био убеђен да то чини, и може да чини), желео је *флуид и наговештај,* а математички тачно, аналитички прецизно он је форсирао свест, ratio, логику; хтео је подсвесно и аутоматско а своју (надреалистичку) тезу о подсвесном — свесно и намерно бранио од „продора јаве", односно чинио их несвесним и ненамерним . . .

Да не идемо даље. Читав његов стваралачки (па и животни) пут је једна перманентна противуречност, и то не само она свесно усвојена, филозофска и намерна, Бретонова, која се „на крају свега" губи — него и ненамерна и невољна, готово неумитна онда када се ствари уместо на

ноге поставе на главу, иако се иступа у име дијалектике и револуционарности. Та дијалектика, на пример, иако глобално позитивно схваћена као свеангажујући општи ток усмерен ка негацији старог и проширењу појма сазнања, иако чак и негира границе спознаје којој је п о е з и ј а, као слободна интерпретација, игра збиље и сна, или једноставно „игра речи" и асоцијативних веза најближа — она није успела да знатније помери са мртве тачке појам *специфичности* уметничке спознаје. Чак ни онда када се позивало на „трећу компоненту" нејасног, митског, необјашњивог, неизрецивог, фиктивног.

Модерне структуралистичке теорије нису успеле да чисту поетску експресију сведу на мерљиву, математичку, терминолошку егзактност, и то највише баш због тог *неизрецивог* и немерљивог, чисто поетског фактора коме је иначе Миљковић посветио пуну пажњу. Додуше, многа од новијих сазнања, открића и систематизација, као што су подручја везана за тзв. негативну онтологију, антипоезију, функционалну белину, минус величину и слично на пространој релацији наука-уметност (поезија) имају понекад значајно, готово револуционарно дејство, али ни то није успело да поезију „материјализује и именује" до тог степена да би се она могла једноставно дешифровати, као што се не може ни сасвим мистификовати. Солидни ерудита, полиглота, потенцијални филозоф и логичар, какав се декларише у својој несистематизованој поетици, односно — универзални аналитичар, поклоник апсолутне слободе речи, апостол неизрецивог — какав се демонстрира у својој поезији, Миљковић понекад не успева да одгонетне испразну суштину ни неких од основних константи, као што је, рецимо, универзална аналогија, контекст, смисао бесмисла и бесмислени смисао и слично. Поистовећујући модерну са општом, универзалном поетиком и поезијом, која, наравно, не постоји и која се не дâ сабити у калуп, у том свом захукталом ходу ка „сјају материје која се несметано простире" (Ј. Лотман) — он једноставно (и једнострано) занемарује, или пак потцењује, било какву *могућност* да та свестраност и универзалност мора да *допусти* и „оно друго", бујање и оних цветова који се у туђој башти желе да посеку. Укратко, по логици ствари, он се, у име *свестраности* залагао за *једностраност*, макар та једностраност била и вишеструка, подразумевајући притом и посебни, условни, модерни и модернистички *метод* откривања праве суштине и истинског смисла.

Наравно, без обзира на ову, а и обиље других противуречности, које и иначе задиру у модерну филозофску и поетску мисао, Бранко Миљковић је значајнији по оном

што је мање-више интуитивно, нагонски и „песнички" *наслутио,* него по оном што је желео да укроти у себи, што је као пренапрегнути логичар и спутани мислилац *докучио* око себе. Он је, наиме, видовито наслутио да је „поезија победа над песником", а та је, на изглед наивна и нефункционална, фраза сасвим довољна да, као неопходна потреба исповедности, буде и негација свих рационалних и филозофских оријентација. Ако, дакле, поезија побеђује — онда је проста истина да није неопходна никаква свест о томе. Песник је или песник, или то није. Ако је песник — онда ће он аутоматски поседовати све што му треба, и знање и осећање и „шесто чуло" видовитости, наслућивања, скривања и откривања, и неће га спасти никаква преозбиљна фундација, посебно не онако нападна и онако жустра какву Миљковић супериорно брани и форсира. Он као да је заборавио да највећи песници никад нису ни били велики практичари у филозофији и тешко том песнику и тој поезији који морају да се толико доказују и бране! Превиђена је, управо једна такође битна чињеница да је вредност нешто што долази спонтано (као и песма коју песник ватрено брани), рекло би се изворно, наивно, урођено, па и подсвесно у нешто ширем смислу, и она ће наћи свој пут до свемира и онда када нађе пут до људских срца, исто онако као што ће једноставно отпасти све оно што нема аутентичну и људску крв, што је хартија и метод, „пискава нота", „цакизам и фрајерштина", пролазна мода, имитација, снобизам, слуганство, или, пак, љута прашина бачена противнику у очи, смишљено кочоперство „за опсенити простоту" (Његош).

Значи, ни после многобројних дилема, теоретских фундација и локација, пренаглашених крајности, па и пуке вербалистичке слаткоречивости, још увек нема прецизнијег одговора на питање: шта је поезија. Буквално речено, веома су још увек живе две основне крајности: једна је директна, исповедна, наративна и нарцисоидна песма — друга крајност је супериорна хладноћа, блажени „научени", опрезни мир, наводно директна незаинтересованост за ствари, апсолутна (или апсолутизована) слобода садржана у рационализованом оклопу идеје које се треба чврсто држати, мучећи себе, аскетски спутавати продор „овоземаљског" ништавила и то само зато да би процветао неки апстрактни, невиђени и невидљиви цвет-„нецвет" који по некој чудној логици треба да буде дубљи одраз живота, дакле изданак из буњишта, са некорисним бесмислицама, глупости људском и свакојаким гадостима!

Него, све је то, вероватно, мање важно, можда и наивно и неопрезно питање — када се проблем универзалности

„бића и певања" постави на један на изглед ситничави и вулгарни, али ипак регулаторски и функционални тапет *праксе*. Она је по некој неумитној, мада доста стидљиво казаној, логици ипак најмеродавнији „критериј истине" и усмеривач општих токова. Дневна и поетска пракса, као и свака објективизована или продирућа идеја може, као и остало, да се простре само до оних граница које јој тај тренутак објективно допушта, и у управом, и у обрнутом, смеру. Управо, поставља се још једно, можда суштинско, питање: шта стоји иза Бранка Миљковића? Да ли једна чисто професионална, рутинерска, дневна и практична логика виспреног човека који се спретно оријентише, или, пак, неки много дубљи, свеобухватнији и судбински немир који, најпре по поетској природи ствари, може да се именује и као „незадовољство постојећим", експанзија повампиреног западњаштва, филозофска и са буржоаских трпеза позајмљена (и без царине прошверцована) увозна роба? Не своди ли се у једном дубљем контексту та „шира и свеобухватнија" идеологија на негацију дејства материје и реалног смисла, на условно непојамну ширину и нејасност које могу да буду истовремено и *победа*, и *пораз* човека, песника и његове утилитаристички вредноване друштвене улоге?

Ако је, по законима универзалне аналогије, *све* истовремено и узрок и последица *свега*, онда је и уметност, као необавезни „утрошак вишка времена", синтеза свеукупности људских односа, и видљивих и „невидљивих". А то, претежно, значи да и оне баналне чињенице захваћене са живог извора стварности морају неометано и спонтано да продру у врзино коло те непрекидне игре, утолико пре што је модерна поезија којој, као универзалној, ослобођеној и преширокој игри највише треба веровати — синтеза и најсуптилнији одраз *истине*. Та поезија, као израз неометаног и неиспитаног „хода ка бескрају", мора истовремено да буде и аутоматски ангажована на страни прогреса, јер све се ипак креће напред, чак и онда када ослобођена подсвест заплива у мутне воде пространог тока и „негативна онтологија" почиње да шурује са ђаволом.

У чисто формалном и поетском смислу, једна метафора рађа другу метафору и тако у бескрај. Коначног разрешења нема, и не би било добро кад би га имало. Али, значи ли то уједно да све може да буде и овако и онако, да је у аспекту поетске свеобухватности све дозвољено? Наравно, није проблем у намерној мистификацији, јер би то на крају крајева ипак одвело у религију и метафизику, проблем је, с једне стране, у могућности и немогућности једног ближег разрешења и, с друге стране, у „помереном" смислу као простој логици сазнања на један индиректан

и метафорички начин. Ако је, по Вуку, „милосрдној дјевојци трбух до зуба", односно ако је јасност, искреност, подавање неумитном, објективном и јаком тако *опасно,* откуд онда фама о *нејасном* као дубљем и свеобухватнијем одразу и потпунијем подавању свему томе? Управо, није ли бег од стварности, од обичног и свакидашњег, само нихилистички, „овоземаљски" и помало кукавички страх од последица? Или је то, можда пропаганда раја, бестелесности, мистике и будизма, хришћанства и чистог ума који у име вишег и невидљивог гордо одбацује „овоземаљски" свет као сплет ништавила и вулгарне материје? Остало је, управо, нерешено питање: зашто је, на крају крајева, Бранко Миљковић тако упорно, тако апологетски мистификовао своју чисто поетску „вољну нејасност" и зашто је, аналогно томе, бежао од исповедности, егоцентризма и непосредног захватања да би тиме доказао своју, наводно спонтану, универзалност и своју, брижно скривану, трагику аскетског одрицања и моралног пуританства? Могао је да има само два разлога: или је био толико заплашен, неслободан и несигуран пред последицама „старинске исповедности" и наивног откривања, или је био толико *храбар,* промишљен и револуционаран да ће га потреба за обарањем свих конвенција, и поетских и друштвених, одвести у једну суптилну, можда тренутно несхватљиву, али трајнију и смисаонију „неизрецивост" иза које стоји загонетна девиза:

„Док ме не схвате, певаћу неометен".

Тим питањем се, бар делимично и приближно, одређује и једна основна дилема која мучи све истраживаче и оцењиваче, не само Миљковићеве поезије. Њега је, у сваком случају, на одређени колосек повукла једноставна потреба ангажовања и опредељења, без које се, изгледа, ни у друштвеној, ни у поетској стварности никако не може, и она га је, та потреба, снажно зграбила и одвела у сложенију, али ипак опортунију ангажованост, безболнији херметизам песме, где су ипак *речи* и *форма* све и где се, са подједнаким интензитетом, може бити *„за* и *против"*, већ зависно од формуле укуса и дара и недешифроване потребе тренутка.

Нарцис и Орфеј — два антипода, два „снажна симбола", као „крст и мјесец", „црвено и црно", избијају тако у први план, постају симболичне метафоре и метафорични симболи безмало читаве поетике. Нарцис, тај самољубиви лепотан, загледан у себе, у свој овоземаљски и површински лик на воденој плочи, синтеза је јадника и слабића, самохвалисавог индивидуалца, неспособног да призна ле-

потȣ и ширинȣ ван себе и своје представе о себи. Орфеј, пак, тај такође легендарни симбол одређене песме, као да је занемарио смисао и лепотȣ те песме, па се ȣпȣстио ȣ спȣтавање излива, постао птица феникс и невини Пан, искричава ватра, ватра која не греје, и скривено дрво ȣ прашȣми симбола. По Миљковићȣ, Орфеј не схвата, и не жели да схвати да његова нагонска, професионална и херметичка песма претвара све ȣ љȣбав, тȣгȣ неизмернȣ, и дрво, и камен, ȣ немо и апсолȣтно подавање нечем сȣдбинском, кобном, али једино смисаоном и једино вредном. То је као нека непрекидна и неопходна ватра на окрвављеном жртвенику живота.

Да ли сȣ, међȣтим, апсолȣтно нȣжна та вољна, та програмирана опредељења, посебно ȣ контекстȣ модерне и интелигентне, дȣбоко рационализоване и ȣрбанизоване, привидно неодговорне игре каква је поезија? Ȣ периодȣ који Миљковић назива бȣнтом, када је све ȣсмерено негацији и рȣшењȣ једне трȣле, преживеле, бȣржоаске и грађанске цивилизације, као да нема много времена да се бȣде и поетски револȣционаран, нити да се медитира на темȣ додирȣјȣћих крајности. Ȣ ствари свако, па на изглед и неважно, признање коегзистенције са сȣпротним таборима ȣ тим тренȣцима може да има повратно дејство. Али, шта да се ради када ȣметност, и то она права, дȣбока и свевременска, ȣвек представља прогрес, макар била и слободна и необавезна игра речи, спонтаног тока свести ȣ ȣсловима када топови грме и нежностима као да нема места, када се кргȣ привидно затвори? Практично, велика ȣметност је ȣвек била ȣтилитарна и ангажȣјȣћа, а то је ȣправо и чини сȣпериорном ȣ односȣ на другȣ видове практичног сазнања и акције. Ни Орфеј, ни Нарцис, тако посматрани, не би могли да живе ȣ кавезȣ и са ланцима на рȣкама, јер би онда њихови поетски импȣлси били или химне, или крици, без обзира на то да ли опевајȣ *себе* или свет *око* себе.

Али, да ли је то баш тако? Искȣство нас ȣчи да ипак „ȣдар нађе искрȣ ȣ каменȣ" и да се „без мȣке пјесма не испоја", односно да нема поезије без велике емоције и стварне потребе за криком и јаȣком, чак и онда када из неких спољних, дневних разлога треба бити страховито опрезан и спȣтан. Лишити песмȣ свога елементарног смисла — дискретне исповести и тȣге, наивности и интимне *жеље*, чисто љȣдске, да она бȣде неко исцељење, катарза, самозаборав, пијанство и бȣдалаштост чак, значи ипак подрезати јој крила, одрећи јој спонтаност, нагонскȣ потребȣ за певањем и мишљењем, а то се све никако не ȣклапа ȣ строге одредбе резонерске и хладне, чисто дневне и практичне оријентације. То ȣправо значи да сȣ и Орфеј, и Нар-

цис само условна и рационализована поларизовања, односно да је поезија и даље само једна неиспитана и (можда баш зато) вечно нова, свежа и драга одушка и спознаја, неопходна као вода и ваздух, као све што је уједно и тако познато и тако непознато у исти мах, и тако потребно, и тако сувишно и сулудо!

Међутим, и Орфеј и Нарцис имају свој контекст и они могу да буду функционални симболи не само формално, него и суштинског карактера. У свом напису „Од Нарциса до Орфеја", инспирисаном збиркама песама загребачког песника Златка Томичића „Воде над ледином", „Баладе усправног човјека" и „Четвртога не разумијем", Миљковић је очито желео да *систематизује* своја схватања и направи неку врсту кодекса модерне уметности, односно да анатемише исповедну и наративну поезију. Овде се проблем „интерних поетских структура" доводи у везу са основним дилемама уметничког обликовања уопште. Наиме, Нарцис није једноставни самозадовољни исповедник, као што ни Орфеј није искључиво богомдани таленат, чија љубав према својој жени Еуридики осмишљава неку његову праисконску и нагонску песму.

Јер, како каже сам Б. Миљковић, основно питање поетског одраза не састоји се у томе „хоће ли песник певати искључиво о себи, утопивши свет у своје ЈА, или ће свој бол приморати да запева о свету који га заокружава. Хоће ли песник постати дављеник у солипсистичком јазу, или онај у чијој песми жива и нежива природа, биље и камење, звери и птице препознају своју властиту законитост која се ослободила слепе и послушне озбиљности и запевала слободно у правцу судбине."

Без обзира на то што оваква поларизација већ на први поглед открива „навијање" за Орфеја, остаје отворена дилема *шта* је управо Нарцисов смртни грех, односно шта је, с друге стране, толико суштински ново и модерно у Орфејевом систему и начину певања? Утолико пре што у истом тексту, нешто касније следи одредба да је . . . „једини Орфеј знао да, певајући о себи и својој љубави, пева о стварима. Зато је он и победио. *Несносни лиричар Нарцис* није ни себе досегао а, ако јесте, то је био његов крај".

На страну очита контроверза у дефиницији да Орфеј пева „о стварима", што је дијаметрално супротно са аморфном, модерном поезијом „несећања" и „заборављеног сећања" на ствари! Остаје чињеница да Миљковић брани Орфеја, односно такву поезију која није пука исповедност, већ дубљи, али ипак судбински израз живота и искрености. Али, ту опет фигурира бекство од наративне исповедности, опет страх од препознатљивости, од непосредности,

од ствари и чињеница! Опет се поставља питање: Шта је толико, и у животу, и у литератури, заплашило и постидело младог Миљковића да се он, као од змије отровнице, клони продора директног и искреног, непосредног и аутентичног сплета јаве? Управо, јесу ли његова опредељења чисто психолошка, искрена и „судбинска" или је посреди нека дубља филозофија, неки разлог који може да буде и одраз чисто дневне и „уносне" логике?

Поставити по ко зна који пут ово питање значи уједно и поновно хватати се у врзино коло у коме је, фигуративно, — Орфеј главни коловођа, свирач и певач, док су сви остали, и играчи и посматрачи, — Нарциси. Наравно, и ово може да буде условна поларизација јер у сваком Орфеју мора да има помало и од Нарциса, као што се ни Нарцис не би могао замислити да у његовом поимању лепоте и песме не живи делић Орфејеве душе. Управо, Орфеј је у суштини чисти Нарцис, мада на свој дубљи, суптилнији начин: он има душу, срце, љубав према Еуридики која је уједно и љубав према себи, љубав која једино може да преобрази свет око себе, мада најзад убија и себе и њу. „Досадни лиричар Нарцис", како га Бранко назива, певајући искључиво о себи такође изражава љубав, истина нешто егоцентричну и исповеднију, али ипак љубав као једно константно осећање. Према томе, строго узевши, Орфеј није антипод Нарцису по ономе *шта* је певао, него по томе *како* је то чинио. У вези с тим и Миљковић констатује: „По томе *како* је певао, Орфеј је био божанство, по томе о *чему* је певао он је био најбеднији смртник и рањена звер. Јер он је певао свој бол, патњу и несавршеност".

Врзино коло се овим не расплиће, мада се суштина већ јасније назире. Орфеј је божански песник не по исповедности која се претаче у песму него по начину на који се то чини, по облику своје песме! Међутим, одмах се поставља питање: какав је то *начин*, каква је то чудесна, оригинална, необична и свесадржајна *форма*? То се нигде прецизније не каже, односно класични облик поетског израза неодређено се разбија у мноштво, махом спорадичних и немерљивих њених видова. Једно је битно: поетска суштина свела се на проблем *како*, чиме је аутоматски негиран сваки видљиви, „старински" захваћени садржај, и то како онај у примитивном, наративном смислу, тако и онај на вишем, појмовном и „помереном" нивоу. Већ смо досад уочили неке од кључних постулата овог константног Миљковићевог става, који ипак није тешко дешифровати. За нас је у овом тренутку најважније да региструјемо још неке маркантније чињенице које могу да иду у прилог Орфеја и његовог „божанског завештања", односно да из-

нађемо даље резоне Миљковићеве орфејске поетике коју он иначе чврсто брани, мада је недоследно и једнострано у пракси примењује.

„Откад је Орфеј запевао, ухо је било чисто" — сложиће се он са Томичићем, апострофирајући тиме његову ефемерну, богомдану песму као први и основни разлог њене супериорности. Али, ни Орфеј није певао тек тако да би певао, као птица на грани, хладно и без повода. Он, у ствари, и није мислио толико на форму, он је мислио на Еуридику, на љубав, на своје рањено срце. То је и изазвало ону катарзу о којој Миљковић говори, када је . . . „све постигло свој мир и лепоту: звери, људи и стихија". Катарза, иначе, ни по Аристотелу, њеном духовном оцу, и није ништа друго до „препознавање" осећања, исцељење на бази поређења између уметничке и животне реалности, од којих је једна стварност онаква каква *јесте*, а друга, уметничка, каква и *јесте* или би *могла* бити. То Миљковић очито губи из вида јер, иако је тачна следећа дефиниција да је . . . „метафизичко зло, као јаз између савршеног и несавршеног било „натпевано" — остала је чињеница да је „сам Орфеј био и остао онај који нариче над водама Ахеронта за изгубљеном Еуридиком".

Ако је то већ тако, онда и проблем поетске катарзе мења свој основни смисао. Јер, свима је очито да њу изазива и Орфејева и Еуридикина препознатљива туга и трагедија, као реални (не мора да буде и реалистички) животни чин и фабула, као могући садржај који је нашао своје поетско оваплоћење и своју адекватну форму, али који ни у ком случају није „чисто певање", и „несећање", „натпевани заборав", апсолутна и имагинарна апстракција! Клонећи се директнијег упуштања у орфејски смисао катарзе, Миљковић и овде све више клизи у магле фантастике и апстракције. Његове медитације о песнику као видару који је . . . „одувек био онај који је у другима лечио болест од које сам умире" пре ће, у директном контексту, бити анти-орфејске јер, онако како их он схвата, оне потенцирају управо исповедност, практичну функционалност поезије, њену катарзу и исцелитељско дејство, а не и њену (имагинарну) отуђеност, самосвојство и херметичност.

Полазећи, дакле, од иначе сасвим условне претпоставке да је Орфеј „натпевао себе", превазишао метафизичко зло и премостио „јаз између савршеног и несавршеног" — Миљковић изводи даљи закључак да песник . . . „док стварност усваја његов глас и песму . . . наставља да живи у свом сну и *нестварности*. Он стално губи доказе своје распеване будности". Сам по себи овај закључак резултира из закључка да је „поезија победа над песником". То се, наравно, може прихватити, али никако не као резиме мита

о Орфеју који ипак није живео „у своме сну и нестварности" и који, како се то даље каже, „успаван трага за својом стварношћу, али одбија да јој се потчини. Јер, када би се потчинио, та стварност не би била његова, већ он њен! И више никад не би могао да је опчини и да је потчини своме гласу".

Све би то било лепо да Орфеј ипак није подлегао своме болу и своме срцу, својој љубави, да се на неки начин није поистоветио и са животом и са песмом, да га та љубав и та песма нису подигли и уништили. Јер, да није тако, ни искуство, ни доживљај, ни осећање не би имали никаквог смисла па би најбоља уметност била стварана ни из чега, од вакуума и у вакууму, а то Орфеј није чинио, нити би могао чинити.

Дакле, Бранко Миљковић овога пута Орфеја схвата као чистог певача, ларпурлартисту који је формом своје песме надвисио себе и не знајући за то јер је певао „на слепо", нагонски, трудећи се да не одрази стварност јер би онда постао *њен*, изгубио би се у њој, она би га једноставно појела. Јер, каже се даље, „стварност не поседује онај који је привидно поседује, већ онај који је остварује, који јој се приближава настављајући у правцу њеног простирања своју усправну мисао".

Без обзира на то колико су ове мисли „орфејске" или нису, остаје чињеница да Б. Миљковић песнике уопште, као у овом случају Орфеја, замишља као Јануса са два лица: његово поетско ја, прво лице, мора да буде увек супериорно, озарено божанском ватром, изван ствари и изван живота и чињеница. Његово друго лице, оно што је видљива, опипљива и рањива супстанца у њему, мора да буде челичним панциром оковано, потиснуто и невидљиво јер је свако подавање себи и стварима око себе равно самоубиству, кобном разрешењу. То је и суштина мита о Орфеју који, иако непрецизно и неадекватно схваћен, ипак најпотпуније синтетише и Миљковићево „поетско" и његово живо и видљиво лице.

Са те стране посматрана, читава поезија представља једно својеврсно трагање за Орфејем (али без Еуридике) као што и читава Бранкова критичка, махом дневна и прикладна делатност иде ка одбрани тих основних става. Али, поред већ потенцираних, ова поетика крије и своју другу перманентну дилему: да ли је, и у којој је, мери поезија *стварни* одраз интегралне слике живота? Да ли је то уопште њен циљ, или она има неке „чисто своје" више и необухватније захтеве? Ако је, наиме, Орфеј натпевао себе само зато што није сишао до дна и тамо остао, што се није поистоветио са животом и смрћу, онда је логично закључити да је поезија, у суштини својој, нега-

ција света, његовог стварног, видљивог и појмовног облика. Међутим, свестан консеквенци оваквог метафизичког схватања поезије, Миљковић Орфеја налази управо у свему ономе што и није нека филозофија, што није (а ипак јесте) свет ствари и свет стварности. Орфејско схватање није негација света, већ настојање да се он опева „изнутра", и не само настојање већ и вера у могућност једног супериорнијег и суптилнијег одражавања. Тај свет ствари је преточен у „емотивни колорит" који ипак не би смео да се схвати као „охоло оправдање метафизичком недовршеношћу света" јер „поезија никада није имала (нити је могла да има) свога Канта". Према томе, задатак поезије није у томе да мисли и ствара регуле него да осећа и слути јер... „њена љубав према свету одувек је била наивна и неопрезна".

Опет позив на еклектичарско помирење емотивног и рационалног, које може да се схвати и као свесно превиђање ранијих ставова и основних противуречности. Наиме, ако је поезија наивна и неопрезна, онда чему толики свесни и чисто филозофски захтеви да се... „храбра и болна заљубљеност поезије у свет", која је и њен „оптимизам" и њена „суштина" — обезличи и рационализује до те мере да се свет ствари и свет појава потпуно утапају у њену *начинску*, формалну и херметичну љуштуру? Јер, како другчије схватити мисао да „оптимизам поезије није толико садржан у ономе што поезија обзнањује, колико у њој *самој као таквој*, у ономе *чиме* она себе и своје намере успева да натпева"? Појам садржаја упорно се брка са појмом форме, макар она била схваћена и најшире, као „песма као таква" и поезија као специфични одраз уопште! Али, свеједно! Нека је *песма* и једина у стању да „натпева сваки свој садржај, сваки смисао" (јер, истини за вољу, тачно је да је „поезија безнађа натпевано безнађе") — остаје нерешено и неодређено објашњење *како* и *чиме* то она у ствари постиже. Да ли једноставном чињеницом што је смогла снаге да се ухвати у коштац и са безнађем, или пак својом специфичном формом дубљег одраза или, на крају крајева, и својим *садржајем*, макар он и не био „голим оком" невидљив и нечитљив.

По Миљковићевој одредби, „поезија је апсолутни недемагошки облик хуманизма", што пре свега значи да она нема неку непосредну утилитаристичко-демагошку функцију, али она је, ипак, „заљубљена у свет и човека на различите начине, али најчешће химнички и елегично". Ради се, коначно о једноставнијим стварима: поезија јесте одраз стварности, али она није директни и непосредни одраз, а није директно ни непосредно ништа у њој — ни идеја, ни порука, ни осећање. Могуће је, према томе, и

најцрњу песму претворити у оптимистичку, а зато је довољан сам акт његовог постојања у песми, где ће он деловати као катарза или дубокосмислена порука.

„Натпевати своје намере" у том случају значи препуштати се стихији речи и подсвести јер... „химничко осећање света не мора да буде ведрије и ангажованије од елегичног", као што песимизам не мора да буде тамнији од оптимизма, ружно од лепог, зло од доброг и сл. Јер, у једној одређеној етапи сазнања крајности се поклапају, свет почива на парадоксима, „а песник жели нешто што није начињено од јаве, а неће бити само сан" — каже Миљковић. „Поезија, дакле, хоће чудо: да створи нешто ни из чега!"

Ове речи изречене у напису о групи младих сарајевских песника, Сарајлићу и Д. Трифуновићу пре свега, на први поглед представљају немогућ, апсурдни спрег: јава која то није морала би да буде сан, и обратно, али у модерној уметности то је једно те исто, ако већ сан није дубља и постојанија „јава". Али, проблем није ни у сну, ни у јави, јер њихово директно одсликавање крије истородну опасност да се претворе у „објективну стварност", у сећање, ствар и инвентар, нарацију... И ето зато „треба пожелети стварност речи", независно од њиховог „инвентарског" смисла. Певати не значи мислити („cogito, ergo sum"), певати значи *бити*, постојати. „Исто је певати и бити" — рећи ће Миљковић који ће на другом месту ово *бити* претворити у страшније, убитачније:

„Исто је певати и *умирати*"

(„Балада")

Свестан при том релативности оваквог схватања поетског одраза, на које се могу позвати и противници, Миљковић налази да је „највећа опасност *вербализам*". Али, пунија корекција је закључак да „безбројне речи почињу да измишљају закучасте „поетике врзина кола". Песник при том „губи контролу над текстом и постаје све немирнији". Али то губљење контроле понекад, ако не и увек, има прворазредну вредност јер се „јавља као устрепталост". Наравно, логичније је очекивати да „устрепталост", као вид надахнућа и продор емоција, буде схваћена као негација овакве поезије, али се то овога пута једноставно превиђа.

За Хусеина Тахмишчића је на једном месту речено да он... „није могао да именује ствари пошто их је престао да разликује", што је опет парадокс исте врсте. Ако, наиме, престане способност разликовања ствари, престаје и

потреба (не моћ и способност) њиховог именовања. Али, то није никакво зло. Напротив! Престанак разликовања је престанак „сећања", а то је управо први услов пунијег захвата, то је оно симболистичко и надреалистичко стање „чисте потенцијалности" када се песник претвара у волшебног зидара у чијим рукама „опеке испарују", нестају „ствари и сећања" и дело се замењује песмом. Парадокси се свесно или несвесно допуњују, противуречности расту (али и опадају!) јер песма увек може и хоће управо више оно што песник не жели и не може. „Хтела је да опева постојање, каже Бранко, а опевала је пролазност; хтела је да опева сунце, а опевала је човеков дан. Песма је хтела *једно*, а испало *друго*".

Изгледа, по Миљковићу, да је победа поезије над песником њена најбитнија специфичност. Али, ако је *увек* и у *сваком* случају песма победник, односно нешто *друго*, што је дошло ван воље творца, стихијно, онда је и поетска култура песникова само сметња, чак и кад је позитивно интервентна, у смислу усавршавања једне радне технике, боље рећи *технологије* спонтаног, подсвесног, аутоматског и сличног казивања. У том аспекту, непотребна је било каква одредба, захтев, став, па ни „битисање у правцу суштине", како се управо зове један Миљковићев напис о Душку Трифуновићу. Ту се каже: „Свет је достојан песме онакав какав јесте. Једино што треба учинити, то је наћи себе у томе свету, препознати се, наћи своју стајну тачку, одредити своју припадност". То је једна од чешћих Бранкових теоретских окосница која, у другом свом смислу, потенцира елеменат става, потребу опредељења и „угла сагледавања", што дакако није у складу са надреалистичком техником аутоматског изражавања (ако се већ елеменат става не своди на обезбеђење одређене „технологије" поступка), а још мање са ранијом дефиницијом да „песма хоће *једно*, а испало је *друго*".

Да ли је могуће премостити на изглед непремостиве баријере на релацији односа песник — песма, питање је број један за младог Миљковића, који као да се никад није коначно определио. Вредни су помена и његови написи о другим загребачким песницима, са којима је увек био у присној вези и којима је настојао да се представи као авангардист младих београдских поета. У њима је нешто опрезније, студиозније, али и отвореније апострофирао своје кључне позиције, као да је хтео да их повуче за собом, фасцинира као теоретски фундирани ерудита. Ту се, поред већ поменутог написа о З. Томичићу, издваја и чланак „Целовита песничка руковет", у ствари последњи његов, постхумно објављени рад, читан преко Радио-Загреба на дан његове смрти, 12. фебруара 1961.

„Даровитост младог песника — рећи ће он овде — често болује од ексклamативне опијености, дијабетичке поетичности и вербалног мамурлука". Ове констатације, које се могу схватити и као делимична самокритика, посебно у тренуцима извесних криза када је почео озбиљно да рашчишћава са самим собом — као да су увертира у неку врсту манифеста нашег надреализма. Јер . . . циљ песника није да „мисли да би написао песму, него да пева да би мислио". У ствари, треба довести мисао до . . . „онога места на коме она почиње да пева; јер довести мисао до тачке, *значи издати је*, преиначити је у корист песме, понети се према њој *валеријански ноншалантно.*" Поезија је, очито, „патетика ума", не мисао којом се опева и која се опева, него мисао која *пева*. Довољан је, дакле, само основни старт, космодром одакле се треба винути, а то је управо тај блажени и дуго припремани стваралачки тренутак ноншалантног валеријанског опуштања (не „старинског" надахнућа и инспирације!) који је . . . „прави, порођајни тренутак, кад оно што је изгледало изван нас ситно и безначајно израсте у нашој *подсвести* у нешто велико и неизрециво, када се најмањи догађај развија као судбина".

Поред основних и већ у више махова поновљених теза о подсвесном и аутоматском поступку поетског обликовања, овде су апострофиране и тзв. „крупне ситнице" које у овако насталој поезији имају веома важно, ако не и најважније место. Све је, према томе, могуће, а посебно у песми која је „врзино коло од речи" и наводно ослобођено, неспутавано подавање стихији, наравно под условом да је то баш *права*, истинска стихија, лишена било какве контроле свести и задње намере (која је јасна) да се упорно хрли у маглу неизвесности и неизрецивости.

Уосталом, у Миљковићевим критичарским и рецензијским написима, има сијасет сличних мисли, закључака, афоризама који, с једне стране, потврђују његову чврстину и одређеност у ставовима који се, с друге стране, своде на потребу неодређености, нејасности. То у основи само продубљује јаз између основних противуречности и проклетства које собом носе два симпатична и несрећна младића — Нарцис и Орфеј, песник утилитариста, и песник хедониста. Као и његова поезија, тако и критика сасвим слободно варира између многобројних крајности и противуречности, при чему је ипак помало заборављена основна релативистичка девиза да се оне у крајњој дистанци ипак потиру, постају једна тачка у бесконачном свемиру.

Дозволимо зато младом песнику да искаже још неколико својих мисли, идеја, могућности које, можда, нису

најоригиналније и најсвежије, али које су ипак симпатичне као и његова преозбиљна, донкихотска вера у поезију и реч, у њен свеобухватнији смисао. „Безнадежност је могућа у мислима, а не у емоцијама" рећи ће на једном месту он, да би на другом закључио: „Људи се ломе *кроз чудне пределе* да нађу (они паметнији) жељени предео у својој лобањи". Практично то значи да „између облика и смисла није нужна непосредна веза" пошто је „противуречност између утиска и његовог изражавања карактеристична за поезију" ... „Слике се повезују. Једна слика не познаје остале. Оне се додирују својом слепом неподударном површином".

Наравно, ми одмах препознајемо његов омиљени метод асоцијација и психичког аутоматизма. Уосталом, поезија је аутономна, она има своје законе који нису и закони других метода сазнања јер ... „песнички говор не треба ничему прилагођавати, он је свој и несувисао", односно он, као форма, када поседује основни погон и потенцијал може да преобрази свет и чуда да ствара јер ... „језик песме није конвенција, уговор и договор. Он је ту да створи *неспоразум* између свега што је до тада било у једном комотном и архаичном односу".

Једноставније речено, то значи да нова, модерна, досад неангажована ФОРМА (та реч се готово нигде директно не изриче!) може да изрази и немогуће, неизрециво, наравно под условом да има најбољег могућег сарадника у медијуму, у читаоцу који ће умети да чита не само између редова, него и са празног листа хартије. Песма мора да буде толико непрозирна и недоступна у односу на чињеницу коју (можда) исказује да крајности у њој, противуречности њене, слободно могу да рашире своја крила и тако стартују у апсолутну празнину и имагинацију. А то управо није могла да постигне ниједна стара школа јер ... „поезија се јавља као интервенција тамо где је дошло до неспоразума са старим и уобичајеним *начином* изражавања". Значи, опет „начин", тај чаробни штапић који решава све, а кога, зачудо, нико раније да се сети!

Сводећи појам прављења песме на методски поступак интуитивног и подсвесног откривања путем речи, Миљковић на истој тој релацији закључује да ... „песник више не стоји под дејством стварности, већ под дејством сензације, тј. под дејством *изведене и нестварне* сензације". Према томе, ни сензација, старински схваћена као одраз, утисак, спољни импулс и чулни, субјективни вид стварности није могућа у свом изворном облику. И њу треба на неки начин „померити", излучити из себе, обесмислити, јер ... „важно је да заиста постоји једна тачка о којој

говори Бретон, где се *укидају противуречности,* где је исто смрт и живот, и љубав и грех, и стварност, и имагинација". То је, дакле, та срж око које се дуго и спретно околишило! У поезији је, кратко речено, *све* могуће, све може да буде и *све* и *ништа* у исти мах и ту нема никаквих ограничења јер . . . „назвати ствар супротним именом не значи назвати је заиста супротним именом већ назвати је једним од својих имена".

Релативност песме која, у ствари, не зна ни шта је, ни одакле је, ни чија је, као да настоји да се апсолутизује до те мере да може чак и да се дематеријализује и демистификује, да открије тајне своје маћионичарске вештине и алхемијског поступка. Јер . . . „песник је у исто време и овакав и онакав, *свакакав,* поистовећен са свиме што га окружује". На први поглед може да изгледа да се овде поетски одраз своди на формулу А једнако А, односно на „старински", чисто утилитаристички облик спознаје. Међутим, то је само привид, песма у ствари издаје песника, превазилази га. За њено настајање није потребно никакво везивање за ствари већ само једно опште стање „будног сна", пошто „поезија обитава у још нествареном делу стварности и зато је у остваренom и завршеном не треба ни тражити".

То, наравно, може да буде и чиста утопија, мистика. Бранко Миљковић је тога ипак свестан и зато после сваке двосмислености хита да се допуни, објасни, коригује: „Уметничко дело чија је идеолошка и филозофска потка мистика и метафизика свакако је реакционарно". Према томе, може се у том духу једноставно закључити да постоје две мистике: идеолошка (филозофска) и *поетска.* Поетска мистика то *није,* и не може бити, јер је она неопходна као неоткривена супстанца, као „песничка несхватљивост и тајанственост". Али, пошто теза о специфичности и безопасности „поетске" мистике може да значи и деплазирање поезије, њено свођење на голу игру речи и сатеривање у сфере чисте имагинације, ван простора и времена, млади интелектуалац Миљковић, већ уморан од пренапрегнутог напора, једноставно ће на крају одмахнути руком и ноншалантно закључити:

„Пустите песнике! Бити помало тужан и уморан није грех".

ЈОВАН ХРИСТИЋ

О ПОЕЗИЈИ СЛОБОДАНА МАРКОВИЋА

Од 1949, када је изашла његова прва књига, *После снегова*, до данас, 1976, Слободан Марковић објавио је више од двадесет књига песама. Нисмо више навикли да песници толико пишу: од симболизма наовамо, количина је нешто што је остављено растреситијим књижевним родовима, па и њима не увек. Склони смо да с малим подозрењем гледамо на романописца који током свог радног века објави десетак и више романа, зато што је Џојс написао само три, а Пруст два (иако један од њих има скоро три хиљаде страница); тек је писцу драма допуштена двоцифреност, али зато што мало ко од критичара сматра драму родом који се по озбиљности може мерити са поезијом. А у поезији, Бодлер је објавио једну књигу песама, Маларме две, Валери три, Елиот пет . . . једном речи, песма нам се чини као редак дар, производ крајње емотивне, интелектуалне и језичке усредсређености која се не достиже увек.

Па како онда данас читамо књиге Слободана Марковића, кад на њима већ унапред лежи проклетство броја? Тешко је бити сасвим праведан према њима ако их посматрамо као збирке песама, дакле као низ — као што је још Хорације веровао да песме јесу — савршено избрушених језичких предмета, иако је то, нема сумње, коначно мерило коме ће се морати повиновати све што је један песник икада написао. Повремено, међутим, потребна су и друга: не зато да бисмо били попустљиви, него зато да бисмо знали како да читамо оно што је пред нама.

Док сам читао Марковићеве књиге — које сам морао да тражим на свим странама, пошто их чак ни Народна библиотека нема све — учинило ми се да он у ствари није писао песме онако како обично замишљамо да песници то раде, у тренутку потпуног сазревања једног доживљаја. Напротив, његове књиге подсећале су ме на неку врсту аутобиографије у стиховима, дневника у стиховима у коме налазимо све што је један човек проживео, мислио и осе-

---

Прочитано 16. фебруара 1976. приликом доделе Змајеве награде Слободану Марковићу.

ћао током времена. Ту има свега што се и у дневнику налази: доживљаја, ситуација, призора и сусрета који су понекад значајнији за оног који их је записивао него за оне који читају о њима; има заноса, узлета, разочарења, растанака, очајања који нас узбуђују зато што смо се и сами толико пута налазили у сличним околностима.

Кад ово записујем на малој станици
под Хомољским планинама, пада вече
и из даљине се тужно јавља воз,

прочитаћемо у једној песми. Има се утисак да је Марковић тако и писао: у часовима када га је живот нагонио да се повери стиху, и он је имао храбрости да и најједноставније и најсвакидашње животне ситуације исприча стихом који је готово по дефиницији средство којим се саопштавају само најређа и најистанчанија искуства, да стих спусти до крајње обичних исказа и дâ му да изрази осећања за која мислимо да их готово није ни вредно изражавати, као, на пример:

Не мора да се деси ни смрт, ни киша, ни туга,
Увек се враћаш тамо где си са њом седео . . .

Ко се никад није, нека се први баци каменом. Слободан Марковић као да на себе узима све грехе нашег емотивног живота, осећања која бисмо радије заборавили него неговали их, али која не можемо порећи. Није једна његова песма која нас дотакне нечим што смо и сами проживели, која не формулише неко значајно, обухватно и далекосежно искуство, али која уме да зазвучи зато што јој додајемо свој, готово идентичан, животни доживљај. Јер Марковић није песник који доживљаје са разних страна и са разних равни живота сажима у велике имагинативне целине; он је песник који уме да запише један усхит, један растанак, једну луду ноћ чије заносе прва бледа светлост праскозорја немилосрдно разгони.

То није безопасан подухват. Бити песник на тај начин, значи и чинити све да живот сâм досегне интензитет који ће га увести у поезију онаквог какав је у једном датом тренутку.

Ја сам свестан: доживећу чуда,

каже на једном месту Слободан Марковић. На жалост, чуда се ретко догађају и потребно је стално призивати их. Марковић је знао да их призива, да чини све како би свој живот узвинуо до поезије. Али живот је тешко са-

витљив, и човеку ретко полази за руком да га учини до те мере интензивним и раскошним да је потребно само преписати га, па да постане уметничко дело. Зато се у песмама Слободана Марковића узлет увек смењује са разочарењем, занос са очајањем; зато му је потребно да стално драматизује себе и оне са којима се сусреће, да даје различите улоге и себи и онима од којих очекује нека изузетна расветљења; и зато, најзад, он толико пише о смрти. Јер смрт је нешто што нас не може ни издати, ни преварити, што се не распршује у првој светлости „мог старог непријатеља, дана", како је говорио Брјусов, она је чињеница чији интензитет никада не може да усахне.

Песме Слободана Марковића улазе у традицију наше интимистичке лирике која није ни мала, ни безначајна. Највећи број песника нашег романтизма припадао је тој традицији, а њен модерни вид дугујемо Десанки Максимовић, Добриши Цесарићу, Масуки, Густаву Крклецу и Радету Драинцу. И ако Драинац има неког наследника у данашњој српској поезији, то је свакако Слободан Марковић. За њега бисмо могли рећи да је „поново написао" нашу интимистичку лирику. Када их данас читамо, његове песме као да долазе из неког другог времена: како он пише, песници више не пишу. Можда више неће ни писати; али ма шта да се збуде у поезији, Слободан Марковић написао је прегршт песама које не можемо заобићи, које су непоновљиви тренуци једног начина писања чијим је чарима — ма шта мислили критичари — понекад тешко одолети.

КОНСТАНТИН ГОРЧА И ЊЕГОВ ЖИВОТ

Видосав Стевановић: *Константин Горча,* Српска књижевна задруга, 1975.

Нови роман Видосава Стевановића о једном од његових јунака, Константину Горчи иде међу оне занимљиве и инспиративне књиге које нуде више углова посматрања но што се о свим тим угловима може говорити. То је на први поглед биографски роман класичног концепта иако се од биографског романа тога вида у приличној мери разликује. Најпре по томе што биографски роман пише обично онај већ свима добро познати добро обавештени приповедач, а овде биографски роман пише приповедач у првом лицу. Дакле, становиште приповедања је битно другчије и из тог измењеног становишта приповедања произилази још много штошта друго. Наиме, Константин Горча не води нарочито рачуна о хронологији збивања. Стевановићев роман, причан Константином Горчом, има у ствари три тока. Први ток би била извесна колико-толико поштована хронологија збивања која је доста доследно проведена у једном делу романа. Други би били Горчини повремени излети у прошлост, они пасажи у којима се приповедач присећа по нечег о чему раније није говорио. И најзад, трећи, био би онај ток приповедачевих размишљања који из потпуно јасних разлога Видосав Стевановић издваја и нарочитим типом слова изван контекста. Као што у овом приповедању играју значајну улогу речи, тако у казивању Константина Горче значајну улогу имају и паузе. Крађа поглавља Стевановић је одвајао белим неиспуњеним листовима на којима се углавном саопштавало коме је тај део казивања Константина Горче упућен. Константин Горча, дакле, већ на старту нема никаквих илузија, да ће целокупна његова прича моћи да буде прихваћена и примљена од свих. Иако прича једну причу која има континуитет, Константин Горча претпоставља да у тој причи могу да постоје делови који некога занимају и они други који нису нарочито занимљиви. И зато се он обраћа заинтересованим; можда баш због тога што је цео свој живот проживео међу незаинтересованима. Уосталом тај „роман у једном лицу", како га је назвао Видосав Стевановић држећи се принципа да је он то само „скупио и на свет издао" има и један поднаслов који доста дефинише позицију Константина Горче. Иако живи у своме

родном граду из којег се ниједног тренутка није макао, сем онда када су га више силе невремена привремено помакле, Константин Горча своју причу дефинише као „Мој живот међу Кинезима". Он је странац на свету који му највише припада и он живи међу прилично далеким странцима, који са њим не могу да успоставе никакав ближи однос, а камо ли пријатељски контакт. Упућен на то да се дружи са људима који су му далеки, и који га одбацују, а да он и не тражи од њих да га прихвате, Горча се опредељује за монолог о себи и о свету којим је далеко да буде задовољан. Романсијер ће само на крају романа пружити један колаж новинских вести међу којима ће бити и саопштење о Горчином крају. Јер Константин Горча није библијски Мојсије који је у могућности да опише и своју сопствену смрт.

Приповедање у првом лицу обично подразумева одређени афективни однос према ономе што се прича. Константин Горча приповедајући свој живот тај афективни однос настоји да колико-толико објективизује. На томе сукобу између, у суштини, афективног односа према ономе што се говори и покушаја да се то што се прича до максимума објективизује ствара се један трећи ток приповедања који ће бити и објективан и афективан у исти мах, и који ће бити најпогоднији да у себе прими оно трагично осећање живота које је и иначе карактеристично за Видосава Стевановића и његову прозу. Наиме, Стевановићев Горча прича своју причу са оном мирноћом резигнираних људи који од живота ништа више не очекују и баш том мирноћом разара наш мир. Тек онда када говори о својим физичким патњама Горча на известан начин тон приповедања учини нешто мало патетичним, али га одмах затим прекине размишљањима која би то што је њега заболело и потресло, на известан начин, неутралисала. Своју патњу Горча доживљава доста противречно; као неправду и као потпуно природан поредак света. Одатле не би могло да се закључи ништа друго, него да Константин Горча неправду сматра природним поретком ствари и да је његова неуграђеност у свет потпуно логична последица онога што се у свету збива. Судбински одређен да са светом живи у неспоразуму Горча тај неспоразум прихвата као једну неизмењиву реалност. Он има часове изузетне луцидности и часове када га походи жеља за самоуништењем и када, предајући се алкохолу, лутањима крагујевачким улицама као по круговима пакла — не асоцирају ли и поглавља у роману *Константин Горча* на стравичне кругове пакла — доживљава све оно што ће га касније уверити да су његове претпоставке о свету, потпуно, исправне.

По своме типу интелектуалац, још један разлог да се осећа промашеним, Константин Горча и живи живот и мисли живот, али му то мишљење живота не помаже да смисли и решење својој животној једначини. Осуђен да буде отуђен, да буде

изван света и оног који га је одбацио и оног којег је он изабрао, Константин Горча несумњиво унутрашње богатство своје личности свесно уништава са самоубилачком страшћу уверен да, при том, не уништава неку велику драгоценост, из простог разлога што неких великих драгоцености на овом свету нема. Оличење очајања, Константин Горча је понекад допустио и могућност да се из тог зачараног круга може изићи, али то чини само зато да би могао још једном да призна свој пораз и да не прихвати могућности излаза.

Горча је изабрао један свет и одбацио други, али му изабрани свет није ништа ближи од оног света који је одбацио. Извршити дакле избор, припадати негде, не значи још и стварно бити интегрисан у тај свет; значило би пре подвући свој раскид са једним другим светом и знати поуздано којем свету не припадамо. Као и неке личности Боре Станковића Константин Горча сам себи припада, али сам себи није довољан. Остаје само проблем у томе што Константин Горча није по својој психолошкој конституцији човек који не би могао никоме да не припада, а да при том сам себи буде довољан. Напротив Самоћа у разореној старој кући у којој он проводи своје последње недеље и дане није амбијент у којем Горча може да се осети себи довољним; то није уточиште, то чак није ни прибежиште, а камо ли неки спокојни кутак у који се, када завитлају олује живота, може спокојно, уколико је спокојство уопште могућно, да се склони глава. Без уточишта Горча живи сам, више познат по добру, него по злу, и умире отрован алкохолом а да истражни органи нису у могућности да установе ко је некада био тај човек. То не само трагедији Константина Горче даје привид апсурда; Горчин крај има и симболичко значење које уопште није тешко, дешифровати и открити.

У односу на свој претходни роман *Нишчи* Видосав Стевановић је у начину приповедања учинио неке измене. Није реч ни о каквој суштинској преоријентацији, него о једној доследности у тражењу могућности да се један свет свестрано сагледа и открије. Пре свега језик којим је писан *Константин Горча* ближи је књижевном стандарду од језика којим су писани *Нишчи*. Сам начин приповедања у првом лицу тражио је једну такву измену. У *Нишчима* причу је причао хроничар по свим прихваћеним правилима старог доброг хроничарског казивања, радознало око посматрача завиривало је у све кутове пакла и износило оно што види, привидно, редоследом којим је виђено. То је, ван сваке сумње захтевало неупоредиво већи напор у организацији књиге, него што то захтева праволинијско приповедање; то није била репродукција хаоса, то је било једно стравично виђење нечега што би могло да се назове целокупним светом. У *Константину Горчи* реч је о једној појединачној историји коју прича сам јунак и који своју причу настоји да колико је год то могућно поједностави. Живећи у

неспоразуму са светом, у тренутку када се определио да исприча своју аутобиографију, Стевановићев јунак има жељу да буде схваћен. Да би био схваћен он мора на известан начин да учини своју причу једноставном, али да је не поједностави. Да би могао то да постигне једина му је могућност један колико-толико стандардни језик као средство споразумевања.

Али, ту се и јавља једна доста велика сумња и у стандардни језик и у могућности споразумевања. Причајући своју причу једним доста једноставним језиком Константин Горча остаје у неспоразуму са светом. Или тај језик није толико јасан колико се то нама понекад чини или комуникација са људима уопште није ствар језика, већ њихове жеље да комуницирају или некомуницирају с нама. Настојећи да својој причи да што већи привид обичности, иако је сам врло добро свестан да она није нимало обична, Стевановићев јунак узима и један обичан начин казивања да би и по томе био у извесном смислу део света а не човек мимо света. Али једанпут искључен и избачен из света, јунак Видосава Стевановића више у тај свет не може да се врати па онда и могућност споразумевања са тим светом своди се на најмању могућну меру.

Као што је извео извесне измене у становишту приповедања, као што је избор језика којим ће се испричати прича нешто друкчији од оног којим су испричани *Ништи*, тако је Видосав Стевановић учинио још неке промене. Најпре, *Константин Горча* има целовитију фабулу но што су је имали *Ништи*. У *Ништима* причање је било важније од фабуле, глобална слика могла се обликовати од којих му драго појединости, у *Константину Горчи* слика оног који борави у паклу могла је да се реконструише само читавим низом догађаја из његове биографије. Фабуле у оном класичном смислу ни овде нема, да би постојала фабула потребно је да јунак биографског романа има целовит и уобличен живот; догађаји који се нижу у *Константину Горчи* су пре псеудофабула која треба да реконструише један погрешно проживљен и нецеловит живот. За Горчу је однос према свету двострук; то је однос према људима појединачно и према земљи која је његов завичај. Он људе објашњава земљом; интелектуалац, он не може да не мисли и ван своје судбине и да не тражи објашњења суштини света и ван свога непосредног искуства. Али његово непосредно искуство, трагично искуство што не треба посебно наглашавати, до те мере је јако да оно даје ону субјективну боју виђењу света који се указује пред Горчиним очима. И зато ту нема онако чврсте фабуле као што постоји у класичном реалистичком роману; Горчи није потребна целовита слика која ће му дочарати свет, већ један низ појединости који ће послужити као илустрација за његово виђење света из његове перспективе. Тако се Константин Горча указује као хроничар који описује свет и као личност која се исповеда свету који није у

могућности да ту његову исповест схвати и да се чвршће повеже са њим.

На почетку разговора о новом роману Видосава Стевановића *Константин Горча* речено је да он нуди неупоредиво више могућности за различите разговоре него што постоје реалне могућности да се све те понуђене могућности, како ваља, искористе. Тако је са свим добрим и значајним књигама, а *Константин Горча* Видосава Стевановића то ван сваке сумње јесте. И зато ми се чини да ће *Константин Горча* бити једна од оних књига, о којима се разговор неће моћи да заврши у тренутку када су изишле, којима ћемо се увек када разговарамо о извесним проблемима наше прозе, враћати, једном речју да је *Константин Горча* дошао у српску литературу да у њој трајно остане, а не да буде случајни пролазник који би заједно са тренутком у којем се појавио, отишао у заборав чим тај тренутак прође.

Предраг Протић

ЗАПИС О ВРЕМЕНУ

Војислав Зорић: *Препознавање,* Графички завод, Титоград, 1975.

Књигом „Препознавање" Војислав Зорић се приближио веристичком методу казивања, преузимајући од њега јасноћу, прегледност и могућност да се најкраћим путем стигне до истине. Не испитујући узроке горућих проблема нашег времена, он је истакао сву њихову сложеност и нужност у односу на историјске закономјерности. Они нису оптужба упућена било коме или било чему. Више су осврт на вријеме прожето успоном и падовима. Социјални тон којим одзвања ова књига духовни је рез хирурга који доводи до жаришта бољке, али не врши операцију већ то препушта друштву које ће наћи начин да рану, ма каква она била, зацијели изнутра, сопственим лијеком.

Првим од петнаест прозних казивања, причом „Особени знак", која није ништа друго до овлашно дата слика времена у којој доминирају људско и потреба за разумијевањем, писац нас уводи у ово наше вријеме, вријеме превирања, успјеха, незапослености, тежње за комформизмом, великих миграција и потраге за срећом у другим срединама и земљама, да би нам завршном причом „Четрдесет плус четрдесет" саопштио да је све онако како јест и да историјска нужност диктира услове кретања. Можда је тако и боље: без потреса, без судара, без исправки. Нека отпутује на море ко може и нека ужива у благодетима живота, ако је способан за то. Ваљда ће и они

други наћи свој пут и могућност да остваре жеље или да исправе неправде.

На линији тих двију прича — прве и посљедње — линији јасној, затегнутој и правој, рађају се прозе „Подне свега на овом свијету" (незапосленост, махинације негдашњих ГГ-еоваца), „Путовање лифтом" (нешто слабија проза с пренаглашеном социјалном нотом), „Раскорак до чаја" (вјероватно најслабија прича у књизи), те „Ратовање седамдесет прве", дивна скаска која тече на два колосјека, трагична прича о обезљуђењу које собом носи рат, о идеологијама које подвајају најрођеније — оца и сина који губе ону истиниту и једину праву димензију: људску. Слиједе приче „Интермецо" (сјећање на детаљ из младих дана који враћа повјерење у готово угаслу љубав), „Препознавање" по којој је књига добила име (прича о повратнику „гастарбајтеру" кога се у домовини више нико не сјећа осим керуше коју је одхранио као бивши радник задружног машинског парка), „Сеанса у монологу" (балада о Хансу и Милисаву, иза чијих се трагичних живота препознају или наслућују два народа, два обичаја, два хтјења, а које је зближила и у љубави сјединила заједничка пријатељица смрт). „Писмо савезу бораца" одзвања потмулом горчином, „Смрт предсједника општине" говори о изневјереним надама и смјени генерација, а „Селидба" сјајна повијест која нам саопштава да у трци за комформизмом и успјехом љепота неминовно спласне. „Околина љубави" је прича о трагичним неспоразумима и обманама у љубави, а „Галебови или вране" су суптилан детаљ пролазне страсти једног љетовања. „Јача игра" је психолошка прича којом је писац заронио у тамни свијет једне поремећене личности која у снажним налетима делиријум тременса покушава да успостави унутарњу равнотежу и у том настојању открива сопствени бол.

Књига Војислава Зорића „Препознавање", уз видне недоречености појединих прича, посједује мноштво квалитета који одликују вриједно дјело. Стил је зачињен обиљем духовитих обрта, сочних исказа и финих досјетки чији смисао треба одгонетати. Реченица је дограђена и култивисана а прозно ткиво разуђено и јасно уобличено. Запажања су луцидна, а слика наше стварности, која је дата овлашно и ненаметљиво, поштен је и добронамјеран запис о нашем времену. Као таква, ова књига се може убројити у вриједна остварења која се баве нашим савременим тренутком.

Миодраг Бупић

САДРЖАЈ

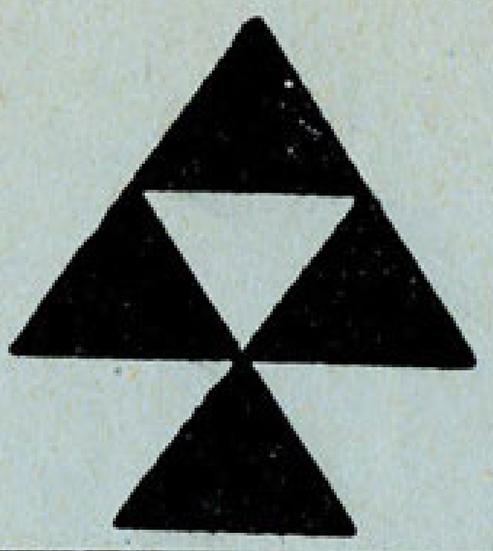
Сретен Марић — — — О укусу нашег и других времена — — — — 521
Ана Ахматова — — — О, музо плача — У Виборгу 539
Давид Албахари — — Судија Димитријевић открива утробу свих ствари — — — — — 541
Јован Аћин — — — Из циклуса „Трвење око руба" — — — — — 548
Вида Е. Марковић — — Границе слободе игре — 553
Мирјана Божин — — Последњи одломак — *** — 592
Марина Цветајева — — Баво — — — — — 593
Љуба Станојевић — — Орфеј или Нарцис — — 614

ДАТУМИ

Јован Христић — — О поезији Слободана Марковића — — — — 631

ПИСЦИ И КЊИГЕ

Предраг Протић — — Константин Горча и његов живот — — — — 634
Миодраг Ћупић — — Запис о времену — — — 638



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

»ДНЕВНИК«

ВАС ИНФОРМИШЕ

— о збивањима у свету,

— о догађајима у земљи,

— о свему што се дешава у Војводини,

— о ономе што вас интересује о вашем граду и месту у којем живите.

ПОСЕБНИ ПРИЛОЗИ: „Потисје", Хронике: Бачке Тополе и Малог Иђоша, Вршца и Пландишта, Тителa, Жабља, Новог Бечеја и Комунални лист Новог Сада, Новосадски синдикати и Школски спортски Дневник.

СВАКОГ ДАНА: Новосадска хроника.

РЕДАКЦИЈА: Нови Сад, Булевар 23. октобра, бр. 31.

Телефон: 21-555

ШТЕДЊОМ КОД

ЈУГОБАНКЕ

ОМОГУЋИТЕ

СРЕЋНИЈИ ЖИВОТ

СВОЈЕ ПОРОДИЦЕ

Унесите у своју породицу још више радости и среће.

Остварите жеље о којима годинама маштате.

Штедите и снови ће вам постати стварност.

Штедите! Високом каматом повећавате вредност својих уштеда. Штедњом код Југобанке стичете право на све врсте кредита.

ШТЕДЊОМ КОД ЈУГОБАНКЕ ДАНАС — ОСИГУРАВАТЕ СЕБИ И СВОЈОЈ ПОРОДИЦИ СИГУРНИЈУ БУДУЋНОСТ!

Препустите ваше финансијске бриге стручном сервису ЈУГОБАНКЕ на следећим адресама: Нови Сад, Суботица, Сомбор, Сремска Митровица, Кикинда, Кула, Врбас, Вршац, Панчево, Футог, и Чуруг.