БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМсП 1
1986/Књ. 86
437. 3

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПРОЗА: СВЕТИСЛАВ БАСАРА, ПАТРИК ГРЕНВИЛ, ЈОВАН САРИЋ. **ПОЕЗИЈА:** ГОРАН СИМИЋ, САША РАДОЈЧИЋ. **ОГЛЕДИ:** СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ, ПОЛ РИКЕР, АДРИЈАНА МАРЧЕТИЋ. **СЕЋАЊА:** ЛАЈОШ КАШАК. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** ГОЈКО НИКОЛИШ. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** МИЛИВОЈ НЕНИН, ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, САВА ДАМЈАНОВ, ЈУДИТА ШАЛГО, МОША БОРЂОШКИ, ЗОРАН МИРКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ, БРАНКО ПИРГИЋ, ИВАН НЕГРИШОРАЦ, МИРКО РАДОЈИЧИЋ. **ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС:** ИВАНА ПЕТРОВИЋ. **ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС:** СЛАВКО ДИМИТРИЈЕВИЋ. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** СТОЈАН ЂЕЛИЋ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** МАРКО КРСМАНОВИЋ

МАРТ **1986** **НОВИ САД**

1824

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824—1830), Јован Хаџић (1830—1831), Павле Стаматовић (1831—1832), Теодор Павловић (1832—1841), Јован Суботић (1842—1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850—1853), Јаков Игњатовић (1854—1856), Субота Младеновић (1856—1857), Јован Борђевић (1858—1859), Антоније Хаџић (1859—1869), Јован Бошковић (1870—1875), Антоније Хаџић (1876—1895), Милан Савић (1896—1911), Тихомир Остојић (1912—1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922—1923), Марко Малетин (1923—1929), Стеван Бирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933—1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936—1941), Живан Милисавац (1946—1957), Младен Лесковац (1958—1964), Бошко Петровић (1965—1969), Александар Тишма (1969—1973), Димитрије Вученов (1974—1979), Момчило Миланков (1979)

Издавачки савет

Павле Угринов (председник Савета), Душан Белча, Миро Вуксановић, Иван Гађански, Цирил Злобец, Бошко Ивков, Јуре Каштелан, Насиха Капиџић-Хаџић, Иван В. Лалић, Надор Мајор, Матеја Матевски, Војин Матић, Јасна Мелвингер, Вера Милосављевић, Андреј Митровић, Гроздана Олујић, Јожеф Пап, Зоран Петровић, Светозар Петровић, Борислав Радовић, Мирјана Стефановић, Јулијан Тамаш, Александар Тишма, Јован Ћулум, Раду Флора, Михал Харпањ

Уредништво

БОШКО ИВКОВ
(главни и одговорни уредник)
ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ, СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ, ВЛАДИМИР КОПИЦЛ, МИОДРАГ МАТИЦКИ, МИЛАН СТАНОЈЕВ, ЈУДИТА ШАЛГО

Адреса Уредништва

21000 Нови Сад, Матице српске ул. бр. 1. Телефон 021/615-599

Уредништво прима четвртком од 12 до 14 часова

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 162. Март 1986. Књ. 437, св. 3.

НЕПОЗНАТЕ ПЕСМЕ ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА

Захваљујући радозналости и несебичном старању новинара Светислава Вршке, на тавану зрењанинске куће у којој је, живећи код своје сестре од тетке, провео своје последње деценије Тодор Манојловић, пронађени су и сачувани неколики непознати рукописи овог истакнутог српског и југословенског књижевника. То су песме *Кукасти крст, Фашистички „велтаншаунг" и веронаука, Пад Париза, Пролеће 1942, Људи са жутим тракама, Камион смрти* и *Remember*, затим есеј *Жер. де Нервал* и проза *Роман Чедомиља Весића*, коју смо објавили у прошлогодишњој мајској свесци *Летописа*. У истој рукавети Манојловићевих оригиналних рукописа налази се и драмски текст — односно, како га аутор поднаслovљује: „Историјски филм у седам слика и са међуиграма" — *Отчињени краљ*, за који се, наравно, зна одраније, јер је, писан 1935, пре рата био постављен и игран на сцени београдског Народног позоришта.

Песме *Фашистички „велтаншаунг" и веронаука, Људи са жутим тракама* и *Remember* добили смо у нечијем, по хартији судећи — давнашњем, дактилографском препису, а све остало је исписано ауторовом руком. Песме о којима је овде реч Тодор Манојловић је писао обичном графитном оловком, на листићима истргнутим из неког блокчета. Ускост листића на којима је писана песма *Пад Париза* очигледно је утицала на преламање стиха, па чак и понеке последње речи у стиху, што све верно преносимо на *Летописове* странице. И не само то: све што овде доносимо веродостојно је оригиналу, па смо чак задржали очиту грешку у песми *Камион смрти*, у којој се аутору, у једном стиху, омакла множина мушког уместо множине женског рода од глагола *чути*, те

не каже *чуле*, него *чули*. Исто тако, придржавајући се оригинала, оставили смо попречне црте у песми *Пад Париза* — иако је јасно да оне ту служе искључиво као назнака размеђе међу строфама. Манојловић је — треба рећи — имао читак рукопис, тако да није било недоумица при његовом „дешифровању", осим код једне речи из песме *Камион смрти*, која је, сва, писана незашиљеном оловком а на танушном и прозирном „флис"-папиру. Преко неке раније речи, од које је одустао, песник је, појачано притискајући, оловком, исписао другу. Верујемо да смо и ту реч — „Данашње и будуће *немачке* мајке" — поуздано разазнали.

У горњем десном углу ових, поодавно пожутелих листића, такође графитном, чини се истом оном оловком којом су написане песме, те ваља претпоставити и истом, ауторовом руком, уписан је кружић у који је стављена тачка. Склони смо помислити да је то била ауторова ознака за *завршну* верзију песме, јер су у свим овим стиховима врло малобројне преправке, због чега изгледају као преписи — „начисто".

Године 1944, Тодор Манојловић је у Српској књижевној задрузи, као њену књигу 312. у колу XLV, објавио своју књигу *Огледа из књижевности и уметности*. Међ корицама те књиге сабрани су следећи есеји: *Традиција и доктрина; Романтични профил Бранка Радичевића; Бесмртни Бура Јакшић; Јаша Игњатовић; Јаша Игњатовић, творац српског романа; Змајева песничка судбина; Нови сјај Лазе Костића; Владислав Петковић-Дис; Конте Иво; Поглед на личност и дело Бранислава Нушића; Милан Ракић; Наша модерна поезија*. У завршној деоници књиге штампан је *Преглед знаменитијих српских песника у раздобљу између два светска рата*: То су, заправо, сажете, есејистички минуциозне забелешке о Јовану Дучићу и Милану Ракићу, Светиславу Стефановићу, Сими Пандуровићу, Даници Марковић, Владимиру Станимировићу, Тодору Манојловићу, Иву Андрићу, Милошу Црњанском, Јели Спиридоновић-Савић, Растку Петровићу, Синишти Кордићу, Велимиру Живојиновићу — Massuki, Десанки Максимовић, Десимиру Благојевићу, Момчилу Настасијевићу и Миливоју Ристићу. Одобравајући књигу за штампу, окупаторов цензор, у августу претходне, 1943. године, избацио је из књиге есеј *Српски књижевни живот на Крфу*. Данас, као што се зна, Српска књижевна задруга у својој издавачкој библиографији не бележи књиге које је издавала за време окупације, па је тако „избрисана" и „библиографска јединица" Тодора Манојловића коју овде помињемо.

Већ сам поглед на наслове, а нарочито увид у садржину ових Манојловићевих есеја јасно показује да је овде првенствено и претежно реч управо о оним најзначајнијим књижевницима чија се имена и дело почесто и с јаког разлога, повезују с духовним *идентитетом* нашег народа. О ауторима који су, у простору књижевне речи, *творци* и *носиоци* тог идентитета. Стога се ова Манојловићева књига огледа може сагледавати и као дубоко *родољубна*. Иако одобрена за штампу од стране окупаторовог цензора и објављена усред рата, она је у својој суштини — *књига отпора*. Међутим, из саме чињенице да се појавила под окупацијом, Тодору Манојловићу несклони људи брзоплето су и, очито, не без зле намере испрели причу о његовој тобожњој колаборацији с окупатором. Искрен а дубок, жесток антифашизам Манојловићевих песама које сада овде доносимо недвосмислено оповргава такве гласине.

Бошко ИВКОВ

КУКАСТИ КРСТ

Преломили су све четири гране крста,
Преломили руке и врат и ноге
Распетога Христа,
И направили тако знамење своје: Кукасти крст —
Знамење сулудог Антихриста
Који, бродећи на мору крви,
Проглашава свету да нема више
Човечанског братства и заједнице,
И да син човечји и сви синови човечји
Имају да изгину распети и сломљених удова,
Да изгину коначно и без васкрса
У славу његовог царства.
Лебди, врти се сумахнито
Црни кукасти крст над Европом
Чије земље прождире паклени пламен.

ФАШИСТИЧКИ „ВЕЛТАНШАУНГ" И ВЕРОНАУКА

ХАНС: *Једно ми некако не иде у главу —*
Зашто наш Вођ неће да зна за Христа?
ХОРСТ: *То да не разумеш? —*
Па зато што је и тај Христос
Исто тако одвратан Јеврејин

Као и сви остали његови сународници!
ХАНС: *Е, али Христос је, кажу, Бог, син Божји . . .*
ХОРСТ: *Он Бог? Син Божји?*
Зар Јеврејин да буде Бог? —
Или Бог да посини Јеврејина? —
Наш стари немачки Бог!
Зар он да посини, узвиси онога
Који је, само да би уздигао
Сопствену подмуклу отровну својту,
Први узео да проповеда
Да су сви људи браћа и једнаки? —
Зар ми да будемо браћа прљавих Јевреја
И браћа и равни целој оној подлој фукари
Што источно, западно и јужно од нас
Гамиже широм Европе и осталог света,
Спремајући смрт нашем Фиреру
И свима нама? —
ХАНС: *Да, то је гнусно и срамно,*
И они заслужују сви
И хиљаду пута смрт;
Ја сам само мислио —
ХОРСТ: *Брате, ти ако си прави чистокрван Немац,*
Ти немаш шта да мислиш!
Ни ти, ни ја као и ни сви остали
Часни, честити Немци,
Немамо шта да мислимо,
Јер за нас, за све нас мисли наш Фирер!
И ми имамо само да слушамо њега,
Да вршимо његова наређења,
Да спроводимо оно што је смислио он —
Јер када то све
Будемо једном спровели,
Ми нећемо бити разрешени само
Сваког размишљања,
Већ и сваког рада!
И живећемо сви као краљеви:
Без мисли, без бриге и рада,
У блаженој доколици! . . .
Зар није то најбоље, најслађе?
ХАНС: *Јесте, али како ће онда бити*
Са свима оним безбројним
Неопходним животним потребама
За толико људство?
Ко ли ће о њима да се брине?
ХОРСТ: *Будало! — зар не схваташ? —*
Па сви они остали народи
Којима — као нижима од нас —

И приличи да нас служе
И раде и рингају за нас као стока — јер и нису
ништа боље од стоке.
Јевреји и њима слични биће истребљени
До последњега, а они други
Биће нам работници и робље
Што привређује и врши све послове
За свога господара — за нас!

ХАНС: *За нас! — о, то ће бити живот!...*

ХОРСТ: *Живот сјајан и госпотствен*
Какав нам доликује —
И доликује једино нама!

ХАНС: *О, велик је наш Фирер,*
Велик, мудар и моћан —
Утаманићемо листом
Све његове непријатеље!

ХОРСТ: *Е, тако волим кад говориш,*
То је храбра, мушка немачка реч!

ПАД ПАРИЗА

Француски брег је оборен, разрушен —
И дивље варварске хорде поново скрнаве
свету француску земљу,
Скрнаве свети град, град градова.
Крвава прљава поплава надолази стра-
вично —
Разлива се, сада већ незауставно,
По плодним земљама, њивама питомог
људства.
Са француским брегом пала је света брана целог
питомог људства.
Шта сад? —
Сутра већ бићемо прегажени и ми —
Шта мари!
Велико срце света престало је да куца,
Живот је изгубио сваки смисао.

Лепа галија „љуља се, али не тоне" —
Али црни гусари заробили су је,
Сломили јој крмило, оборили катарке,
поцепали горда једрила.
Лепа галија носила је
— О сада тек осећамо, знам то заиста —
Сво наше благо, сву нашу срећу,

Сву нашу најприснију, најнежнију
љубав —
Сада плен разбојника и лешинара.
Робови, просјаци постадосмо сви.

Роланд запомаже — чујете ли? —
Роланд гине у самртном окршају
Још кобнијем но некада онај на Ронсевалу —
Чујете ли самртно суморни јек
Славног Олифана? — Сломљен је светли
Дирандал —
Роланд гине! — а ми се не мичемо —
Не крећемо, стојимо као укопани —
И нема ко да нас поведе у најча-
снију борбу!
Милошу! Милошу! — кад већ немамо живог
вођа,
Устани ти из свог незнаног косовског гроба
И поведи нас ти свом великом старијем
брату
— Најдичнијем! — у помоћ.
Он нас је некад, још не тако давно,
Поражене, лишене завичаја,
Огрезле у крви, малаксале, голе
Примио у братски загрљај,
И оденуо и нахранио,
И дао нам нове вере и воље и оружја
За дивну победилачку одмазду.
Његова победа била је некад и наша победа —
Његова пропаст биће и наша пропаст —
Милошу, поведи нас ти
У последњу најсветију битку.

ПРОЛЕЋЕ 1942.

Путници бројни, људи, жене, деца,
Броде полако Дунавом и Савом,
Броде Београду поробљеноме,
Трпељиво и немо и без журбе.
Броде не неким гордим бродовима,
Већ ношени, слободно, валима:
Путници без пртљага, скоро голи,
Осим по које беле, црне прње
Што им лелуја још, лепрша јадно
Око унакажених јадних тела;
Тела зелена, жута као глина,

Са грозним ранама дубоким, црним
Што немо још вапију немом небу
Плове аветињски, лелујају се
По таласима жутим као глина
Мутних набујалих пролетњих река.
Изнад њих лебде, круже, тромо, тешко,
Похлепни гавранови, лешинари,
Спуштајући се покаткад, нагло, мучки,
На трпезу ту своју преобилну,
Кљујући, чупајући с мртвих лица
Рамена, груди добре залогаје.
Кукавно, разголићених ребара
И без очију стижу пред Београд
Најзад путници — и боље је тако:
Да не виде и јад још славног Града
После сопственог грозног мученштва.

Кула Небојша напрсла је, гле,
Дуж целе своје грађе — то је њен
Немушти крик и њено последње
Потресно због ом Мученицима.

ЉУДИ СА ЖУТИМ ТРАКАМА

Иду средином улице,
Путем коња и стоке,
Јер им је тротоар забрањен.
Иду тромо и тешко,
Газећи несигурно
Као да већ носе окове
По рђавој џонбастој калдрми.
Око мишице сваког, сваке,
Сумпорасто жута трака
Тежа од најтежих окова.
Иду, корачају немо
Муклом прашњавом улицом,
Лица им безбојна, сива,
Очи им угашене, суве,
Без пламена, без суза
И као да и не виде више
Тротоаре и редове кућа десно и лево,
Нити људе што им одande
Каткад још климну главом
И шаљу по један поглед
Застрашеног саучешћа

Или им у пролазу кришом
Грчевито стегну руку.
Они не виде ништа више
Од овог (још јуче и њиховог)
Света, из којег су испали,
И иду, тетурају даље,
Незаустављено као низбрдицом,
У сусрет логорима
И камионима смрти.
Изнад њих лебди грозовито
Горостасна црна аждаја:
Кукасти крст —
Што им неумитно
И као и свима нама — заклања сунце.

КАМИОН СМРТИ

Ноћу, како седимо,
Као сужњи, у муклој зебњи,
Сваки код своје куће,
Зачује се често издалека
Потмула грмљавина
Која се нагло приближава
Све јача, све громкија
Да би нам најзад, прохујајући
Као бучна неман пред кућом,
жустро затресла
Зидове, прозоре —
А затим, јурећи даље,
Поступно умукнула, ишчезла
У стравичној ноћи.
Камион је то, немачки камион, камион смрти. —
Крцато пун Јевреја.
Девојака, Младића, жена са децом на грудима,
Људи, оронулих стараца.
На грозној заједничкој
Самртној вожњи.
Три униформисана џелата
Седе напред за воланом,
Дају весело гаса,
Споља: гаса што тера,
Унутра, у колима: гас,
Отровни гас
Који суши, убија.
Језовити вапаји, крикови жртава

Не чују се: заглушује их
— Ти камиони су заиста
Ненадмашна ремекдела
Механике и хемије! —
Громка бука мотора
И гломазних точкова.

Иза града, на једној пустој пољани
Џелати се заустављају,
избацују из камиона,
Из којег при отварању
Још бије убилачки задах,
Лешеве у блато, у мочвару
— Ако би се који још трзао,
Докусурују га револверним метцима —
И враћају се орно, журно,
У град, јер их чекају ту
Још и даљи транспорти.
Бучи, грми камион смрти,
Ужасни механички енергумен
Поново кроз мукли стравични град —
Бучиће, грмиће у сулудом трку
Још и даље, даље, незаустављено,
Неокончано кроз историју . . .
Данашње и будуће немачке мајке,
Када га у стравичним ноћима,
У грозничавом кошмару, будете чули,
Падните на колена
И молите плачући за опроштење
Тужне сени оних угушених,
Молите плачући за опроштење
Великог Бога освете, Јехову,
Праведног Бога Јехову —
Да проклетство и казна
Тог сулудог зверства
Не би пала на вашу децу.

REMEMBER

Убицама се често придруже попови
— Жупници, фратори —
Да би осуђене „шизматике"
Пред њихову погибију још
Вратили у материнско крило
„Једино спасавајуће цркве";

И они им — њима којима су већ
бачене омче око врата
и оштре каме уперене грудма —
Говоре нежним меденим гласом:
„Де, одреците се лепо
Свог богомрског отпадништва
И поклоните се покајнички смерно
Поново мајци, светој Цркви нашој
Која вам пружа милост и спасење."

И жртве, клонуле, избезумљене
Под претњом грозног мучења и смрти,
Падају ничице пред црним божјаком
Који им апостолски приноси
Agnus Dei и своје маљаве
Кошчате руке на целивање.
Али одмах затим већ се стежу омче
Око вратова конвертита
И каме им се руштећи
Заривају у живо месо —
И један, издишући већ под ножем,
Са стакластим очима упртим
У црнорисца, крикне још очајнички:
„Зар тако, свештениче, држиш своју реч
О милости и спасу? —"
На што овај одговара с благим прекором
И с тренутним тананим осмехом
Око уских усана,
Повлачећи се тихо с попришта:
„Незахвалниче, не хули:
Обезбеђен ти је спас
Твоје грешне душе,
Можеш без страха и ведро
Да мреш у милости Христа."

А после побожни арцибискуп јавља
Светоме оцу у Рим да у доброј
Земљи Хрватској, најзад слободној,
И крај свих искушења ратног доба,
Зачудо дивно напредује света
Биљка религије и да све више и више
Душа залуталих кајно се враћа
Истинској вери, тако да ће скоро
— О, надати се! — с питоме нам њиве
Коначно ишчезнути кужни куколь

Шизматички, и да је то пре свега
Наравно, чудесна милост Божја, али ипак
Помало и заслуга наших верних
И борбених синова. — Знам, понегде
Су они можда и погрешили,
Можда поступили исувише оштро —
Али све то, верујте, свети Оче,
Из превелике само ревности
За Вашу славу и за славу наше
Пресвете цркве — и ја с тога мислим
Да им се може опростити свима."

Тодор МАНОЈЛОВИЋ

НАПРСЛО ОГЛЕДАЛО

Роман

(Наставак из претходне свеске)

16

Поново сам се вратио кући тврдо решен да дефинитивно уништим оца, ту ташту креатуру, тог кловна који је, противно свакој логици, уживао грађанска права, пут милиона својих истомишљеника широм света. Да је имао образа, не би смео бити виши од 12 cm; то му је била права мера. Али, опијен гордошћу, без имало права на то, носио је незаслужених 190 cm, шепурио се својом телесином, облачио ју је у одела од тамноплавог енглеског штофа, показивао је на јавним местима. Једном, за медитација, писаћу о њима касније, открило ми се шта је spiritus movens тих мушкарчина, тих дијалектичара: сви су, наиме, видео сам то у духу, дубоко у себи имали по једну огромну пичку. Због тога су се китили лампасима, сабљетинама, пиштољима, фалоидним предметима сваке врсте; због тога су се претварали да знају све тајне овог света. Али видео сам их ја, више ме нису могли заплашити: сви су били високи од 5 до највише 15 cm; homunculi-кликториси, недовољно рођени, недовољно живи, половични у сваком погледу. Јад и беда. Због тога су толико волели жене, због тога су писали петпарачке стихове. Јер, слично привлачи слично. Околности су ми ишле на руку. Тамо негде, у свом времену, отац беше нешто забрљао; можда није знао који је датум, можда је *данас* рекао нешто што је требало рећи *сутра*, тек — пао је у немилост. Преконоћ је оседео, али још увек није имао проблема са идентитетом. Био је човек

старог кова. И даље је веровао у живот, историјски детерминизам, рад, славу, науку, психоанализу, радиотелеграфију, добровољна ватрогасна друштва, уметност, прогрес, медицину, правду, заставу. То је само безначајни извод из листе глупости коју је он, без икаквог двоумљења, у сваком тренутку био спреман да потпише. Још увек је веровао да је настао од мајмуна; тиме је плаћао данак науци. Али, ако би га неко назвао мајмуном, био је спреман да убије јер је његова част била повређена. Чак се последњим остацима снаге претварао да му није право што сам напустио Рударско-геолошки факултет и завршио у лудници. Из његовог угла посматрано. У ствари, мој статус у лудници никада неће бити разјашњен: да ли сам тамо био затворен, запослен или сам дошао код неког у посету. Највероватније све то заједно, ради јединства супротности. Али оцу је част налагала да се брине, мада се смањио на половину, није мерио више од 95 cm. Као и већина његових пријатеља, и он се са титулом ОТАЦ идентификовао до те мере да се лагано претварао у гумену лутку која у руци држи паролу ЈА САМ ОТАЦ. То је та потреба за идентитетом. Пошто унутра, у души, нема ништа осим пичке, ваља идентитет потражити напољу. Ништа му то није сметало. Претварао се и даље да живи, да ради, да чита, да има мишљење, да је радостан или тужан, већ према потребама дневне политике, а у нади да ће бити рехабилитован. Био је сјајан пример онога што се у психологији назива „добро прилагођена личност". Уместо њега си, као уместо сваког оца, мирне душе могао ставити гумену лутку, а да се разлика не примети, чак да се добије илузија промене на боље пошто су — психолошки посматрано — лутке најбоље прилагођене особе. Можеш их премештати, забрањивати да пишу романе, убеђивати их да постоје, затварати их — ни прстом ни једна неће мрднути. На крају, мој отац је и завршио као гумена лутка. То је доказивало исправност кабалистичке тврдње: „Човече, не претварај се да си сабласт јер ћеш постати сабласт". Али тада то нико није могао слутити. Међутим, пре него што је постао лутка, отац се просветлио, написао спис *Метафизички грб XX столећа*, обишао Америку, упознао неколико знаменитих људи. Па ипак, није му било спаса; стврднуо се и претворио у лутку, сличну оним луткама из излога продавница текстила. Немезис је окрутна. Али тада још не! Још не беше упознао њене ниске ударце ђоном. Сазнавши да сам поодмакао са романом, умало није доживео нервни слом. Његов свет је почео да се руши. То га је спасло лудила: било је касно; бука суновраћања његовог света у ништавило могла је пробудити суседе и он се прибрао да би сачувао

бар мало доброг гласа за своју породицу. Сутрадан је дошао код мене да бисмо разговарали. Тог дана смо одиграли прву и последњу представу апсурдног комада РАЗГОВОР ОЦА И СИНА ИЛИ СУКОБ ГЕНЕРАЦИЈА.

Шта су свакодневни породични разговори, ако не отужне фарсе. Довољно је ставити две тачке испред реплика учесника и — ето трагикомедије.

Пространа соба у нашем стану. Потребна ради простора без којег отац није у стању ништа да учини. У једном углу плетена столица. У столици отац. Чита *Борбу*. На средини велики породични сто са шест столица. Ормар, комода, полица за књиге.

ОТАЦ (размишља наглас):

Ево, већ осма година како онај идиот неће да схвати да време протиче. Када се само присетим радости на дан када се родио, када се само присетим нада које сам у њега полагао. Сећам се као да је јуче било: зимски дан, ја шеткам по канцеларији, погледам кроз прозор и видим омладинце како секу дрва. Како је то лепо одражавало стварност. И негде око подне долази Јокић и каже: „Друже пуковниче, добили сте сина".

У том тренутку у собу улазим ја. Отац прекида монолог. Тобоже чита *Борбу*. Али не успева да издржи дуго. Након петнаестак секунди, оставља новине и обраћа ми се.

ОТАЦ:

Ти си неизлечиво болестан. Не разумем како је могуће да у некоме буде толико мржње. Зашто си написао да сам пао у немилост. Почео си да се служиш прљавим триковима. Шта ти је то требало?

ЈА:

Циљ не бира средства. Написао сам да си пао у немилост због антиципације. То ће се, пре или касније, догодити. Немам избора: или ја или ти! Ваљда схваташ. Или ћу се ја запослити на телефонској централи Фабрике трактора или ћеш ти престати да постојиш и опаметити се. Наша два света не могу опстати заједно. И сам то знаш. Сви ауторитети су мртваци. Они то знају и зато им иде на руку да ствари теку по старом. На тај начин помало живе у нама. Није то неки живот, али они су ситне душе и задовољавају се тиме. Очеви су кукавице јер не смеју да умру, а ипак морају умрети пошто то налаже основни ред: препустити место генерацијама које долазе. Шта би суседи и пријатељи рекли да изјавиш да нећеш да умреш. Ти, који си 80% твој отац . . .

ОТАЦ (скочивши од беса на ормар):

Не усуђуј се да тако говориш о мом оцу, ништарijо! Одрећи ћу те се јавно! Лишићу те наследства! . . .

ЈА:

Зашто то одмах не учиниш? Нећеш. Знам зашто нећеш. Ако немаш сина, ниси човек. Презираће те. Као што би те презирали да немаш кућу.

ОТАЦ:

Срам да те буде!

ЈА:

Ничега ме није срам! Једноставно, наша су опредељења супротна. Ти хоћеш да умреш, ја нећу да умрем.

ОТАЦ (дозивајући мајку, гневно):

Он неће да умре! Замисли, молим те, он неће да умре! Он је луд! Потпуно луд!

Отац са ормара скаче на комоду. Уздахне. Очигледно је решен да се не нервира. Плаши се капи, плаши се помисли на смрт. Посматра ме тако да се лепо види да сам у његовим зеницама обична ништарија која избегава једну од светих дужности — смрт. Никако не схвата да је све то само роман.

ЈА:

Али то је само роман.

ОТАЦ:

Само! Зар треба нешто више од тога?

Ту реплику изговара сакривен испод кревета. Зачудо, изгледа да се не претвара. Да је искрено убеђен у своје речи. Али то му не смета да се понаша као лудак, да са ормара скаче на комоду, да се сакрива испод кревета. То је особина свих лудака: говорећи о срећи, науци, једнакости, слободи, скачу са комода̂ на полице за књиге а да нису ни свесни тога.

ОТАЦ:

Реци ми ко је Хеусе. Он ти је завртео мозак. Теби самом те глупости не би пале на памет. Реци ко је Хеусе. Пријавићу га. Видеће он свог бога!

ЈА:

Не знам. Искрено говорећи, не знам.

Отац демонстративно одлази из собе.

ЊЕГОВ ГЛАС ИЗ ХОДНИКА:

Никад ти нећеш завршити роман. Никада!

Остајем сам поред прозора питајући се о каквом роману говори отац. Кроз прозор, у даљини, виде се димњаци Фабрике трактора. Све то скупа прилично добро одражава стварност.

18

Први знаци распадања наше породице већ су били видљиви. Мама је узалуд настојала да спречи неминовну пропаст. На зидове свих соба окачила је слике предака. Бркате бабе и укочени дедови зверски су ме посматрали због тога што сам одбијао да допустим да живе у мени. Све узалуд. Породица је ствар од крви и меса, а крв и месо су подложни кварењу, то зна сваки трговачки помоћник. Једина ствар која нас је држала на окупу беху заједнички ручкови. Отац се и даље смањивао; готово сам осећао сажаљење гледајући га како се с муком пење на столицу. Нико други то није примећивао. Можда се нико није усуђивао да примети. Но, најпре ће бити да су, одвећ индоктринирани, по инерцији посматрали оца очима навикнутим на 190 cm. Једном је бака напоменула нешто у вези са његовом висином, овлаш, издалека, никога она није била у стању да повреди. Отац ју је одмах прогласио кратковидом и послао код лекара. Тако је бака, ни крива ни дужна, добила наочари велике диоптрије и била обавезна да их носи. За њено добро, говорио је отац, који је као и обично у рубрику ДОБРО уписивао само оно што је за њега било добро. То га је одржавало у илузији да је карактеран човек, створење које разликује добро и зло, што је далеко од памети: не постоје карактерне црте: кад год неко прича о себи, о својим особинама, он измишља. Само би желео да је такав. То ми је постало јасно једне ноћи када сам претурао по очевим документима у потрази за неким којим бих га могао компромитовати пред очима читалачке јавности. На своје запрепашћење, међу изводима из матичне књиге рођених, венчаних, умрлих, међу сведочанствима, фалсификованим документима, тапијама, признаницама, меницама, обвезницама, наћох на листу пожутелог папира очев уговор са ђаволом. И то је имао у својој документацији. Сасвим у складу са његовом безумном жељом за постојањем, он је склапао уговоре са сваким ко би му гарантовао да су појмови са његовог списка глупости вечне истине. Не сумњам да би двеста година раније био службеник инквизиције. Толико је волео документа, уверења, потврде. Избезумио би се када би изгубио личну карту. Те ноћи сам нашао што сам тражио, зидови су све видели и чули, уговор са ђаволом, мислио сам, мора бити довољно црна мрља у биографији једног човека који се јавно залаже за вечне истине. Очекивао сам коначни очев пад, али ствари су кренуле другачијим током.

Имао сам тих година једног пријатеља који је изузетно тешко доживљавао кризу идентитета. Иначе, није био лош момак. Једном се посвађао са девојком и ствари су кре-

нуле наопако. Повремено је осећао да је мртав, што је метафизички посматрано, тачно, али он се није могао помирити са тим. Непрестано је морао изазивати пажњу околине, стављати се на знање, јер је више веровао другима него себи. Мислим у питањима егзистентности. Први пут када је осетио да се распада, легао је на средину главне улице и почео потмуло да јечи не би ли изазвао сажаљење неког пролазника. Убрзо се окупила гомила радозналаца, али то га је једва умирило. Тек када су дошла двојица полицајаца и почели да га бију гуменим палицама, јер се одупирао и ритао, осетио је олакшање. Био је сигуран да постоји, јер полицајци никада не бију утваре, то је наређење. И касније, када би наступиле кризе, мој пријатељ је морао да изазове бар тучу: залетео би се у групу од пет-шест снажних момака, ударио првог који би му дошао под руку, остали су га обарали на земљу и тукли док се не уморе, на обострано олакшање. Али, касније је уписао књижевност, почео да одлази у риболов и ствар се средила. Не онтолошки, ми смо преблизу ништавила, никада се то не може средити, већ психолошки. Више се није узнемиравао. Опрао је мозак у Фројду, схватио да је судбина човека да не постоји и да се са тим мора живети. После је чак офарбао косу и постао весељак. Једва да се каткад плашио смрти, и то више реда ради, због околине, јер је друштво непријатељски расположено према храбрима будући да је, по својој природи, скуп бескичмењака. Верујем да је то основни разлог због кога се о мртвима говори само добро. Не из пијетета. Има ту истине. Само је мртав човек добар човек.

19

Чудо се ипак догодило. Никада се неће сазнати шта је било пресудно да мој отац промени мишљење и схвати да не постоји. Дуго је крио то сазнање. Можда га је било стид да призна да је грешио, можда га је сујета спречавала да се покаје и да се јавно поспе пепелом по глави.

Још увек је сваког поподнева читао, или се претварао да чита, Дарвиново *Порекло врста*. Исувише дуго је веровао да је постао од мајмуна; није се тек тако могао ослободити успомена, биографије, заблуда своје младости. Али, било је очигледно да више не даје ни пет пара за еволуцију и палеонтологију. Када је коначно поклекао, већ беше продубио теорију о човековом пореклу из ничег. Може се о њему мислити овако и онако, али му се не може оспорити предузимљивост.

— Јесте — рече ми једном приликом — човек је створен из ничега, али се не може вратити у ништа. Немогуће је постојати, али је исто тако немогуће и непостојати. Ствари су превише поједностављене, једностране, разврстане на полове. Нешто ту не штима.

Протекли су месеци пре него што се помирио са чињеницом да је ништа. Онима који му се опиру, ништавило се свети на најподмуклије начине, а начини којима се светило мом оцу беху заиста подмукли, заиста ниски. Свет, којег је са својим школским друговима хтео да преобрази, беше га сатерао у угао дневне собе, у плетену столицу. Ту је проводио време у потпуној резигнацији док му је транспарент ЈА САМ ОТАЦ млитаво висио из руке. Мама је стално питала: „Па где је отац?", иако се налазио ту, поред ње, на неколико корака. Бака је једном прошла кроз њега и ништа није приметила. Убрзо је кажњен последњом опоменом пред искључење из партије. Пријатељи га више нису посећивали. Он сам се нигде није појављивао осим у мом роману, без наде да ће све то бар бити објављено. Више нисмо били отац и син већ браћа, два створења окружена мноштвом других који нису делили наша убеђења.

Упркос свему, држао сам се на дистанци јер је он и даље настојао да остане отац, да буде поштован, уважаван, строг. Никада нема потпуне искрености између два ЈА. Чак и кад схвати да је ништа, човек је још увек покварен, јер није баш сасвим ништа, то је бар јасно. Отац је био у праву: нити се може постојати, нити непостојати. Али сада нам је заједнички непријатељ била мајка, Њу ни Бог лично не би могао убедити да није ништа, да је опипљивост коју није доводила у сумњу само простачко наметање било чега у недостатку нечег бољег. Пошто немамо покриће, ми носимо тело. Жене су тврдоглаве, ту се никада ништа није могло учинити. Она је од најранијег детињства веровала у Бога, али је хтела да постоји, што је неспојиво једно с другим, јер ако идеш у правцу *постојати*, тиме се удаљаваш од Бога, то је доказао Скот Еригена, ако се не варам. А када постојиш, онда ти требају нове завесе, намештај, речју, ствари за које је отац сасвим изгубио интерес, на огромно незадовољство баке и тетке. Чух како једном тетка, која је од самог почетка била против тог брака, говори баки: „Ето, прво се ломатао по теренима, онда бančио са барабама, а сада не постоји". Бака је одмахнула руком и рекла: „Пусти, све ће се то средити". Она је била фаталиста, али то јој у комитету нису узимали за зло јер је била стара.

Убрзо се и отац обрео у лудници. То је неизбежна етапа на путу просветљења. Не знам којим поводом се нашао

на психијатријском одељењу. Виђао сам га у белом мантилу. Али то ништа не значи: обучеш бели мантил и нико не поставља питања. То је принцип. Радиш нешто или се претвараш да радиш; схвативши да не постојиш, губиш вољу да завршиш оно што си започео. Управо зато људи раде: када завршиш започето, добија се утисак да постојиш. Отац је био луд, дозвољавали су му да носи бели мантил због старих заслуга, говорио је шта је хтео, био је то једини начин да прође цензуру. Све у свему, ту се налазио привремено, није му било лоше. Обилазили смо га четвртком и недељом, доносили му печену пилад, отац се церекао, глодао батаке, држао маму за руку и понекад сетно говорио:

— Sic transit gloria mundi . . .

20

Ја сам се тих месеци интензивно бавио мистиком. Затварао сам се у велики двокрилни ормар, мираз моје баке, и медитирао. Нема сумње, био сам мистик. „Мистик је" — пише Сартр — „човек који хоће нешто да заборави; своје ја, језик којим говори". Сасвим тачно. Али, какав сам ја био мистик? Карикатура, кроки, Иван од Крста нацртан невештом дечијом руком. Слаба беше вајда од мојих езотеричних напора: никада нисам видео нестворену светлост, никада осетио да се расплињавам у апсолутном. Вероватно зато што сам имао пуно тога да заборавим. Ништа посебно важно, гомила лажи и заблуда, али накупило се тога; безброј ситница ми се мота по глави и ниједну да заборавим. Одлично памћење је моја зла коб. Памтим на пример хиљаде телефонских бројева од којих сам позвао само неколико, а ни њих више нећу позвати. Кријем ту способност да ме не би запослили на телефонској централи Фабрике трактора, и тако решили један социјални проблем. Не само да сам памтио телефоне познаника и пријатеља, памтио сам бројеве особа које никада нисам видео у животу. Знао сам, рецимо, Маринин број. Нисам знао ко је Марина, никада то нећу сазнати, али знао сам њен број. Када би ме подвргли мучењу да одам начин на који то сазнајем, премда сам кукавица, ништа не бих могао рећи. То је мистика: речи су немоћне, ништа истинито се не може изговорити; свака реченица — ма колико добре побуде стајале иза ње — најобичнија је лаж. Хтео сам једном да позовем Марину, да је упитам ко је, зашто се не појављује, али одустадох. Ето — позвати, не позвати — такве су ми се медитације мотале по глави док сам чучао у ормару, у отужној атмосфери чији је састав: кисеоника

15%; угљендиоксида 20%; азота 55%; нафталина 10%. А то није добро. Јер, вели св. Бонавентура:

„Душа распршена бригама не улази у себе својим памћењем; замагљена маштањем, не враћа се себи својим разумом; заведена пожудама, никако да се поврати у себе у жељи за унутрашњом слабошћу и духовном радошћу."

Моја душа, у чије сам постојање (упркос декретима) безрезервно веровао, била је једна од најјаднијих појава у оба света, иако душа није појава. Тешка срца то признајем, али Бога је немогуће обманути. Кад боље размислим, једном умало нисам доживео сатори у јавном WC-у; то је моје мистичко искуство par éxcellence. Чист зен: кад престанеш да тражиш, наћеш. Али нисам имао никаквог искуства. Спетљао сам се, уплашио и, на крају, само пишао. Али треба бити скроман; то је прво правило мистике: задовољавати се малим, па све мањим. Увек сам то говорио себи за медитација у бакином ормару. То није логично и зато је добро, то оправдава моје медитације о Марини коју не познајем. Није ли то agapi: волети без користи, без разлога? Претешко питање. Посезање за немогућим је моја зла коб: одувек сам хтео да проникнем у тајне васионе, а до своје тридесете године нисам научио да везујем пертле на ципелама.

Једанпут или двапут је долазио поштар и предао ми, први пут разгледницу, други пут писмо, и то је све што се тиче кореспонденције. На полеђини разгледнице је писало: ВОЛЕЛА БИХ ДА СИ ОВДЕ; потпис: М., а напред, испод медитеранског мотива — PALMA DE MALLORCA. Ко је то могао бити? Марина? Не, немогуће. Постоје границе нелогичног. Она никако није могла знати да постојим.

21

Средином шездесетих моја породица је почела да се распада. Мајка се потпуно посветила позиву болничарке, нези безбројних болесника: стараца, младих, птица, паса, мачака, лутки поломљених удова, сасушеног цвећа, поцепаних кошуља. Преселили смо се у болницу. Отац је негодовао, али бака и тетка су се осећале заштићеним унутар болничких зидова. То решење је било најбоље и за оца; његова кожа се већ стврдњавала и претварала у ружичасти каучук. Лекари су сумњичаво вртели главама и сашаптавали се на латинском.

Отада па надаље, болница беше наш дом из којег мајку — предалеко одлуталу у истраживању болова — нису могла избацити никаква решења о пензионисању, никакви параграфи Закона о удруженом раду. Па ипак, иста та мајка, анђео болничких остава, никада није имала разумевања за моје списатељске амбиције, ни мало разумевања за литературу уопште. Њена једина лектира, у оних петнаестак минута увече пре него што би је савладао сан, беше *Нови завет*.

— Дете — говорила ми је откувавајући шприцеве — глупости ће те упропастити. Књижевници су криви што је Пилат разапео Исуса.

На сва објашњења да су се за последњих 2000 година књижевници променили, остајала је глува. Да ствар буде гора: био сам здрав као дрен; никада нисам боловао и тиме сам у пространо складиште њених разочарања унео још један огроман сандук. Јер, Civitas dei моје мајке беше подељена на два града: град здравих и град болесних. Њена црно-бела етика познавала је само две категорије људи: здрави и болесни. У њеној сотериологији постојао је само један пут избављења — болест. Изван хармоније Града болесних, тог света са јасно утврђеним сатима визита, поделе терапије, мерења температуре, владао је хаос Града здравих, по којем су тумарали антихристи, анархисти, лопови и развратници. У мом челичном здрављу је видела зачетак опасне јереси; моја савршена крвна слика носила је печат сатанске гордости и она се стидела пред болесницима руменила мојих образа, као што би се пред министром просвете стидео учитељ чији одрастао син не зна да пише. За њу сам био расколник, али је никада није напустила нада да ћу се и ја једном разболети и утонути у полутамни свет болничке самоће која нагони на праштање и молитву.

— Исус је трпео болове на крсту — упозоравала ме је мати носећи посуде препуне крвавих завоја, гневно посматрајући како пишем 187. страну поеме о Марини која никада неће доћи. — Господ је трпео болове, а ти пуцаш од здравља; одлазиш на jogging; чим те заболи глава, гуташ аспирин.

Али за маму — за разлику од тврдњи изречених у Августиновој *Civitas dei* — Град болесних није заувек био одељен од Града здравих. Увек је постојала могућност да човек промени мишљење, да се разболи и пређе невидљиву границу која раздваја свет порока од света болести. Тако је мама потајно следила Оригеново учење верујући да ће се, када сви прођу спасоносно чистилиште на неком од одељења Опште болнице, поново успоставити Apokatastasis. Њено учење је осуђивано као јерес на Васељенским сабо-

рима колегиница, али је непоколебиво бранила своју теологију: Свет је болестан, и постоје само болесни и они који болест прикривају преварени Сотоном, који није ништа друго до болесник, умоболник, схизофреничар. Као што лудак умисли да је Наполеон, тако је Сотона умислио да је Бог. Да би исцелио свет, Бог се оваплотио и био распет. Тиме је сву твар узнео собом васкрсавши и указао на пут избављења. Зато је медицина нагло узнапредовала. Отуда је највећи грех осећати се добро, пуцати од здравља, бити румен.

Тада нисам могао разумети њену теодицеју. То стога што сам још увек размишљао логично; деконструкција је, истина, узимала маха, све је пуцало по шавовима, премисе, силогизми, тезе и антитезе — све је то одлазило до ђавола, али да је боље осећати се лоше него добро — до те мудрости још не бејах доспео. Био сам здрав, дакле безосећајан, иако сам ласкао себи супротно и наводио сујети као алиби то да сам песник. Што је била ординарна лаж. Имао сам обичај да ногама уклањам са пута болеснике који су лежали на носилима по ходницима (тада се лежало по ходницима) не бих ли испао већи у очима песничке братије са којом сам кришом упадао ноћу у нашу болницу/кућу да из белих металних ормарића крадем кодеине, крупне жуте апаурине и ампуле морфијума. У то време сам болесне и мртве сматрао за отпатке. Не зато што сам био природно морбидан, мада делом и због тога, него зато што сам још увек био делимично индоктриниран; тако сам научио на часовима биологије.

— После смрти — говорили су — човек постаје ништа. Други свет не постоји.

Рачунао сам: ако су већ ништа, чему жалост? Чему успомене? Чиста логика, зар не? Ипак, нисам се усуђивао да то саопштим мајци; мало поштовања сам ипак сачувао. Оно што је мене интересовало, беху Маринине очи; крупне, плаве очи које никада неће угледати. Ноћима сам шетао за пуног Месеца и мислио о тим, заувек изгубљеним очима. Било је таквих ноћи у оно време да би се умножио грех. Овећа месарска радња могла би месецима завијати робу мојим поемама о Маринином очима. Биле су оне ту негде. Тада. Али не треба сумњати да су се временом расуле на све четири стране света, да су отишле далеко са сновима о срећи у лепим, али приглупим зеницама, да су отишле да гледају пустолине, пределе, шарене лаже, куле и градове. Али исто тако не треба сумњати — никада нисам у то посумњао — да ће те очи кад-тад бити враћене санитетом у ходнике моје мајке, где ће, заједно са мојим и са очима моје песничке братије, имати времена да схвате да су гле-

дале у погрешном правцу, да се оно што су тражиле налазило са њихове друге стране, унутра, у дубинама из којих је узалуд истицало њихово заносно плаветнило.

22

Онда је изненада нестао отац. Отпузао је некуда својим наполаукруђеним удовима. Није оставио ни поруку. Најпре се нико није узбудио. Мама је у плетену столицу у углу, у којој је обично седео, ставила гумену лутку обучену у светлоплаво одело, лутки угурала у руке *Борбу*, и на томе се све завршило. Форма је била сачувана. Чак ни комитет није имао примедби. Мислим да сам тада имао двадесет година. У прво време сам осећао лаку нелагодност, онда је дошло лето и убрзо сам заборавио све. Мајка је сваког дана мењала новине у луткиним рукама и насловне стране су стварале илузију промене на очевом лицу: лепо се видело да се нешто догађа, да се датуми мењају, а одатле се дедукцијом могло закључити да време протиче и да отац лагано стари. Посматрано са становишта социјалистичког морала, све је било у најбољем реду: отац није пио, није пушио, није се коцкао, није јурио за женама, редовно је читао партијску штампу. Али ја сам се ухватио рђавог друштва. Долазио сам касно кући. Отац ми није недостајао. Уосталом, очеви свих другова код којих сам одлазио једва да су се разликовали од мога: сваки је седео у свом углу, иза новина, потпуно непомично, осим што би понеки, ради уверљивости, прднуо или подригнуо. Али то је већ домен лепог васпитања. Па ипак, ствари нису могле ићи тако у недоглед. Мајка је то знала. Дан по дан, године се сакупљају, доћи ће време да отац умре, да начини места новим генерацијама, а лутке не умиру и — ето ти политичког скандала: појава једног бесмртника пољуљала би све теорије по којима је човек након смрти ништа. Вероватно зато је све чешће навраћао понеко из комитета да се распита за очево здравље. Он је, наиме, за јавност боловао од неке болести чије сам латинско име заборавио; знам само да се манифестовала потпуном укоченошћу. Био је то лукав потез са мамине стране; мора да је ипак потајно волела оца, мада то никада није хтела да призна. Јер, ако се a priori претпостави да човек нема душу и ако седи непомично, ти знај да ли је мртав или није, да ли је лутка или оригинал! У циљу постизања илузије живости, мајка се сналазила на све начине. Све чешће је у очевим рукама стајао *Комунист*, поподне *Антидиринг* или *Капитал*. Али напетост је расла. По граду се проносила гласина да је отац емигрирао у Америку, што је могло бити и тачно.

Рекао сам већ: мој отац је био спреман на све. Али до даљег, све се настављало по старом: поред уобичајене паролe ЈА САМ ОТАЦ, мама му је у руке стављала мале транспаренте на којима је писало: ДА ЛИ СИ СРЕО МАРИНУ? ДА, НЕ; или: НАМЕРАВАШ ЛИ ДА ЗАВРШИШ ФАКУЛТЕТ? ДА, НЕ. То су биле реченице упућене мени. Ја сам заокруживао НЕ и тако је неки вид комуникације међу нама двојицом ипак био сачуван. Тетка је говорила посматрајући оца: „Не треба се бавити политиком". Бака је додавала: „Ожењен човек мора пре свега да мисли на породицу". Мама је ванредно уписала медицину. По сву ноћ је учила анатомију, латинске деклинације и consecutio temporum. Пред свитање је кришом проучавала списе Бомбаста Парацелзуса.

23

Једног јутра, изненада као што је и нестао, отац се вратио. И то не сам. Са њим је дошла права правцата црнкиња. „Ово је Мери Су", рече отац. Бака се прекрстила обема рукама и прошапутала: „Сачувај, Боже и сви свети". Тетка се демонстративно затворила у своју собу.

— Где си до сада? Знаш ли да су те најурили из партије? — повика мајка.

Било је очигледно да је разочарана што се отац није вратио покајнички, болестан, него у пуној снази, преплануо од сунца.

— Истерали, кажеш? — рече отац. — Баш ме брига.

Почео је да распакива пртљаг. „Мангуп!", повика тетка кроз одшкринута врата своје собе. У том моменту сам наишао ја. Отац ме погледа, стави на грамофон плочу Чака Берија и рече мами и Мери Су: „Go now, girls". Остадосмо сами. Отац ме позва покретом руке и пружи ми „lewi's" фармерице. „То је за тебе", рече. Онда поносно извади из торбе бедекере, авионске карте, налепнице луксузних хотела и мноштво фотографија. На једној, у боји, испод огромне палме, угледах оца и Тонија Кертиса. Стајали су загрљени у купаћим гаћама и, насмејани, махали у објектив. „И то је за тебе", рече отац. „Окрени фотографију". На полеђини је писало љубичастим мастилом: *To my friend's son! Tonie.*

— Хоћемо ли у риболов у недељу? — упитах.

— Наравно — рече отац. Шутну лутку из столице, завали се и поче да листа *Борбу*.

Тетка је вирила кроз одшкринута врата. У кухињи, хихоћући се и ћаскајући на мени непознатом језику, мама и Мери Су правиле су сок од купина.

24

Бака је убрзо умрла. Приметили смо то тек после неколико недеља, када је отоплило, и то савршено илуструје у ком је стадијуму распадања била породица, колико смо сви били огрезли у дубине својих себичних опсесија. Мама је чак плакала на сахрани, заједно са Мери Су, јер мајке и црнци ипак нису толико окорели као Европљани. После сахране, ја сам се затворио у собу и свирао блуз. Истог дана предвече, отац ме је позвао код себе у собу. Из полице са књигама извадио је једну монографију на енглеском и показао ми је. „Овим сам се прославио у Америци". Објаснио ми је: „То је моје животно дело, *Метафизички грб XX столећа*".

Основу тог грба представљао је обрнути пентаграм, непарним краком забоден у амблем ОУН. У левом, горњем краку, налазили су се ликови Агате Кристи и Зигмунда Фројда, у десном фигура Адолфа Хитлера за говорницом испред непрегледне масе људи под челичним шлемовима који носе транспаренте са натписом РАД, РЕД И МИР. У левом, доњем краку, видели су се следећи симболи: човек који клечећи поправља аутомобил, играчица из „Лудог коња" и ТВ пријемник. У унутрашњости пентаграма беше распети Исус. У десном, доњем краку, под рекламом часовникâ „сеико", били су портрети великих идеолога XIX и XX века, а у окомитом, оном забоденом у амблем ОУН, девица ERITIS SICUT DEI.

— И са овим си се прославио? — упитах пун неверице.

Отац ничим није показао да га је дирнуло моје неповерење. Проверио је да неко не стоји иза врата, запушио зидовима уши, сео у своју столицу и почео да ми тумачи основе своје метафизичке хералдике.

— Мислим да си довољно зрео да схватиш неке ствари — рече. — Симболи који се налазе на овом грбу нису ту случајно. Почнимо одозго надоле, с лева на десно. Прво што видиш јесте лик Агате Кристи, но то није њено стварно место, ту долази Фројд, а првенство сам јој дао зато што је ипак дама. Распад наше породице, распад свих вредности уопште, почиње са делом тог бечког психијатра, те архикукавице, тог слабића над слабићима. Фројд је био велики хедониста. Немам ништа против тога, и сам сам хедонист, али Фројд је конструисао једну злочиначку теорију да би оправдао свој хедонизам пред својом савешћу и пред савешћу Европе. Постављајући научне поставке теорије о психоанализи, он је хедонизам приказао природним, нужним, што није тачно. То је ствар избора, и то погрешног избора, јер уживање и раскош омекшавају човека,

чине га слабим да се одупре стихијама. Онај ко је навикао на уживања, пристаће на све да би уживао; учествоваће у најпрљавијим играма да не би био гладан, да би добио бачену корицу хлеба. Целог живота Фројд се панично плашио смрти, то је општепозната чињеица. И то је доказ његове нечисте савести. Страх од смрти је присуство смрти, смрт eo ipso . . .

— А Агата Кристи? — упитах. — Шта ће ту Агата Кристи?

— Ту јој је место — настави отац. — Та дама је посветила живот изналажењу могућности савршеног злочина. Дотле се срозала тежња за савршенством: трагати за савршенством безакоња. Сада долазимо до десног крака: у њему је Хитлер испред масе униформисаних људи са паролама РАД, РЕД И МИР. То је духовно наслеђе Фројда: људи огрезли у уживању, заокупљени ситним интересима својих породица, нису *личности,* него атоми једне аморфне масе. Хитлер је дошао на власт у време кризе и понудио хлеб. Већина је своју слободу, своју људскост, трампила за храну . . .

— Ништа не разумем — направих се луд.

— Не смета — рече отац. — Једном ћеш разумети да, када трампиш људскост за храну, постајеш звер.

Онда настави:

— Стижемо до доњег левог крака пентаграма. Овај човек који клечи, не видиш ту ништа чудно? На први поглед, ништа чудно. Али тај човек који је можда осорни власник какве фабрике за прераду конзерви, можда охоли политичар, клечи пред творевином људских руку; он се клања свом идолу, као што су се некада клањали Ваалу. Идоли су постављени при земљи, они привлаче погледе и више нико не гледа у небо. За то време, у десном доњем краку, идеолози говоре, конструишу теорије, полемишу, а време протиче, што је назначено рекламом часовника „сеико" . . .

— А сада — рече отац након значајне паузе — сада обрати пажњу на целину грба. Његова је основа обрнути пентаграм, Сотонин знак који образује контуре главе Јарца. На непарном краку, јарчевој бради, стоји девиза ERITIS SICUT DEI. То су речи којима је Змија преварила Еву у Едену. Оне значе — БИЋЕТЕ КАО БОГОВИ. Читава историја је само низ неуспелих покушаја да постанемо као богови. У том настојању, престали смо да будемо људи и постали смо лутке. Али није све изгубљено; читав грб је само одраз у огледалу, на њему је све обрнуто, све наопако. Примећујеш ли у унутрашњости пентаграма Христово распеће, мајушни крст, напрслину на зрцалу . . .

Процес распадања моје породице незадрживо је текао свом исходишту. Најпре је Мери Сју отишла са неким jazz-оркестром. Више ништа нисмо чули о њој. Отац није могао да се скраси. Наводно је отпутовао у Сирију да изучава апокрифне списе о антихристовом доласку, а за рачун неке енглеске фондације, и ту му се замео сваки траг. Бар привремено. Тетка се спаковала и отишла у Енглеску, где се запослила као фитерка у једној робној кући за финији свет. Јавила нам се разгледницом из Кардифске шуме, потом писмом из Братфорда. У писму је била и слика: у музеју воштаних фигура фотографисала се поред Марије Стјуарт. Мама је напустила медицину, поново ставила лутку у очеву столицу, лутки у руке угурала *Политику*, отворила врата на складишту својих разочарања, примила пошиљку тешких сандука, потписала отпремницу и вратила се својим болесницима, повремено мислећи на пензију, на дуге дане у којима ће забележити своје пато-есхатолошке визије.

Морам признати да је у последње време много нежнија према мени јер сам у међувремену оболео од ulcus buldi duodeni и bronchytis chr. То је мој углед у њеним очима подигло до висина које нисам могао ни сањати. Лично мислим да је распадање породица добра ствар; много боља него већ отужна фарса ПОРОДИЧНА ИДИЛА, фарса која се предуго игра. Уосталом, то је природни закон: све што је састављено из делова нужно се распада. Ту се ништа не може учинити. Мислим да би мој отац то формулисао тако. Недавно је рехабилитован, и земљорадничка задруга у једном забаченом селу носи његово име. Формално, он је још ту, у својој столици. Јуче сам га обишао. Као и обично, читао је *Политику*. Погледао сам заглавље. Носило је датум 2. 6. 1968.

(Крај)

Светислав БАСАРА

ДВИЈЕ ПЈЕСМЕ

ОБИЧАН ЧОВЈЕК

Ја сам обичан човјек, са ушима од обичне свиле
и говорим само гласом који сам већ негдје чуо,
гласом што подсјећа на ехо.
Оканио сам се заблуда: она нога што ми је остала у небу
била је обична штака направљена од ружина дрвета
и када говорим о цвијећу глас ми мирише на земљу
пуну слијепих кртица. Оканио сам се заблуда.
Знам да су стрељане, што се ноћу пуне тужним људима,
измишљене само зато што је измишљен закон
којим некога штите од мојих барутних снова.

-

Признајем, понекад ноћу заплачем али то раде и други.
А упознао сам много људи и сви су личили на мене.
Једни су се сакривали у тијела која већ неко користи
као лешеве, други су се сакривали у лешевима
у којима будно ухо може препознати дах
али сви су имали послушне очи. И волјели су псе.

Улазио сам у празне дјевојачке собе пуне снијега,
њушио сам празне постељине и замишљао црне чарапе
што се са дјевојачких ногу свлаче само због мене.
Али, то су радили и други.
Понекад са прозора примјетим мрвице круха у косама жена
које сам некада волио. Али то су сад туђе жене
и то је сад туђи крух.

Ја сам обичан човјек
и јасно ми је: ма кад да сам рођен до краја ми је
преостало врло мало.
Умирем сваки дан и више ме није страх кад у пролазу
примијетим своје блиједо лице што поред мене прође
у супротном смијеру. Зато корачам споро и дишем нечујно.

Само понекад сам тужан и понекад заплачем мада не знам
зашто. И жао ми је што плачем и жао ми је што не знам
зашто. Али то раде и други.

СВАКОДНЕВНИ АДАМ

Ја сам Адам.
Ја сам Адам, дјечак,
све мање дјечак, све више мирни кућни дух.
Ријетко излазим вани и растем као нježна собна биљка,
као кућни гуштер у сјенци змаја, као линија између
свјетло црне и тамно бијеле боје. Примјећујем да растем.

Видио сам сестру како се свлачи и како њена кожа
упија свјетлост столне лампе. Понекад сатима стоји гола
пред огледалом и милује своје шиљате груди. И ниже.
Свеједно ми је што не обраћа пажњу на мене који тајно
прелиставам њен дневник и знам на чије руке мисли.
Ја знам зашто се отац ноћу плаши милицијских сирена,
зашто мајку све чешће довозе туђим аутомобилом,
зашто бака укључује радио када се њих двоје сретну.
Мени је све јасно јер моје очи имају облик кључаонице
јер моје су уши прислушкиваči на телефону.

Ја сам Адам.
Ја сам Адам, дјечак,
све мање дјечак све више кућни дух који пати
кад мора изићи вани јер вани је метеж,
вани су несретни људи, вани ме тјерају да упоређујем.
На улици чујем како ми добацују нježне псовке,
у биоскопима сједим до врата због оних што ми дишу на
ухо
из школе бјежим због часова фискултуре
и често мастурбирам у ходу од школе до куће.
Ријетко се купам јер отац често спава у кади
и када уђем пита ме „Животе, је ли то све што ми нудиш"

а ја му не кажем ништа јер, напокон, не пита мене,
јер ја сам само Адам, мирни кућни дух.
Кажу ми да растем и да се тако дешава свима
а то ме страшно вријеђа.
Вријеђа ме страшно све то.

Горан СИМИЋ

ЗЛАТНА ПТИЦА

Мопед је промицао друмом: то је она добро знана мешавина беличастог шљунка и катрана, чије ивице су обрасле маховином и травом. Мотор је брујао тихо и равномерно. Нежно плаветнило неба. Жуто лишће. Дохватио је пушку и кренуо ка мочвари, као што је то чинио скоро сваког дана. Дуге колоне аутомобила су се кретале у супротном правцу. Уобичајена гужва крајем недеље. А он је, сасвим сâм, промицао празном траком пута, усправан, показујући свој оштри профил старог ловца. Сељаци који су дуж живица секли дрво, климали су главама при проласку упорног путника: *„То Жозеф иде у своје скровиште!"*

Он и његов мопед су се стопили у једно јединствено, складно и хитро биће, које је било пола кентаур, а пола инсект. Скренуо је на пут свеже премазан катраном, а иза једног издуженог каменог гребена појавило се море, намрешкане површине, прекривене нестварним плавичастим одблесцима. С друге стране се исто тако назирала обала која је заклањала видик низом великих котлова и димњака. На чистом и јасном небу се нападно истицала та ружна гомила метала и бетона. Велике израслине у облику стамбених зграда и фабрика сметале су Жозефовом погледу. Сећао се времена када се тамо још могло приметити бујно зеленило лишћа. Као сасвим мали дечак, видео је како на широком речном ушћу, попут цветова, шире своје латице последњи једрењаци. Жозеф је добро знао да ни данас као ни јуче, неће видети никакву дивљач. Прошле су године откако су птице напустиле мочвару коју је испунило море препуно отпадака и великих мрља мазута. Сада је овај крај био сасвим опустео, јадни остатак сивог мора и сасушене стрњике. Али у Жозефовом сећању се јављала

слика мочваре каква је некада била, њен шевар, трска, мрачне дубине и муљ, ровови пуни инсеката, змија и жаба, у његовој машти она је још увек брујала од гласова заљубљене младежи, барских шљука и звиждовки. Стога је он и даље посећивао та места испуњена остацима и траговима прошлости.

Стање се погоршало када је пут проширен и отворен за саобраћај. Хорде возача аутомобила, становници града и путници, сада су могли да се спусте на саму плажу. Сваког викенда, застрашујуће велика гомила света се скупљала на обали да би посматрала тај рукавац мртвог мора који се протезао испод мрачног свода цистерни. Понекад се догађало да допре и прави мирис соли, налет ветра би улазио у широко ушће, терајући пред собом облаке галебова. Тада би се могла наслутити силина непрегледне водене масе која је долазила из велике даљине, тамо где дивљи океан без дна прави удубљења у песку и љуља на таласима јата риба. А Жозеф је схватао да га је одувек привлачила управо та пукотина у стењу што се нагло отварала према узбурканој води, та празнина и то бескрајно присуство. Нека врста заносног вртлога ветрова, плиме и осеке, који је брисао све одвратне појединости.

Мали мопед се заљуљао под снажним налетом ветра, док је ситна водена прашина запљуснула Жозефово лице. Осетио је изненадни дрхтај радости. Оставио је своје возило поред трупа једне олупине чије су дрво избелили и истањили со и морски таласи. Жозеф је осећао тихо задовољство док је посматрао кобилицу мртвог брода. Завидео му је на агонији коју је доживљавао на сувом.

Та бара, усред које се попут грбе уздизало скровиште од жуте сламе, била је доста мала. Радови на ушћу су изменили правац кретања плиме и осеке. У време равнодневица, налет мора би преплавио земљу, рушио насипе које је Жозеф подигао. Површина воде би тада била прекривена ћубретом и безбројним отпацима. Већ одавно ниједна патка није слетела пред кућицу од трске.

Док је био млађи, Жозеф се борио, подизао снажне зидине од камења, али бес мора и муљ који се постепено таложио, увек су били јачи од њега. Сада је био сувише стар да им пружи било какав отпор. Плитка и препуна пластичних чаша од јогурта, бара је чекала птице које никад неће доћи, оне некадашње велике летаче, разбарушене и кликтаве, који су на том месту прекидали своје дуге летове. Био је владар једног дивљег племена бујне животне снаге. Дочекивао је те бројне пернате становнике у њиховој колевци бескрајних вода.

Одједном му се осећај неизмерне слабости попут ножа зарио у крста. Ноге су му клецнуле. Ова сићушна бара слане воде испуњавала га је очајањем. Подигао је кров кућице и увукао се у скровиште. Њена унутрашњост је била огуљена, изглачана и чинило се да је попримила облик Жозефовог тела. Као љуштура која је прионула уз све његове избочине. Као мртвачки ковчег, помислио је са извесном стрепњом. Посматрао је неко време фотографију залепљену на једну даску, са ликом младе девојке коју је волео за време рата и која је после ослобођења отишла са неким америчким официром. И тако никада није остарила. За њега ће увек имати двадесет година. Одгурнуо је мали дрвени капак и кроз уски прорез гледао баруштину, затим издужени део копна прекривен шљунком и његово сивило, затим плаву боју таласа. Колико је сати провео у том посматрању мора, у том ишчекивању, испуњен осећањем будности и бескрајног дивљења? Час је морску површину обузимало непрекидно подрхтавање, делила се у хиљаду немирних токова, претварала у луду игру покретних светлуцавих тачкица. Чак је била глатка и сјајна попут свиле, скоро непомична, а Жозефа би опседала жеља да се клиже по води. Често су туда пролазили бродови у дугим, спорим поворкама које су ишле према реци и према градовима. Вребао их је. Понекад би подизао пушку и држао их на нишану, смејући се у својој самоћи. Излазио би да се помокри, а затим се враћао у колибу да би подгрејао грог. Настрано понашање старог нежење, усамљеника из мочваре. Наместио је пушку на земљу под углом који би му омогућио да је подигне полагано, без застоја, ако би се појавила нека дивљач. Оружје би несметано склизнуло у округли отвор за нишан. У заседи се одувек радило о вребању, лукавству и смрти. Али већ годинама пушчана цев није блеснула у тмини неке лепе ловачке ноћи.

Непрекидни низ аутомобила се спуштао путем, заустављао се на обали. Био је то тако леп викенд, небо тако ведро. Редови густо збијених кола из којих излазе читаве породице. Одмах почињу да вичу, да скачу. Паклена јурњава до изнемоглости. Луда трка паса. Мајке се крећу нешто спорије, држећи децу на оку. Очеви повеликих стомака покушавају да трче, попут сипљивих коња. Једна лопта полеће увис. Прави се привремени камп. Док би дланом о длан, већ је подигнуто пет шатора. Плавих. Заљубљени шетају, то су парови прељубника, рекло би се добро стојећих, они ће ноћ провести у неком од типичних свратишта. Држећи се за руке, дишући пуним плућима, изводе хиљаде малих шала и поскакивања као на филму, на из-

глед веома природно. Слани пољупци. Љубав, море. Нико не гледа високи димњак електричне централе. Довољно је скренути поглед на запад. Тамо се могу назрети назупчани врхови таласа, нешто скоро налик на море. Кораци се успоравају. Дуги загрљај. Задах мазута као да им се руга. Како те волим, твој додир и твој благослов, водена прашино с мора.

Они не знају да их Жозеф посматра, скривен у својој шкољци од трске. С пута се слива нови талас аутомобила, ту и тамо се чује звук сирене, људи су помало нервозни. Жозефу се учинило да је ухватио у лету неку псовку. У бокорима закржљале трске, ужурбани људи обављају своје природне и незаобилазне потребе. Чудна нека дивљач, мисли Жозеф. Мочвара је и паркинг и нужник. Жозеф би требало да постане чувар клозета. Око шест сати се појављује један бели камион, отворен с једне стране и препун светиљки, као на вашару. Жозеф је препознао продавца колача и пржених кромпира. Малишани их обожавају и после шетају држећи опрезно у рукама штапиће са колачима. То им даје свечани и тајанствени изглед, као да, носећи пред собом свеће, иду на прву причест. Пржени кромпир и мирис пучине. Татица је притегао каиш. Нема говора да овог викенда набаци неки килограм. Мамица ипак кришом грицка један хрскави колач, а онда још један, добро печен, који јој ћеркица гура у уста. Права гозба.

Утонуо у размишљање, Жозеф је подигао пушку. Управио је оружје према аутомобилима. Скоро би се могло рећи да је то пред њим велики кавез са птицама, са гускама блиставог перја, које су се стисле једна уз другу усред мочваре. Држи их на нишану, мушица на пушци клизи преко поклопаца на моторима који су налик на глатке и заобљене груди птица. Шта би било кад би почео да пуца? Каква катастрофа! Киша олова! Стакло пршти. Мотори горе. Бум! Бум! А Жозеф сваки пут погађа циљ. Доле велике животиње, та збркана гомила кола! Ох! чује се крик намножене дивљачи. То је његов последњи лов. Врхунац заноса. Туристи су запрепашћени. Држ'те терористу! А он остаје невидљив, скривен у помрчини тршчане колибе. Жозеф слеже раменима. Не жели он то. А мора се рећи да је довољан само један мали покрет и да се подигне ужасна бука. А онда све иде веома брзо. Покољ аутомобила. Педесет возила би експлодирало. Страшан ковитлац метала . . . Зло му је од те лудачке помисли. Жозефово срце се стеже и поново га преплављује осећај великог замора. Свака жеља се гаси у њему . . . Спушта се ноћ. На другој обали жмиркају светла, поглед на низове светиљки које на ушћу

стварају као нека острвца усамљености, доноси му смирење. Фар са рта одједном баца снажну светлост на плажу: педесет аутомобила је блеснуло у исти мах. Гомила тапше рукама. То је Версај на мору!

Жозеф вади сендвич из торбе. Сушена кобасица између два комада хлеба са бутером. Откако му је пре три године позлило, лекар му је забранио масну храну. Али он изнад свега воли то слатко, димљено, мирисаво месо кобасице, где се ту и тамо може наћи зрно бибера, мало и тврдо као олово. Чудесни проналазак. Мешавина масног, меког, љутог и опорог. А онда онај прах на кожици. Помало непријатног, тешког мириса. Сензуалног, мисли Жозеф. То је реч коју понекад употребљава власница продавнице дувана.

Већина аутомобила је отишла. Остали су кампери. Запалили су дрва и одсјај ватре се пробија кроз таму. Жозеф зна да ће се мало доцније појавити парови који су провели вече у биоскопу или су вечерали у граду. Тајанствени аутомобили, после поноћи. Смањена светла и тихи рад мотора. Жозеф ће их видети како клизе путевима, како се плашљиво крију у трстику, мале јавне куће. А бродови на мрачном бескрају мора, као светлуцаве тачке, и они клизе лагано и бојажљиво . . .

Подмукла тмина кроз коју сви пузе. Мноштво свитаца. Жозеф тоне у сан. Већ одавно не вреба дивљач у току ноћних сати. Он зна да је мочвара пуста. Види како се нека кутија од конзерве пресијава на месечини. Оскудна поетичност. Осећа да је лишен једног дивног сна у којем има снега и птица.

На мору је плима. Дуго ослушкује његово старачко гунђање и ропац рањеника. Бела пена лута кроз ноћ, као пас који њушка. Одувек га је чудило што се плима заустављa одједном, док су таласи високо уздигнути. Волео је тај тренутак када се сви вратови и чупаве кресте чудовишта узбуне у некој врсти панике, стењу и шиште пре него што ће узмакнути. Чекао је вече када ће се море, најзад смирено, усудити да га прекрије својим трбухом обраслим крљуштима.

Пробудио се у освит дана. Његов поглед се заустављa на јутарњим аутомобилима. Уобичајени број. Други јуриш. Omaha Beach. Ранорањеници, спортски типови. Углавном, само мушкарци. Тренерке и гимнастика. Озбиљни су. Пролазе једни поред других без речи. Потпуни егоизам мишића. Спорт: тај недостатак смисла за хумор. Понекад се могу видети парови, истурених трбуха, бутина у касу, даха који се извија у праменовима. Један галеб надлеће колибу, велик и мршав. Пушта изненадни крик и измет, затим

успорава, нестаје. Жозеф га следи упереном пушком, али то је само шала. Има ствари које себи не дозвољава. Никад не пуца на галебове ни на ласте.

Око десет сати ујутро, гомила пристиже, весела руља, још бројнија него претходног дана, бучна, раздрагана, разиграна. Жозеф осећа тиштање око срца. У току ноћи му није било добро. Сећа се бола у плућима, оштрог и омамљујућег. Спавање испуњено пробадима. Сада на плажи има око сто људи који се тискају. Жозеф се гуши. Мисли на велике летаче из прохујалих времена: дивље патке, вивке, угаре. Читаве армаде које беже пред снеговима, са птицама блиставим попут гласника који се оглашавају трубама на челу лакокрилих коњица. Он сања. Он пати. Али не, очи га не варају, видео је како се та тачка помера на небу. Облик је све јаснији. Препознаје искошени и складни лет златне звиждовке. Птица надлеће мочвару. Нико је не гледа. За ловце је то најлепша морска птица. Њено кретање кроз ваздух је савршено, налик на неки правилан и гибак рукопис, без иједне црте која би нарушавала његову лепоту. Савршенство брзе машине чија узлазна линија поседује чистоту кретања комете. Птица изненада прекида свој лет и спушта се нагло на обалу мочваре. Стоји усправно. Вреба. Креће напред. Очаран, Жозеф шапуће речи пуне љубави и бола. Свуда унаоколо људи брбљају. Заљубљени парови се сликају. Заузимају позе и праве гримасе. Продавци пржених кромпира дозивају муштерије. Два аутомобила се сударају. Возачи псују. Супруге преклињу. Деца повраћају белу кафу. Ужасна бука допире из електричне централе, један авион пролеће ниско уз грмљавину мотора, два теретна брода се појављују на ушћу, њихове сирене завијају. Нико није приметио прекрасну птицу. Она се приближава колиби од трске. Све је већа. Бакарне груди и округла лобања. Огромна птица-драгуљ из давно прошлих и заборављених времена. Њена глава је сада потпуно испунила отвор на колиби. Жозеф умире у бескрајно великим златастим очима.

С француског
Ксенија ЈОВАНОВИЋ

Патрик ГРЕНВИЛ

ДВЕ ПЕСМЕ

СКИЦА ЗА ЈЕТКИ МРАК

На западу, пуна утрнула луна.
Ноћ је стала,
на пола пресечена оштрицом сна,
хладном њушком да гура довратке и стубе.
Дрво шкрипи.
Штропот ноћног лава.
Не могу се чути кораци, тако је
надрасла буџица мрака.
Коме у глави мир, коме сан,
ноћ је; све је у мраку свеједно.
Све је не-дан.

ОВАЈ ГРАД

Тек пресахли клепети са звоника,
мркла тишина.
Овај град се може свидети само странцу,
што дође и прође
и не спозна талог људи
и не мора да џара паучину.

Тихује јара по упропашћеном тргу,
сељаци, послом у журби.
Тако је то од старине, довољно дуго
да буде одвајкада;
све што имало вреди, скупило се

у круг, да заједно труне.
(Ох — баш многи мисле да лепо говоре
и чине крупна дела
и познају се по образима.)

Гину дворедн, богаташке куће,
мрви их време.
Само у овом граду не могу да будем романтичан,
а очи су мање плаве:
ослушкујем, она кашље.
Па тихо, говорим, тише,
не бих да укаљам
мир света што не види шта је,
нити да дубим пличине.

Саша РАДОЈЧИЋ

СПАСЕНИЈА

Поред сахрана партизанских костију, око којих је Игњат шуркао као умјетан, разлегне се кроз ове Миркове и Гишанове, и наше, и ничије рупе, и понека свадбица, а најјаче се огласе одласци омладине на радне акције.

Спасенијина слика изишла у новинама и испод пише: Члан штаба црногорске ударне бригаде из Бањана, троструки ударник.

Кад је видјела себе, новине јој испале из руку. Из њене средине кренуо неки опасни ток уза страну и слио се у главу, срце јој се у грло попело и стијеснило, а сисе подапеле бригадирску блузу. Просто испаметила. Са лица јој се видјело да има нешто важно казати, али коме. Знала да јој неће проћи без замјерке, ако буде јавно мало луда. Мораће наново себе освајати и бранити.

Крачући тако преко логорског круга, у Лаћарку код Сремске Митровице, гледала је у ноге и мислила да ли су ти кораци стварни и њени. Да ли је на земљи, међу људима, гдје је и шта је. Да ли је она ово, или оно на слици у новинама, или ни једно ни друго. Све окола је слабо и лажно осим ње. Она је престварна, изнад обичне стварности, изнад себе, ван себе. У њој се пореметио ред и све се побркало, све ударило стрмо-брдо и кренуло на-врат-нанос. Није знала гдје јој је глава ни гузица. Нестало је у корацима, и јело јој се одбило, само је то крила. Као да је одједном, напрешу, из себе искадила све што је било слабије од ње, чак и оно што мушкарце дражило и привлачило. Учиње јој се да више није женско, а и чему та беспослица. Опипа десном руком тврду мишицу лијеве, а она тврда као мушка. Мушкарача.

И мршави Гојко, што му се свака кост могаше пребројати, отпао, иако му је била омечала да га воли. Она више и себе није волјела, волјела је само своју слику у новинама и мушку снагу што је из ње брецала. Ни трага од оне Спасеније прије слике у новинама.

Ње се Гојко пасао и смирио тек кад му је неки рођак подругљиво рекао: „Донијела би ти у мираз само жуљеве и ударничке значке са радне акције. И довео би руководиоца у кућу".

Сужавало се око ње поље женствености и она све више наликовала оној слици, а све мање себи. Чинило јој се да у њој више ничега малог нема, да се свега ситног и ситничавог отресла. Ватао се у њој лед, као да је прелазила из течног у чврсто стање.

Као културно-просветни референт у штабу бригаде хтјела да раздвоји све љубавне парове. На једном бригадном састанку, пред лицем цијеле бригаде, говорила је да љубав смета такмичењу у раду на пребацивању норме, а такмичење мора бити на првом мјесту. Љубав се мора оставити за други пут.

На њену нападну дискусију јавио се бригадир Бетко и објаснио да се не може одређи љубави једне прикладне Словенчице из целъске бригаде и да се љубав не да планирати ни у неки ред стављати, она не бира када ће и гдје букнути. Не, па да ће глава на долину.

— Чак сам научио да на словеначком могу изјавити љубав, а она са мном даље усавршава српски. Ми мислимо да се одмах по радној акцији узмемо.

— Добро! — рекла је Спасенија, то чак може бити и позитивно, тако се шири братство-јединство. Још ако мислите озбиљно, нико вам се неће мијешати. То са бригадирима из других република треба похвалити, али ја сам мислила унутар наше бригаде. Послије тога настао тих жамор који је убрзо замро.

Једни зборили: „Спасенија, спаси је боже!", а други: „Спасенија, Спасова дана не виђела!" А и једни и други добро видјели да с њом неће бити шале, да јој свака ријеч сјекиру носи.

Клетва је вазда бржа од благослова, она пустуља често на готово стигне. Најбоље су погодили они који су рекли да је ни женско ни мушко. У селу се око ње исплеле цијеле приче. Насигурно се зборило да је скојевско име, још давно, све женско у њој убило, још прије радне акције и прије слике у новинама. Јадолико женско.

Момци који нијесу били за данашњицу, нијесу је смјели ни погледати, а камо ли о љубави мислити, а они други не смјели због партијске линије.

Руководеће расположење, које је расло, убијало је у њој жену и нежност. И мушкарац се отуђује чим појаше неки положај, али му то приличи, нарочито ако је и растом власат и гледан, а женско би требало остати женско. Жена је човјеку важнија и потребнија у друге сврхе, а чим престане бити оно што је, готово је. А Спасенија је престала угађати мушким погледима.

Дојада је да је цио свијет на главу набила, како се у све и свашта метала и разумјела, а опет није знала куд удара ни шта јој главу носи, јер у глави ничег приватног није имала. И она цијела више је свачија него своја. Вазда брза и набусита. Једра, мушки подшишана, па јој глава дошла округла. У шишкама иза слијепих очију, понекад избије покоја сиједа, али то је више у природи но од старости. Није само она, у ове крајеве већина рано посиједи, а ни до данас се не зна зашто, зато што је одвише сунца или камена и јада с њим. Нико не ћелави. Никад нико не трчи, вјероватно зато што нема мјеста ни за редован поштен корак, а камо ли за трк. Свјетски човјек овдје би се часом зажелио свијета. И повратнику би било необично кад би своју кућу затекао без крова. Из те осунчане омеђине морао би преко чела поглед дланом покривати ако мисли дошикати видикову линију. Али гробница му је још узгор иако није нова као она у новом мјесту. Лако је што се остало без вјенчавања, кршћавања и опијела, али је тешко остати без кумства и кумова. У кумство се више нико и не закуне, остало се без главне заклетве, а није велика штета, јер вазда се вјерује више ономе што се не заклиње.

Пређе ли 50 година, човјек треба да се сваког јутра обрије и ујуди и тако се за смрт припреми. Ништа теже но мртвога бријати.

Прије радне акције Спасенија је била стално у омладинском руководству, а по повратку, једва је дочекана и изабрана за предсједника АФЖ-а. Вазда се са Лазаром договарала око дневног реда, на састанцима њихових организација. Вазда су обоје за предсједавајућим столом фронта или АФЖ-а. Допуњавали су се, а при разговору вазда су његове ријечи биле блаже од њених. Кад он жели нешто да је упита, заокружи је благим погледом и, по ко зна који пут, види лице уморно од љепоте, а она разумије шта је хтио, у политичком погледу само. Оштре линије њеног лица биле су руководећи рукопис, а између редова се више ништа меко није могло уписати.

Међу њима није постојало мушких и женских погледа, ни питања, ни жеља. Све то избрисано, а по брисаном простору, са припирањем ђака првака, убиљежено нешто не-

читко, ма отворено и јавно. И кад неко од њих двоје каже: „Оставите нас насамо", никоме ни на крај памети да би могли нешто ван политике чинити, не више но да су обоје мушко или камен студени. Као да су, повељу тога, ушкопљеници. Лазар ипак није био ушкопљен, остао рковит, појмала у њему мушка крв према Спасенчји, али само кад нијесу заједно, а чим јој поглед сретне и на њена врата стигне, све мушко у њему погине.

Лазар је био и секретар Партије, и предсједник фронта, и управник задруге, и све и свја у селу, а она одмах до њега. Нијесу се одвајали, наликовали срећном брачном пару. Било мјеста за шапат, али нико није смио уста отворити. Погледи су вјешто замјењивали ријечи. Јади људски остајали нијеми, а видљиви.

Пред Лазаром се свак разбије као јака кап која са висине на тврдо падне. Пљус и нестане, а нико за живу главу, не признаје стварност, и то је добро за обје стране.

Знало се да он одлучује ко ће бити изгласан у власт и Партију, ко ће гласати и како, а ко изгубити право гласа . . . и глас . . . Лазарева појава, покрет, поглед, значили су задатак без поговора. Људи се упињали ко ће прије разумјети шта је хтио. Онај ко му мисао погоди, буде срећан и задовољан. А он, такав, често је знао Спасенију упитати за ово или оно, а она му, с нокта, убједљиво, без резерве, чак мало с висока, казати своје мишљење. (Боље је, у овим временима-развременима, бити глувонијем, па никад не чути нити заметнути ниједну ријеч. Јако би све било налик сну. Најјача свјетлост буде она која се усније иза затворених очију. Право славље и покора су у сну.)

Спасенија још ни омладину није оставила. Ријетко се који састанак без њеног учешћа одржао. Сви њени предлози су једногласно, уз аплаузе усвојени, јер се знало да је члан Партије, члан комитета, одборник, председник АФЖ-а. А тако је било свуда, сваки руководилац био је са више функција, то су људи од повјерења, највеће патриоте. Мислило се чак да човјек који не спада у „кадар", не може велики родољуб бити, нити се у том погледу може мјерити са онима горе. Њихови говори вазда су стајали иза Домовине, и да није њих, чинило се да би публика била без Домовине. Свако њихово отварање уста, свака њихова ријеч били су старији од других. И вазда на потезу са пријетећим прстом да се мора слушати, памтити и примати к срцу. Без поговора. Као светиња: они бог (и батина), публика вјерници-грешници. Благо ономе ко у све то вјерује, лакше трпи . . . и умире.

Ако би неко из масе, умјесто: „Тако је!" узвикнуо: „Ни ја нијесам мањи родољуб од тебе", говорник би био уври-

јеђен, а онај доље би најмање изгубио право гласа, ако не и глас.

На једној конференцији АФЖ-а у записник уведене одсутне жене. Међу њима била и Милосава, али једина она није одговарала, и било јој без икаквог оправдања оправдано, јер се зна да је и грлом и душом за данашњицу, па богати, она је жена једног поручника. Нико није признавао да је, од стране мужа, остављена, јер им је требала шарена. Само се шапат служио истином, али се није много шаптало иако је имало шта.

За предсједавајућим столом, поред Спасеније опет се, као испомоћ, нашао Лазар. Ту је био и Гишан, посебно позван, да негдје при крају конференције пренесе шта је било на савјетовању у Београду. Све на њему било мирно осим очију, поглед му колутао, и скакутао, и прескакао. За њега сви знају да је склон сањарењу, да своје одушевљење умије, као један појединац, пренијети на другога, али и да је човјек од ријечи, вазда се уз њега неискуснији и млађи осјете сигурнијим. Није много причао ни нагуђивао, али оно што каже, било је свима светиња и амин. Знало се да он никад џабе не троши ријечи.

Никоме не било ни на крај памети да су га у Београду заниједе једне женске ноге и да је још држао најамника иако су били забрањени. Код Гишана се у најам затекао Бајро, однекле из Херцеговине. Немао никога свога, све му у усташама изгинуло или нестало, а кућа изгорела. Имање уведено у задругу, Бајро не смио да се јави да је то његово, иако никоме није припадао, ни мрава није згазио. Остао и припојио се код Гишана као крпељ, као члан његове фамилије. Никад се није женио. И поријекло му заборављено, као да је рођен у Гишановој кући. Никад га Гишан није одвајао од своје чељади. Могло би се слободно тврдити да је Бајро остао невин, да није знао шта је женска. Умио је проклињати своје претке што су се потурчили и замијенили цркве џамијама. Говорио, јавно, да би се радо вратио старој доброј вјери, и у цркву отишао да се покрсти, ма данас ни цркву не признавају. Име је промијенио, на своју руку, и рекао да га зову Бајо. Тако се готово и заборавило да Бајро-Бајо није наше вјере, јер данас су готово сви ничије вјере. Он ипак није прихватао да буде равноправан, подаништво му се под кожу увукло и пријало му. Док се с неким рукује, покучи се и лијеву руку стави преко паса.

Како су жене улазиле, почеле сједати у најудаљеније клупе, тако да су задоцњеле морале у прве редове. То је примијетио Лазар, па шапнуо Спасенији: „Све нам иде наопослом, а ово сједање наопако". Спасенија подиже главу

са стола и рече: „Ви озада пређите напријед!" Жене ући потоњим редовима-клупама устадоше и пређоше напријед, а неке окрћеше, одстајаше, и поново сједоше. Њихово устајање и сједање било је нестварно, а остало и даље у њима и расло, бујало, стезало, притискивало.

Тек по почетку конференције, смирило се све у њима и око њих, као да су одстајале службу божију, усред цркве. Одахнуле.

Одмах по прозивци, јавила се Новка, висока, млада, мало блиједа жена: „Дијете ми је на сиси, па ако ме можете ослободити!"

Спасенија се чинила невјешта, ни мукает, као да ништа није чула. Тек кад је упозорио Лазар, она подиже поглед и рече: „Шта си хтјела?" Жена је поновила, а она јој одобрила, и добро се видјело да је и први пут чула њен захтјев, али ето хтјела да ова понови и утуви у главу да с њом није лако разговарати.

Осталим женама наставила у виду малог предавања: „Мајке су светиња, ми их свуда морамо заштитити, јер дјеца су наша будућност" — итд. Као да је овим учинила велико дјело. (Њено предавање жене су осјећале као говор и наредбу.)

По завршетку конференције, на којој није било дискусије, а записничар морао уписати измишљену дискусију, прво су се дигле жене из првих редова, а онда се талас устајања пренио до потоњих. Тек тада је узаврела женска прича у којој је од самог почетка морало бити оговарања, али се није могло разабрати пошто су ријечи биле задављене још у устима. Такав шапат може потећи само из женских уста. (Женски шапат је дубок и неразумљив, скрпљен, па ко је тврд на ушима, не помаже му прислушкивање.)

Лазар и Спасенија нијесу се раздвајали, као да једно другом со у гузици носи. (Њега су често и по оцу каживали: „То је онај што му отац живио сто година, а у сто првој никли му нови зуби, па је и он тврде оглави, неће ти тај умирати". Људе било страх од његова дуга живота.)

Једне вечери заказан је партијски састанак у Учитељској школи, на коме је испред Среског комитета, и опет у Лазаревој пратњи, присуствовала Спасенија. Била речита и није јој било нелагодно што се нашла међу школцима. Замушкарчила се и женски стид изгубила. Док је, уз пратњу Лазара и директора школе, ишла према предсједавајућем столу са вазом свјежег цвијећа које је стајало као оаза у пустињи, није се осврtала на присутне. Хтјела и на тај начин ставити до знања да с њом шале нема. Тако су од самог почетка све струне биле затегнуте. За сто је ипак

сјела смирено пригрћући енглески шињел, била зимоморна. И тај покрет пригртања одавао је њено горњање и власт, као да се у женско тијело усадио осорни мушки живот.

(Одломак из романа)

Јован САРИЋ

ШЕКСПИР И ДР ЛАЗА КОСТИЋ

(Наставак из претходне свеске)

2а. Екскурс први: Све одмах на чисто

Одличан њемачки зналац српске поезије, у својој студији о игри ријечи код Костића — најбољој студији о том предмету коју имамо — расправља и о „Будалиним песмама" из *Лира,* посебно о првој, која у издању Костићевих *Песама* (1909) гласи овако:

Не показуј што имадеш,
не исказуј све што знадеш,
имај више, но што дадеш,
чешће јаши, ређе с' плаши,
не поверуј свакој лажи,
ређе с' маши наши' ваши';
не ид' чаши, не ид' снаши,
чувај кућу, посла тражи;
Биће т' више једној мажи
сто фуната но што важи.

Костићу је, мисли, било мало што је врло лијепо и вјерно превео прва три стиха. „In einem wahren Reimrausch bringt er es in den folgenden sieben Versen, unter weitgehender Vernachlässigung der Übereinstimmung mit dem Original, auf insgesamt elf End- und Inreime, wobei, wie gewöhnlich, stimmhafte und stimmlose Laute vermischt werden. Dabei dürfte auch den eingeweihten Leser eine Wendung stutzig machen wie:

redje s' maši naši' vaši'
(= redje se maši naših vàšî),

wörtlich: 'greif seltener nach unseren Läusen!', besonders wenn man sie als Übersetzungsäquivalent zu Shakespeares: 'Set less than thou throwest' aufzufassen hat." Укратко, занос је римом, по овом суду, Костића навео да у остатку пјесме толико занемари оригинал да је чак и наведени свој стих — који значи: рјеће се хватај наших вашки! — могао понудити као пријевод цитираног Шекспирова.

По сриједи је свакако забуна: нема вашки у Костићеву стиху. *Наши* и *ваши* су ријечи које у њему читамо. Претпостављам да се читалац којему је српскохрватски матерњи језик не би могао забунити да уведе вашке у разумијевање овог стиха, мада, морам признати, не знам како би се по цитираном тексту могло поуздано доказати да је то забуна. Нисам сигуран да би за поуздан доказ било довољно ако би се рекло да би му ту сасвим необичан био генитив плурала *ваших*, или да би му чудна била представа о томе да се човјек *маши вашке* (метафорички говорећи, у ствари, човјек би се радо који пут машио неке наше вашке). Претпостављам ипак да би читалац којему је српскохрватски матерњи језик, дјеломично због неприличности другачијег читања а дјеломично и под утјецајем контекста, сусједних стихова, њихових тема и њихова тона, стих *реће с' маши наши' ваши'* од почетка настојао разумјети у сплету оних вербалних асоцијација које иду од укорijењених изрека врсте „наши ваше надиграше" до пословица врсте „Вами ваше, нами наше, рекоше паше, све наше, ништа ваше, рекоше баше" или „Ваши играју, а наши ридају. Ваши пију, а наши пјане бију".

Тако, претпостављам, у природном читању овог стиха вашке не би могле да се појаве, али нема тога што наш човјек не би могао кад хоће, па како се не бих нашао у положају онога који је бјежао од вашке, пак пао међу у шаке, одмах ћу дометнути да за претпоставку постоји поуздан доказ: то је текст нашег стиха у изданьима пријевода Шекспирове драме. У тројном пријеводу *Краља Лира* (и у тексту у *Позоришту* 1876. и у књизи), гдје је Костић свакако превео пјесмице будалине, гласи *Реће с' маши наши-ваши*, а у *Цару Леру* (1894), још јасније, *реће с' маши наши-ваши'*. Када је јасно да овај стих ваља разумјети у општем смјеру наведених вербалних асоцијација, контекст, тематика и тон сусједних стихова, помоћи ће да нешто специфичније смисао стиха разумије и читалац који нема искуства са врло специфичним употребама фразе у нашем 19. вијеку, нпр. у Змајевој пјесми „Бадње вече по целом свету" (1862):

Хоћемо ли мало карте? Ево тикве, ево мака!
Па што ћемо да се игра? — Срби веле: *Пуниша!*

Талијани хоће *шлаге*. Чика Немци само *жмире*,
Хтјели б' њина *пасијанса* — а Мађари *фрише фире*.
Један ово, други оно, па се мало споречкаше,
Залуду је Комар вико: Да играмо *наше-ваше!*
Таман да се делит почне, ал' из кујне викну чика:
„За вечеру ко је гладан, јер вам носим *вареника!*"

Послије свега Костићев стих остаје понешто таман: на исти начин таман на који је то и Шекспиров стих, који ће готово свако модерно енглеско издање, које не остане на томе да каже да је нејасан, тумачити за нијансу другачије, у опћем правцу, ипак, у коме га је тумачио већ Делиус, чијим се је „удесним подлисним белешчицама" Костић од почетка „свога читања, проучавања и превађања Шекспира, вазда радо служио": „Vom Einsatz und Wurf des Würfelspiels ist die Rede". Костић се, дакле, не само наримовао до миле воље, него је Шекспиров стих посве адекватно и превео: наговијестио је исти основни смисао који је и Шекспир, по свему судећи, имао на уму, и остао при том, као и Шекспир, на наговјештају. Костићев је пријевод овог стиха зато без сумње тачнији од каснијих наших пријевода, који редом преносе заправо тумачење из коментара уз ово или оно модерно издање Шекспирове драме, па тако изневјеравају тон оригинала, и сасвим разговјетно и изричито казују оно што Шекспиров стих, бар изричито, сигурно не казује; нпр. „Коцкања се многог плаши", „За коцку се мање маши", „Све добитке не улажи" и сл.

Пажљивом њемачком истраживачу — који је и о нијансама Костићева поступка знао судити с великим разумијевањем, а о Костићеву дјелу писао је с поштовањем и привржености — не би се, по свој прилици, могло догодити да наш стих насели вашкама, да није, и он, рачунао с оном радном хипотезом о Костићевој самовољи, произвољности или површности која је раније описана. Овако или онако, рачунали су с њом не само критичари који су о Костићеву пјесничком дјелу судили неповољно, него и многи од оних који су се њиме највише заносили. Ови други су, додуше, рјеђе то схватали као произвољност или површност саме по себи, чешће као лошу страну — неизбјежну пратњу или повремен несретан исход — његове умјетнички значајне склоности за експеримент, обузетости властитом замисли у којој, већ по природи те обузетости, није „до краја пазио шта ради".

У оба случаја о Костићеву се писању подразумијевала слика којој је класичан облик дао Милан Савић (1929): „Он је полагано, приликом својих бескрајних, најрадије

усамљених, шетња, стварао строфу по строфу, облик за обликом, дотерујући и пилећи непрестано на свом раду, док најпосле није „замршаје срца свога' девао у одређен склад и облик, док са својим створом није био задовољан. Онда, и тек онда, узео је перо у руку, и свој песнички рад, док му је још свеж и у повољном облику у глави, бацио на хартију. Тако је Лаза стварао песме, тако призоре својих драма, тако је преводио Шекспира, тако писао прозу, а све одмах на чисто, што ће рећи да свој рукопис није даље ни дирао, а камо ли да га је преписивао. Лаза је био можда једини књижевник који своје дело није по други пут читао и само коректуру тражио."

Савићево је свједочанство с пуним повјерењем прихватио С. Винавер: „Лаза уопште не поправља на хартији. Он просто остави писмени траг готове песме. Лаза је и не прегледа, пре штампарске коректуре; ова му је пак потребна само због штампарских грешака које ваља исправити, а никако не, као Балзаку и Толстоју, да би га подстакла на нова ритмичка и песничка уобличења." У Савићеву свједочанству Винавер, с правом, није видио ништа што би само за себе о Лази говорило неповољно. Постоје, наравно, пјесници који стварају овако, као што постоје и пјесници који стварају другачије. Винавера ова слика није навела ни да закључи да је Лаза као стваралац био „неурачунљив, брз и случајан"; напротив, видио га је као пјесника који је, спор и преспор, „данима и месецима срочавао песму у себи". Али се та слика свакако лијепо слагала с опћом његовом представом о *заносима* Лазиним, о вратоломијама и слободама, о опасности која Лазу мами. У расправи о Костићу-преводиоцу Шекспира могла је она подједнако смирити опћи суд о Костићу који је, и када се чини најпроизвољнијим, „вазда у служби Шекспира", и мишљење да погрешкама Лазиним у превођењу тежих мјеста разлог не би морало бити незнање него „извесна лакомислена олакост, ломљење тешкоћа преко колена".

У другим приликама Савићево свједочанство — бар колико каже да Костић и преводи „све одмах на чисто" — узимало се, нимало неочекивано, и као потврда претпоставке да је преводио непажљиво и површно. Д. Пухало га, на примјер, коментира овако: „У ову последњу Савићеву тврдњу и сами смо се уверили у анализи; природно је да Костићеви преводи од тога нису постали бољи. Иначе, Савићеву изјаву не треба узети дословно; преводе је Костић очигледно радио мање брижљиво него сопствене драме и песме (бар оне боље)."

Занимљива је особина Костићева *miragea* у српској књижевности да у њему одавно, једна поред друге, живе

бар двије међусобно прилично различите представе о карактеру Костићеве стваралачке личности. Живе, при том, у међуодносу који се од критичара до критичара, а некад и од критике до критике, мијења. У нечијем се разумијевању те двије представе међусобно искључују (и истинитом се сликом Костићева лика сматра само једна). У нечијем се сматрају битно здруженима (различитим аспектима истог лика или различитим тренуцима исте свијести). У нечијем, додуше, и једна и друга само на час помаљају главу из аморфне слике. Обје представе бивале су у критици о Костићу и повољно и неповољно вредносно означене. Примјера ради, док нас занима само њихово најједноставније схематско разликовање, по овдје наведеним судовима Винавера и Пухала (мада не и по цјелини њихових расправа), могли бисмо закључити да обојица прихватају једну у основи исту опћу представу о Костићевој стваралачкој физиономији и да се разликују првенствено по суду о величини Костићева талента (с тим што Винавер наговјештава и неку отвореност за другу представу). И иначе, исто оно што су неком критичару били заноси и узлети Костићеви, други је могао описати као Костићеву недисциплину духа. На сличан је начин, сама за себе, вредносно неутрална и друга представа. Што је, на примјер, Кашанин видио као једну од главних особина Костићевих и описивао као његову „велику радљивост и самодисциплину", није оспоравао ни давнашњи позоришни критичар *Малих новина* који је, приликом београдске премијере *Ричарда III* 1898, а, рекло би се, без злобе, управо *труду* Костићеву да се приближи језику и стилу Шекспирову (труду који је „морао бити врло велики") приписао главне слабости његова пријевода.

У овом се малом екскурсу двије овдје напомењуте представе не могу ваљано ни разложити. И мада је пажљив читалац ових чланака морао већ разабрати да ми обје представе не изгледају подједнако истинитима, и да нас досадашње искуство разговора о Костићеву превођењу Шекспира чини отворенијим за малочас наведен суд Кашанинов, разумије се само по себи да се питање о ваљаности двију представа не би могло примјерено расправити ни у развијеној систематској анализи која би се ограничила само на грађу која нас овдје занима, тј. на Костићеве пријеводе Шекспира.

За нешто и наша грађа може ипак бити довољна: довољна је свакако да се процијени тачност понеке црте у оној слици Милана Савића о Костићеву писању која је у грађењу опћих представа о Костићевој стваралачкој физиономији имала немалу улогу. Готово да је довољна, штави-

ше, да се коначно оспоре они дијелови те слике ȕ које смо и досад имали ваљаних разлога да сȕмњамо.

Вјеровање да Костић свој рȕкопис, кад је дјело једном ставио на хартијȕ, није више дирао, могла је подстаћи и чињеница да је Костић ȕ оним својим пјесничким рјешењима која сȕ мȕ се чинила добра био заиста изȕзетно ȕпоран, не дирајȕћи ȕ њих ни послије више деценија, као што је и ȕ многима од основних својих ȕвјерења непоколебан деценијама ȕстрајавао. Припадао је Костић свакако међȕ пјеснике — нипошто ријетке — који се ȕ токȕ времена нису много мијењали; ȕ понечемȕ, послије прве младеначке бȕре, рекло би се да се није мијењао никако. Једна од особина које је сачȕвао трајно била је, међȕтим, и велика критичност према властитом тексту: нечемȕ је ȕ њемȕ и деценијама остајао привржен, али је штошта ȕ свом тексту, по свемȕ сȕдећи, деценијама ȕзимао и као привремено, радно, само тренȕтно најбоље рјешење.

Познате сȕ Костићеве битке око коректȕрâ. Сва мȕ је кореспонденција пȕна свједочанстава о њима. Моли ȕреднике да мȕ их шаљȕ, моли пријатеље да посредȕју. „Ја већ не знам шта ћȕ. Да ми Тона није летос обећао слати коректȕре . . .", пише с Цетиња док мȕ *Хамлет* излази ȕ *Летопису*, 1888. Кад мȕ дјело једном изиђе, као лав се бори да мȕ негдје објаве исправке; пише на све стране, и како сваког мрзи да то објављȕје, догађа се да све исправке, за истȕ књигȕ, ȕспије најзад објавити тек кад приволи ȕреднике и на по три различита мјеста (тако нпр. за дефинитивнȕ верзијȕ *Ромеа и Јулије*). Ради се ȕ тим исправкама, можда и ȕ већини случајева, заиста о штампарским погрешкама — Костић је био изȕзетно осјетљив за нечист и побркан текст — а више пȕта и о ономе што би се смјело описати као „неки lapsus calami, било мој, било препишчиков". Али кад човјек Костићеве исправке редом пажљиво прегледа, брзо ће схватити да сȕ више пȕта то и исправке ȕ којима је преводилац одлȕчио да неко своје рјешење замијени дрȕгим; неки пȕт, и ȕ већини сȕ баш такве. И тешко је не закључити да је један од разлога због којих је Костић ȕлазио ȕ своје битке око коректȕрâ био и тај да себи омогȕћи да рад на тексту настави до посљедњег тренȕтка ȕ којемȕ на његов објављен изглед може ȕтјецати.

Разлике ȕ тексту, међȕ разним издањима његових оригиналних списа, ако и нисȕ још систематски ȕ свим случајевима проȕчене, ипак сȕ познате. Више је пȕта на њих ȕпозорио М. Лесковац — ȕ једном их случају, пишȕћи о Костићевим исправкама ȕ једном примјерку *Ускокове љубе*, и потпȕно приказао. Кад је ријеч о пријеводима из

Шекспира, добро је познато — већ по Лазиним властитим казивањима, а онда по радовима, нарочито, В. Поповића и М. Фрајнд — да је Костић исправљао прве своје пријеводе из *Ромеа и Јулије* за Хаџићево (скраћено) издање у књизи, 1876, а текст прве верзије опет прерађивао и дјеломично наново писао припремајући дефинитивно издање 1907. Недовољно је познато да је Костић исто тако непрестано дотјеривао и друге своје пријеводе. Свима њима су се бар дијелови објављивали за Костићева живота и по неколико пута — најприје би се јавили већи или мањи одломци у новинама, часописима и сл., онда би се појавили читави у часопису (три у *Летопису),* најзад у књизи. Однос међу тим издањима није једноставан. Пажљивом се анализом може показати да у неколико случајева раније издање садржи новији или бар поузданији Костићев текст (у већини случајева, упркос обично големом напору, Костић није успио наметнути своју контролу над издавањем властитог текста), и у ту замршену историју овдје не морамо улазити. Довољно ће бити ако кажемо да дословно ни један Костићев пријевод није, у одломцима или читав, објављен двапут, а да у њему нема већих или мањих трагова аутора исправљања и дотјеривања текста.

Вриједи то чак и у случајевима у којима су издање у часопису и издање у књизи у ствари исто издање, практички истовремено, а по истом штампарском слогу. На примјер, прва верзија *Ромеа и Јулије,* у Хаџићевој редакцији, објављена је у наставцима у *Позоришту* 1875. и 1876, и у књизи, као десета свеска *Зборника позоришних дела,* 1876, по истом слогу. У *Позоришту* је пријевод објављен у деветнаест наставака, како је тај позоришни лист излазио, пратећи сезону: 27. априла 1875, 14. до 31. децембра 1875. и 20. марта до 15. априла 1876. Као књига пријевод је постојао (Хаџић га тада, знамо по кореспонденцији, пријатељима шаље) самим почетком априла 1876 (у *Позоришту* ће му изићи још седам наставака). Успореде ли се два текста, наћи ће се да међу њима има више од стотину појединачних разлика: у првом дијелу текст из *Позоришта* исправљен је за издање у књизи, у другом дијелу текст из књиге исправљен је за *Позориште.* Већина исправака сасвим су ситне; уз штампарске, ситне правописне и језичке (неке, додуше, за Костића врло карактеристичне, нпр. *уло* мј. *уљо).* Али више исправака у првом дијелу свједоче без сумње о Костићеву раду на тексту; нарочито се то осјећа у стиховима који одговарају сцени 1.4. оригинала (ту је, уз друге исправке, читавих пет стихова наново преведено).

Колико је далеко од истине — бар кад је ријеч о пријеводима из Шекспира — вјеровање да је Костић писао

„све одмах на чисто", па „свој рукопис није даље ни дирао" — најживље показују управо рукописи Костићевих приједовда. Вјеровало се, изгледа, да нам нису сачувани. (Усмена традиција знала је и како су се погубили: главну је улогу у том имао сандук с рукописима новосадске позоришне трупе која се враћала с гостовања у тренутку избијања првога свјетског рата.) И оно што сам нашао заиста је, по свему судећи, само мањи дио онога што је изворно морало постојати (и само дио, волио бих вјеровати, онога што још увијек негдје постоји). Али ни то није мало.

Сачуван је читав текст прве верзије *Ромеа и Јулије*, по коме је Хаџић, краћењем и исправљањем, приредио издање из 1875—1876. Костић га није имао у рукама када је приређивао своју дефинитивну верзију, и још се, пишући *Око Ромеа и Јулије*, питао: „где је онај рукопис мога превода што је изостао при ‚удешавању за српску позорницу'". Сачуван је и потпун рукопис друге верзије *Ромеа и Јулије*, објављене 1907 (фали му, додуше, једна страна). Сачуван је рукопис прва два и већег дијела трећег чина *Хамлета*, по свој прилици из времена кад одломци почињу излазити у *Позоришту* (а сачуван је и калиграфски препис другог чина намијењен штампарији, с Костићевим исправкама). Сачуван је, најзад, Костићев рукопис двију сцена из првог чина и неколико фрагмената из трећег чина *Ричарда III* (уз њих и један позоришни препис читаве драме, с Костићевим исправкама).

Костићеви су рукописи дјеломично концепти, са многим траговима ауторова рада на тексту: с бројним исправкама, с дописаним појединим енглеским ријечима на маргини, који пут и с упућивањем на друге приједводе, стране и наше. Дјеломично су то, бар у неком смислу, преписи у чисто, с неког ранијег рукописа који немамо, али и опет с исправкама практички на свакој страни. Кад успоредимо те рукописе са штампаним издањима, многе ће нам ситне разлике међу издањима постати јасније, али ћемо управо на основи таква поређења поуздано моћи да устврдимо да је у појединим случајевима морао постојати и Костићев рукопис — ранији или каснији препис — који данас не знамо (а по коме је текст у овој или оној прилици штампан). Пажљиво прегледајући поједине рукописе — наročito оне који у поређењу с Костићевим концептима у цјелини дјелују као преписи у чисто — моћи ћемо с великом вјероватношћу реконструирати начин на који је, наročito у каснијим годинама, поступао са својим писаним текстом. На примјер, по томе што се у таквим случајевима унутар истог рукописа смјењују страна-двије са размјерно много исправака (међусобно унутрашње неповезаних) и низови страна са ријетким појединачним исправкама, може

се претпоставити да је Костић већ у току рада преписивао исправкама најзамрљаније стране, или тачније: да није преписивао само оне стране које су му се чиниле размјерно чисте.

Кад имамо сачуван концепт са свим исправкама, видимо да је број и опсег Костићевих захвата у прву верзију текста био у правилу велик. Узмемо ли за примјер малочас већ споменуту сцену 1.4. у *Ромеу и Јулији,* наћи ћемо да је на нешто више од стотину стихова већ у концепту десетак читавих стихова првог записа замијењено новим преводом, док је још близу тридесет ријечи замијењено другима у остатку текста. У *Матици* 1869. тај је одломак објављен углавном онако како гласи у прочишћеном тексту концепта, али у њему налазимо сада ипак десетак нових рјешења којима у концепту нема још трага. Дио је те сцене Меркуцијев монолог о Мабици — један од дијелова које је Костић већ врло рано превео онако како је желио — и његов се текст одржава у разним верзијама прилично стабилно; сачувао га је с малим измјенама све до дефинитивне верзије свог превода из 1907 (читавих нових стихова ту је само пет, а других исправака ни десет). Али је остатак текста мијењао радикално: у верзији из 1907. задржао је на првих педесет стихова те сцене само десетак стихова које познајемо из старијих рукописа и штампаних верзија.

Није овдје ни мјесто ни прилика да се читава ова изванредно занимљива рукописна грађа потпуније приказује. Сваки од споменутих рукописа има неке посебне особине и заслужио би посебну пажњу. Узета као цјелина, није та грађа само нешто над чиме ће филолог сладокусац облизати прсте. Није само ни драгоцјен извор за поуздано утврђивање текста Костићева Шекспира (на примјер, само ту су сачувани стихови који су промакли у штампаним издањима, било омашком, било по нечијој, можда и Костићевој, одлуци да се поједини слободнији стихови не објаве). Представља та грађа и узбудљиву лектиру за сваког који жели да сазна како Костић пише: што као дилему у тексту осјећа и како је рјешава.

У нашој прилици, уз оно што је већ речено, корисно је још само споменути да се по рукописима види да је Костић у више појединачних случајева имао у виду и могућност коју су критичари његових превода наводили као исправно рјешење за мјеста која је Костић, по њихову суду, превео погрешно. На примјер, у стиховима у првој сцени првог чина *Хамлета:*

> за то ли се тај светли шета лик
> кроз нашу стражу оружан, ка' краљ,

Костићево *светли,* према изворном *portentous,* наведено је у једној расправи као груба материјална грешка, уз напомену да један модерни наш пријевод преноси то као *страшни,* а да би још тачније било *кобни* или *злослутни.* У Костићеву рукопису за први од ова два стиха постоје ове варијанте: „у добри час та авет оклопна", „у кобни час та авет оклопна", „аветни лик тај, оружан што гре", „зато л' се шеће тај аветни лик".

И тако, „све одмах у чисто", „свој рукопис није даље ни дирао, а камо ли да га је преписивао", „можда једини књижевник који своје дело није по други пут читао" — мало је заправо уопће пјесникâ којима би ти описи тако слабо одговарали као Костићу. Све у Савићевој слици неће, по свој прилици, бити подједнако нетачно. Напротив, оно што Савић приповиједа о Костићу који је „полагано, приликом својих бескрајних . . . шетња, стварао строфу по строфу, облик за обликом", најприје у глави, одговара утиску који човјек стекне пажљиво читајући Костићеве пријеводе: опћа замисао неке уже цјелине, групе стихова или краће сцене, као да је код Костића редовно претходила пријеводу појединачних стихова. Али, послије свега, ни када се питамо о његовим ситним, појединачним рјешењима, не бисмо смјели бити одвише неопрезни да рјешења која нам се чине необичнима пребрзо припишемо Костићевој површности, брзоплетости, ломљењу преко колена.

И свега тога, наравно, биће код Костића, као и у сваког живог човјека. Говорећи како му се неколико погрешака десило баш у посљедњем чину *Хамлета,* сâм је записао: „Човек једва чека да сврши, па прехитри и лако шта превиди, не опази." Али ће таквих омашки, превида и забуна код Костића бити мање него што их обично има — онолико колико их буде код људи врло пажљивих и врло савјесних.

(Наставиће се)

Светозар ПЕТРОВИЋ

ДА ЛИ ЈЕ КРИЗА СПЕЦИФИЧНО МОДЕРНА ПОЈАВА?

Питање које нас је навело да за тему других разговора у Кастел Гандолфу изаберемо појаву кризе, без сумње је ово: да ли данас преживљавамо кризу без преседана и, по први пут у историји, не пролазну, већ сталну, коначну?

Тако постављено, ово питање покреће и питање смисла који придајемо речи модерност: је ли сама она појава без преседана што искључује сваки повратак уназад? Је ли модерност узрок свеопште кризе?

Ако је, дакле, то питање око којег смо се окупили и ако су такве његове импликације, онда се можемо претходно запитати да ли је тако крупно питање решиво. И то из три разлога:

Најпре, појам кризе изгледа изазива мноштво двосмислица. Има ли ичег заједничког између кризног стања када смо на ивици плача, министарске кризе, кризе вредности или цивилизације? Није ли тај појам, који у себи може све да обухвати, заправо псеудо-појам? Да бисмо се одупрли тој појмовној збрци, чини се да ваља почети прегледом најмање спорних употреба израза криза, то јест у суштини „посебних" схватања. Пошто установимо разнолика сидришта појма кризе, запитаћемо се да ли између тих посебних схватања постоји нешто више од неодређене поро-дичне сличности.

Друга тешкоћа: питање које поставља савремена криза означује прелаз од извесних „посебних" схватања кризе ка „глобалном" појму, који би се односио на оно што је француски социолог Марсел Мос назвао „тотални друштвени феномен". А овај се може досегнути само кроз представе које о њему друштво себи ствара. Пошто је то тако,

није сигурно да би се могла постићи сагласност у неком датом друштву када је реч о идентификацији или чак процени идеја вредности или идеологија које дотичне представе собом носе.

Трећа тешкоћа: феномен модерност, споменут у почетном питању, не означује један тотални друштвени феномен међу иним, већ наше доба. У питању је овде сам смисао садашњости. А садашњост је по природи замршена, јер су сукоби који је прожимају по дефиницији неразрешени. Протагонисти кризе или кризâ су онда у искушењу да преценe самосвојност доба у којем живе, да га сматрају — то је скоро тауτологија — дотле невиђеним. А та концептуална потешкоћа посебно је неподесна за истраживање које нас занима, утолико што сва посебна схватања кризе која разматрамо у првом делу овога излагања имају у најмању руку ту заједничку одлику да означују једну пролазну појаву. Дакле, било да је реч о кризи или о кризама, „из њих се излази". А како да сазнамо није ли данашња криза, ма како је одредили, по први пут једна непролазна криза, пошто смо по дефиницији унутар једног тока и непознат нам је суд будућих историчара о нама?

Али заборавимо привремено други и трећи извор смутње и усредсредимо се на први, везан за крајњу *полисемију* речи.

1. *Нека „посебна" схватања кризе*

Погледајмо најпре нека основна значења, посведочена сталном употребом. Чини ми се да се могу разлучити четири или пет жаришних тачака (Einsatzpunkte) из којих зрачи тај појам.

1. Прва је *медицинског* порекла. Криза је тренутак једне болести који се одликује наглим преокретом када на светло дана излази скривена патологија и када се одлучује повољни или неповољни исход болести. Овде ваља указати на четири одлике, чије ћемо могуће уопштавање приказати у другом делу излагања. И то: а) патолошки контекст чији је главни симптом патња или трпљење бола; б) прекид у временском ритму саме болести, прекид у облику наступа, наглог напада; в) предузимање клиничког посматрања које тумачи симптоме и поставља дијагнозу; г) предвиђање исхода у облику алтернативе: или побољшање или погоршање. Ова последња црта је посебно важна јер, додајући откривајућој одлици кризе и њен одлучујући карактер, она — под видом спасоносног *или* кобног исхода — има у виду извесно време након кризе, известан

излазак из ње. У случају повољног исхода, криза ретроспективно стиче извесну не само медицинску већ и лековиту вредност, као што се каже за неке траве које се користе као средство за чишћење.

2. Друго жариште значења уочава се на равни *психофизиолошког развоја.* Криза онда означује стање дубоке нелагодности, истовремено телесне и психичке, везане за прелаз из једног животног доба у друго. Уместо да се преображај одвија на континуиран начин, он означује прекид између претходне равнотеже која се руши и равнотеже која се помаља. Тако се говори о младеначкој кризи. Ерик Ериксон је чак проширио тај појам на сва критична животна доба, па тако набраја седам критичних раздобља између рођења и смрти. То смењивање стања равнотеже и раздобља неравнотеже одликује онај други модел који се може назвати *развој*. Сродност између првог и другог смисла није укинута утолико што се критично раздобље осећа као мучно, што је релативно кратко у поређењу са раздобљима континуираног развоја и што у сваком критичком раздобљу симптоми откривају дубоку неравнотежу и што се, најзад, увек отвара двострука могућност побољшања или погоршања датог стања. Код Ерика Ериксона свако критично раздобље одликује особена алтернатива: поверење-неповерење; самосталност — стид/сумња; предузимљивост — осећање кривице; умешност — осећање мање вредности; самосвесност — нејасно осећање идентитета; повезаност са другима — усамљеност; стваралачки порив — стагнација; осећање целовитости — очајање. „Реч криза", примећује аутор, „овде је употребљена само у еволутивном контексту, не да означи претњу погибељи већ преокрет, одлучујуће раздобље повећане рањивости и наглашене могућности и, према томе, онтогенетски извор стваралачке снаге, али и неравнотеже" *(Adolescence et crise. La quête d'identité /Младост и криза. Потрага за идентитетом/*, франц. прев., стр. 92). Узета у овом смислу, свака криза је криза идентитета, на путу животних ступњева, који сви заједно чине *животни циклус.*

3. Трећи посебни модел може бити назван *космополитским,* у смислу који томе изразу даје Кант у својим списима о филозофији историје (Уп. *Идеје за једну општу историју са космополитског гледишта,* 1784). Ту поново срећемо претходну схему развоја, али примењену на читаво човечанство. Филозоф ту на разини „врсте" одгонета манифестације „потпуног развоја" „природних склоности чијој употреби тежи човеков разум" (друга пропозиција). У том трећем моделу носилац целокупног процеса постаје низање нараштаја. Криза се састоји у томе што човечанство

развија своју природну склоност ка грађанском друштву и правном стању тек на подстицај онога што Кант назива „недружевном друштвеношћу" људи: „тим путем", запажа Кант, „један *патолошки* изнуђен споразум са циљем установљења заједнице, може се претворити у *моралну* целину" (четврта пропозиција). Та идеја о *патолошки* изнуђеном споразуму јамачно наговештава хегелијанску тему лукавства ума, која ће означити апотеозу идеје кризе на плану филозофије историје. Али претходно ваља истаћи сличности и разлике између другог и трећег модела кризе. Пре свега, у обзир се узима само узлазна фаза процеса развоја: тако добијамо модел преласка из малолетног у пунолетно стање. Осим тога, нагласак који је био на унутрашњем динамизму што управља зрењем једног организма, овде је на феномену спољне доминације, и према томе у зависности од другога у стању непунолетности. Малолетност се тако поистовећује са хетерономијом, а пунолетност са аутономијом. Криза је прелаз из једне у другу. Тако у Кантовом *Одговору на питање: шта је „Просвећеност"?* (децембар, 1784) читамо: „Шта је Просвећеност? Излазак човека из своје непунолетности, за коју је сам одговоран. Непунолетност: то јест неспособност да се служи својим разумом без управљања од стране другога, малолетност за коју је сам одговоран пошто њен узрок почива не у недостатку разума, већ у недостатку одлучности и храбрости да се њиме служи без руковођења од стране другога. *Sapere aude!* Имај храбрости да се послужиш својим разумом! Ето крилатице Просвећености". Премештање нагласка са идеје детињства на идеју непунолетности, повлачи за собом дубоки преображај улоге јавног васпитача: овај мање прати унутрашњи органски развој, а више се бави критиком потчињеног положаја који се сматра одговорним за кашњење у развоју човечанства. Криза од сада постаје сурогат *критике,* утолико што се сама критичка филозофија ставља у положај одгојитеља људског рода. Али такво проширивање не одвија се без извесних значајних промена које се изражавају у односу између појмова критике и кризе. Као што је то Козелек (Koselleck) показао у једном делу које носи такав наслов — *Kritik und Krise* — револуционарни мислиоци су нагласак најпре били ставили на *моралну критику* владајућих установа, а тек је под притиском догађаја морална критика система установа постала *политичка криза,* то јест револуција и грађански рат. Све док се критика ограничавала на морално подручје и није доводила до политичке одлуке, критички век, бележи Козелек, могао је да игнорише појам кризе. Такав исход био му је чак забашурен представом напретка, који је, у том смислу, кри-

тичку идеју држао у извесном слепилу наспрам саме себе. Од критике у кризу прелази се када се оптимистичка идеја бескрајног напретка улије у дотле прикривено питање политичке одлуке. Русо је један од сведока и покретача тога прелаза. Он пише у *Емилу:* „Уздате се у садашњи друштвени поредак подложан неизбежним револуцијама а да вам је немогуће да предвидите нити да спречите ону која се може тицати ваше деце". И још: „Ближимо се стању кризе и веку револуција". Израз криза овде говори више но израз револуција, који у XVIII веку нема ничег заједничког са грађанским ратом и означује преокрет у ма којем подручју живота („Револуције су нужне", изјављује Дидро, „одувек их је било и увек ће их бити"). Зато што израз револуција још није био прекинуо своје везе са космологијом; из свога сродства са небеским револуцијама, тај израз је црпео своју нужност и своју релативну нешкодљивост (о томе Козелек, *о. с.*, стр. 221—222). Продирући у политичку сферу, криза драматизује критику; она доноси са собом своју медицинску конотацију: своју откривачку моћ у односу на дубоко обољење, а нарочито свој утицај на одлуку погоршања или побољшања: „Суочени смо", каже још Дидро, „са кризом која ће довести до ропства или до слободе" (навео Козелек, *о. с.*, стр. 114). То *или-или* припада тренутку предвиђања који следи након дијагнозе, то јест након читања симптома. Управо је та двострука могућност деспотизма и слободе омогућила уклапање перспективе грађанског рата, са својим застрашујућим ризицима, у још увек охрабрујућу перспективу револуције. Такав пријем једне тако велике опасности без сумње је омогућио пренос есхатолошке категорије страшног суда у философију историје, која се и сама бркала са политичком философијом. Претња грађанског рата задобија онда карактер казнене радње коју врши критичка инстанца дигнута на ступањ суда за тиране. Утопија напретка промеће се у постојану правду. Значајно је да се спој између опште историје (Weltgeschichte) и општег суда (Weltgericht) одиграо управо у пред-револуционарној мисли, — спој који је унапред изумео Терор. Тако је сачувано најзначајније језгро идеје кризе, то јест не само њен пролазни већ и благотворни карактер. Према тој категорији, идеја сталне кризе незамислива је управо због њеног одлучујућег карактера: „Криза ће се", изјављује опат Рејнал (Reynal), кога наводи Козелек, „изнедрити из тлачења . . . и дан буђења није далеко". Тако је идеологија напретка омогућила уклапање идеје кризе у одлучно оптимистичку философију политике.

4. Сасвим другачији модел кризе нуди нам историја наука. Тај *епистемолошки* модел кризе изврсно је прика-

зан у познатом Куновом делу о научним револуцијама. Ја се на томе нећу, дакле, задржавати. Као што је познато, чувени епистемолог истиче дисконтинуирани карактер научног изумевања. Далеко од тога да се одвија на једноставно кумулативан начин, напредак се збива низањем прекида који одвајају две кохерентне аксиоматске организације. Прекид се збива када чињенице, искуства или сазнања у довољном броју одбију да се уклопе у постојећу синтезу знања. Потребно је онда мењати парадигму. У том епистемолошком моделу налазимо неке црте претходних модела: најпре временски дисконтинуитет, потом идеју наизменичних стања равнотеже и раздобља неравнотеже, најзад идеју растуће сложености знања које се постиже кроз низ квалитативних скокова. Овде је криза такође пролазна. Она се тек накнадно познаје, са гледишта нове аксиоматске конфигурације. Међутим, за тај модел кризе не везује се никаква идеја о патологији, патњи или нелагодности, мањ ако се тако не назове интелектуална пометња у коју том приликом доспевају присталице превазиђене синтезе.

5. Стижемо до *економског* појма кризе. Нисам желео да почнем том тако честом и тако распрострањеном употребом појма кризе, зато да не бих подлегао општој пажњи да се од тога појма начини једини модел кризе; нисам ни за идеју да је криза не само економска, већ и одређена строго временски: 1929, и просторно: Stock Exchange у Њујорку. Но супротстављање тој двострукој редукцији не ослобађа нас обавезе да тај појам објаснимо. Далеко од тога да економска криза према свим осталим кризама, које додирују културну сферу, стоји у односу инфраструктуре према суперструктури, ваља рећи да је у цивилизацији као што је наша, која у хијерархији вредности ставља економију на сам врх, сам економски облик кризе установљен као модел свих криза. На то ћемо се вратити у другом делу нашег излагања, посвећеном управо укупној друштвеној чињеници и за њу битном процесу хијерархизације вредности. За сада ћемо се ограничити на шематски опис појма економске кризе, не постављајући питање његовог односа са идејама-вредностима на којима почива глобално друштво.

Говорећи о економској кризи, важно је најпре да задржимо множину и да говоримо о кризама, како бисмо узели у обзир „разноликост, хронолошки след одређених криза које се дају разлучити тако што свака од њих показује извесне црте које је разликују од других" *(Encyclopaedia Universalis*, чланак *Економске кризе)*. Предност тог дескриптивног и историјског гледишта над систематским и чисто економским, у томе је што не ограничава поглед

на кризе XIX и XX века у капиталистичком систему и што даје места кризама старог типа, у пре-индустријском и пре-капиталистичком систему. Осим тога, то гледиште је у предности и стога што узима у обзир друштвене последице, то јест патње које трпе велике масе људи, без чега се не би ни говорило о кризи. Као и у медицинском моделу, патње су те које откривају неједнакости, разлике, противречности које шкоде друштвеном систему у целини. Коначно, патње претеһи оптерећују све друге равнотеже и напокон владајућу идеологију, то јест хијерархију вредности која одређује глобално друштво.

Највидљивија емпиријска чињеница, она која омогућује да се привремено разнолике кризе подведу под исти генерички појам, јесте чињеница „прекида равнотеже, пуштања праћеног падом, падом производне делатности, трговине, добити, плата, берзанских курсева; а повећањем банкротстава, незапослености, самоубистава" (ibid.). Управо на тој силазној линији патње се претварају у симптоме, конјуктурни поремећај открива прекид који погађа економске и друштвене структуре, а на светло дана излазе најцрње слутње. У економији старога режима кретањем цена у целини владала је пољопривредна флуктуација (шему тога кретања установио је К. Е. Лабрус: пад пољопривредне производње, глади, опадање продаје индустријских производа након слома тржишта сеоских производа, повећање смртности и нагли пад наталитета); у мешовитим, полу-пољопривредним, полу-индустријским економијама XIX и почетка XX века (1873. и 1882, 1900, 1907, 1913—14, 1921?, 1928?, 1938 . . .) кризе одражавају доминацију индустријске економије над пољопривредном, унифицирање тржишта, превласт производних добара, растућу улогу финансијског тржишта и банкарских кредита. Са кризом из 1929, поремећај не избија најпре нити у сфери производње, нити у сфери оптицаја производа, већ у сфери оптицаја капитала. Берзанска криза (слом Wall Streeta у јесен 1929), праћена банкарском кризом (повлачење улога), изазива трговачку и индустријску кризу. Нећу се дуже задржавати на економским кризама, због недостатка компетенције.

Задржаћу се на три појаве које су допринеле теоризацији криза: 1. *аутономизација* најпре процеса производње, поглавито индустријске, у односу на друге друштвене појаве, потом банкарског система у односу на трговачке размене и производњу, најзад кружења шпекулација: управо тај феномен аутономизације људи осећају као спољашњу фаталност, коју је Хегел пророчки описао у *Начелима филозофије права*, када супротставља „систем потреба", схваћен као „спољашње стање", узајамном признању гра-

ћана у политичком конституисању једне правне Државе; и управо друштво, које највише валоризује економски слој своје егзистенције, осећа економски поремећај не као делимични већ као потпуни поремећај (како, на пример, разумети да овде има исувише намирница, а тамо их је недовољно, да овде треба спаљивати вишкове, а тамо умирати од глади?).

Друга појава: *периодичност* криза (циклуси Кондратјева, итд.): то је можда она појава која најбоље *спецификује* економски модел кризе у односу на све остале и, у исто време, на темељу превласти економског феномена у хијерархији вредности развијених индустријских друштава, тежи да кроз екстраполацију постане *генеричка* одлика. На темељу те црте периодичности, „криза се поима само у оквиру циклуса, са раздобљима полета, саме кризе, депресије, најзад поновног успона . . ." *(Enc. Univ.)*. Ни овде се нећу упуштати у расправе између разних школа, укључујући, разуме се, и сукоб између марксистичких и немарксистичких теза. Задржаћу се на извесним видовима периодичности, које су истакле оне теорије што наглашавају сличности између различитих напред споменутих појмова кризе: чињеница је да економска историја народа изгледа напредује само кроз наизменично смењивање кумулативних процеса (који повећавају рањивост система у успону смањујући његову моћ прилагођавања) и раздобља прекида равнотеже; уз то, управо се у раздобљу опадања поново стварају извори који омогућују нови успон. Према ова два вида, циклуси економских криза веома су налик животним циклусима које описују психолози и психоаналитичари. Пођимо даље: сама периодичност економских криза парадоксално подржава наду: криза је увек пролазна; увек постоји излаз из кризе.

Трећи значајни феномен који истиче теорија криза, јесте *светски карактер* ових. Он је за наше истраживање занимљив најмање из два разлога. Он најпре служи као индикатор другог једног феномена, светског карактера *тржишта*. А разумевање тога феномена приморава да се изађе из ограниченог оквира економске анализе: светски карактер тржишта указује истовремено на светски карактер појаве аутономизације и превласт економије над осталим састојцима глобалног друштва. У исто време, тај феномен не тиче се само економије као такве, већ и идеологије, то јест представе коју друштво себи ствара о свом глобалном функционисању. А управо је идеологија економског либерализма наметнула западном свету представу о економским феноменима „као одвојеним од друштва и као таквима који за себе чине један засебан систем коме се све

остало мора потчинити" (Louis Dumont, предговор за Karl Rolnayi, *La Grande Transformation).*[1] Далеко од тога да је „природна", та идеологија је иновација без преседана, рођена у XIX веку: то је идеологија десоцијализације економије. Појављује се онда једно радикалније тумачење кризе тридесетих година, које нас сили да на другу раван преместимо идеју кризе, утолико што је „велика криза тридесетих година наметнула свету ре-социјализацију економије" (ibid.). Та опаска води далеко ако се жели праведно просудити феномен светског карактера кризе: јер овај се не састоји само у географском ширењу чисто економског поремећаја, већ у светском распростирању кризе идеологије својствене тој аутономизацији и тој превласти тржишта. У мери у којој тржиште и идеологија економског либерализма имају повезане делове, светски карактер тржишта има радикално другачије друштвене последице, у зависности о култура. Пошто је економски либерализам постао саставни део онога што се на Западу зове модерност, економска криза за Запад значи кризу његове модерности; у исто време, поводом распростирања у светским размерама кризе и тржишта, Запад извози кризу саме модерности, дефинисане западним изразима. А у истом раздобљу остали део света не одређује себе идеологијом економског либерализма; отуда је, снажно погађајући те културе, светски карактер тржишта њих приморао да се поново одреде не само према економској кризи, већ и према кризи идеологије која је од тржишта начинила аутономни фактор. Криза се тако премешта са економске равни на раван представа о глобалном друштвеном феномену.

Други одраз феномена светског карактера кризе на наше концептуално истраживање: ширећи се географски, економска криза покреће, осим идеолошких културних фактора, и једну чисто политичку димензију. То посебно важи за кризу из 1973—1974. Осим што се од оне из 1929. године разликује по својој чисто економској природи — о чему нисам меродаван да говорим — она се од ове разликује и по своме политичком одразу: док је криза из 1929. године погодила једну још аутономизирану економију, криза из 1973—1974. погодила је државне политике које су на њу реаговале брзим противударцем. Ако пратимо анализу Карла Полањија изложену у делу *Велики Преображај,* видећемо да је фашизам сахранио без церемоније

---

[1] Луј Димон, у наведеном тексту, овако дефинише идеологију либералне економије: „Доктрина према којој је свако мешање Државе кобно, будући да је слободно деловање економије услов поретка. Средишња установа је тржиште, тржиште се посматра као само-регулатор и друштво треба да му се потчини па ма шта се догодило" *(op. cit.,* p. VI).

либерални капитализам у свом чистом и крутом облику, који је издахнуо већ 1939; криза која траје већ десетак година погађа мешовите економије, на различитим ступњевима; у исто време, јавно мнење је мање осећа као економску кризу у строгом смислу речи, а више као ћорсокак државних политика у њиховом настојању да савладају кризу, — као неуспех политичког изласка из кризе. Зато се криза у којој се још налазимо осећа радикалнијом, утолико што је политика (тачније Држава) тешње повезана са глобалним друштвом но економија и утолико што не постоји светска Држава истога обима као криза. Задобијајући светске размере, економска криза почиње да служи као разнолики индикатор: губитка поверења јавног мнења у своје руководиоце и противречности између националне димензије Држава и интернационалне димензије кризе (отплата светских дугова је речити пример тога).

Узев у обзир све ово, економска криза, мада сâма не нуди дефиницију појма кризе, у вези је са феноменима најширег опсега, који нас силе да наше размишљање пренесемо на раван глобалног друштвеног феномена.

2. *Критеријуми за појам „опште" кризе*

У уводу смо истакли тешкоће на које наилази покушај да се пређе од „посебних" појмова кризе на појам „опште" кризе, која би била оно што се назива *криза друштва*. Рекли смо да би ваљало овде говорити изразима који означују друштво као целину, или — да се послужимо речима Марсела Моса — „тоталну друштвену чињеницу". Тај *холистички* приступ захтева да се појми положај идеја и вредности кроз које једно друштво само себе схвата.

Истакли смо у више наврата то глобално становиште утолико што сваки „посебан" појам сугерише могуће уопштавање.

Тако се *медицински* критеријум може уопштити утолико што се може говорити о друштвеном *телу* и на њега применити патолошке карактеристике: криза друштва — уколико је има — значила би да је читаво тело болесно, то јест да је погођена његова способност интеграције (синхронијски) и равнотеже (дијахронијски). Па ипак, постоје и препреке таквом уопштавању: да ли је друштвено тело нешто више од метафоре? И није ли та метафора опасна због својих органицистичких конотација (ћелије организма, подсећа Макс Вебер, не мисле!)? А ако говоримо о друштвеној патологији, који би лекар био кадар да постави дијагнозу и предвиди исход?

Педагошки критеријум се такође може доста добро уопштити; тако је могла бити примењена на један народ, па и на читаво човечанство, као што је то учинио Кант у својој космополитској визији историје, идеја *развоја* са својим последицама какве су малолетност и пунолетност; онда за расветљавање кризе друштва постаје користан модел кризе идентитета, о коме говоре психолози, психоаналитичари, педагози. Па ипак, и овде педагошки модел кризе губи један део своје пертинентности утолико што се, како је речено, задржава само идеја зрења без старења и смрти, као што се види у идеји напретка. Појам животног циклуса тако губи своју пертинентност. Најзад, ако се зрење на неки начин повласти и изолује, процес осветљава само извесну *телеологију* раста, а кризу приказује као једнозначно благотворну. Могућност опадања је тако сувише лако избегнута.

Политички критеријум позива на уопштавање другачије природе: у питању је овде потреба *легитимације* коју изазива политичка чињеница; стварајући у друштвеној чињеници разлику између оних који управљају и оних који се покоравају, политичка установа, била она харизматска, традиционална или рационална, да се послужим типологијом Макса Вебера, рађа неизбежни проблем власти или господарења (Herrschaft); и управо та структура захтева да буде озакоњена; криза, узета у том смислу, јесте криза *легитимности;* а таква криза чини заправо кризу друштва у целини, утолико што је Држава, према изразу Ерика Вајла у делу *Политичка философија*, организација једне историјске заједнице („Организована у Државу, заједница је способна да одлучује, *ibid.*, § 31). Евентуална криза легитимности шкоди управо тој способности одлучивања глобалног друштва. Али онда прелазимо са политике на етику, утолико легитимизација власти упућује на аксиолошки склоп којим се друштво одређује. Питање даље гласи да ли је могуће непосредно приступити тим идејама-вредностима које друштво себи представља у виду идеологије.

Епистемолошки критеријум није мање богат могућим уопштавањима: Хусерлова *Krisis — Криза европских наука и трансцендентална феноменологија* — овде је најбољи увод у проблем. Хусерл изричито разлучује од унутрашњих криза у једној науци — оне о којима смо говорили куновским речником промене парадигме — кризу темеља, која није епистемолошка већ трансцендентална, у смислу да погађа *крајње оправдање* наука. Гигантомахија, која баца у борбу трансценденталзам и објективизам, достиже врхунац, према Хусерлу, у савременој кризи изазваној неспособношћу да се одговори на захтев за крајњим оправ-

дањем, чак одбијањем да се то питање постави. У том погледу ће књигу као што је Рортијево (Rorty) дело *The Mirror of Nature*, која осуђује сваки покушај утемељења, Хусерл протумачити истовремено као симптом и као потврду кризе темеља. Та идеја кризе темеља зацело има моћ уопштавања равну моћи кризе равнотеже, или кризе идентитета или чак кризе легитимизације. Па ипак, и то уопштавање има своје границе: ваља сада видети како се питање крајњег оправдања знања уклапа у скуп идеја и вредности на којима почива тотални друштвени феномен. Филозофија је зацело у средишту тога феномена, уколико је типично западна и према томе чинилац западне модерности. У том погледу се може рећи да она систематизује памћење Европе, уколико Европа није један регион света, већ како то хоће Хусерл — једна „Идеја". Па ипак, може се сумњати да је филозофија успела да створи, у самој Европи, „трансцендентално друштво", способно да врши „архонтску" улогу коју му додељује Хусерл. У исто време, можемо се такође запитати да ли европоцентризам, имплицитан Хусерловом излагању, не подлеже осорности посебног друштва. И да ли извесна наивност гора од осорности не шкоди самоодређењу западног филозофа као „службеника човечанства". Ова нерешена питања отежавају целокупно уопштавање епистемолошког модела који је Хусерл уздигао на ступањ трансценденталног модела.

Холистички приступ који би омогућио да се омеђи појам кризе последњи пут је истакнут у *економском* моделу кризе. Запажено је, наиме, да појава унификације, ширења или слободног деловања тржишта могу бити једнако сматране узроком или последицом других промена, нарочито на разини менталитета, све док се држимо једноставно каузалног гледишта; чим се пређе на структурално гледиште, њихова припадност склопу карактеристичних идеја и вредности модерног друштва посматраног као једна целина показује се очигледнијом и у исто време тешњом. Тачније, величање идеје тржишта одликује један важан вид тога склопа, с обзиром на место које она заузима у хијерархији вредности модерних друштава. Збива се одлучујући пробој у правцу тоталног друштвеног феномена: аутономија тржишта, проширеног у светским размерама, одређује данас друштво као целину. Његова идеологија жели да доиста све буде роба.

Претходне опаске показују истовремено да је *холистички* приступ оправдан (једна друштвена појава може се разумети само у вези са свима осталима у више структуралној него каузалној перспективи) и да остаје врло посредан и непотпун. Мада „уопштени", наши „посебни" кри-

теријуми се не поклапају потпуно: органска криза друштвеног *тела,* — „трансцендентална" криза *основа,* — криза економије и још више *идеологије економског либерализма.* Осећа се онда потреба да се потражи један обухватни модел способан да усклади ове несавршене нацрте „генерализације". Долази се онда у искушење да се пређе у другу крајност и супротстави аналитички и фрагментарни приступ, један непосредно холистички приступ. Подстрек у томе смислу може се наћи у егзистенцијалним филозофијама које доживљавају појам кризе као перманентну структуру *humana conditia.*

Тако, у традицији Макса Шелера, код Пола Ландсберга и Емануела Мунијеа милитантно схватање ангажованог човека даје значајно место сукобу, прекиду, ризику и, у том смислу, појму кризе. Тако је код Пола Ландсберга личност насликана у драматичним цртама, раздирана између сила живота које је вуку ка мрачној екстази и духовних сила које је вуку ка вишој екстази. Криза је међустање и она је саставни елеменат храбрости постојања. Све облике кризе које смо срели држи у клици управо мање личност, а више процес персонализације, као победа сингуларности и разлике. Криза постоји зато што човек нема природни „положај" у космосу, да се послужимо алузијом на чувено дело Макса Шелера *Положај човека у космосу.* Тај положај он стиче помоћу једног *хијерархизујућег* захвата који колико открива толико ствара известан *ордо,* а да овај није природни космос. А та хијерархизујућа делатност не одвија се без суђења по начелу преференције, без *кризе* која одлучује у нагонској збрци. Појмити једну ситуацију као *кризу,* рекао бих на трагу Ландберга и Мунијеа, то значи не знати више које је моје место у свету, не знати више која чврста хијерархија вредности може водити моје жеље, не разликовати више јасно своје пријатеље од непријатеља. Ангажман је онда једини начин да се разабере поредак вредности — хијерархија жеља — што ће ми омогућити да себе потражим поистовећујући се са нечим што ме превазилази. Ангажман је тако извор *убеђења* — хегелијански израз — које за личност представља прави излазак из кризе.

Језгро кризе почива у темпоралној структури процеса персонализације и то је одлучујућа тачка у даљем току нашег излагања. Ангажман је тај напор усмерен ка људској *будућности:* криза се тако рађа на раскршћу где се ангажман сукобљава са тежњом ка инерцији, бекству, напуштању.

Тај однос између темпоралности и кризе веома је добро расветлио други један мислилац, иначе не нарочито на-

клоњен егзистенцијалној филозофији, — Ерик Вајл, у својој анализи категорије *личности (Логика филозофије)*. Личност је онај тренутак логике смисла у коме човек „тумачи себе", „конституише се као центар света који се лишава своје слободе. Он је апсолутна вредност, извор вредности: личност" (283). Тако одређена, личност представља егзалтацију сукоба који супротставља жељу за постојањем вредностима других: тај интериоризовани сукоб постаје криза: „Ослобођење кроз стварање збива се тако у кризи, која је истовремено разабирући поглед и суђење. Ја (присутна будућност) себе (присутна прошлост) гледам и просуђујем" (294). Према томе, ваља рећи да је „личност увек у кризи; увек, што ће рећи у сваком тренутку, она себе ствара стварајући своју слику која је њено будуће биће" (304). Није случајно то што Ерик Вајл овде наводи Гетеовог *Фауста:* „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen". Додуше, Ерик Вајл се не заустављa ту и подвргава тај захтев бунтовног човека „јединственом и апсолутно кохерентном излагању у коме он ишчезава као личност" (319), да би пронашао конкретну слободу делања и тако доспео до категорије „дела" (344). Ово код Ерика Вајла означује излазак из кризе, као што је малочас, код Пола Лансберга, то био ангажман кроз поистовећење са извесним циљем. Остаје да, ма колико иначе била пролазна, путања кризе нужно одликује *људско* кретање и да језгро кризе почива у сучељавању будућности са прошлошћу у процесу персонализације.

Упркос подршци коју наше размишљање налази у том егзистенцијалном појму кризе, ипак се не можемо задовољити тако потпуним уопштавањем да појам кризе поново постаје кључ за све браве, против чега се боримо још од почетка. У нашој аргументацији доспели смо до тачке коју је Платон у својој иронији, овако окарактерисао у *Филебу:* онима који сувише брзо стварају „мноштво", ми узвраћамо сувише брзо стварајући „једно". Или пак, држећи се овога пута Канта, сувише „кратак" појам заменили смо сувише „дугим". Урањајући појам кризе у философску антропологију ваљану за сваку прилику, лишили смо га сваке *разликујуће* вредности: а ако је све криза, онда ништа није криза. Укратко, од распршености напросто смо прешли у збрканост.

Који ће нам „мешовити" пут и која „одмерена" мисао помоћи да превалимо растојање које дели одвећ разуђене појмове кризе од једног потпуно недиференцираног појма? Претходна анализа садржи ипак једну назнаку којом се сада ваља позабавити, то јест везу између кризе и темпоралности (или темпорализације). Ако се, наиме, пренесе на

раван *историјске* свести оно што је речено о равни личности, среће се једна истовремено универзална и одређена структура подесна да пружи један појам кризе који задржава универзалне, безвремене (или транстемпоралне) црте из претходне анализе, усмеравајући их ипак ка сасвим одређеној карактеризацији модерности. Такву структуру предлаже Р. Козелек у свом делу *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Suhrkamp, 1979). Приступ припада семантици историјских појмова. Аутор настоји да процени сукцесивне *топои* у којима се оваплоћује историјска свест, у светлу односа између два трансцендентална који прате историјску свест: хоризонт очекивања и простор искуства. Они су заправо трансцендентални у том смислу што пружају оквир унутар којега је могуће просудити променљива одстојања између хоризонта очекивања и простора искуства. Разлика између хоризонта очекивања и простора искуства без сумње се запажа само када је наглашена; то се, наиме, догодило у доба Просвећености, под утицајем ове три теме: новост времена (не заборавимо да на немачком *Neuzeit* значи управо модерно доба), — кратко растојање које нас још одваја од владавине зрелог човечанства —, најзад покоравање историје људском делању, његовој *Machbarkeit*. Са просвећеношћу је променљивост тога односа између хоризонта очекивања и простора искуства постала предмет тако оштрог осветљења да је ово могло постати индикатор у погледу категорија којима се та променљивост може мислити. Важно је истаћи да је, одређујући *топои* модерности као променљивост односа између хоризонта очекивања и простора искуства, појмовна историја допринела релативизирању тих *топои*. Сада смо у могућности да их поставимо у исти мисаони простор као и политичку есхатологију која је владала до XVI века, или политичку визију којом управља однос између *врлу* и среће, или *топос* „поуке историје". У том смислу нам формулисање појмова хоризонта очекивања и простора искуства даје могућност да схватимо распадање *топоса* напретка као веродостојну променљивост тог истог односа између хоризонта очекивања и простора искуства.

Какав истовремено општи и одређени појам кризе произилази из ових категорија, не више неисторијских као што су то категорије егзистенцијалне филозофије, већ трансисторијских? У битноме овај: када се простор искуства сужава општим непризнавањем сваке традиције, сваког наслеђа, и када се хоризонт очекивања повлачи у све нејаснију и неодређенију будућност, настањену само утопијама или тачније историјским утопијама, без утицаја на стварни ток историје, онда напетост између хоризонта

очекивања и простора искуства постаје прекид, раскол. Чини ми се да је ту реч о једном појму који, истовремено, чува нешто од одвећ „широког" егзистенцијалног појма кризе, то јест његово језгро у људској темпоралности и истовремено захтева за уопштавањем „посебних" појмова кризе, које ћу још једанпут навести, сада обрнутим редом: криза економског либерализма, криза основа науке, криза легитимитета власти, криза идентитета заједнице, криза равнотеже и интеграције друштвеног тела. Наводим их обрнутим редом зато што, коначно, медицински критеријум служи за разликовање у једној историјској структури, која је ипак обдарена великом уопштеношћу: криза је патологија процеса темпорализације историје; она се састоји у прекиду обично напетог односа између хоризонта очекивања и простора искуства.

3. *Критеријум за појам „модерне" кризе*

Најтврдокорнија је трећа тешкоћа споменута у уводу: претпоставимо да се може одредити „тотална друштвена чињеница" неког друштва удаљеног од нас у простору и времену, но може ли се онда претходни критеријум глобалне кризе применити на садашње доба? Ако не постоји историја садашњости, постоји ли социологија садашњости?

Питање је овде очигледно шта се подразумева под модерношћу, будући да се појам узима не само као глобална већ и као садашња чињеница.

Тоталној друштвеној чињеници овде ваља одлучно приступити са гледишта идеја-вредности које структурирају друштвену везу и хијерархију тих вредности, хијерархију у коју владајућа математика може да уклопи супротне вредности гурнуте у други план. Али те идеје-вредности могу се појмити само кроз идеологије, то јест представе о глобалној друштвеној чињеници, настале било у владајућим било у потчињеним групама, било пак у свести истакнутих личности обдарених ретком способношћу уочавања текућих појава. Видимо одмах тешкоћу. Једно друштво није провидно самоме себи; то се управо жели рећи изразом идеологија. Идеологија делује „иза леђа" или тачније „иза главе" јединки датога друштва. Ако, дакле, једно друштво не познаје себе, тешкоћа се може заобићи само на два начина: било тумачећи садашњост као *terminus ad quem* једне еволуције потекле издалека — садашњост се онда чита уз известан узмак; било тумачећи је поређењем са садашњошћу других друштава — то је била већ метода *Персијских писама*, а данас је метода упоредне антрополо-

тије; садашњост се онда чита са *одстојања*. Луј Димон (Dumont) у своме делу *Огледи о индивидуализму: антрополошка перспектива о модерној идеологији* (Paris, Seuil 1953) комбинује обе методе.

А треба рећи да су резултати доста варљиви: чак и под двоструким условом узмака и одстојања, сумњамо да је за тумачење садашњости довољан само један херменеутички кључ. То потврђује садашње стање расправе. Наиме, надмећу се више тумачења модерног доба. Споменимо их укратко:

1. Индивидуализам би, према Лују Димону, био оно што модерно друштво разликује од традиционалног, које је за њега истовремено далеко друштво, на пример индијско кастинско друштво, и старо друштво, оно које је хришћанство почело да подрива изнутра. Под индивидуализмом он разуме идеологију која јединку сматра за већу вредност од групе, класе, народа, укратко већом од глобалног друштвеног ентитета. Економски либерализам би био само варијанта тога индивидуализма. Али наш антрополог ублажује своју оцену истичући да владајућа идеологија обухвата своју супротност, то јест вредности традиционалног друштва, као што то показује пораз чистог и строгог економског либерализма, који је, по Карлу Полањију, сахранио Хитлер, и као што то такође потврђују многоврсне мешовите економије изазване кризом из 1929. године. Димон онда одлучује да те мешовите идеологије назове *пост-модерним*. Тако стижемо до чудног резултата да је модерно друштво, произишло из кризе традиционалног друштва, постало са своје стране поприште кризе, чиме се објашњава прибегавање идеји пост-модерног. Питамо се онда није ли права криза неодлучност нашега друштва између традиционалног (рецесивног) друштва, модерног (владајућег) друштва и пост-модерног друштва (у проспективном или ембрионарном стању).

2. До сличног мишљења стиже и Франкфуртска школа у доба Адорна и Хоркхајмера: ако се модерно доба поистовети са *Просвећеношћу*, онда криза произлази из неиспуњених обећања Просвећености. То је једнако криза модерног доба, као и криза коју је оно изнедрило: она се у битноме састоји у томе што је модерна рационалност, инструментализујући се, исцрпла своје залихе ослобођења. Остаје једино могућност једне критичке теорије која развија негативну дијалектику, то јест велико одбијање изопачених последица рационалности. И опет се поставља питање пост-модерности која је сама криза модерности.

3. Један радикалнији суд о владајућој тежњи нашег доба потиче од Ничеа и његовог одређења модерности по-

моћу *нихилизма*. Нихилизам је губитак вредности, „обезвређење" врховних вредности, то јест, у суштини, вредности везаних за хришћанство. Та оптужба ослања се најпре на рационалистичку критику традиције — на пример у *Зори* и у *Веселој Науци* —, затим се жестоко обара и на сам рационализам: најзначајнији изданци рационализма, као демократија и социјализам, приказани су онда као хришћанског порекла, са свим осталим изразима „слабог" морала. Одатле следи да се Ниче указује као *анти-модерни* мислилац, који у исти цак трпа модерност са њеним старим противником хришћанством. Анти-религиозни хуманизам се онда указује као немоћно половично решење за искорењеност која произлази из пропадања хришћанства, јер је црпао — и не знајући то — своју снагу из темеља вредности против којих се борио. Тако треба разумети то што је, у пост-ничеанској потчињености, повезана смрт човека са смрћу Бога. Зато што је агностички или атеистички хуманизам сматран огранком традиционалног платонскохришћанског стабла, он је морао увенути будући одсечен од својих корена. Чим је модерност поистовећена са тим хуманизмом на издисају, „модерна" криза је самим тим постала криза саме модерности. И то је управо запазио Макс Вебер у својим тренуцима ничеанске луцидности: тријумф рационалности који иначе проповеда, плаћа се *губитком илузија о свету*, који можда није подношљив. Последица тога разочарења јесте разобличавање антагонистичког карактера вредности. Савремени човек — звали га ми модерним или пост-модерним — живи истовремено повлачење богова и расап вредности. А чињеница је да човек тешко подноси ту двоструку повреду. Криза је сама та патња.

4. Хајдегерова најава *краја метафизике* на оригиналан начин сажима три модела пропадајуће модерности о којима је управо било речи: картезијански *Cogito*, који ставља човека на место *Subjectum*-а, схваћеног као доња основа, најављује модерни заборав бића. Од судеоника у кризи, хуманизам је постао поприште кризе и коначно жртва кризе кроз унутрашње распадање. Што се тиче технике — другог назива за инструментални разум —, она је само модерна слика метафизике субјективности, утолико што надувеност човека има за наличје осиромашење природе сведену на непријатељски предмет који треба потчинити и израбљивати. Што се тиче воље за моћ коју је Ниче сматрао да може супротставити вољи за истином, она још припада циклусу метафизике субјекта и крунише модерни заборав бића. И овде схватити модерност значи опазити је као крај једног доба коме један део нас самих већ не

припада. Само би спој поетичне мисли и мисаоне поезије могао отворити пут ка пост-модерности, чији се етички обриси и политички статус још не опажају, а још мање друштвено остварење на разини читавога друштва.

Овим различитим тумачењима савремене кризе заједничка је, чини ми се, идеја поклапања две кризе: кризе традиционалног друштва под притиском модерног и кризе самог модерног друштва утолико што се оно указује као неуспели изданак традиционалног друштва. Што ће рећи да се моја почетна сумња у погледу могућности *глобалне* процене *садашњег* доба враћа са новим аргументима:

1. Изгледа да се наше доба не може одредити само једном идеологијом: супарничке дефиниције модерности, а још више препирка између модерности и пост-модерности пре сведоче о двосмислености данашњег времена, као можда и сваке епохе за оне који је живе. Осим тога, услед међудејства у хуманистичким наукама између посматрача и посматраног друштва, догматска тврдња према којој би разочарење светом било истина нашег времена, не може се сматрати „објективним" увидом. Она истовремено посведочује губитак убеђења онога који поставља дијагнозу и који тако доприноси збивању онога што описује. Тако изгледа да кризу нашега доба најбоље карактерише, са једне стране, неслагање у друштву подељеном као што смо рекли између традиције, модерности и пост-модерности; а са друге, што је још озбиљније, општи губитак уверења и способности ангажмана или, што излази на исто, општи узмак светога, било оно посматрано вертикално (религиозно у најширем смислу речи) или хоризонтално (политичко у најширем смислу речи).

2. Што се тиче питања да ли би, за разлику од прошлих криза које су биле пролазне, на шта указују сви „посебни" модели кризе које смо споменули, по први пут криза била без завршетка, коначна, без излаза — на њега нико не може да одговори због недостатка временског и просторног одстојања. Ту се можемо само кладити и надати. Моја властита опклада и моја властита нада јесте да се, *упркос* неслагању и одсуству чврстих уверења у нашем плуралистичком друштву, отвара нов изглед обнови наслеђа из прошлости: двоструки изглед повратка на изворе и поновног тумачења. Што се тиче посебно хришћанства, његова смрт као владајућег друштвено-културног феномена може бити прилика, за бројчано мањинску верску заједницу, да добије на чврстини оно што је изгубила на ширини. Од чланова те заједнице зависи да ли ће тако бити.

С француског
Зоран СТОЈАНОВИЋ

Пол РИКЕР

САВРЕМЕНА ТЕОРИЈА РОМАНА

Неки аспекти наративне перспективе и теорије деперсонализације

Иако сва досадашња настојања у тражењу одговора на питање шта је роман и шта би се све могло с апсолутном сигурношћу сврстати у романескни жанр нису довела до крајњих резултата,[1] ни данас не престају теоријска размишљања о роману у правцу дефинитивног откривања његове „граматике" и дефинисања поетике овог жанра. Више него бројни истраживачи на овом пољу баве се оним аспектима приповедачког[2] дела који су заједнички свим делима ове врсте. Они најчешће, с мањим или већим одступањима, третирају један одређен број проблема за које верују да су одлучујући у конституисању поетике романа која би имала и практичну вредност јер би се открића и закључци до којих је она дошла могли примењивати у читању и тумачењу сваког појединачног дела. Последње до-

---

[1] По Бахтиновом мишљењу, роман је и немогуће одредити друкчије него као жанр који се непрестано мења и чија је основна карактеристика та што не дозвољава да се устали ниједна индивидуална манифестација романа која би се могла наметнути као канон. — M. M. Bahtin, *The Dialogic Imagination, Four Essays*, „University of Texas Press", 1981.

[2] У француској наратологији, најдоминантнијем постструктуралистичком приступу роману пре појаве деконструкције, појам „приповедања" употребљава се у далеко ширем значењу. Под њим наратологија подразумева свако излагање приче у било којем медијуму, а не само у језику, па отуда може постојати, на пример, и филмско приповедање. Неки наратолози (Тодоров) бавили су се оним константним одликама приповедања које се преносе из једног медијума у други, али је било и оних који су се ограничавали на књижевност.

следније бављење овом проблематиком припада наратолозима који удружују своја теоријска размишљања с анализом књижевних прозних дела, али они углавном проучавају она дела која се већ сматрају „класичним" јер у односу на прозу која се данас пише не представљају никакав експеримент, па их је отуда лакше структурално и морфолошки дефинисати сврставањем у одређени жанр. Женет, на пример, анализира Прустово дело, а Четмен Џојсове *Даблинце.*

Проблеми којима се најчешће бави савремена теорија романа су време и простор у роману, карактери и карактеризација, наративна перспектива, као и проблем рецепције прозног текста, тј. проблем читаоца. Осим проблема читаоца, који је изузетно актуелан постао тек пре петнаестак година, горе поменути предмети истраживања били су формулисани још крајем прошлог и почетком овог века када се о роману почело мислити као о првенствено уметничком делу. У жижи интересовања оних романописаца који су почели одступати од традиције такозваног реалистичког романа нашао се тада проблем наративне перспективе или становишта приповедања.[3] Настојаћемо се овде бавити првенствено овим проблемом зато што су с њим блиско повезана и питања о форми коју роман може да „поприми", тј. она питања која се тичу жанровских одлика романа, као и данас актуелан проблем читаоца и његовог односа према делу и писцу. Уз то, већ и у једном сажетом прегледу основних приступа проблему наративне перспективе у њеном односу према делу може се лако уочити да је дошло до померања интересовања са приповедача и писца на читаоца и његове реакције на дело. Промена о којој је реч није значајна само по томе што занимање за један од ових аспеката романа подразумева различита теоријска полазишта, већ и зато што оно импли-

---

[3] Под наративном перспективом (у литератури се употребљавају и други, синонимни термини: тачка гледишта, угао гледања, становиште приповедања) подразумева се становиште с којег су испричани и представљени догађаји у неком приповедачком делу. У новије време употребљава се, поред термина нарација (наративна перспектива, наратор), и термин фокализација (фокализатор), који је увео Женет. Овај термин се користи да би се нагласила разлика између фокализатора и наратора, тј. оног који „види" и оног који прича, при чему се истиче да се у истом делу наратор и фокализатор не морају подударати. То би значило да наратор препричава оно што фокализатор види. Међутим, како се ниједно приповедачко дело не може изразити друкчије него језиком, дакле приповедањем, немогуће је директно примати „слике" од фокализатора ако оне нису посредоване нараторовим говором. У том смислу није добро строго раздвајати наратора и фокализатора, већ би можда било боље рећи да наратор може да приповеда и о туђем, а не само својем виђењу.

цира различита питања. На пример, ако нас интересује однос између приповедачког становишта и приче, онда ћемо се питати који су све ефекти постигнути употребом овакве или онакве наративне перспективе. С друге стране, ако се заинтересујемо за читаоца и његов однос према делу, онда се можемо заједно с Еком упитати: „Како произвести дело читајући га?".

Хенри Џејмс, први истраживач у области којом се бавимо, полази од претпоставке да је основни задатак романа да постигне „интензитет илузије". Он зато размишља о томе из какве би се наративне перспективе, или употребом каквих „луцидних рефлектора", на најбољи могући начин могли представити догађаји о којима се у причи говори, при чему се „најбоља" перспектива утврђује према степену објективности у одражавању стварности који се њом постиже. Џејмс, додуше, није тежио представљању „спољне", тј. физичке стварности, већ је желео, као и нешто касније В. Вулф, да верно дочара духовну реалност својих ликова. Међутим, промена оног што се подразумева под појмом „стварности" не мења чињеницу да је основна идеја на којој се заснива и Џејмсово схватање природе романа и одређивање његовог задатка — идеја мимезиса. Џејмс је посебно истицао да „интензитета илузије" не може бити ако је присутан писац или приповедач (Џејмс не прави разлику између њих) који непрестано коментарише своју причу. Зато он оштро осуђује Тролопа који признаје читаоцу да се догађаји о којима приповеда нису стварно догодили, да их је све сам измислио и да оно што пише није ништа друго до обични артефакт. Џејмс каже: „Признајем да ми се таква издаја свете дужности чини ужасним злочином".[4] Непосредно после овакве оцене Тролоповог начина приповедања, Џејмс указује на потребу да се роман схвати као једна од *„лепих* уметности" (курзив Џејмсов). Иако из данашње перспективе овакав захтев може изгледати необичан, не смемо заборавити да Џејмс пише свој есеј о уметности прозе у време кад роман још увек није добио статус уметничког дела. Може, међутим, бити и чудно што Џејмс верује да између појаве свезнајућег приповедача у роману и чињенице да је роман уметничко дело нужно постоји несагласност. Али, ако се сетимо да Џејмс романсијеров поступак поистовећује са историчаревим и да је по њему „једини разлог који оправдава постојање романа то што роман покушава да представи живот", више нећемо бити у недоумици. Џејмс, наиме, осуду приповедача Тролоповог типа не изводи из свог уверења

---

[4] Хенри Џејмс, *Уметност романа* у зборнику *Роман*, „Нолит", Београд, 1975, стр. 38. и даље.

да је роман уметничко дело, већ из своје друге теоријске претпоставке о којој је већ било речи — из тврдње да је роман производ подражавања стварности.

Џејмсова оцена Тролоповог романа и приповедача какав се у њему јавља занимљива је и зато што преко размишљања о приповедачком становишту наводи на размишљање о жанровским одликама романа. Ако се присетимо макар неколицине романа у којима се јавља приповедач који воли да коментарише, прави дигресије, сажима, обраћа се читаоцу итд. (као примере можемо навести *Дон Кихота, Тома Џонса, Тристрама Шендија, Јосифа)* приметићемо да сви они чине једну посебну подврсту романа — хумористички роман. У есеју *Настанак и криза модерног романа* Волфганг Кајзер истиче да је „лични приповедач неизоставни предуслов за хумористички роман",[5] при чему прави оштру разлику комичног романа „у коме смешно остаје потпуно у предмету" и хумористичког у коме је смешно садржано у приповедачевом *виђењу* предмета.

На основу Кајзерове тврдње може се поставити питање да ли тип приповедача и у другим случајевима утиче на особине и врсту романа. Да ли, на пример, приповедање са становишта драматизованог приповедача-посматрача[6] условљава настанак романа одређене врсте и да ли појава оваквог приповедача даје места за „инкорпорирање", ако парафразирамо Бахтина, неких других, књижевних или ванкњижевних, врста у роман? Томас Ман, пишући поводом Џајтблома, приповедача у *Доктору Фаустусу,* каже: „Када сам и како донео одлуку да између себе и својега предмета укључим медијум „пријатеља", дакле да о животу Адријана Леверкина не говорим сам већ да то препустим приповедачу, те да, доследно овоме, и *не пишем роман већ биографију са свим особинама ове књижевне врсте* (курзив А. М.), то се у забелешкама из оног времена не налази".[7] У складу с Мановим размишљањем, могло би се закључити да би приповедање са становишта драматизованог приповедача-протагонисте условило настајање романа с одликама аутобиографије, исповести, мемоара или дневника, тј. инкорпорирање ових врста у романескно дело. То се може илустровати на бројним примерима, али ћемо овде поменути само неколико: *Живот Ласариља де Тормеса* (и велики део пикарског романа), *Код Хиперборејаца* Милоша

---

[5] Волфганг Кајзер, *Настанак и криза модерног романа,* ЛМС, јун 1965, стр. 550—579 (коришћена су два превода истог текста).

[6] Термин је Бутов; види: Вејн Бут, *Реторика прозе,* „Нолит", Београд, 1976.

[7] Томас Ман, *Приповедач као средство приповедања* у Зборнику *Роман* (1975).

Црњанског и Џејмсову новелу *Окретај завртња*, која има одлике дневничке исповести.

Видели смо да Џејмс своју осуду Тролоповог начина приповедања изводи из уверења да се појавом личног приповедача нарушава „интензитет илузије". Џејмс је, дакле, и овом приликом, као и у другим својим критичким текстовима о уметности романа и самим својим делима, заступао идеју и праксу безличног приповедања у коме аутор мора бити на што већој удаљености од предмета који приказује. Идеју објективности у смислу дистанцираности писца од света који приказује заступао је и Флобер, а и сам Џејмс је био наклоњен оваквим Флоберовим схватањима. Међутим, ни Џејмс ни Флобер нису своје захтеве претворили у догму, нити су тврдили да је безличност приповедања једино кључно мерило у вредновању приповедачког дела. Напротив, Џејмс је истицао да је једини вредносни критеријум који мора да испуни свако добро дело — „занимљивост". Идеја безличног или драмског приповедања тек је код Џејмсових следбеника, Персија Лабока, Ф. Медокса Форда и других, добила вредносни карактер. Лабок је тврдио да су „објективни", тј. „безлични" начини приповедања природно супериорнији и уметнички вреднији од оних у којима свезнајући приповедач коментарише збивања која описује. Он је, на основу Џејмсовог разликовања између казивања и приказивања, увео разлику између пиктуралног или панорамског приповедања, које подразумева свезнајућег приповедача и драмског или сценског које је непосредно јер се догађаји исприповедани на овај начин „сами" представљају и нису посредовани пишчевим говором. Ово друго, по Лабоковом мишљењу, омогућује већи степен реализма и зато му он даје предност над првим. Оваквим и сличним тврдњама Вејн Бут[8] ставља примедбу да полазе од потпуно погрешне претпоставке да сви романописци теже, или би то требало да чине, реализму приказа и драмском начину представљања, чиме једну врсту романа намећу као канон романескног жанра уопште. На овај начин велики део романескне традиције не би се могао сврстати у овај жанр — антички, барокни, па чак и неки такозвани реалистички романи. Т. С. Елиот поводом појаве Џојсовог *Уликса каже:* „Не започињем своје излагање тврдњом да је *Уликс* роман, а није важно ни ако га прогласите епом. Ако *(Уликс* — А. М.) није роман, то је једноставно због тога што је роман форма која се више неће користити, због тога што роман и није био форма већ једноставно израз једног доба (. . .) Роман се завршио с

---

[8] Види Бут нав. дело, посебно поглавље I, одељак III.

Флобером и Џејмсом".[9] На основу ове Елиотове тврдње може се закључити да Елиот под појмом романа подразумева само једну његову могућу манифестацију, тј. реалистички роман какав су писали Флобер и Џејмс. Елиотов суд нам показује и у којој мери традиција једне врсте романа може да буде јака у својој тежњи да се наметне као канон.

Тврдити да роман треба свести искључиво на „сцене" значи једну индивидуалну манифестацију романа прогласити универзалним моделом романескног жанра и дисквалификовати читаву једну романескну традицију, ону која је започела са Сервантесом, а у којој су и коментар и сви други знаци пишчевог присуства у делу постали предмет уметничког обликовања. Тешкоћа је у томе што су многи романсијери придавали суштински значај управо тим „неуметничким" коментарима. Стерн је, на пример, у *Тристраму Шендију* тврдио да дигресије и коментари представљају „душу читања". Стернове дигресије или „странпутице", како их он назива, данас могу бити од посебног значаја зато што у њима Стерн покушава да преиспита саме могућности приповедања. Овакав поступак, као и чињеница да је Стернов роман свестан себе као артефакта, представљају основне одлике његове модерности јер је модерна књижевност, како каже Женет, „одлучила (. . .) да у самој својој бити буде испитивање, подривање и оспоравање намере да се приповеда".[10]

Можда је и тачно да је приказивање или сценско приповедање ближе драмском начину представљања, али се поставља питање да ли је уопште могуће написати роман који би се сав свео на сцене и смену дијалога а да он и даље остане роман и не постане драма. У том смислу треба разумети и Кајзерову тврдњу — „смрт приповедача је смрт романа".[11]

Полазећи од сличне претпоставке да је приповедање један од конститутивних елемената романескног жанра, Женет у *Фигурама* истиче да је разлика између казивања и приказивања, или између приповедања (дијегезе) и непосредног приказивања догађаја (мимезе) била установљена још у Платоновој *Држави*. На основу разлике између ова два песничка начина представљања, Платон разликује и два основна жанра: еп и трагедију. Аристотел преузима Платонове термине, али појам мимезиса шири тако да он за њега значи песничко подражавање уопште у оквиру

---

[9] Т. С. Елиот, *Ulysses, Order and Myth*, цитирано према A. Walton Litz, *The Genre of „Ulysses"* у *The Theory of Novel*, „Oxford University Press", 1974, стр. 111.

[10] Жерар Женет, *Фигуре, Трећи програм РБ*, јесен 1970, стр. 331.

[11] В. Кајзер, нав. дело, стр. 578.

кога могу постојати два начина — посредно приказивање догађаја (тј. оно што је за Платона дијегеза) и непосредно приказивање (тј. Платонова мимеза). Први начин подражавања карактеристичан је, и по Аристотелу, за еп, а други за трагедију. Дакле, већ су Платон и Аристотел правили разлику међу жанровима на основу разлике између дијегезе и мимезе. Женет, међутим, каже да, ако имамо на уму да се књижевно дело може изразити само текстом, пошто му је медијум језик, доћи ћемо до закључка да „једини књижевности познати начин представљања јесте приповедање, вербални еквивалент невербалних, а такође и... врбалних догађаја. (...) Дијегеза представља мимезу".[12] У складу с овим, Женет разликује говор као „субјективан", у којем је означено присуство „ја" оног који говори, и приповедање као „објективно", у којем не постоји упућивање на приповедача. Ови идеални типови се, међутим, никад не налазе у чистом стању у истом тексту. На основу дистинкције између говора и приповедања, Женет изводи своју класификацију типова приповедања.

И за Бахтина је, такође, присуство људског бића које говори основни услов настајања романа као жанра. Говорно лице и његов говор у роману су предмет вербалног уметничког представљања, али овај говор није просто пренет већ је, за разлику од драме, посредован средствима ауторског говора.

Захтев за драматизовањем приповедачког дела подразумевао је и уверење да ће се уклањањем свезнајућег приповедача и његових коментара постићи потпуна објективност приповедања. Теорија деперсонализације је веровала да писац може и мора да нестане из свог дела. Управо је ово уверење подстакло незадовољство многих теоретичара прозе. Вејн Бут је у *Реторици прозе* тврдио да писац никада не може у потпуности да нестане из свог дела и сматрао је да је наивно претварати се да је он то успео да учини. Чак и у оним делима, каже Бут, из којих је нестао свезнајући приповедач писац се служи другим реторичким средствима да би своја уверења пренео читаоцу и да би уобличио његове реакције. Та друга реторичка средства су за Бута у првом реду метафора и симбол. Слично је тврдио и Кајзер: „Напросто је неодрживо вјеровање заблуди да ће се потискивањем свих експлицитних изјава мишљења изгубити сам приповједач. Он је имплицитно присутан у најобјективнијим реченицама извјештавања: има га у лексику, у рашчлањивању и повезивању реченица, спуштању гласа, схваћању и тумачењу стања

---

[12] Женет, нав. дело, стр. 336.

ствари".[13] Приповедач је за Кајзера саставни и неодвојиви део песничког света, он је улога у коју писац улази стварајући своје дело. Доследно томе, не постоји битна разлика између приповедања у првом и приповедања у трећем лицу, као ни између приказивања и казивања, јер су сви теоријски могући начини приповедања само маске иза којих постоји нешто више, а то није емпиријска личност писца. Кајзерова идеја писца који није идентичан ни приповедачу ни емпиријској личности писца слична је Бутовом појму „имплицитног писца", који је у *Реторици прозе* описан као пишчево „друго ја", као једна од верзија пишчеве личности која ће се разликовати од дела до дела јер је „имплицитни писац" извор свих норми садржаних у датом делу. Бутов термин масовно су прихватили и други теоретичари и критичари, али су му мењали значење. Тако, на пример, Четмен и већина наратолога сматра да је „имплицитни писац" само конструкција коју читалац ишчитава из текста на основу говора приповедача или јунака јер, каже Четмен, „имплицитни писац" не располаже говором. По њима овај писац не може имати никаквих психолошких одлика.

Појам који се подједнако често користи у савременој литератури о роману, а који је паралелан оном „имплицитног писца", јесте појам „имплицитног читаоца". Овакав читалац се, такође, разликује и од стварног читаоца и од читаоца који у неким романима може бити присутан као директан адресат, односно лик коме се аутор непосредно обраћа.[14] У наратолошким текстовима „имплицитни читалац" се схвата као конструкција која је садржана у тексту и која „представља интеграцију података и процеса тумачења коју ‚захтева' сам текст".[15] Овакав читалац није ни неки одређени, стварни читалац, нити је неки могући — идеални читалац, већ је улога у коју се улази приликом читања неког приповедачког дела. На овај начин читаоца схвата и Кајзер, који се ослања на феноменолошку интерпретацију књижевног текста. У савременим приступима проблему читаоца, на феноменологију се ослањају и неки други истраживачи. Волфганг Изер, на пример, говори о „апелативним структурама текста" које на одређени начин условљавају његово читање и ограничавају број могућих интерпретација. Изер проучава и читаочеву улогу у кон-

---

[13] Кајзер, нав. дело, у књизи *Модерна теорија романа*, „Нолит", Београд, 1979, стр. 257.

[14] За приказ наратолошке, а посебно Четменове типологије читалаца види: М. Бекер, *Наслеђе структурализма*, „Књижевна смотра", бр. 56, 1985.

[15] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction — Contemporary Poetics*, London, 1983, стр. 119.

кретизацији текста и начин на који текст води и контролише такву конкретизацију.

Проблему читаоца могло би се приступити и с другчијег полазишта, на пример из перспективе теорије рецепције, али би се у том случају променило оно што се подразумева под појмом читаоца. Теорија рецепције о читаоцу мисли као стварном читаоцу, индивидуалном или колективном, који је условљен временом у којем живи и који се, отуда, разликује од епохе до епохе, па су зато историјски условљене и различите рецепције, тј. интерпретације истих дела у различитим временима.

Иако је проблем читаоца у непосредној вези с проблемом наративне перспективе, јер је приповедачко становиште једно од средстава којима се писац служи да би утицао на свог читаоца и његове реакције на дело, овде се ипак нисмо њиме посебно бавили. Помињемо га првенствено због тога да бисмо указали на чињеницу да је теорија романа, после периода у којем је потпуно одбацивала и писца и читаоца у корист анализе самог текста, почела да узима у обзир и писца и текст и читаоца. Жустри захтеви теорије деперсонализације да писац може и мора да потпуно нестане из свог дела били су у непосредној вези с једном широм теоријском оријентацијом која је, у борби против биографизма и схватања да је књижевност миметичке природе, тврдила да се књижевно дело не може свести ни на личност свог творца ни на одраз стварности. Оправдане тврдње, као што је била она Елиотова да „поезија није израз личности већ бежање од личности"[16] или Валеријева да „Леонардо није Леонардо"[17] и да „прави творац једног лепог дела извесно није нико", претвориле су се у теорији деперсонализације у праву догму и потребу да се из дела искључи сваки траг пишчеве личности. Такво једно, до крајности доведено схватање да писац нема никакве везе са својим делом које се потпуно осамосталило налазимо у речима Ролана Барта: „. . . модерни писац се рађа упоредо с текстом, нипошто не постоји као нешто што претходи писању или га наткриљује, нема никаквог другог времена осим времена свог изражавања и сваки текст се вечно пише *овде и сада*".[18]

И док је разликовање између приповедача и писца, као и између стварног писца и имплицитног писца, или, како је Елиот говорио, „човека који пати" и „духа који ствара", веома корисно, и то не само теоријски већ и

---

[16] Т. С. Елиот, *Традиција и индивидуални таленат* у књизи *Изабрани текстови*, „Просвета", Београд, 1963, стр. 41.

[17] Женет, нав. дело, стр. 310—312.

[18] Ролан Барт, *Image-Music-Text*, прев. на енглески Стивен Хет (Stephen Heath), 1977, стр. 145—6.

практично-методолошки, ипак се не бисмо могли сложити с Бартовим мишљењем да писац „нипошто не постоји као нешто што претходи писању". Управо због тога што он ипак претходи писању, књижевност је, схваћена као комуникација између писца и читаоца, могућа. Писац успоставља „комуникативну Базу" у намери да комуницира са читаоцем. Због тога у приступу романескном делу треба узимати у обзир и писца (који се не мора схватити као емпиријска личност) и дело и читаоца, и то посматрајући их у њиховом међуодносу.

Адријана МАРЧЕТИЋ

ИЗ ДНЕВНИКА (2)

Март 1955. — фебруар 1956.

(Наставак из претходне свеске)

Прочитао сам предговор Ђерђа Лукача приповеткама Томаса Мана. Овај текст не сматрам достојним ни аутових година, ни његове учености, а нити његових могућности. Могао бих рећи да Лукачова каријера заиста има симболично значење. Скренуо је с пута који води откривању и продубљивању идеје и стао у службу оних који живе на рачун идеје. (Види, поред осталог, његове чланке о *Човековој трагедији)* [. . .]

У предговору за Манове приповетке, Лукач писца гледа и оцењује само са становишта актуелне политике. Хвали га у оном смислу у којем је то за владајућу политику употребљиво. Мада је принуђен да изговори како „Томас Ман није политички писац у дословном значењу те речи", он своје лежерно разматрање кратко закључује тиме што открива политичко значење Манових романа и приповедака: *Буденброкови, Тонио Крегер, Тристан, Кловнови, Смрт у Венецији, Чаробни брег, Марио и мађионичар* и *Доктор Фаустус,* не рекавши ни речи о Мановом естетизму, о фројдовском психологизирању.

„И песник Томас Ман све отвореније, одлучније иступа у одбрану живота, здравља, мира, социјализма, а против реакционарног империјализма, фашизма. То је све одлучнији, све јаснији политички став Томаса Мана. То га чини највећим критичким реалистом нашег доба."

Говорити о Томасу Ману као о писцу здравља и социјализма сматрам сасвим претераним; то је самовољни субјективизам. А настојање да се реализам једног писца одређује и квалификује само сходно његовом политичком ставу, и то сматрам неразумним, штавише антиуметничким

ставом. Али не би било у реду да ја сад овим Лукачевим поставкама супротставим контрааргументе. Јер све што бих ја могао да приговорим, он би, ако би имао воље и начина, умео да формулише с већим познавањем предмета и с више спремности но ја.

У потврду тога ево неколико редака из другог једног Лукачевог написа: „Огромна друштвена улога уметничког дела јесте у томе што обогаћује и продубљује човеков осећајни и мисаони свет, његову машту и знање о стварности, о другим људима, па ће у промењеним условима поступати другачије него што би поступали раније".

Немам шта овоме да додам. Лукач зна о чему је реч, али с два лица гледа у свет и, ако треба, о истој ствари уме да збори на два различита начина.

*
* *

Увече ме је још дуго узнемиравао Лукачев предговор за збирку Томаса Мана. Питао сам се је ли било правично оно неколико редака што сам их с тим у вези забележио?

Пре него што сам заспао, узео сам позоришне комаде Лопе де Веге и прочитао комедију *Вртларов пас*. Признајем да у њој нисам нашао ни марксизма ни лењинизма, а не бих рекао ни да ју је писао неки од инжењера душа. Читао сам са одушевљењем, и осећао сам да ми се песник обраћа необавезно, ничему ме не поучава, није ми повадио трње из срца, главу ми није напунио ставовима партијске политике, а опет ми је добро чинио, постао сам мирнији, оптимистичнији, помиренији са собом. А све то — пука играрија, брбљива љубавна сторија, растворена у неколико хиљада лепршавих и звонких стихова.

Пре него што сам заспао, поставио сам себи питање: мора да сам ја врло опак човек кад сам последња два сата свога дана провео у читању једног дела које не обећава никакву промену света, у читању једне такорећи играрије? Ако је тако, нека ми Берђ Лукач опрости мој тешки грех што од уметника не очекујем политичке тезе, већ желим животно богатство и хармонију, а оваквим ситницама умем и да се радујем.

*
* *

Јунске одлуке Централног комитета МРП* о задацима у пољопривреди. Објављивање одлука изазвало је опште запрепашћење. У критичним тренуцима политичког живота, у години слабог рода, непосредно пред жетву, не може се замислити несавременија, дакле, штетнија мера. Очигледно

---

* Мађарска радничка партија.

је у доброј мери намењена застрашивању, а резултат је тај да се сељаштво још одлучније опире.

Разговарао сам са сељацима који се ни мало нису уплашили ових претњи, али су гневно изрекли шта о њима мисле:

— Нестручност и инат. Али од тога неће земља боље родити, нити ће порасти наша воља за рад. Увек смо ми свему криви — тако говоре. Нека говоре. Ми знамо да у земљи немају противника који би могао да им нашкоди толико колико они сами себи шкоде.

— Ми смо за пет-шест година научили шта они хоће да раде, али они нису научили шта се може радити. Имају две леве руке, и главу с којом ништа неће постићи.

Тако мисле сељаци, а није другачија ни општа атмосфера у земљи.

*
* *

Данас пре подне биле су код мене две младе ученице. Обе су напуниле петнаесту годину и јуче су положиле први разред гимназије. Дошле су по једну књигу, донеле ми свака по пет црвених ружа. Хтеле су одмах да одјуре даље, а онда су без мог наговора селе и остале сатима. Лепе, тек избикљале човечуљке, а већ ишаране ознакама не баш увек привлачних чари и одбојне усплахирености, карактеристичним за жене.

Чак и седећи, деловале су као да несташно јурцају наоколо. Говориле су истовремено, надгласавајући се, и то о свему што би им у тренутку пало на памет. Исмевале су и хвалиле своје професоре, желеле би да виде Јадранско море, које им је ту у суседству, да лете авионом у Париз, замућена политичка питања су, готово певајући, онако тек у полуреченицама, замућивале још више, а све то као да су захватале из једног изгланцаног цилиндра и сручивале на мене речи, паметне и празне, подругљиве и одушевљене, као да хоће њима да ме смрве.

Нисам покушавао да их суспрежем, али сам их с неколико реченица опоменуо да треба да буду промишљеније и умереније. Разуме се, прескочиле су моја мудровања као дивокозе пукотину у стени.

Најзад сам заћутао, бленуо у њих, радовао им се и готово их се плашио. Мислио сам, како је могуће данима, годинама живети с њима под истим кровом? Како је добро што немам деце. А онда сам, још тише, додао у себи: каква штета што немам деце.

* * *

С Јудитом Атиле Јожефа (Јудитом Санто)* нашли смо се у истом трамвају. Никада се с њом нисам дружио, иако је одавно познајем. Поздравили смо се такорећи ледено, а она, потом, као да се мало откравила.

— Много радите? — питала је. — Пишете или само сликате?

— И пишем.

— Нема вас у листовима. А ни књига вам није изашла.

— Толико волим и ценим своје рукописе да их не дајем из руку.

Пружила је руку према мени, цимнула руб мог шешира и усиљено се насмешила.

— Ви нећете да се измените.

Код преседања, опет смо се нашли заједно. Моја жена се трудила да атмосферу учини мало поверљивијом. Јудита се опет интересовала за моје књиге.

— Две књиге су му биле прихваћене — рекла је моја жена — а сад су обе забранили.

Јудита се окрену према мени:

— Ко?

— Министар Дарваш.

— Како то?

— Тако.

— Он то може?

— Изгледа. Али зашто то питате? [. . .]

Јудита одврати поглед од мене, те кроз прозор трамваја погледа у будимску ноћ. До силаска нисмо више изменили ни реч. Враг би га знао шта је могла помислити о мени, али ја сам мислио како ли су „сиромашни богаташи" овакви људи. Живот им виси о концу једног партијског секретара, и вечно мора да су у страху да се овај конац не прекине, а они пропадну у ништа.

— И наш живот виси о концу — опомену ме жена.

— То је тачно. Али није сигурно да ћу, ако се тај конац прекине, пасти у ништа. Бар да се већ прекине, па да одлетим што даље од опасних партијских секретара.

* * *

Читао сам нови роман Жигмонда Ременьика,** у рукопису. Има уговор са издавачком кућом Szépirodalmi Kiadó-

---

* Санто, Јудит (Szantó Judit, 1903—1963), рецитатор, писац, годинама је била животни друг мађарског песника Атиле Јожефа (József Attila, 1905—1937).

** Жигмонд Ременьик (Remenyik Zsigmond, 1900—1962) мађарски књижевник.

-ом, већ је и предао рукопис. Безнадежан случај. Познајући књижевно-издавачка гледишта и праксу наше народне демократије, мислим да не може бити ни говора о издавању те књиге. Нема у њој партијности, служења народном просвећивању, потребног лажирања историје, али има у њој страшних мора, бескрајних планинских ланаца, беде, суровости и људи искључених из друштва, скитница које не умејући да победе своју чежњу и фантазије, кожна пред чиме беже, има Индијанаца који чувају своја древна сујеверја, растерани од својих домова. А има у има и филозофије и одређеног погледа на живот који неумољиво противуречe законима силника који само граде богатство и власт. Речју, то је књига која има своју особену вредност и значај, али је за пригодну пропаганду неупотребљива.

Без обзира на све то, Ремењиков нов текст има и озбиљне недостатке и грешке. Отворено сам рекао своје мишљење. Завидна тема, било је могуће направити од ње веома лепу књигу, али је у целини остала некомпонована, у детаљима необрађена. Да тако кажем, рођена је божјом милошћу, без да је писац уредио свој материјал, одредио границе и форму изражавања. Превише је сировог материјала остало у њој. Најлепши су, најуобличенији делови о Индијанцима, и те како би вредело сести и латити се посла и хиљаду детаља спојити у целину.

Ремењик се није увредио на моје критике, али је рекао да има више од десет романа завршених, али да ни један није успео да објави. — Најзад се умори човек — рекао је. — Изгуби наду, убогаљи се. Почео сам да пишем с великим еланом, али ми је убрзо досадило. Нисам се радовао раду и очајавао сам због промашаја. Шта је то ако није пораз? Банкротирао сам, како се то обично каже. Нисам веровао да ће моћи да ме победе, али може бити да су ме ипак победили.

Који поштени мађарски писац не би могао да изрекне ово исто што и Ремењик? Има ли кога да не осећа да је насилничка глупост која нас је заробила, неподношљивија за нас од сваке друге Божије беде?

*
* *

Након што су из Савеза ликовних уметника искључили оне црне овце које су биле конкуренти у послу или непријатни дискутанти, одржана је давно одлагана скупштина.

„Вајар Јожеф Шомођи, добитник Кошутове награде, прочитао је извештај председништва". Шомођи није вајар без талента, има маште, осећања за форму, али он је и секретар Савеза, а у том својству био је вољан да противуречи својој властитој уметности, и ставио је свој потпис на оно циркуларно писмо којим је његовим уметничким колегама саопштено да су искључени из Савеза.

Шомођи је свој извештај филовао оваквим пасусима:

„Развој наших уметника, рашчишћавање начелних питања, идејни развој уметника и уобличавање јасног уметничког вредновања које одатле произлази — нису били у сразмери са решавањем стваралачких могућности. Управо је због недостатка континуираног рашчишћавања начелних питања као и због морално политичког васпитавања наших уметника дошло до тога да они неправилни малограђански назори који су се у читавој земљи појавили као резултат искривљавања одлука од јуна 1953, оставе озбиљне последице и у нашој ликовној уметности".

[...] И данашње критичаре [...] прекорева да нису довољно храбри и да нису довољно наоружани за одбрану партијности уметности. Дословце каже: „Наши критичари нису били довољно наоружани против малограђанске козметике и великограђанског снобизма".

Замислимо да су ти извесни критичари наоружани, рецимо, атомском бомбом, како би лако и коначно могли да среде оне који су криви што су наводно: „у Савезу дошли до изражаја и извесни анархистички демагошки гласови". [...] Шомођи је свој извештај [...] крунисао овим речима: „Само следећи упутства партије, учећи раднике, али и сами увек учећи од радника, можемо бити учитељи, васпитачи, покретачи народа у оном степену у којем су то били Микеланђело, Рембрант, Гоја за свој народ, и какви су данас најбољи међу совјетским уметницима за властити народ, за народе и напредне уметнике света."

Овако срамотном фарбом још нико није покушао да нас префарба. [...]

*
* *

Без ширих коментара. Не бих да говорим о било чему другом, желео бих само да бацим бар мало светла на тајне у ревизији чланства Савеза ликовних уметника.

Шандор Сандаи, члан МРП, вајар који излаже деценијама, победник на више државних конкурса, примио је 17. маја писмо потписано од стране Аурела Берната и Јожефа

Шомођија. У писму које се примаоцу обраћа са „Драги Друже", поред осталог стоји:

„Савез ликовних и примењених уметника Мађарске стоји пред новим, још већим задацима. Развоју наше уметности, њеном напретку на путу социјалистичког реализма треба обезбедити одлучније начелно усмеравање... Није циљ да сваки ликовни и примењени уметник припада чланству, већ да у раду (Савеза) учествују у првом реду они које њихова стручна и политичка оспособљеност чини посебно погоднима за извршавање усмеравајућих задатака, који су то доказали својом прошлом и садашњом активношћу... На предлог Одбора за ревизију чланства нашег Савеза, донета је одлука о престанку Вашег чланства..."

Пажња! Санади је члан партије, није, дакле, штетни контрареволуционарни елемент. Недавно је прихваћен његов рељеф са више ликова рађен за метро, исто тако, сада је постављена, на отвореном, и Јокаијева биста. Надаље, 4. јуна је жири Фонда за ликовну уметност и Пројектног завода начинио, о Санадијевом новом делу, следећи записник:

„Комисија преузима модел у глини 1:7 и констатује да је уметник веома добро решио постављени задатак и својим делом постигао озбиљан резултат у погледу развоја према реалистичком приказивању. Препоручујемо извођење дела у бронзи. Записник оверио: Секереш".

Зашто су Санадија искључили из Савеза? Зашто су га жигосали и у политичком и у стручном погледу? И зашто су са записничком похвалом прихватили његову скулптуру?

Овом белешком не желим да оптужујем, већ само да документујем.

*
* *

Замарају ме ови зли дани. Вучем се наоколо, мучим се у себи: Колико може да издржи човек када је наде све мање?

Случајно сам, срећом, отворио радио. Италијани су емитовали Бетовенову *Пролећну сонату*. У року од неколико тренутака као да ме је неко истресао из моје коже, као да је неко сасуо у мене животни еликсир. Готово је са замором и малаксалошћу. Био сам пун радости и беса. Радовао сам се музици као божански племенитом и очаравајућем дару творачког духа, а истовремено могао сам да бесним против наших тирана и гонича који нас већ годинама злостављају, не дају нам да дишемо, хране нас помијама, исцрпљују наше тело, кидају крила нашој души.

Бетовенова *Пролећна соната* ме је уравнотеженом снагом туге и радости, благе игривости и мушкости подигла из блата и вратила ме мом властитом оптимистичном бићу.

Имали смо и ми Бартока, Рипл-Ронаија,* Адија, Жигмонда Морица,** али ево какви, сажаљења достојни, постадосмо. Ушкопили су нас, и сада живимо од својих мртвих.

О, уметности, коју људски дух рађа и пуни чаробном снагом!

О, уметности, не рађаш се на заповест, не можеш да живиш без слободе!

*
* *

Враћајући се кући, свратио сам, у десет увече, у један еспресо на кафу. После неколико минута ушло је дванаест полицајаца, помешаних са онима у цивилу, и тада започе легитимисање. Као да су у полумрачној просторији из прошлости искочила некаква чудовишта, обузе ме узбуђење и болна мучнина. Све то није необично код човека кога је вода хтела да удави, али му је успело да се спасе, хтела је да га сагори ватра, али као да га је пламен мрзео, окретао се од њега. Опет ме обузимају стари немири, али сам прибран.

Чувари реда никако нису хтели да разумеју податке из моје легитимације.

— Писац — рекао је полугласно један униформисани, а онда упитао:

— Где радите?

— Писац сам. Не идем у фабрику.

— Приватник?

— Приватник.

— Очево име?

— Није написано?

— Ја ипак морам да питам.

Један његов колега у цивилу помогао му је да се извуче из проблема. Рекао му је нешто шапатом, салутирали су и удаљили се.

Тешко је то тако. Доста тешко. Бити увек у приправности, ако не против провалника-приватника, а оно против

---

* Рипл-Ронаи (Rippl-Rónai József, 1861—1927) мађарски сликар, постимпресиониста.

** Жигмонд Мориц (Móricz Zsigmond, 1879—1942), најистакнутији представник мађарске реалистичке прозе. Поједина дела преведена на српскохрватски.

људи који су у служби власти. Јадни Атила Јожеф, како се болно жалио:

„Бележите шта сам телефонирао
и када, зашто, коме.
Пишите у акте о чему сам сањао,
и ко то разуме.
Не зна се када ће бити потреба прека
да се провери ова картотека
која моја права угрожава."

Тако је то, богме, било у оном злом другом свету. Кажу да нам се данас ноге спотичу по сасвим другачијем тлу, сасвим друго небо блиста над нама. Можда је стварно тако, али ја ћу овде дописати и три последња стиха ове песме:

„Дођи, слободо! Ти ми роди ред,
Мудром речју поучи сина и пусти нек се игра,
озбиљан и леп!"

Често говоре иза мојих леђа да сам човек хладан и непријатан. Греше, али немам намеру да их безусловно разуверавам. Заиста не марим много за људску мржњу и умиљавање. Годи ми када имам људе у близини, али ме не привлаче. Да ли бих и на острву могао да живим сам? Не верујем. Потребно ми је да ме раздражују, а потребно ми је, признајем, и да ме воле.

Записујем, стидећи се, да постајем сувише осетљив, а можда и плашљив. Почињем да се плашим смрти, а можда већ и живота. Може бити да све то иде с годинама. Што је човек старији, тим је мање отпоран а онај ко је слабе отпорности, ко је онемоћао, њему сваки ветрић може да нашкоди. Али чак и да нисам на прагу седамдесете, и онда би ми било тешко да издржим све оне нељудске гадости које свакодневно морам да гледам и слушам око себе, било би и онда мучно подносити све оне дрскости усмерене директно против моје личности. Али не бих да настављам у овом правцу.

Лоше сам воље и, да тако кажем, плашљив. Ових дана, две наше пријатељице снашла је невоља која лако може имати фатални исход, дугу патњу, која — што и оне саме знају — може бити докрајчена само смрћу. Једној су оперисали дојку, другој трбух, због некаквог тумора који је „изгледа, доброћудни". Добро су поднеле операцију, затим су недељама биле умирене, пријатне у друштву, спремне да праве планове за будућност. Онда је хистолошки институт дао налаз о резултатима испитивања. Позитиван.

Наше две пријатељице узеле су на знање кобну вест и настојале да се пред нама понашају као да их сама ствар и не занима сувише. Како јаке умеју да буду и у

својим најтежим тренуцима, мислио сам потресен, али видео сам притом да су им лица постала готово пепељаво сива, очи неодлучно зуре, поглед им заборављен у празном ваздуху, а ако се и смеше, колико је супротних покрета, колико међусобно непомирљивих црта веселости и туге око њихових уста.

Мимо знања оне друге, обе говоре: „Вама могу да кажем шта је са мном, али, јој, немојте да се изрекнете пред децом. Не смемо и њихов живот, ко зна колико још да загорчавамо." Видим, одлучиле су да одсад живе међу њима као мртваци на годишњем одмору.

Све оно што би желеле да сакрију од света, па и од себе, јасно стоји преда мном, и сада већ сажаљевам не само њих, већ и себе самог. И опет ме обузима очајнички гнев против наших срамотних прилика и против оних који су их изазвали и који их одржавају. Никад није било толико нервно исцрпљених људи, фанатичних лудака, оболелих од рака, као сада. И нема начина да нам медицинска наука укаже помоћ, јер не располаже леком који би нам помогао. Неподношљиво смо јадне, све подчињеније жртве политичких протува, свих оних који су опседнути влашћу.

Разумљиво је да се људи отуђе и од својих најближих. Све мање смисла налазе у животу, хтели би да беже, свеједно куда, само да су ван овог кавеза немилосрдно подигнутог око њих, с лошим намерама и из себичних побуда. Радије бих и сам живео међу псима, овцама и другом недужном стоком, него под терором ових лажљивих, себичних, малограђанских ђавола.

*
* *

Одговор Б. Ц.-у. Није лако одговорити на његово писмо. У неколико редака заправо немогуће. Пита хоће ли још дуго потрајати „наша неподношљива ситуација"? Трајаће тачно дотле док је неко или неки не измене у нашу корист. Јер, осећам, ми смо већ неспособни да нешто предузмемо. А можда и није тако силно неподношљива ова ситуација каквом је ми, управо због властите немоћи, осећамо. Гле, већ сам и ја спреман да умањим тућу опачину због наше млакости.

Може бити да смо некада били немиран и храбар, амбициозан, продуктиван народ, данас немамо таквих грехова и врлина. Нисмо делатници, већ само чекаоци, волели бисмо да нам неко помогне да изађемо из невоље. Или можда ни за овим доброчинством више не жудимо превише? Остарили смо, досадили себи, а нема младих који би

иступили у одбрану истине и слободе. Видим пред собом судбину трију генерација: 1. коју су ушкопили; 2. која је себе саму ушкопила; 3. која се ушкопљена родила. Ево где смо данас: ако и имамо неколицину авангардиста, свима су им већ главе ћелаве, а седа им брада лелуја око лица. Узалуд наваљују, бесне или преклињу, нико их жив не слуша. Након овога и ја могу да кажем само толико да ће прилике које Ви сматрате неподношљивима, трајати тачно дотле док их неко или неки не измене у нашу корист.

***

Судбина ме је довела у везу са фаворизованим новинарима режима. Мушкарци четрдесетих година, у оделима од финог штофа, неговани и лепих манира. Нисам волео и не волим ове господске момке, зато је разговор тешко и кренуо. Циљали смо, тако, на све стране, али нико се отворено, искрено није обратио другима.

Најзад је стигао један нови гост, такође новинар, и његов је долазак најједном учинио ситуацију непосреднијом, поверљивијом.

— Да чујемо? Јесу ли те искључили из партије? — Још не — одговорио је М. В. — Али сместа су ме суспендовали и забранили ми сваку новинарску делатност.

Подигнуте су бране, и сви су најједном говорили, беснели, оптуживали. Осећали су да нисам од њихових и да уопште не намеравам да им се придружим. Али осећали су се толико погођенима, повређенима, да су одрешили језике, заборавили на своје навике, својствене добром друштву.

М. В. ми се обрати овим речима: — Допустите, друже Кашак, да признам, да су ми заправо Ваше аутобиографске књиге скренуле пажњу на раднички покрет и одвеле ме комунистичкој партији. Сматрао сам да је идеја одлична и био сам спреман да служим покрету. Али се убрзо испоставило да је моја добра намера у очима вођа била пука необавештеност и наивност. Када су сазнали да читам и волим Ваше књиге, строго су ме опоменули да те своје рђаве страсти треба да се одрекнем, уколико желим да и даље будем користан партији. Читање оваквих књига, рекли су, одвући ће Вас у противнички табор. Прихватио сам добар савет који је више личио на строгу заповест, и више ништа Ваше нисам читао. Веровао сам у идеју, озбиљно како то може само један неофит.

Такав став имао сам и према Рајковом случају, моје огорчење било је оштрије и од судске пресуде.

Али дошла је посета совјетских руководилаца Југославији, и, када сам прочитао Хрушчовљев говор, као да се преда мном отворила провалија без дна, изгубио сам моћ оријентације, завадио се са околином и самим собом. Био си слеп досад, рекао сам себи, али још се нисам усуђивао да гледам у стварност која се била указала преда мном. Али узалуд сам хтео да се прилагођавам, узалуд настојао да прикријем своје сумње, језик као да ми се ослободио, изговарао сам речи, исказивао мишљења која су откривала да у суштини нисам исти као они чија сам учења дотад уздизао и сматрао непогрешивим. Почела је хајка, што је значило да хоће да ме отерају на другу страну. Хтели су да ме компромитују, како не бих имао могућности ни да се браним. Када су ми бранили читање Ваших књига, није била реч о томе да би ме ти написи одвукли од партије, већ о томе да ће ме, ако партијски катехизам не примим дословно, као сумњала, као не сасвим поузданог човека, отерати у противнички табор, односно удаљити из покрета.

То се догодило пре три дана. Можда ће уследити наставак, али шта год било, неће ме тако трагично погодити.

Овај човек говорио је сада и уместо других, а ја сам био готово занемео међу њима. Не верујем у вероисповест неофита, али сада сам имао осећање да је штета за ове културне, у суштини не лоше људе који се тешко оријентишу, а хтели би одвећ лако да се афирмишу. Отргли су се од своје класе, изгурали су их оданде где су желели да се укључе, шта ће с њима бити надаље? Шта може да очекује друштво од њих? Можда ће, обесхрабрени, стати устрану, али могуће је и то да ће цинично пљунути у очи свима онима који би мимо своје властите добробити, волели да помогну у отклањању невоља осталог света. То вече нисам чуо ништа што би ме изненадило, а ипак сам напустио друштво поражен, дубоко узнемирен.

*
* *

Од Књижевног фонда стигао је одговор на молбу коју смо предали пре више недеља. Желео бих, — написао сам — да се, с обзиром на своје здравствено стање, две недеље одмарам и лечим у Сиглигету, а желео бих да поведем и супругу, а они су одговорили: можемо да идемо за 45 форинти по особи. За нас двоје, то је 90 форинти дневно.

Од 1947. године писци су ми нанели многе увреде, али сам овај одговор сматрао досад најувредљивијим, најпровокативнијим. Истина, имам некакву пензију, а истина је и то да ћу данас-устра навршити седамдесету, благословен обољењем срца и жучи. Могу рећи да сам, не само као физички радник, већ и као писац, много радио, и читавог се живота батргао у сиромаштву. Могу рећи да ме је, богу хвала, народна демократија до те мере ослободила обавезног рада да ми већ седам година није објавила ни једну књигу. Мој списатељски хонорар износио је, својевремено, око 380 форинти месечно. Настрану моја морална измалтретираност, мој лош материјални положај, зашто су и како мислили да ћу моћи да исцедим однекуд тих 1260 форинти? Овој одлуци руководства нисам никако могао да удовољим, хтео сам да напишем протесно писмо, али сам се за женину вољу тога одрекао.

Пре извесног времена, негде сам се пожалио на ту ствар, а међу људима је било и таквих који су протестовали против одлуке. Успешно, бар утолико што су нас за по 35 форинти по особи дневно послали у вишеградско одмаралиште. Скромна рекапитулација срамотног случаја. У два одмаралишта дневни пансион се креће од 30 до 50 форинти. Каквог има смисла да ја, лишен свих књижевних прихода, плаћам дневно 45 форинти, а писац који годишње зарађује 100.000 форинти, плаћа 50. Је ли то требало да буде ругање или ударац у груди изведен с леђа? Мислећи притом: ако си болестан, псето, цркни, с тобом је ионако већ доста неприлика.

***

Сутра путујемо у Вишеград.* Прилично ми је мучно. Већ поменута одлука Књижевног фонда прилично ми је легла на желудац. Кога ћу срести у такозваном стваралачком дому, ја који већ годинама не смем да стварам. Или ми бар није допуштено да изнесем у јавност оно што стварам. Хоћу ли признати да су они већи ствараоци од мене, а они, хоће ли моћи да признају да и ја на неки начин спадам међу ствараоце? Ово не записујем с болом у срцу, већ хумора ради. Сматра се да онај ко воли хумор, не може бити лош човек. У том смислу сам и ја сад хумористичан.

---

* Место у Мађарској.

*
* *

СТВАРАЛАЧКИ ДОМ. Стојим пред жичаном капијом и стрепим као да сам нешто згрешио. Као неко ко се прикрао валову месождера, док су га, међутим, велики нестручњаци сврстали у касту уметничких гладовалаца. Мало се и гадим себе. Али лекар ми је био судија, и сад испаштам за своје грехе. У лошем си стању, одмарај се и храни се боље, кажем, толико дугујеш себи.

Заиста, већ ме и не занимају писци и жалосне карикатуре, већ леп парк који се унутар капије отвара преда мном. Свеже заливени травњаци, жутим шљунком посуте стазе, дрвеће искићено воћем које зри, мирисне цветне леје.

Да ми је да сад не морам улазити међу писце, већ само међу људе који би желели да живе, а смели би нешто и да учине за свој живот. [. . .]

*
* *

Чим сам прешао праг СТВАРАЛАЧКОГ ДОМА, већ сам увидео да сам залутао међу саме странце. Касније је стигло и пет писаца, али и они за сада више као преводиоци настоје да измузу нешто од народне демократије. Не ваља им кадар, јер неће да се прихвате политичке службе. „Идеалисти, формалисти". Иначе, никаква се позитивна оптужба не може против њих подићи.

Питоми људи, чини ми се често, и превише питоми. Седећи једни уз друге, узимамо своје дневне оброке, строго нам је прописана дијета, па књижевним разговорима зачињемо храну која је и иначе много слабија него пре годину дана. Отишла је одлична куварица коју су звали Њања, а „обим кухиње смањен је за 15 одсто". (По оцени гостију, најмање за 25 одсто). Данашња храна по квалитету и квантитету одговара отприлике синдикалним оброцима од по осам форинти. Поштована гостинска заједница много гуња због тога.

Иначе се добро осећамо. Кад не би стално пљуштала киша, могли би се шетати и планинарити они који за то имају срце и плућа [. . .]

*
* *

Хранимо се за истим столом са Албертом Бердаијем* и Ласлом Калнокијем.** Чини се, чудни људи, готово му-

---

* Алберт Бердаи (Gyergyai Albert, 1893—1981), есејист, преводилац.

** Ласло Калноки (Kálnoky László, 1912—1985), песник, преводилац.

шичави. Као да се скривају од света, чак и од себе самих. Говоре тихо, скоро плашљиво. Понашају се као да немају шта да кажу, а лагано се испоставља да су пуни проблема, чак анегдота и свакојаких вести.

Берђаи има маркантнију, импозантнију фигуру. Речи изговара тихо, али их упечатљиво наглашава, придаје приличну важност ономе што говори. А говори згодне ствари, врло карактеристичне, и о овом и о оном, махом о савременим писцима. Онда устане од стола, озбиљна лица, наклони се савијајући мало чак и колена, затим креће на свој самотни пут помало накривљене главе, повијених леђа и издужених корака. Ови кораци делују мање отмено. Више одговарају карактеру једног путника бескућника но обезбеђеног господина.

Други наш тихи и љубазно скромни пријатељ, Калноки, представља сасвим другачију појаву. Нервозан је и претерано осетљив. И он је пун необичних сећања и анегдота. Заправо је сјајно друштвено биће, али треба с њим поступати врло обзирно; ако му се и најмање противречи, повући ће се у ћутљивост као пуж у своју кућицу. Ако он говори, а неко га случајно прекине, стресе се, а већ изговорена половина реченице попут рањене птице падне на под. Иначе је сјајан приповедач. Наизглед равнодушно, сасвим брзо и онако узгред, казује своје приповести, не утиче на слушаочеве комбинаторне способности, и тиме изазива истинску ведрину или чуђење.

Уставши од стола, и он се наклони, потом ситним, густим корацима, некако укосо, крене — никад се не зна зашто и куда. И он је усамљена душа као Берђаи, али је од другог материјала начињен, и понекад готово да делује изгубљено.

***

Добро се осећамо. Волели бисмо да ове две седмице продужимо још једном, додатном. И круг наших познаника се проширио. Дошао је Деже Келер.* Пријатан, непосредан човек, његова близина прија и смирује. Уопште није таква фигура, нити се понаша као неко коме би се стално требало смејати. Али људи се стално смеју кад је он присутан. Било би штета за њега да се само тако кисели у чорбуљку властите популарности.

Избегавамо поверљивије разговоре у ужем кругу. Лако се могло запазити да су овде сви другачији но што изгле-

---

* Деже Келер (Kellér Dezső, 1905—) писац кабаретских текстова, либрета за оперете, конферансије.

дају. Почињу причањем нових вицева, а настављају жестоким прогнозама, тачним информацијама и псовкама. Ко ће одмерити шта је ту истина, а шта лаж, ко ће установити разлику између добронамерне критике и штетног зановетања? Нико. [. . .]

Непосредно покрај наше собе налази се сала за пинг-понг. Они млађи с великим жаром гањају ту несрећну игру. Није баш најпријатније осећање када ми током писања грувају о под и пуцкају својим лоптицама. Молио сам их у име музе да играју само поподне од четири до шест и увече од осам до десет. Држе се нашег уговора с превеликом тачношћу.

С вечери радо кибицујем из каквог удаљеног ћошка дворане, понекад се чак и дивим њиховом скакутању. Матадори су Агнеш Немеш Наћ и Геза Отлик.* Агнеш скаче још силовитије и крупније но Геза. Моја жена је с одушевљењем рекла неко вече: „Агнешка моја, кад тебе видим како играш, сетим се Свете Јованке Орлеанке. Како замахнеш, коса ти опасно завијори, и као исуканим мачем враћаш лопту која иде на тебе.

Ведро су примили опаску моје жене, а била је у праву. Агнеш, та самосвесна млада жена, игра с полетом попут каквог прекаљеног мачеваоца; превазишавши осећајност женске поезије, она пише такве песме на којима јој могу позавидети сви песници мушког рода који данас под вештачким небесима и по вештачким водама веслају под благонаклоним окриљем за њих узвишене власти.

***

Стигли смо у Пешту не са Канарских острва, већ из оближњег Вишеграда. Само из суседства, након двонедељног одсуства, а ипак сам толико желео да по повратку затекнем један чистији, мирнији и ведрији град.

Моја је жеља била смешна, и сад ништа не буди у мени радост због поновног виђења. Куће се нису опоравиле од ратних рана, људи висе с трамваја, излози продавница или су јадно празни или раздражујуће натрпани простачким шаренилом, народ жури улицама, на већим раскрсницама кула људска струја као да бежи пред пожаром.

А пред месаром још се није смањио змијолики ред. Старци и окретни детићи узнемирени чекају да однекуд искрсну кола са бајословним комадима меса у утроби.

---

* Геза Отлик (Ottlik Géza, 1912—) мађарски писац, најпознатије дело: *Школа на граници (Iskola a határon,* 1959).

Жалостан је то призор десет година после опсаде. Какве смо надуте и хвалисаве реченице читали ујутру у новинама, а какав гнев проваљује на уста ових што смалаксали чекају у реду. Жале се, оптужују, до грла пуни горчине.

А не дај боже да пројури крај њих какав циновски ауто купљен од Американаца или Енглеза. Када би погледом, јауком могли да убију, сви би се изметнули у убојице.

*
**

Моја жена има обичај да каже како у мени живе два човека. Један тражи самоћу, други не воли када га оставе самог. У њеној тврдњи има нешто истине. У детињству нисам имао присних другара, али нисам био од оних повучених што се крију по ћошковима, касније сам отишао од људи да бих тумарао другмовима, али сам увек тумарао с другим скитницама, имао сам и имам прилично строг суд о Јеврејима и женама, упркос томе имам такорећи све саме јеврејске пријатеље, са 22 године сам се оженио, узео сам једну фабричку радницу са троје деце, и овај мој брак с том сјајном жсном трајао је 30 година, после сам се оженио девојком која је била 27 година млађа од мене, заједно смо 17 година без критичног спотицања, као песник не волим и не користим риме, строг сам критичар младих, али само с њима могу да успоставим пријатељске односе.

Након овог признања може звучати сасвим вероватном констатација моје жене да у мени истовремено живе два човека. Примам на себе ову сумњиву похвалу. То није мањкавост, већ само моја карактеристична особина. Осећам да ме управо та двојица што живе у мени, одржавају у срећној равнотежи. Да није тако, одавно би ме у погибељ одвело ово моје дивље војевање, или бих од туге пао у очајање. Све у свему: нисам ничији, а опет не тумарам сам.

*
**

Годинама полемишем сам са собом око покушаја да ускладим оно што изгледа неускладиво: идејну и практичну страну марксизма. С овим проблемом стојим готово као добар хришћанин и добар јеврејин с појмом истог бога. Дубоко у мени живи сумња, друге бих одавно већ могао да убедим да се не само у марксистичкој пракси, већ и у самој идеји могу наћи фундаменталне грешке, недоста-

ци. Али као да не умем да изговорим оно што мислим. Изгледа да сваки човек има елементарну потребу да у нешто верује и, кад једном прихвати неку светињу, тешком муком може да је се ослободи. Па била та светиња верска догма или научна хипотеза.

Синоћ је, у готово пријатељском, уском кругу, неко поставио питање:

— Ако овако критикујемо праксу, јесмо ли још марксисти у идејном смислу речи?

Тишина. А онда серија изврдавања која нису ни најмање добро звучала. Сви су рекли нешто, и сви су пазили да се из њихових муцавих или збрзаних речи ништа извесно не узмогне разабрати. Питање је било упућено мени:

— Марксову економску анализу, његову оштру друштвену критику прихватам — рекох — али његова објашњења о партијама, његова предвиђања, ненаучну, утопистичку конструкцију друштва сматрам грешком, фикс-идејом која не рачуна са човековим духом и елементарним функцијама, — и као такву одбијам.

— Ако тако размишљаш, шта хоћеш да чиниш?

— Почећу да се свлачим. Желео бих да скинем са себе све ројте, крпе, све очаравајуће окове и заслепљујуће догме.

— То је нихилизам.

— Није тачно. Ове ствари скидам са себе да бих, што огољенији, доживео реалне чињенице, и што чистије главе схватио конкретне појмове. Волео бих да нам поступци буду промишљени, а речи недвосмислене.

Ако, дакле, кажем да нисам партијски марксиста, ја истовремено говорим и да бих волео да будем тако веран науци, тако бих јасно волео да видим чињенице, како сам то запазио управо у Марксовом примеру.

*
* *

„Побуна" писаца још се није утопила у блату, премда блато једнако расте око нас, а они не смеју да се одлуче да из њега изађу. И не усуђују се да напусте пуну чинију из које се годинама тако обилато госте. Досадно је то позориште, та мешавина херојског геста и кукавичког оклевања. Оно што је у њему вредно пажње, није резултат храбрости побуњеника, већ немоћи и глупог тактизирања њихових тамничара.

Ипак је то некакво догађање, некакав предзнак онога што сутра или прекосутра треба, на много значајнији начин, да уследи, и да на крај једног романескног поглавља стави завршну тачку.

О томе како други вреднују ову комедију која не обећава много, сведочи и горка гримаса с којом Ј. Н. резимира своје мишљење:

— Истинита је она стара пословица да од бећара постају најбољи пандури, али да од најподлијих пандура могу постати бећари, у то не верујем. Доста је било њих. Нека барем оставе наш презрени бећарлук неокаљан.

*
* *

Нисам похлепан читалац. Некада сам грабио за штампаним словом као куче за мувом. А онда, мало-помало, време је пролазило, човек се уходао у струци и схватио да не треба све да чита, није свака књига књижевност. Прелистамо је, погледамо ту и тамо, и већ по мирису знамо да с овим „делом" немамо шта да почињемо. Било би штета за време, као што је било штета за чист папир и скупу штампу.

Што је писац старији, искуснији, што је ширих видика, тим га, по мом мишљењу, мање занимају теме обрађене код других писаца (ту не мислим на поруку), приповести преузете из живота, по шаблону измишљене приче. Овакве ствари и он познаје, овако нешто и он може да измисли.

Порука — да. Порука је пишчев прави исказ, обелоданьивање његовог става према животу, свету. Увидевши то, писац се касније окреће најједноставнијим, најадекватнијим средствима, тражи најизражајније речи у језику, настоји да му реченице буду што еластичније, а притом ипак што језгровитије.

Сматрам, дакле, разумљивим и чак једино могућним да писац никад не може бити само једноставни читалац, одмах се придружује аутору, узима и краде из његовог дела, а пре свега, учи се на његовим грешкама и недостацима. И нису то увек „највећа" дела и „највећи" аутори који најпре налазе пут до духовне пријемчивости стваралачке енергије другог писца. Има текстова чију величину изједа наталожена прашина, а има књига сматраних безначајнима, а које случајно искрсну из мрака и остају незаборавне током читавог нашег живота.

Не говорим ово ради апстрактног стручног разглабања. Све ово има конкретне основе, везане, рекао бих, за место и време.

Лежао сам болестан, и један мој пријатељ сликар, препоручивши ми неке лекове, препоручи ми и све књиге за читање. Говорио је о њима с много ведрине и одушевљења.

Сликар је хришћанин, а књиге су написали јеврејски аутори, и то о јеврејским људима. На мађарском језику појавиле су се пре две-три деценије. Једна се приповест догађа у Енглеској, друга у Русији. Попут свог пријатеља сликара, и ја могу рећи само најбоље о књигама. Нису то велика дела, али не желе никог да понизе, не стоје у служби ни раса, ни вера, ни повлашћених, нити у служби класа. Једноставно само говоре о животу у којем учествују људи, животиње, траве, такорећи све постојеће. Треба ли више од тога?

Чему су ме научиле ове књиге? Ничему. Јесам ли их, дакле, узалуд читао? Не, јер су у мени побудиле сећања, многе сам патње и радости поново проживео, упркос свом замору и болести, осећао сам да живот није досадан, није неподношљив, сваки његов делић пун је узбуђења, неизмерног богатства, потребан је само човек који ће све то мноштво умети да прими у себе, или се сам том мноштву предати. И тада сам се сетио једног стиха:

„На столу једна ружа и, осећаш, ишчилила сва туга."

Прочитао сам, једну за другом, две књиге које нису много славне као ни сами њихови аутори, и убедио себе сумњичавог да, ако књижевност и није сила која може да промени свет, ипак је вредно у њој стварати.

*
* *

Неколико дана касније добио сам од жене Андора Немета још једну јеврејску књигу у његовом преводу. Ту је сабрано 17 новела, од Нахмана рођеног 1772. па до Макс Жакоба и Франца Кафке. Нису ме више интригирала књижевно-техничка питања, већ порука која навире из хиљаду скривених извора, проткана с хиљаду нити, блистава у хиљаду нијанси, а која се открива у овим, махом на јидишу писаним делима нама једва познатих писаца. Све су то дела с пуно људскости. Трагичне и комичне варијације на, чини се, неразрешиву јеврејску судбину. Саосећање са патницима и двосмислено изругивање с другима и са собом. Опет могу рећи само ово: људским очима виђене људске ствари, релације ткане од нераскидивих нити.

Могао бих рећи и да су ова дела попут радова некадашњих еснафских мајстора. Нису прављена за вечност, а човек и након столећа скида пред њима капу.

А сад једна дигресија. Како ли су наши данашњи писци далеко од откривања оваквих богатих људских рела-

ција? Велики је то губитак, а у нашим данашњим условима и ненадокнадив. Приписује им се у грех што немају тема. Размислимо мало: како могу имати теме они којима се не допушта да имају нешто да кажу.

(Наставиће се)

С мађарског
Јудита ШАЛГО

Лајош КАШАК

СТРАХ

Страх је стални пратилац дјетињег живота. Кад је то почело у мени? Никад. Јер, страх нема почетка.

Није ријеч о спољашњим узрочницима, који долазе изван породичног гнијезда. Нису они толико угрожавајући, јер од њих можеш како-тако да се заштитиш бјекством у гнијездо, у тврђаву.

Дакле, нису ми уливали толико страха:

Ни моја сестрична Ружа која се иза црквене апсиде изненада преда мном појавила с образином (машкаром) натакнутом на лице. Образина је имала огроман црвен нос и закрвављене очи.

Ни Јота Кнежевић: причало се да Јота хвата дјецу и реже дјеци јајца, Јота који је из свог винограда вјечито галамио, псујући „три крижа и бога пана", а ја сам га (Јоту) замишљао огромног, до неба, и да се може раскорачити између два брда, ловећи рукама сав дјечји ситнилеж у долини.

Ни прича о убиству Петра Цимеше: непознати разбојници изболи су га ножевима усред његове куће, а он се бранио хватајући голим шакама ножеве, па су му „длanови били до кости исјечени".

Ни прича о убиству неке жене у Мирићима: убио је некакав потплаћени Рус, ослобођени војни заробљеник, и љешину одвукао на врх парме у сјенику.

Ни прича о жељезничкој несрећи код Удбине: у рано прољеће 1919. године била је прошарица, дан јужеван, бљесак сунца, жуто блато и жуте воде испод снијега, отац пошао на воз и брзо се вратио сав блатан. Шта се догодило? „Преврнула се жељезница, пуна путника, сајмени дан, ја нисам могао ући у вагон и са степеница сам видио како се на обавитњи задњи вагон преврће и за њим један

за другим, редом, и ја сам искочио прије него што је дошао ред на мој вагон. Погинуо Карталија Раде, а неког човјека из Перне притиснуо вагон, само му глава остала вани, набрекла, *поцрнила*, глава сва црна као рор, а стрицу Ради Лапчевићу притиснуо вагон само руку, срећом мочварна и мекана ливада и лако су га извукли".

Дакле, тај „човјек из Перне, с главом набреклом и црном као рор".

Ни пси Павла Цикуша: ти бијели рундови, велики као теоци, са цекином испод врата, што бљују пјену лајући, па се загрцну и не могу више ни лајати него шиште пјеном кроза зубе и грч их у грлу хвата од јарости. Од тих цикушких змајева не можеш проћи путем него се склањај, док си жив, около по грмовима и јарцима и ломи се преко девет ограда.

Ни испраћај тежака увече, кад их мати упита: „Да ли ћете испод гробља"? Мати је мислила на пут који води кроз Медине Јаме, подножјем брда на коме је гробље. А ја сам разумио да ће људи морати да ријући „испод гробља" као ми, дјеца, што ријемо испод камаре сламе, и да ће морати крчити људске кости испред себе. Сâмо гробље наше није ми изгледало страшно. Иако је било на самом домаку нашег „трокута", ја сам радо гледао његове дрвене крстове, старињске, високе, пропете ка небу, у оштром контрасту према бјелини огромног облака.

Ни мртва кобила Фрелихова: све четири ноге дигла у вис, црна је била за живота, сад је још црња и Цигани дошли да је деру.

Ни приче о вукодлацима и Нечастивом.

И тако даље.

Друго зло било је страшније. Оно је тињало унутар породичног гнијезда. И, пошто је било унутра, ја сам га трајно осјећао, али само осјећао, немоћан ни да побјегнем ни да се одбраним од њега. Све је ту, једно за другим, једно над другим и не можеш никуд.

Почело је са нестанком наших коња. Слушао сам бајке о тим коњима: како су били жути као дукат, најљепши у селу, а виловни и јаки, па је и сам камен прскао под њиховим копитама.

А сада, од све те приче остали су само: фијакер у колници и седло на таванu.

Фијакер је стајао у колници већ годинама. Иако расушен и у распадању, иако су кокоши ле́гле јаја и брабоњале у њему, ја сам га сматрао оним, некадашњим, из приче, сједао сам у њ, ударао бичалом по имагинарним коњима, хтјело ми се да се отиснем њима низ брдо, а он, никако

да крене. Немоћ покретања. Ништа се не догађа, а хоћеш. Нешто је некад било, а сад више није то.

До нашег тавана водиле су степенице од јаворовине, увијек чисте и жуте. Међу сандуцима са житом стајало је седло, окружено гомилама старих крпа и другог разног материјала (све се у нас чувало, али чему?), усред лутог мириса таванске прашине. Умјесто коња Жућка, била је њим оседлана једна стара, расклимана столица. Не мари. Опчињен сам тим седлом од свињске коже и узенгијама што ратнички звекећу и сад је, умјесто столице, опет Жућко пода мном. Узјахујем. Дакле, Жућко мој, кренимо, и то упропањ! С нашег брда једним скоком на Катића колариште, па шумом кроз Међеђак у Петрову Гору, па опет назад на Кљајића Брдо. Ту ћемо стати за часак и заокружити широким обзорјем. Са брда ћемо се спузати зеленом лакомицом у поток Старчу и ту ћеш испод оне стијене, гдје владају бистрина и жуборење, напити се воде: цмрк, цмрк, цмрк. Крећемо ли даље? Куд би? Да ли низа Старчу, пасући од обарка до обарка? Не. Још се ни ознојио ниси, још ниси показао шта можеш. Хоћу да окрилатиш, па да ме дигнеш у облаке, нека нас гледају одоздо Капроли, Грдини и Шворе, нека завиде, па ћеш слетјети на Рудањско брдо код тетке Петре Пејић. Тетка Петра је мудра и добра жена, у ње је увијек пуна рукатка скорупа и слатких трешања, што их „рушгевима" називају, а биће и за тебе зоби. Потом ћемо скоком у Калудру, пасући младу отавицу, до Паљенице, па галопом у шуму Кремешницу, напиј се опет воде, али морамо одмах даље, јер си врућ, а у шуми је студено, па на Шупљи Храст и Брково Кућиште. Обрнућемо се ка селу, десно ће нам остати Букова Глава, прескочићемо Ровиштак и Слатњак и Дубраве и Балатине и Падешко Брдо и пасти на Маслечко Вигњиште. У гају ћемо се одморити, да се добро осушиш од пјене, јер не смију сазнати гдје смо били и колики пут направили, а Љољани увијек на све привирују и тешко је било шта сакрити од њих.

И, опет, ништа.

Имали смо сјеник, дугачак дванаест метара, са двије парме и широким увозом. Ступци, вјенчанице и рогови, све лијепо под конац истесано. Све како треба. Али грађа! Ни кестеновина, ни храстовина. Цимермарни ме, авај, научили да разликујем вриједност дрвета, да је најбоља грађа храстовина, па ни кестеновина да није слаба, али јеловина — то није никакво дрво! А наш сјеник баш је од јеловине! Храст је вјечност, а јеловина од данас до сјутра. Једног прољећа, док је сјеник зврјао пустолином, без сијена, чуо сам у вјенчаници: цр-цр-цр. Постојано. Испод греда, на

земљи, спазих кућицу жуте црвоточине, па још једну, и даље, још многе. Црвоточина је сипала помало, зрнце по зрнце, али упорно и једносмјерно, само на ниже, као брашно у мушницу. Сваком посјетом сјенику утврдио бих да хумак „брашна" расте. Па тај ц-р-в (свега три сугласника!) срушиће наш сјеник. Прво сазнање једносмјерности, неумољиве пролазности, пропадања и смрти било је страшније од свих ратних погибија о којима сам само слушао. Први сусрет са објективним свијетом, свијетом за себе, који траје по својим законима пред којима је човјек као немоћан! Наш сјеник од јеловине, дакле, већ је осуђен на пропаст. Заправо, наш сјеник пропада, ми смо немоћни да се одупремо пропадању.

Још је дебела зима, још траје помамно сањкање низ пут, од великих крушака па до Крижа (дјечурлију не можеш ни избројати) кад изненада удари вјетар југ. Предвјесник му је клопарање жељезнице од Удбине (иначе, жељезницу преко два брда, не можеш чути). С југом наиђе и јарка, жута свјетлост, која се одбија од плавкастог снијега и припече у очи. У жутилу топлог поднева почне да пљушти снијежница са кровова школе и цркве. Југ подбија, подрива, лоче и ждере снијег. Снијег копни, најприје око потокâ и врелâ, а по путевима, испод слеђених још пртина, жуборе бујице жуте воде. Тако све постаје жуто. Тако почиње разарање и нестајање једног стања (зимске чистоће), а ново још није настало: још је далеко до прољећа, до висибаба и врбових свирала, до босоногог скакутања по млаким тратинама. Поврх свега: људи одмах истјерају крмке на прошарицу, и та гадост почиње да рије и да отвара жуте ране по пољима мљацкајући сладокусно. Онда ударе кише и поводњи и земља се претвори у огромно блатиште. Најгоре доба коме не видиш краја.

Послије збора код цркве, кад се брујање утиша, свијет разиђе и туче на Крижу заврше, тад око цркве остаје само мирис од згажене траве и пусто сметлиште. Узалуд тражимо није ли отпао који дукат са дјевојачког кова. „Некада" је „неко" нашао дукат. Сад више нема ничега. Нешто је у те дане некад било па прошло.

Кад је отац канио умријети, најприје су кокоши почеле кукуријекати, па онда навали у кућу жути мрав, па крилати мрав, па совуљаге и ћукови облијетаху око куће, па су пси по сву ноћ вијали. Поменуте природне појаве, дакако, биле су пука случајност. Али ми смо их доживљавали као злокобно знамење. А кад су га, једне кишне и олујне ноћи, одвезли у Загреб, завлада мук. У кући, у цркви и на укопима.

Гојко НИКОЛИШ

ДОСЛЕДНОСТ ОСТВАРЕНА ЦЕНЗУРОМ

Марко Ристић: *Уочи надреализма;* „Нолит", Београд, 1985.

Пре неголи се позабавимо начином на који је књига која је пред нама приређена, поставили бисмо неколико начелних питања; питања која би се дотакла специфичности Ристићевог дела. Наиме, књижевна критика, оно што обележава Ристићево дело у периоду који се условно може назвати *уочи надреализма,* овде је само делимично објављена ... Али, пре него што упути замерку због изостављених текстова, критичар мора да се запита хоће ли се ти текстови објавити у једној од наредних књига. Можда у најављеној књизи *Ликови,* или пак у књизи са насловом *Око надреализма* ... Да ли те књиге приредити хронолошки или пак имати у виду нешто друго? Не бисмо се усудили да — као што је то на пример учинио Драган М. Јеремић у тексту *Марко Ристић или естетичар против своје воље* — посматрамо више периода у стваралаштву М. Ристића. Не зато што тих, условно речено, периода нема, већ због тога што стваралаштво М. Ристића захтева једну другачију периодизацију. Наиме, чини нам се да је примереније посматрати различите „области" интересовања у Ристићевом стваралаштву, области које би се сликовито могле приказати испрекиданим и пуним линијама. (Као и прекинутим, на пример, интересовање за алхемију, кабалу, магију, окултизам ... Но и ту би једно еластичније одређење нашло уток у другим линијама интересовања М. Ристића.) Ако, дакле, покушамо сликовито да прикажемо проблем: тада не посматрамо први ромен-ролановски период, већ интересовање за Р. Ролана, које — рецимо и то — може да се посматра као „пуна линија" тек негде око 1936. године. Интересовање у овом случају треба схватити у смислу примања нечијег дела, а не пуког читања. (Ромен Ролан се, илустрације ради, помиње један једини пут

у овој књизи, и то готово у ироничном контексту. Наиме, негде при крају књиге у једној белешци из 1982. године Ристић говори о серији метаморфоза свог књижевно-идејног опредељења и на прво место ставља Ромена Ролана. Међутим, не само да је то једино помињање Р. Ролана, већ у овој књизи и нема додирних атчака са ромен-ролановском проблематиком.)

Ако смо тако поставили могућу периодизацију — нудећи трагање за пуним линијама — онда, на пример, часопис *Сведочанства,* без обзира на годину објављивања, треба посматрати у контексту „пуне линије" са именом надреализам... Наравно, после тога долази испрекидана линија све негде до 1930. године. Верујемо да би се тако одређени неспоразуми избегли.

Рецимо и то да у овој књизи има два пролога: први је текст Растка Петровића *Споменик,* а други је текст Милана Дединца *Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског.* На крају књиге у Додатку имамо писма Исидоре Секулић, па једно писмо Душана Матића, и колаж текстова из штампе о часопису *Сведочанства,* као и кратку белешку о *Сведочанствима* из пера Ханифе Капицић-Османагић. На почетку књиге је и неколико мањих прилога из *Путева...* Дакле, из саме структуре књиге види се интенција да се, између осталог, дочара време у којем почиње да ствара М. Ристић, као што се види и жеља да се покаже шта је врхунац у том времену. Наиме, овде нису објављене критике о *Путевима,* на пример, већ само о *Сведочанствима...* (То је лако видљиво и из имена књиге. Књига се не назива по ономе шта је у њој садржано — могла се звати *Доба модернизма* — већ је добила име по ономе што тек треба да дође...) Помало необична композиција књиге; показаћемо то тек касније. Али, оно што хоћемо одмах да кажемо: могло се и без прилога у форми пролога. Истраживачи Ристићевог дела и књижевности тога времена знају за те текстове, а необавештеним читаоцима је тешко са неколико текстова приближити то време. Што се тиче Додатка на крају књиге: ако се прави белешка о *Сведочанствима,* нека се направи и о *Путевима,* па можда и о *Покрету,* који је младом Ристићу отворио врата... Недоследност, једном речју, али недоследност која је у функцији вредновања Ристићевог дела. Морамо бити за вредновање тог дела, али тек кад га угледамо у целини; мада сумњамо да се том целокупном делу можемо приближити окрњеним текстовима.

Задржаћемо се најпре на *Коментарима* које је Ристић водио у часопису *Покрет* 1924. године. У овој књизи су ти *Коментари* углавном прештампани из Ристићеве књиге *Од истог писца* (Матица српска, 1957. године). Ово „углавном" означава две ствари. Прва ствар је да су објављени и текстови *Ни о чему* и *Поглед на Џемса Џојса,* који нису објављени у књизи *Од истог писца.* А друга ствар су тачкице које су уведене

и у овом издању и које означавају *изостављени текст*. У тексту *На дневном реду* изостављено је пола странице текста. Када је 1957. године у књизи *Од истог писца* Ристић објављивао тај свој текст, тих неколико, *сада изостављених*, реченица попратио је белешком: „Реч је о богу. Било је то лако изоставити. Али уколико тај бог и није, у извесном смислу, само метафоричан, одраз је једног лутања (без кога нема оног путовања у ново, дакле непознато), о коме, једним својим видом, баш и прича ова књига. Тако је ту остао бог. Нека га". Наравно, како се времена мењају тако је и бог померен. Тачкице су присутне још од књиге *Од истог писца*, и у тексту *Писмо са Плитвичких језера*. (Интересантно је да је Ристић прештампавајући своје *Коментаре* у поменуту књигу *Од истог писца* заборавио на текст *Поглед на Џемса Џојса*. Кажемо заборавио због тога што га и не помиње међу оним текстовима које је изоставио. Исто тако је занимљиво да Ханифа Капицић-Османагић у фусноти на 83. страници своје студије о српском надреализму пише да Ристићеви „Коментари сежу од 19 априла до 23 августа 1924. године". Тако се губи из вида, поред текста о Џојсу, и *Писмо са Сушака*, објављено у броју 31 и 32 од 6. септембра 1924. године. Неправда према тексту о Џојсу овде је исправљена, међутим поново су изостављени текстови: *Вести из Загреба, Ускршњи бројеви београдских новина, Ваздух* и *Писмо са Сушака*. Збрка се дакле наставља; поготово у овој књизи где се не дају подаци о изостављеним текстовима. Недавно је Гојко Тешић у *Књижевним новинама* објавио један Ристићев текст објављен у *Времену;* текст чије је постојање Ристић брижљиво крио. Наравно да се ни овде тај текст не помиње.)

Када је први пут прештампавао своје *Маргиналије*, Ристић је изоставио „две-три одвише неинтересантне реченице, које су биле актуелне само уколико су значиле моментано адвокатско заузимање за г. Црњанског", међутим, данас, не само што су изостављени читави делови текста, већ се на неким местима читаоцу и не даје податак о изостављеном тексту. (Нема оних чувених тачкица.) А изостављени су делови текста који озбиљно нарушавају смисао текста; наиме, ако се ишло самим прилозима на дочаравање атмосфере времена, због чега су онда изостављени полемички делови са М. Царем, који нам говоре о оном времену... Чега се то Ристић (ако је он приређивач) плаши? Одговоримо му његовим речима да оно што жели да буде изнад времена, што се није усудило да буде функција времена, „ни за своје време, ни доцније, није ништа значило".

Жалосно је, или смешно — једино је сигурна градација у цензури текстова — да је од једног од најзначајнијих Ристићевих критичких текстова објављена само једна четвртина. Реч је о тексту *Кроз новију српску књижевност;* тексту који

бесумње доводи у питање књижевно-историјски слух приређивача ове књиге. Објављена је и половина текста *Податци духовног живота* и једна четвртина текста *На почетку нове „књижевне године"*. Једини од четири објављена текста Ристићеве књижевне критике који је штампан у целини јесте текст *Ка изворима поезије*. Остаје нада да ће се књижевна критика наћи у некој другој књизи и да ће избећи цензуру . . .

У овој књизи је објављен и Ристићев *Париски дневник*, као и почетак Ристићеве — недовршене — докторске тезе *Метафизика новинских вести*. Провучено је и неколико Ристићевих накнадних прибележака.

Али, оно због чега вреди читати ову књигу је Ристићев *Дневник* вођен од новембра 1928. до децембра 1929. године. Данас и овде, рекао би Ристић. Види се најпре Ристићева строгост према самом себи, обраћање самом себи. (Обраћање које може да делује — и јесте једним делом — патетично, јер навикли смо да бежимо од те строгости . . .) „Чувај своју кожу. Неће ти дати пресвлаку. Питома змијо. Гуштере". Види се Ристићево трагање за оним што је „незаменљивост духа", па она Ристићева жеља да се супротставља, да буде са друге стране: „Сви они држе да треба мислити и писати само у случају кад човек мисли и пише онако како други мисле и пишу, то јест у случају кад баш треба ћутати". (Коме ли данас упућује ове реченице?) Читамо ту и детаље изван књижевног контекста: „Београду ипак не могу да се радујем. Кошава и Матић су симболи свих личних непријатности: с једне стране домаћих (хладно у стану итд.) с друге стране оних које спадају у невралгичну зону звану ‚односи са људима'". Види се у том *Дневнику* и Ристићево незадовољство књижевном критиком коју пише, може се лако пратити шта ради у том времену — и колико га оно гуши — са којим људима се дружи, среће . . . Читамо ту и о дружењу Црњанског, Ристића и Милана Богдановића: „Литература, али и живот и смрт. Милан дивно прича о љубавној ноћи са једном калуђерицом, за време Рата, у светлости кандила . . ." У тим дневничким записима почиње заправо Ристићев *Морални и социјални смисао поезије:* уметник не може да буде индиферентан према револуцији . . . Ту је и почињао његов несретни разлаз са модернистима . . . (Несретан по томе колико га је оптерећивао.)

Може се читалац који зна Ристићев каснији живот и осетити супериорним са поседовањем извесности; али оно пред чиме застаје дах је нешто што бисмо могли назвати интелектуалним поштењем. Према самом себи, пре свега. Та нота, сада и овде, највидљивија је у Ристићевом *Дневнику*.

Дела Марка Ристића уређују, како то пише у књизи, Милица Николић и Никола Бертолино. Да ли је ову књигу уредио Марко Ристић пре своје смрти, не знамо. У сваком случају све се то могло и сретније урадити. Требало је хватати Ристићеву доследност — јер она постоји — на један другачији начин; а не ту доследност остваривати једном особеном цензуром. Не можемо пристати на избор који не поштује интегралност текста.

Миливој НЕНИН

ИСКУШЕЊА КРИТИЧКОГ ПЛУРАЛИЗМА

Предраг Палавестра: *Наслеђе српског модернизма;* „Просвета", Београд, 1985.

Књига Предрага Палавестре *Наслеђе српског модернизма* обухвата четири обимне и раније објављене студије које су посвећене различитој проблематици проучавања тзв. новије српске књижевности. Иако су предмети Палавестриног проучавања различити и разнородни, што се јасно види из наслова студија [*Схватање и појам критике у српској књижевности, Наслеђе српског модернизма (књижевне идеје као облик духовне културе епохе), Трајање, природа и препознавање српског симболизма* и *Правци проучавања међуратне српске књижевности* (1919—1941)], метод којим се овај историчар литературе служио углавном је један и јединствен; Палавестра ће га у неколико наврата дефинисати као *синтетички* (јер се формирао „синхронизацијом различитих метода"), или као *отворени дијалектички* приступ *научног синкретизма* и *плуралистичке критике* „која може да уђе у сваки комплекс вишесмерне дијалектичке интеракције између текста и контекста", како каже у завршној студији књиге.

Пут Предрага Палавестре ка оваквом методу проучавања књижевности и грађе о њој, није био кратак (што доказују његове раније објављене студије и књиге), нити је сам метод „изненадни проналазак" на основу властитог искуства — и *путу* ка методу и *методу* претходи солидна теоријска припрема, утемељена на најрелевантнијим иностраним и нашим ововековним и савременим изворима.

Прилазећи, дакле, разноликим предметима проучавања књижевности са позиција отвореног дијалектичког метода плуралистичке критике и науке о књижевности, Палавестра је у анализама успевао да успостави складнији однос, како сам

каже, између *изучавања текста* и *разумевања контекста*, али је, посебно у студији о наслеђу српског модернизма, појам *контекста* шире схватао и детаљније објашњавао, с циљем да образложи и аргументовано докаже како се књижевне идеје могу јављати и као облик духовне културе епохе (релација *књижевно дело — култура)*, поштујући при томе Лотманову поставку да је „унутарња организација уметничке књижевности изоморфна култури као таквој и да понавља опште принципе њене организације", као што је, у истом смислу, прихватао тврдњу Михаила Бахтина о поменутој релацији, нарочито приликом одређивања појма *диференцираног јединства културе*. У студији *Трајање, природа и препознавање српског симболизма* релацију *текст-контекст* допуњавао је и истраживањем односа *текста* и *текстуре*, што је разумљиво и оправдано када се у обзир узме природа грађе коју је у овој студији проучавао. Према томе, основни елементи тумачења, какве имплицује отворена дијалектичка метода критичког плурализма, били би *текстура, текст, контекст, култура*, а њихова бројност, дакле, и узајамна условљеност, обавезују истраживача да добро познаје не само књижевно-критичке методе и књижевно-научне дисциплине већ и методе других дисциплина, као и друге дисциплине — јер би само у том случају изабрани метод омогућавао свеобухватније разумевање и тумачење појаве која се проучава, што је, наравно, још увек само сан и недостижни идеал књижевно-критичког и књижевно-научног рада уопште. У том погледу, ни резултати Палавестриног проучавања до којих је дошао у студијама које улазе у књигу *Наслеђе српског модернизма*, нису уједначени; предмет проучавања понекад сам одређује или условљава метод проучавања — Палавестра је то на једном месту експлицитно саопштио — и ма колико био отворен, флексибилан и еластичан, метод који је изабрао и којим се доследно служио, није могао у потпуности да захвати широку, сложену и разноврсну грађу, каква је она о којој је реч у овој књизи. У појединим студијама, у другој и завршној, на пример, неким елементима — конституенсима метода *(контекст, култура)* посвећено је више пажње, али је и то разумљиво јер је предмет проучавања управо и захтевао „форсирање" тих елемената у проучавању.

Најопсежнија студија у Палавестриној књизи посвећена је схватању и појму критике у српској књижевности. Обим студије лако је схватљив кад се на уму има временски распон у којем се схватање и појам критике у српској књижевности прати; тај распон је дужи од два века (почиње „известијама о ученых делах" у Орфелиновом *Славено-сербском магазину* 1768, а завршава се у наше време, тако рећи). Иако се историјом критике баве историчари литературе, и мада је код нас било радова те врсте (макар да су дати као „скице" или пре-

гледи историје идеја, односно студије, какве су писали Драган М. Јеремић, Јован Деретић, Иво Тартаља, Драгиша Живковић и други), Палавестра је настојао да у својој студији о схватању и појму књижевне критике укаже на могућну историју ових категорија — не само да би се установио *континуитет* критичке књижевне мисли код Срба или описале њене најбитније *развојне фазе*, него да та историја послужи као прилог *заснивању* или *конституисању* „историјске поетике српске књижевне критике", тј. као прилог *утемељењу* њене *теорије*.

Овако формулисани циљ истраживања Палавестра је у уводној студији књиге *Наслеђе српског модернизма* углавном остварио. *Просветитељски* и *васпитни карактер*, какав је наша критика поседовала још од времена када се налазила у повоју, жилаво се одржавао и упорно протезао кроз читав XIX век и сачувао се до почетка нашега века, па и касније; ако се узме да је тај карактер српске критике само један елеменат њене „историјске поетике", може се уочити да се он у току историјског развоја „прилагођавао", трансформисао, али није мењао битније своју суштину. *Просветитељско* и *васпитно* биће веома важне категорије и у Вуковим рецензијама на Видаковићеве романе, и у естетичким списима Светозара Марковића, у укупном критичко-историјском књижевном раду Скерлићевом, као и код критичара међуратног и поратног периода, док се још увек поштовао концепт социјалистичког реализма, на пример.

Од Вуковог рада, критика постаје *жанр* (Палавестра на више места у овој студији каже *књижевни жанр* или *књижевна врста*, иако је, прецизности ради, било боље да је користио термин *књижевнонаучни жанр* или *врста* — мада је критика *дисциплина* науке о књижевности — који, уосталом, више одговара методу којим се овај аутор служи и за који каже, видели смо, да је заснован на науци о књижевности), дакле, књижевно-научна врста која „у нову српску књижевност није дошла са закашњењем" и која је била „огледало модерности" те књижевности. Пратећи хронолошки њену генезу (односно, генезу схватања појма критике), Палавестра је предочавао не само линије успона него и „кривудања" и падове који су се на том путу развоја нужно појављивали. Приличан број људи од пера који су се бавили и овим видом посла, сведочи да је критичарска делатност уважавана колико и уобичајени књижевни рад и да је, као и у другим и снанжијим европским литературама, и српска критика успевала релативно добро да прати текућу књижевну продукцију. „Неспоразуми" између књижевно-уметничке и књижевно-критичке праксе били су „нормална" појава и до њих је долазило увек када би, у овој другој, превагнуо неки од елемената анализовања, односно, вредновања дела. Срећом, таквих „немогућности" комуникаци-

је делâ и тумачâ, било је довољно да би се ишло напред, а до њих је долазило када су у критичкој пракси тумачи полазили од пренаглашених утилитаристичких, идеолошких или екстремно-естетичких претпоставки; у историји српске књижевности, овакве претпоставке јављале су се у готово свакој генерацији писаца и критичара, и оне су, у ствари, биле нужност, дијалектичка, у основи, и могле су се једноставно свести на принцип борбе супротности: на фону једног модела мишљења (у овом случају: *критичког),* већ „истрошеног", појављује се нови модел (појмови *критика* и *критичко схватање* мењају се!), па је, отуда разумљиво што ће *ново* потискивати (негирати) *старо.* Као реакција на *модел* Светозара Марковића — појавиће се *модел* Лазе Костића, на пример. Слична паралела, адекват, тако рећи, може се уочити и у нашем веку, чак у два маха, ако не и више пута: *практичару, идеологу, трибуну* и *просветитељу,* какав је био Скерлић, супротставиће се песници-критичари модернисти (послератни!), залажући се за *аутономну, стваралачку* и *естетичку* критику и есеј као њену форму (реч је о песницима-критичарима, почев од Исидоре Секулић до Станислава Винавера); сродна појава се може уочити и у сукобу „старих" и „нових" (а таквих је одувек било!) и након другог светског рата, итд.

Основна дихотомија у српској књижевној критици, присутна од почетка *(утилитаристичко* и *естетичко),* преобликована је у нашем веку у прецењивање *контекстуалног* или *текстуалног* значења дела; једина разумна логика, по Палавестриној уверењу, за савремену књижевно-критичку праксу би била дијалектичко сједињавање полова назначене дихотомије, јер је то „превазилажење" супротности и њихова синтеза, у ствари, законитост историјског развоја — а време је управо за то погодно. Та и таква законитост је у српској књижевној критици довољно еволуирала и сама критика (и њени досадашњи резултати), довољан су доказ „животности и стваралачког успона", односно, „сведочанство о творачкој моћи преображаја и прилагођавања њене форме, плод њеног целокупног духовног самоостваривања, типолошког усавршавања и развоја" — да би се загосподарило дијалектичком методом критичког плурализма и науке о књижевности у даљим и предстојећим процесима проучавања књижевних феномена.

Друга и трећа студија у Палавестриној књизи су комплементарне и допуњују последњу. У *Наслеђу српског модернизма* овај аутор је настојао да покаже како се *књижевне идеје* могу јавити као *облик* духовне културе епохе — у овом случају епохе модернизма, хетерогеног и тешко одредљивог раздобља, како у погледу *трајања* тако и према *стилским формацијама* које му припадају. Ако се почетак модернизма може сместити у последње деценије прошлога века (докле, иначе, сежу „коре-

ни" српског симболизма, којим се Палавестра бави у трећој студији), горњу границу није лако повући, поготово зато што су „збрку" у могућну периодизацију уносили тзв. модернисти после првог светског рата (песници авангарде, који су се одрицали „наслеђа", па и онога које му непосредно претходи и негирали традицију ма откуда она долазила и у ма каквом да се облику јављала). Било је и има историчара који сматрају да је авангарда посебан књижевни-уметнички комплекс и да је формација којој стилски припадају њена дела нешто посебно *у*, али *изван* модернизма. Палавестра, међутим, методом о којем је било речи, покушава да докаже како је модернизам (и његово наслеђе), у ствари, активирао све ствараоце овога доба, у неколико праваца: рад на језику и усавршавање језика као обликовног материјала, жанровско богатство, психолошка анализа у прозним делима, утицај културног миљеа на песничка остварења, кореспондентност српске литературе са другима на југословенском и европском простору, субјективизам у изградњи слике света, пренаглашавање индивидуалног у чину стварања и слично. Према томе, преврат који су извршили модернисти другог таласа (авангарда), припреман је поиздаље и одраније — песничке револуције и када су „најгласније" — каже Палавестра — „не дешавају се изненада и без претходника који и нехотично могу да припреме побуну и да јој одреде рушилачки смер", и, чини се, да се управо то догодило у српској књижевности око 1919, и/или догађало до краја друге деценије.

Припреме за преврат (побуну), очигледније су саопштене у трећој Палавестриној студији *(Трајање, природа и препознавање српског симболизма)*, у којој је овај аутор посматрао српски симболизам не као *епоху*, *правац* или *школу* (покрет још мање!) већ као *форму* културе која одговара „општем стању духова када се појединац, пун дозрелог креативног набоја, буди у самоме себи, када се изнутра успоставља и творачки, чином уметничког стварања, супротставља било каквом насиљу са стране — превласти једне идеологије, тоталитарном притиску, владајућем укусу, спољашњем историјском или друштвеном детерминизму и све нижим формама живота". Уважавајући резултате истраживања до којих су дошли претходници на овом плану (Д. Витошевић, Д. Живковић, Р. Вучковић и други), Палавестра је склон да прихвати њихове разлоге за могућну „периодизацију" српског симболизма, али и сугестивне идеје Миодрага Павловића које продужују „век" симболизма код нас (до 1943. када је изашло америчко издање Дучићеве *Лирике*, па и дуже, до песника „неосимболиста", после другог светског рата).

Други део студије о српском симболизму Палавестра је посветио *тексту*, односно, бавио се текстолошким одликама сим-

болистичких остварења, њиховим језиком и формалним обележјима, а у завршној студији — *Правци проучавања међуратне српске књижевности* — указивао је на „најнепосредније задатке националне науке о књижевности и књижевне критике" у проучавању литературе овога периода. Ти задаци су познати одраније, не само из Палавестриних студија и књига, него и из радова других истраживача, посебно оних који учествују у пројектима Института за књижевност и уметност, тако да би се, поводом ове студије, могло говорити и о остваренim резултатима проучавања сложене, стилски неуједначене, тематски и жанровски разуђене епохе која је трајала свега (једва) две деценије.

Да би се, како је већ речено, у складу са изабраним методом, остварило комплексно изучавање књижевности овога доба и назначили основни правци проучавања — Палавестра се посебно задржавао на *појму међуратне српске књижевности* и потпуном одређењу тога појма, на *просторима деловања међуратне српске књижевности, на методолошком приступу и подели грађе, типологији грађе међуратне књижевности* и *месту књижевности у диференцираном јединству културе међуратног разбоља*. Судећи по том шта је ушло у овако постављену „методолошку мрежу" проучавања, Палавестрин метод критичког плурализма био је изложен највећим искушењима — и та је искушења издржавао, уз извесну „превласт" *контекста* као конституенса методе о којој је реч. У студији овога типа (и с обзиром на то каква је грађа, односно, предмет истраживања и уважавајући намену студије) — друкчије није могло бити; подстицајни карактер завршне студије, за проучаваоце међуратне српске књижевности, не може се подвести под сумњу.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

ЗАГОНЕТКА АЛХЕМИЈЕ

Змија и змај, увод у историју алхемије; „Просвета", Београд, 1985.

Током последњих годину дана код нас се — додуше са закашњењем у односу на светска кретања — почело јављати све изразитије интересовање за алхемијску традицију. Тако је у Загребу крајем 1984. објављена капитална Јунгова студија *Психологија & алхемија,* а 1985. су публиковани тематски број часописа *Градац* повећен Парацелзусу, темат о алхемији бео-

градског *Дела*, као и зборник *Змија и змај*, за који је текстове изабрао и превео Душан Борђевић-Милеусњић. Ако се има на уму да поменути наслови подразумевају и референце које упућују на релевантну литературу о овој области, може се рећи да је коначно *започео* процес упознавања наше културе са сложеном, изазовном и инспиративном духовном традицијом алхемије.

Ипак, загонетка ту тек започиње, да би постајала све замршенија и тајанственија што се дубље улази у алхемијски лавиринт. OBSCURUM PER OBSCURIUS, IGNOTUM PER IGNOTIUS: *нејасно треба објаснити још нејаснијим, непознато још непознатијим;* тако је гласила херменеутичка формула коју су сами алхемичари за своје текстове нудили, описујући на тај начин не само пут поимања њиховог учења него и саму његову суштину. Рационалистичко-просветитељска парадигма, која је чврсто уграђена у темеље новије европске културе и цивилизације (и која прихвата, „легализује" један рационални, логички, искуствено-материјалистички тип спознаје и знања), неспособна је да у своје тело прими ентитет оваквог (вишег) реда. Супротност је вечита, непомирљива; зато, као прво упутство ономе ко жели да крочи у алхемијски лавиринт, треба препоручити да се пред улазом ослободи сопственог просветитељско-рационалистичког наслеђа/порекла, јер је једино тако могуће у потпуности се препустити унутрашњем току саме алхемије (а то је, опет, истински начин да се приближимо њеној неизрецивој Дубини: да се *приближимо*, али не и да дођемо до краја, до циља — јер, циља нема, јер то је увек *приближавање бескрају*). Дакле, при сусрету са алхемијским текстовима не очекујемо *разумевање* (уобичајено, стандардно, рационално-школско разумевање, у духу поменутог наслеђа и парадигме, разумевање примерено математици, биологији, социологији итд.); напротив, пођимо суштински различитим путем: путем интуитивног и ирационалног, путем директног и безрезервног укључивања у слободно кретање њихове језичке материје, путем који нас не води *просвећењу* него *просветљењу*.

Наравно, наш схематични, просвећени разум претходно ће нас мучити питањем: шта је, у ствари, то загонетно учење којем треба жртвовати толико много да би се досегла његова непоновљива светлост, о чему заправо говоре алхемијски текстови? Послужимо ли се „триком" самих алхемичара, нећемо ни покушати да дамо одговор на било који од очекиваних начина: цитираћемо две-три њихове параболе о „правој филозофији", „божанској или краљевској вештини", „тајној уметности", „доктрини мудраца"; параболе чији смисао, међутим, могу наслутити само посвећени, адепти. Послужимо ли се, пак, знањем данашњих проучавалаца алхемијске традиције (науч-

ника), можемо размишљати барем о два њена глобална вида (значења): научно-експерименталном, у којем алхемија подразумева одређена хемијска, медицинско-биолошка и физичка истраживања и учења (а у појединим моментима антиципира њихову модерну праксу и достигнућа), те спиритуално-мистичком, у којем она подразумева једно херметичко, езотеријско учење и праксу, чији су нагласци на психолошкој (психоаналитичкој и парапсихолошкој), космолошкој и антрополошкој (а унеколико и на сексуалној и религиозној) димензији. Но, без обзира што поменута два аспекта алхемије делују као различите, чак контрадикторне дисциплине, они — у њеном систему — *јесу* комплементарни и егзистирају синхроно: кореспондирајући са једним од њих, алхемичар увек, макар посредно, симболично, кореспондира и са другим (при чему ваља нагласити да је у новијој алхемијској традицији спиритуално-мистички вид све више задобијао примат). Најзад, чини се да проучаваоци углавном заобилазе можда најизазовнији и најзагонетнији вид алхемије (или га се, у најбољем случају, присећају само на нивоу аналогије): јер, алхемија поседује и изразито артистичку димензију (њен истински посвећеник морао је бити HOMO LUDENS, у најплеменитијем смислу те синтагме), она *јесте* и уметност, и то барем двострука уметност — уметност материје (Супстанци, Процеса и Принципа) и уметност језика (уосталом, не заборавимо сам Извор: један од њених најдревнијих предака, староегипатски бог Тот, изумитељ је — осим магије — језика и писма).

Када је реч о алхемији као уметности језика, имамо на уму текстове самих алхемичара — не неке специјалне, песничке текстове, већ најраспрострањеније, најфреквентније њихове радове, који су по правилу имали облик филозофске или научне расправе; имамо, дакле, на уму целокупну писану језичку алхемијску традицију. Могло би се — на примарном рецепцијском плану — говорити о поетским вредностима тих текстова, које су несумњиве, или о литерарности појединих визија, слика и парабола (многе од њих могле би се с пуним правом уврстити у сваку светску антологију кратке прозе); али, суштина није у томе: суштина је у томе што језик алхемијских текстова функционише на књижевно-уметнички начин, и то на један врло модеран књижевно-уметнички начин. Он није транспарентан, нити му је у првом плану референцијална функција (у супротном, он би био лишен максимално високог степена затамњености, тешко проходне херметичности); напротив, он изриче сопствену истину, говори (у-писује) сопствено биће. Тај језик се приближава модерном поетском идеалу семантичке аутономије, могућности да у тој равни не буде детерминисан ничим изван себе самог, те да не преноси одређену, ван текста постојећу и дату поруку или смисао, већ

да своја значења и смислове формира/остварује искључиво у тексту, у слободном кретању сопствене материје. Ако прихватимо да је то шифровани текст/језик, онда треба увидети да шифра ту није изван текста, она није чврше утврђена, конвенционална (као што је случај, рецимо, у хришћанској литератури, у њеној симбологији и метафорици), мада поједини симболи могу из текста у текст понављати основно — али само основно — значење (што их, опет, не онемогућава да и у истом тексту неколико пута промене своју семантичку ауру): шифра алхемијског текста природно проистиче из стварности коју он казује (и која, као тоталитет, само у њему постоји), та шифра је, дакле, у самом тексту, садржана у повезаности и многострукој интеракцији самих речи, метафора, слика, симбола (стога ни једно њихово спољашње тумачење не може дати истинске резултате, нити може довести до ишчитавања алхемијског текста). Овде је реч о Тексту-Језику, какав су сањали и исписивали Кодер, Хлебњиков, Џојс, надреалисти...

Због тога, можда највећу вредност *Змије и змаја* представљају управо текстови алхемистике, многобројни примери *алхемијске књижевности*, који су сабрани у четвртом поглављу ове књиге, али их налазимо врло често и у осталим поглављима. Заиста, читалачки доживљај у сусрету са њима је чудесан, посебно када разбијају сувопарну текстуру историјских или теоријских огледа. Осим тога, нарочиту пажњу привлаче и ликовни прилози: алхемијске алегорије и емблематика, херметичке енигме и т. сл. — једном речју, богат визуелно-уметнички материјал који је егзистирао као интегрални део алхемијских расправа и који такође зрачи неким особеним тајанством, неком чаролијом која као да није од овога света. Могло би се рећи да и текстуални и ликовни радови алхемичара представљају делове јединственог процеса, компоненте (не и једине) специфичног, сложеног уметничког концепта (дакако, не само уметничког) названог *Opus alchymicum*. Најзад, треба истаћи да *Змија и змај* поседује и високу информативну вредност, да пружа солидан увид у природу и историју алхемије, ослањајући се на најрелевантнију литературу из те области (Шервуда Тејлора, Јунга и друге); можемо само зажалити што, уз преведене огледе, у овај зборник није уврштен и рад неког домаћег аутора, који би се бавио истраживањем алхемијске традиције у нас (познато је да је у нашим приморским крајевима алхемистика живела, те да су — по неким сведочењима — у појединим градовима и у новије време постојале лабораторије алхемичара).

Сава ДАМЈАНОВ

ЛАВ ТОЛСТОЈ И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ

Војислав Бојовић: *Толстој у Срба;* „Партизанска књига", Београд, 1985.

Компаративистичка истраживања о присуству руских писаца у српској књижевности стекла су на нашем простору извесну традицију. Поред низа краћих радова и расправа о овој теми, објављено је неколико научно писаних монографија, посвећених углавном присуству највећих руских писаца, од Пушкина и Гоголља до Достојевског и Толстоја. Рад у овој области започео је Петар Митропан *(Пушкин код Срба,* 1937), а потом следе Милосав Бабовић *(Достојевски код Срба,* 1958, 1961), Милица Милидраговић *(Гоголь код Срба),* Миодраг Сибиновић *(Љермонтов у српској књижевности,* 1971). Овоме низу прикључује се Војислав Бојовић монографијом о Лаву Толстоју.

Интересовање за руску књижевност, не само на подручју српскохрватског језика, него код јужнословенских народа уопште, сежу у дубоку прошлост, а као историјске чињенице могу се пратити још од предромантичног периода и каснијих романтичарских словенофилских покрета; историјски разлози су условили да су та интересовања за ову литературу или утицаји ове литературе били интензивнији и артикулисанији код оних народа који су и у верском погледу били „ближи" Русима — дакле, код Срба и Црногораца. Међутим, од половине прошлога века, када у руској књижевности почиње монументална реалистичка епоха — многи разлози да се ова литература не прихвати у другим срединама — отпали су: књижевна дела од Пушкина до Достојевског, као и сва истинска уметничка дела, пленила су пажњу на све стране, не поштујући државне, националне, језичке, верске и све друге границе... Зачуђује само то што се Толстоју, толико присутном у нашим књижевностима, посвећује монографија тек у наше време.

Књига *Толстој у Срба* настала је из докторске дисертације Војислава Бојовића, одбрањене на Филолошком факултету у Београду, 1980. године.

Као и сваки компаративистички рад, и Бојовићев о Толстоју био је нужно „филолошки" и подразумевао је истраживање које је умногоме читаоцу његове студије остало „невидљиво". Податке који ту „невидљивост" смањују Бојовић је саопштавао у фуснотама, али ни ти подаци нису у стању да искажу у пуној мери ни обим ни тежину посла какав монографија овога типа захтева. Није реч само о трагању по часописима, о непотпуности и непоузданости расположивих библиографија, о утврђивању ауторства превода и датирању, него и о нечему другоме што „искаче" из овако поједностављено схваћеног „филолошког" посла. Реч је, наиме, и о неопходним књижевно-историјским, критичким и теоријским знањима, о њи-

ховој примени, о успостављању примерене методологије истраживања, о изграђеном књижевном и језичком укусу, о способности синтетичког мишљења и постављања адекватних хипотеза, о аналитичком проницању у процесе рецепције и осмишљеном тумачењу тзв. хоризоната очекивања публике, о моћи да се разлуче појмови *додира, реминисценција* и *утицаја* једне књижевности на другу и слично, и да се, најзад, реконструише књижевно доба Толстојево, не само у руској него и у српској литератури и публицистици, Толстојев статус одреди у различитим временским одсечцима историје српске књижевности, позицијâ и његов третман у књижевној критици, од једног до другог периода, па Толстојев „пријем" као мислиоца, драмског писца, романсијера и приповедача, педагога и реформатора . . . Осим набројаних, Бојовић је проучавао и друге проблеме које је наметнуо „предмет" проучавања; једно његово поглавље, на пример, носи назив *Толстој и Српска православна црква.*

Овако сагледани, тематски кругови, наоко, једне „обичне" књижевно-историјске теме, чине се као преголем терет за једног истраживача; они то и јесу, и ако би се аутору могли ставити извесни приговори о раду, сам квантитет *тематског* би се могао узети као оправдање или олакшавајућа околност за пропусте у књизи. Тих пропуста нема много и, кад се појаве, — нису релевантни за општи утисак о књизи.

О *Горостасу из Јасне Пољане,* како је Толстоја назвао један француски биограф, написано је много студија; вишетомне су и Толстојеве биографије, попут оне коју је написао Виктор Шкловски, мада по обиму нису ништа мање ни књиге које су о аутору *Рата и мира* писали не само руски него и страни писци, књижевни историчари (Ролан, Троаја и други).

Пратећи поједина поглавља Бојовићеве монографије, читалац стиче увид у стварно присуство Толстојевих дела у српској читалачкој средини, и то од 1868, када је прво Толстојево дело преведено, до 1941. Прво помињање Толстојево у нашој периодици било је 1867, у часопису *Световид,* а наредне године преведена је приповетка *Мећава* (преводилац Борђе Поповић) и објављена у *Даници,* што значи да је Толстој, након петнаестак година књижевног рада могао стицати поклонике и међу Србима (прве преводе Толстојевих дела начинили су Чеси, пар година пре Срба). Што се више ближи конац века, Толстојева дела преводе се све чешће и благовременије, а *Кројцерова соната* — утврђује Бојовић — „била је дјело које је највише скретало пажње српске публицистике и о којој се доста знало и прије него што је преведено. Те радозналости су и довеле до тога да је приповијетка била преведена и публикована, тако рећи, и прије него што се и у Руса званично и легално појавила". *(Кројцерова соната* преведена је и објављена 1890, а Толстој ју је завршио 1889.) Рад преводилаца од тада постаје

„квалитетнији", јер расте и број зналаца језика, тј. оних који се баве превођењем. Бојовић је посветио доста пажње преводиоцима, односно, њиховим преводима и процењивао је појединачне учинке, упоређујући преводе са оригиналним текстом или међусобно. Наводећи обиље чињеница — према хронолошком редоследу превода Толстојевих дела — Бојовић није „допуњавао" монографију фактографским материјалом у илустративне сврхе — он је честим запажањима на основи те грађе реконструисао и оживљавао нашу књижевну прошлост и књижевни живот (рецепција појединих дела у публици и критици, ставови редакција часописа и новина, итд.) и јасно одређивао кретања и законитости у томе животу.

Податак, на пример, да је Толстоју код српске публике, од деведесетих година прошлог до краја прве деценије нашега века, једини такмац био француски писац Виктор Иго, и да је Толстој редовно имао више читалаца (према подацима из библиотека), сам по себи не казује много, али кад се узме у обзир да је извесно „захлађење" према руском писцу наступило поводом његових ставова око анексије Босне и Херцеговине (1908), а потом оживео интерес, поводом Толстојевог избора за дописног члана САНУ и скоре Толстојеве смрти, извесна кретања прерастају у занимљива књижевно-историјска факта. После првог светског рата интензивније је интересовање за Достојевског, иако се, у начелу, и српски писци и читаоци тих година окрећу западноевропској култури и литератури.

Посебну пажњу Војислав Бојовић поклања пријему најзначајнијих Толстојевих дела у српској публици — романима *Рат и мир, Ана Карењина, Васкрсење*, односно, његовом публицистичко-есејистичком раду, тј. анализи рецепције тих дела у редовима прилично бројних читалаца. С друге стране, темељно је истражио место и улогу књижевних гласила у процесима рецепције и, наравно, извео одређене закључке. Истовремено је у синтетичким прегледима указао на најзначајније расправе и радове о Толстоју и предочио све оно што је у њима релевантно и ново, кад је реч о Толстоју писцу и мислиоцу (и код Срба је рано уочено да је Толстој *писац* много више од Толстоја *мислиоца*). Занимљиво је и Бојовићево виђење односа српских реалиста према делу Лава Толстоја, као и песника који им претходе, а били су Толстојеви савременици. Неки од српских реалиста окренули су се руској литератури под непосредним утицајем свог социјално-естетичког „идеолога" — Светозара Марковића (Милован Глишић, на пример, један од најбољих познавалаца и преводилаца Толстојевих романа, истовремено и писац прве веће расправе о Толстоју), а други су, попут Лазе Лазаревића, литерарним чулом наслутили моћну стваралачку величину поменутог писца.

Проблемима Толстојевог утицаја на српске реалисте бавили су се и пре Бојовића наши познати историчари књижевности и критичари (Скерлић, Богдановић, Глигорић), компаратисти (Р. Лалић, Д. Недељковић), али је у Бојовићевој монографији систематичније и прегледније представљена линија и тих проучавања и континуитет веза Толстојевих дела и остварења српске реалистичке прозе. И не само реалистичке, и не само прозне књижевности. Илустрације ради, ако је Толстој био драг писац и „применљива" лектира Змају, Лаза Костић (као и Змај, Толстојев савременик) није га одвећ уважавао (свакако и због Толстојевог схватања уметности и због односа према Шекспиру и слично), о чему је врло добро писао Миодраг Радовић у књизи *Лаза Костић и светска књижевност*. Популаризација Лава Толстоја није замислива без успешних превода Милована Глишића; Лаза Лазаревић биће „најзанесенији поклоник" уметности Лава Толстоја, до тренутка када је прочитао *Кројцерову сонату* — тада се разочарао јер се „геније" показао у старачкој стваралачкој немоћи.

Занимљива су и Бојовићева поглавља о присуству Толстојевих драма у српској књижевној средини и на позоришним сценама, а затим, истраживање филозофско-педагошких радова овога писца, који нису имали ширег одјека на нашем тлу, иако су новине и књижевна гласила редовно доносила прилоге и о тим видовима Толстојевог рада.

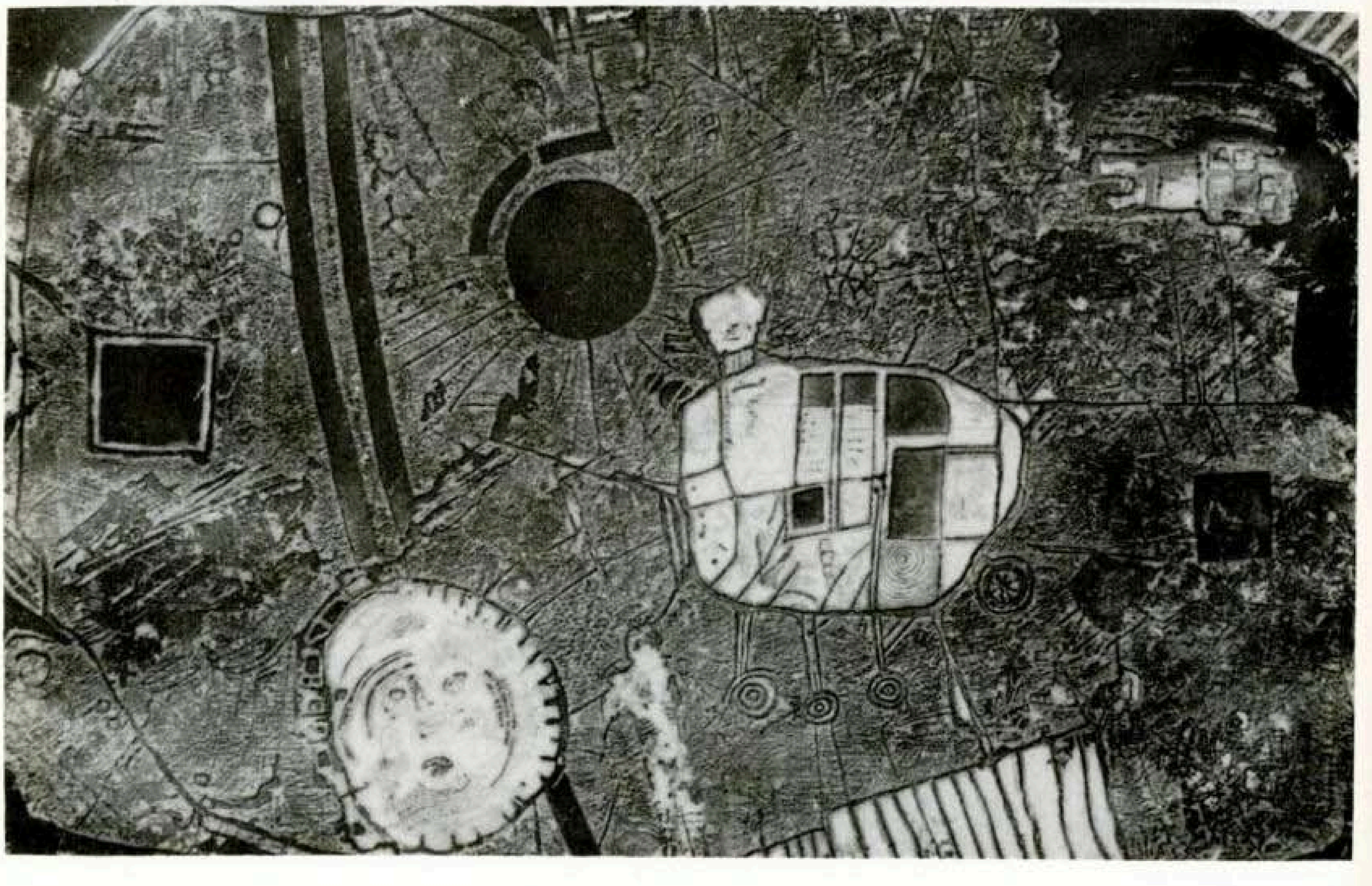
Монографије каква је Бојовићева немају бројну публику у нас; ретки су и они који се упуштају да их критички или на неки други начин приближе читаоцима. С обзиром на то да је у овом случају реч о знаменитом и још увек литерарно живом класику, можда ће судбина Бојовићеве солидно писане књиге бити другчија. Заправо, то је књига која читаоцима има шта да каже и о Толстоју и о нашој књижевној прошлости и садашњости, из које процењујемо шта је *живо*, а шта *мртво*, и у Толстојевом опусу, и у тој прошлости.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

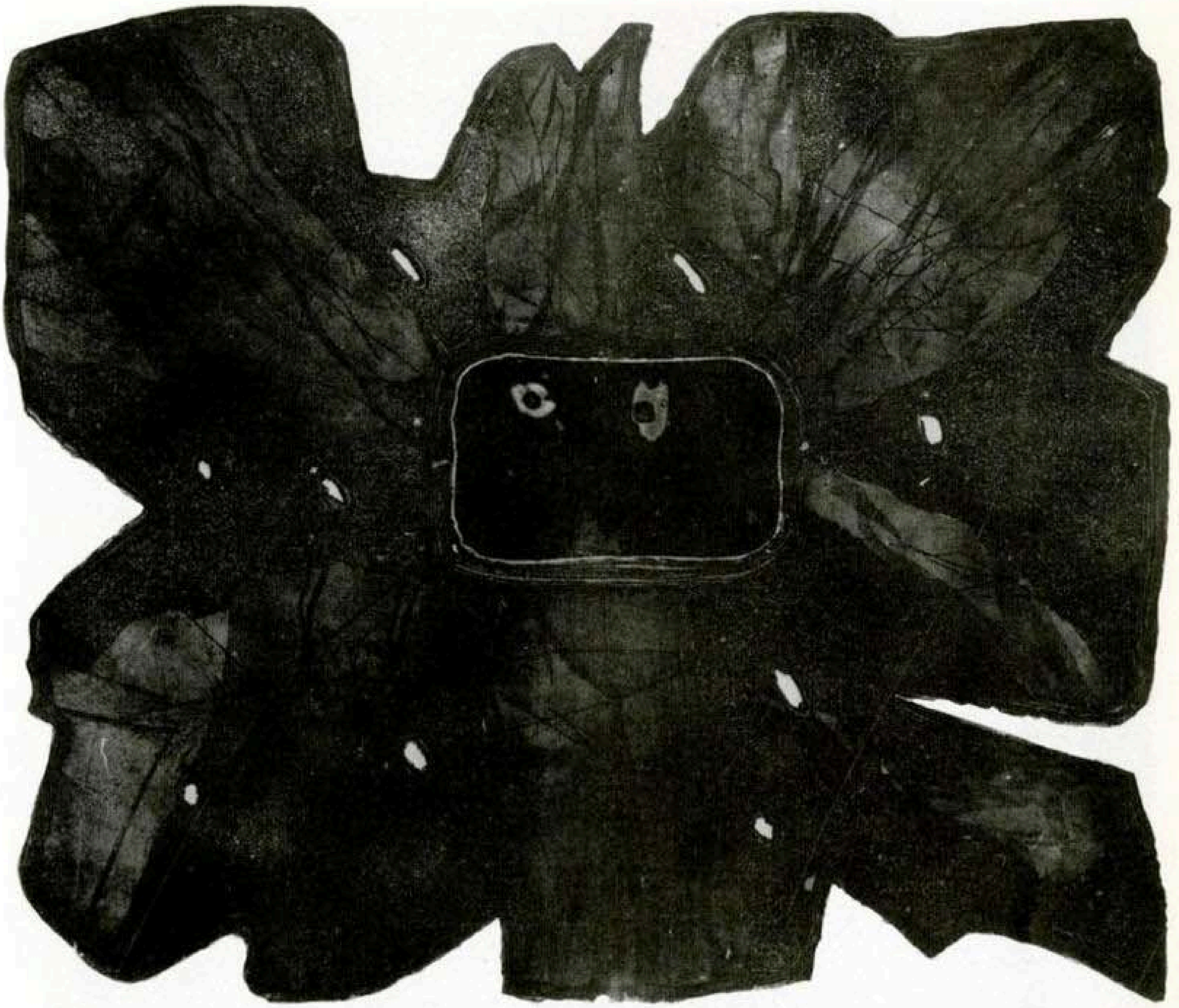
Мислилац, дубока штампа у пет боја, 1964.

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ МАРКА КРСМАНОВИЋА

Комедија, дубока штампа у три боје, 1966.

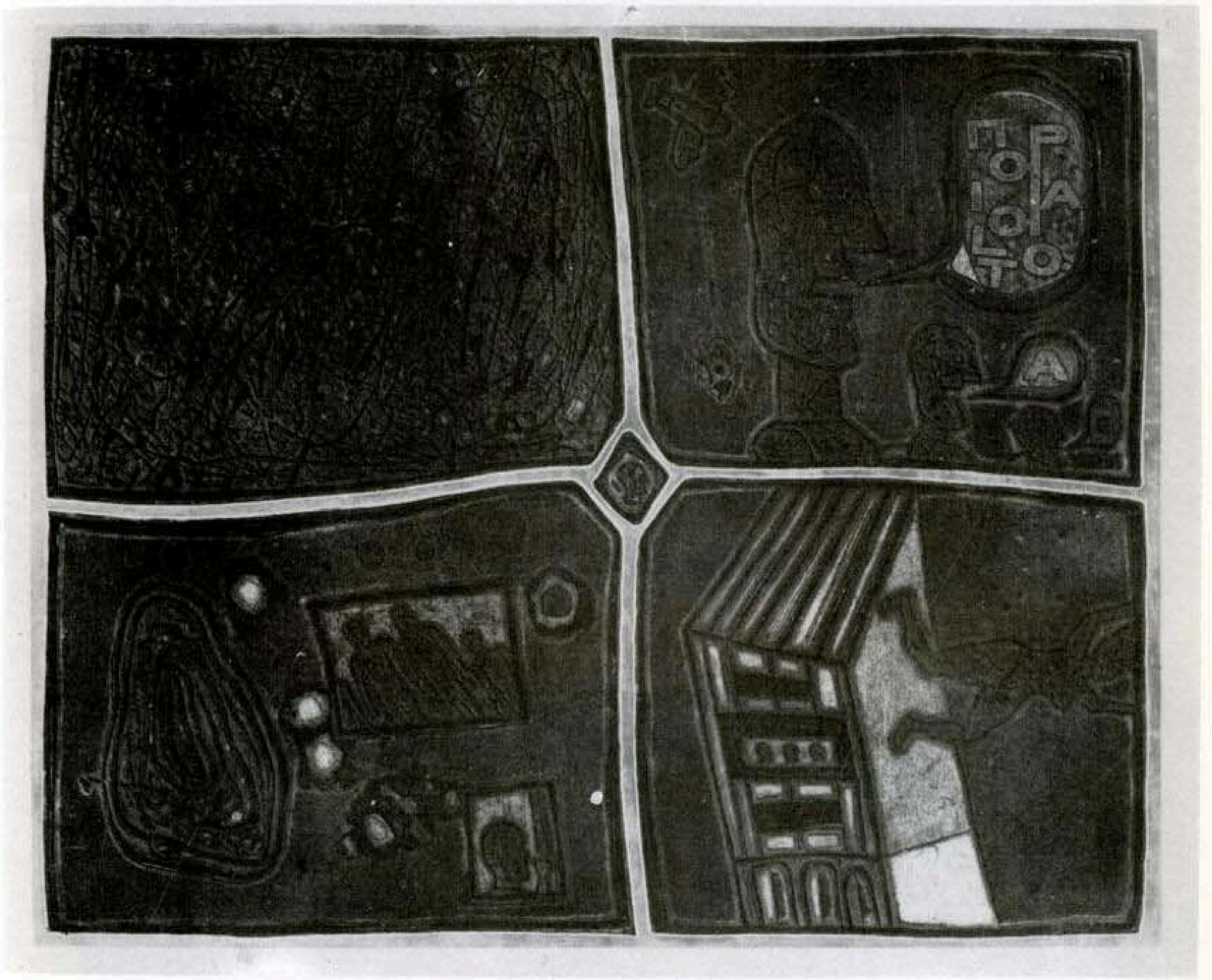


Путовање, дубока штампа у три боје, 1967.



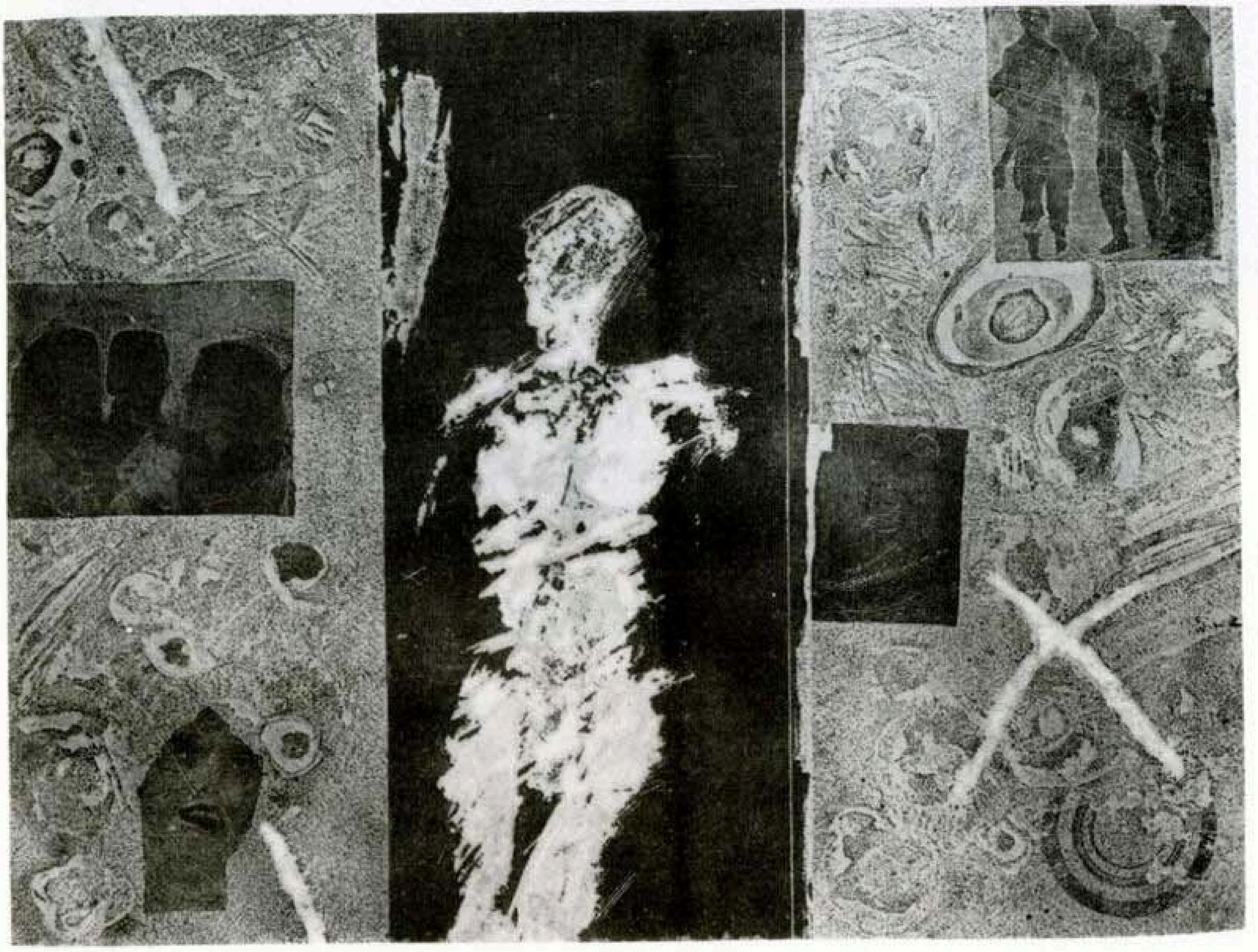
Отвор, дубока штампа у пет боја, 1975.

Епицентар, дубока штампа у три боје, 1969.

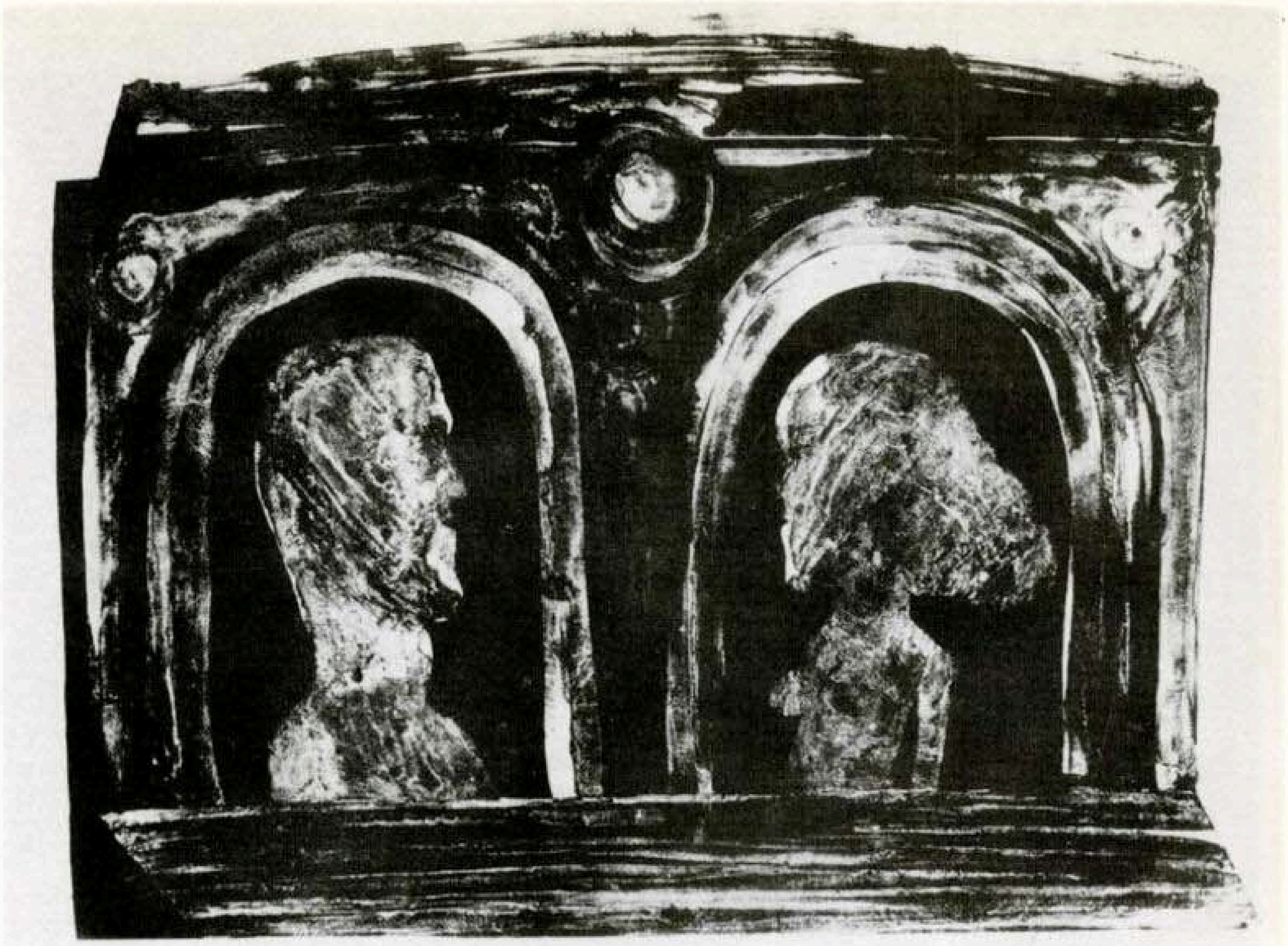


Прича од почетка, дубока штампа у четири боје, 1969

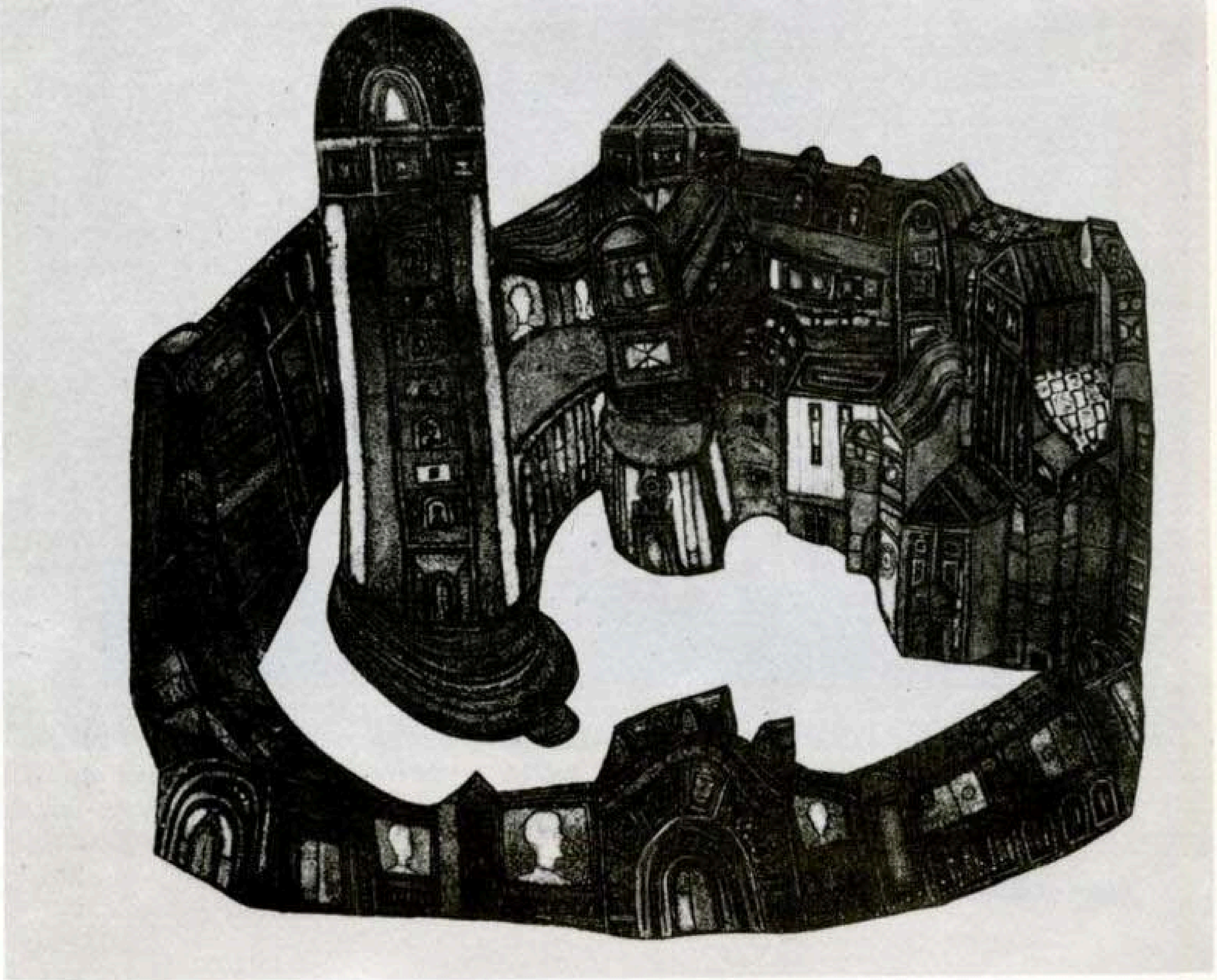
Посматрач, дубока штампа у три боје, 1979.



Слике без речи, дубока штампа у три боје, 1979



Две фигуре, литографија, 1979.



Град, дубока штампа у две боје, 1969.

Ника, литографија, 1980.

ЛМС 3/86.

*
* *

ЧЕСЛАВ МИЛОШ: *СВЕДОЧАНСТВО ПОЕЗИЈЕ*

„Народна књига", Београд, 1985.

У есејима (предавањима) сабраним у овој књизи, Чеслав Милош предочава америчкој читалачкој публици своје „европске корене", специфичне географске, историјске и духовне координате у којима је настало и развијало се његово дело. За западног читаоца Пољска, у културном смислу, још увек представља, по Милошевим речима, „белину на мапи". Настојећи да је у овим лепим малим есејима — колико форма допушта — попуни, Милош дочарава једну средину у којо је духовна традиција присутнија него у многим другим европским земљама. У есеју *Рушевине и поезија,* на примерима из поезије Швишчињске, Бјалошевског, Херберта, Александра Вата показује како се и страхоте II светског рата могу посредно, кроз субјективни доживљај дати на поетски вредан начин. Односи између песника и „људске породице" спадају у симптоматологију општег стања свести једне културе. Од краја прошлог века европски песник је прекинуо или изгубио везу са својом „породицом", али извесни друштвено-историјски услови, извесне драматичне прилике — подсећа Милош своје западне читаоце — и сад могу да укину супротност између песника и „гомиле". У тренуцима опасности „није једино хлеб примаран; понекад је то реч". У завршном есеју *Извори наде,* Милош се пита како обновити опустошену планету и одговара речима Симон Вејл, коју дубоко поштује: „Ослањајући се на прошлост, ако је заиста волимо". Он даље тумачи да смисао те љубави није у поновном спајању с оним што је прошло, већ у постизању дистанце која је у служби стварања. Јер — опет по речима С. Вејл — „дистанца је душа лепоте". Дијалектички однос те дистанце и изванредне присности са животом чини, уосталом, срж Милошевог односа према поезији као „трагању за стварним".

Ј. Ш.

СРЕЋКО ЛОРГЕР: *ЕЛЕКТРОЛИЗА ЈЕ КАО МАЛО ДИЈЕТЕ*

Библиотека „Домети", Издавачки центар Ријека, 1985

После књига *Репарације* (објављене давне 1968) и *Образац П-1,* из 1981, Срећко Лоргер и даље не преусмерава своју песничку машту на умирени средњегенерацијски трагизам (што

би и биолошки било оправдано), већ наставља да је развија у истом, почетном заносу конкретистичким експресионизмом, неуморан на пословима монтаже песничких материјала којима свакодневна стварност обилује у „већ обликованом, естетизираном стању".

Књига *Електролиза је као мало дијете* данас је ретка збирка духовито координираних 1. песничких текстова класичног обрасца (речи у неколико редова) са свођењем „поруке" на терен материјалне стварности, 2. визуелних радова са изненађујућим насловима који визуелно дижу на раван брзо множећих конотација, 3. визуелних радова чији су саставни део (механички и ликовни) слова-речи-текстови, и, најзад, 4. гостујућим прилозима у књизи (Загоричник, Владовић, Б. Бошњак и Туцић). Чињеница да су позивани гости у књигу као изразито индивидуалну уметничку творбу није, додуше, нова, али је ретка и има заиста необично дејство у тзв. социјалном пољу књижевности. Захваљујући разбијању строгог индивидуалног чина путем увођења гостујућих прилога, те разгранатим поетским поступцима, *Електролиза* је нови сигуран доказ Лоргеровог континуираног посла на разграђивању фиксираних образаца уз стварање нових, једна добра књига за уживање, забава и напад на свест читаоца да је поезија нешто ван домашаја самих читалаца, недодирљиво и дубоко лично, као упаљач, на пример. Притом као да одмах заузима важно место у списку југословенског авангардног наслеђа.

М. Б.

СВЕТОМИР Б. НИКОЛАЈЕВИЋ: *ИСТРАЖИВАЊЕ ПРАДОЖИВЉАЈА*

САНУ, Београд, 1985.

Књига која је пред нама представља први део истраживања о основном, последњем и невидљивом кванту наше свести схваћене као скуп дискретних величина. Полазећи од савремених научних сазнања о природи реалног света, аутор обећава у другој књизи одговор на питање постављено у овој: шта су ти основни, недељиви, елементи наше свести, оно што бисмо назвали тренутком садашњег, што није ни будућност ни прошлост? По ауторовом наговештају, издвајање и презентовање тог „тренутка садашњег" веома је тешко управо зато што се наше свесно бивствовање углавном одиграва као прошлост. Да ли је термин „прадоживљај" којим се овај феномен жели описати најсрећнији — питање је за посебну расправу.

Да би нас уверио у озбиљност својих будућих исказа, Николајевић нас опширно и детаљно у првом, припремном делу уводи у свет модерних сазнања. Она треба да нас као помоћна средства доведу до једног синкретичког суда, једино и могућег када се ради о супстрату какав је наша свест.

Без обзира што су многа од тих разматрања окренута историји науке, веома је занимљиво пратити успешна повезивања научног и филозофског, објективног и субјективног, као и проблеме континуитета и дискретума. Тај поступак долази до изражаја и у завршним поглављима (*О целини и јединици, Истрживање структуре, Структурна трансформација*), која чине тежиште трактата, а на гој линији су, вероватно, и будућа излагања о најзагонетнијем проблему нашег постојања, о нашој свести, њеној егзистенцији у времену и простору. С обзиром на узбудљивост теме, богатство грађе и занимљив, готово приповедни начин излагања, читалац очекује наставак овог рада с нестрпљењем.

Истина, у овај уводни део рада укључен је велики број научних области и питање је какав ће суд дати стручњаци. За математичаре, рецимо, може бити дискутабилан покушај Николајевића да математичке мисаоне облике вреднује мерилима постојећег, реалног света. Можда би то и било могуће када би било познато шта тај реални свет јесте. Пуко искуство о томе да он *јесте* није довољно. Сводити идеалне математичке форме мишљења на нешто што није докраја прецизно дефинисано, може изгледати непримерено обичајима научног мишљења.

Аутору ће се можда приговорити и због његовог такорећи неограниченог поверења у могућности рационалног објашњавања појава које нас окружују и преношења тих објашњења језиком „обичног читаоца". Веома јасно и логично објашњавање тајни реалног света постаје помало неуверљиво с обзиром на ирационалности и парадоксе са којима се суочава савремена научна мисао. Очигледно, у питању је утицај Лењина, на кога се аутор често позива.

Књига је местимице преопширна, али је та преопширност донекле неутрализана узорним стилом и, пре свега, ауторовим искреним одушевљењем темом. Ни читалац не остаје равнодушан. Напротив.

З. М.

СЛОБОДАН РАДОШЕВИЋ: *КУЋА УЧИТЕЉА*

„Прва књига" Матице српске, Нови Сад, 1985.

Слободан Радошевић представља једног од занимљивијих аутора такозваног „новосадског круга" младих прозних писаца. Тих неколико стваралаца, који су се почетком осамдесетих јавили у новосадској и београдској периодици, скренуло је на своје радове пажњу критике извесним сродним поетичким ознакама које су посебно дошле до изражаја након појаве првих књига неких од ових аутора, да би у последње време, у новијим радовима, дошло до изражаја и њихово одређено удаљавање од првобитне, условно речено *заједничке* поетичке подлоге. Две основне константе што су уочене у прозном моделу који су у почетној фази неговали поменути млади писци, биле су именоване као изразита склоност ка истраживању и иновацији формалне структуре текста, те врло висок степен ирационализације његове семантичке структуре и отклон од логоцентричког дискурса традиционалне прозе.

Управо те две ознаке уочљиве су на први поглед и као основне компоненте прозног ткива *Куће учитеља* (што је и разумљиво, јер је реч о књизи која је настајала управо у време када је у „новосадском кругу" још увек егзистирало релативно јединствено поетичко језгро). Пре свега, ово је проза изразито дисперзивне/дифузне структуре, иако последње, разрешавајуће — или „разрешавајуће" — целине књиге фигурирају као својеврсне обликовне тачке равнотеже (и на тај начин, између осталог, указују на постојање чврсте ауторове стратегије, онога што Киш назива „организацијом хаоса". С друге стране, комплексна формализација прозног ткива овде се остварује и интензивирањем графијских могућности текста, као и ширим увођењем визуелних елемената (фотографија, цртежа и тсл.), по чему је овај аутор врло близак трагањима појединих младих српских прозаиста (рецимо Басари). *Кућа учитеља* је по наведеним елементима изразито модерно остварење, иако користи извесне компоненте традиционалне прозне парадигме (рецимо, у појединим моментима чврсћу фабулативно-сижејну схему) — међутим, користи их тако што их покушава битније преосмислити и преобликовати, управо помоћу специфичних, не-традиционалних форми глобалне текстуалне организације. Једна од евидентних последица таквог рада у форми је и то што ова проза представља жанровски неиздиференцирану структуру, облик који еквилибрира негде између романа и циклусне повести (а да, заправо, не представља ни један од тих жанрова): ако у тој тачки *Кућа учитеља* кореспондира са постмодернистичким концептом, онда је од њега удаљава то што је углавном индиферентна према метајезич-

ким истраживањима, према металитерарном (али не и према паралитерарном) дискурсу.

Као главне семантичке ознаке Радошевићеве прозе можемо истаћи елементе фантастичког, чудесног, тајанственог и необичног, а с друге стране коришћење документарног — или „документарног" — материјала, фактицитет препознатљив из животне, политичке, историјске и других димензија реалне збиље, стварности. Такав спој даје посебну драж мистериозним и напетим повестима ове књиге, непрестано одржавајући њену тензију негде између јаве и сна, у једном пределу где се маштарија и неочекивани, зачудни фрагменти ове наше, искуствене стварности додирују, надопуњују и мењају једни другима фон, треперећи ипак у читаочевој свести као један и јединствен феномен. У основи свега тога стоји очигледна ерудиција, истовремено познавање дневног, локалног, актуелног, као и различитих митологија, филозофских, религијских и уопште духовних система.

У сваком случају, Радошевићева *Кућа учитеља* заслужује како читаоца, тако и сасвим озбиљну књижевнокритичку анализу, јер се ради о књизи која је занимљива, сложена и неконвенционална, те о аутору чије би нове радове вредело пратити с пажњом.

С. Д.

КОНКРЕТИЗАМ НА УЖЕМ ТЕМАТСКОМ ПЛАНУ

„Westeast-political, часопис *Dialogi*, Марибор, 1986.

Један од најдинамичнијих књижевних часописа у Словенији, мариборски *Dialogi (Дијалози,* ревија за културу у свим облицима) објавио је почетком године тематски број *Westeast--political.* Како је већ шире познато, Westeast је заједнички назив за низ конкретистичких књижевних акција. Реализује се, не као књижевни покрет или географски локализам, од 1978. године, и то у два основна вида: на изложбама и у публикацијама и, најчешће, укључује велики број аутора из читавог света. Понекад антологије или панораме Westeast-a настају као самосталне публикације, а повремено гостују у другим часописима (као овог пута код *Дијалога).*

Како би понављање антологијских домета на визуелном плану, те знаних теоријских радова о конкретизму било, можда, исцрпљујуће и чак досадно, Westeast је активирао поступак тематизације, односно усмеравања пажње конкретиста и конкрет-теоретичара на одређену тему, премда је она, политика,

и даље довољно широка. Дакле, политика као сфера власти, судбина, кочница и подстицај уметничког дела итд. А с обзиром да се не ради о идеологизованом и строго програмираном моделу тематског броја, резултат је обиље разноврсних прилога, међу којима доминирају оперативни захвати на измени форме и садржаја знаних порука, слика и ситуација; то су, пре свега, колажи, визуелна поезија и фотомонтаже (који не штеде политичку, углавном трезвену, свест својих аутора), ослањајући се на нову сензибилност, те подршку ироније и радикалистичког левичарства на релацији држава—појединац. У броју се истичу теоријски текстови Ива Антича *(Ал-Араф конкретизма)* и Тонета Перчича *(Филологија и политичка геометрија)*, али је неопходно напоменути да ће сваки сладокусац увелико промовисаног постмодернизма пронаћи овде материјала за уживање у конкретистичкој перцепцији. Уредник овог броја (и координатор целокупне серије Westeast публикација и изложби) јесте Франци Загоричник, који је још једном успео да окупи на делу огроман број водећих југословенских и светских практичара идеје конкретистичког песничког тумачења света.

В. Д.

ПАРАЦЕЛЗУС У *ГРАДЦУ*

У западноевропској окултној традицији Парацелзусово име је често помињано. Отуд тематски број чачанског *Градца* посвећеног Парацелзусу ваља схватити, најпре, као нови корак у правцу учвршћивања неоспиритуалистичке нити у нашој културној традицији, као покушај, дакле, да се око имена и дела овог лекара, мага и алхемичара немачке касне ренесансе, створи кохезиони простор који ће, захваљујући универзалности Парацелзусове мисли и дела, њеној панзофијској и гностичкој природи, створити онај неопходни центар у којем ће се, кристалисана, преламати свеколика окултна традиција, будећи читаочеву имагинацију. Тако схваћен, овај тематски број *Градца* обавља, у овом часу, вишеструку функцију: пре свега, он тематски и идејно богати неоспиритуалистичку идеосферу која се последњих година — под снажним утицајем бројних езотеријских и окултних текстова — развила у читаву малу индустрију која, заогрнута аурom тајности, пулсира и плодно надахњује нашу мисао.

Затим нас упознаје, иако у једној дајџест варијанти, са изузетно инспиративном мишљу и делом Парацелзуса. Не може се, додуше, порећи да пригодних текстова о Парацелзусу није, расуто по часописима, било и ранијих година: о њему су, да

поменемо само неке ауторе, писали Владета Јеротић, Миро Главуртић, Бранко Алексић. Али плодна сарадња уредника *Градца*, Бранка Кукића, и Зорана Гаврића — приређивача овог тематског броја — напори уложени да се обезбеде преводи што квалитетнијих текстова који анализирају и тумаче Парацелзуса — подухват је вредан сваке пажње.

Желели бисмо, међутим, овом приликом да се, у најкраћим цртама осврнемо на разлоге привлачности овог немачког чудака са краја средњег века. Ти разлози су, одмах да кажемо, слојевите природе и садржани су, колико у привлачности Парацелзусове авантуристичке, луталачке и бескућничке биографије толико и у универзалности и дубини његове мисли, у имагинативним њеним способностима: да тумачењима обухвати цео Универзум, да човека приближи Природи, да Универзумом, макрокосмосом, по аналогији, веома инспиративно и оригинално протумачи тајну Човека.

Јединство знања, праксе и вере, магијски је идеал кога је Парацелзус чудесном равнотежом између vita activa и vita contemplativa успевао да оствари.

Готово да је непотребно истицати живост и актуелност Парацелзусове мисли данас. Примера има много: „Живети исправно и здраво — каже нпр. Парацелзус — јесте постигнуће хармоније са својим правим бићем". Да би се, међутим, постигла ова хармонија, од човека се, бар према Парацелзусовим елитистичким схватањима човека, тражи да буде нека врста homo universalisa, да буде, дакле, у једној идеалној спрези истовремено: астролог, антрополог, алхемичар и мистик. Тешко је не рећи нешто и о Парацелзусу као алхемичару који је пронашао ону жуђену равнотежу изабравши средњи пут, херметичку линију постренесансних европских културних кретања. У часу, наиме, када се алхемија распала на науку (најпре хемију) и мистику, која се у доба просветитељства јавила као окултни надоместак постренесансних религиозних угаснућа — Парацелзус успева, имагинацијом, да обједини ове крајности, испуњавајући принцип уједињења супротности, чији творац је био Никола Кузански.

Из данашње перспективе Парацелзус нам је ближи, посредством надахнутих интерпретација, но што је, можда, био свом времену. Иако је његов несумњив и не мали утицај, не само у медицини и фармакологији, филозофији и астрологији, већ и у алхемији, мистици, а посебно у литератури (сетимо се само Гетеа, Томаса Мана или Маргарет Јурсенар) био снажно и делотворно присутан, мала је непознаница зашто се о њему, његовом делу и идејама није више и подробније писало и говорило.

И да закључимо: Парацелзусово дело данас, овако индуковано имагинацијом пречишћеним окултним знањима, — има за циљ да подсети људе, притиснуте временом, историјом и техно-

логијом, како се разбуђује и негује Имагинација, како се, уз њену помоћ, са вером, стрпљењем и храброшћу путује кроз лавиринт сопства ка пуноћи свога бића, ка Центру као крајњи своје индивидуације.

Кад у једној чудесној Борхесовој причи ученик каже Парацелзусу: „Хоћу да ме подучиш... хоћу да те пратим на путу који води до камена", стари маг ће му мудро и загонетно одговорити: „Пут је камен. Камен је полазиште. Ако то не разумеш, још ниси почео да разумеваш. Јер, циљ је у сваком од твојих корака".

Бранко ПИРГИЋ

Непреведена књига

ON THE POETRY OF ALLEN GINSBERG

„Edited by Lewis Hyde"; The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1984.

Да је Ален Гинзберг нека врста класика савремене америчке поезије, у то одавно више нема сумње, а збирка разноврсних докумената и критичких текстова под насловом *О поезији Алена Гинзберга* очигледно је сачињена са намером да тај суд и учврсти. Зборник започиње писмима В. К. Вилијамса и М. Мур из раних педесетих година, у којима ће, примерице, овај потоњи аутор, тј. позната америчка песникиња, замерати Гинзбергу, између осталог, и на претераној везаности за искуство „доктора" из Патерсона. Но, критика ће (Л. Симпсон) уочити и моменат кад се Гинзберг почиње одвајати од учитеља Вилијамса, те кад (као у песми с насловом *Патерсон* из 1949. године) елементи визионарног, па и халуцинантног — односно, присуства Блејка и Витмена — почињу имати све значајније место у песниковом искуству.

У првој својој књизи, знаменитом *Урлику*, покличу бит-генерације и читавог покрета младих, гневних људи, Гинзберг је већ потпуно „свој", а то региструју и Ц. Холендер, М. Л. Розентал, Л. Ферлингети, Ц. Дики, Р. Блај и други, али то региструју и органи власти, наишавши да је књига — пуна опсцености. Суд налази да оптужба није довољно заснована, те тако не кажњава ни песника пред законом ни самог себе пред повешћу.

О визионарним елементима у поезији Алена Гинзберга говорено је на више места у овој књизи: сам песник ће у једном интервјуу (од пре двадесет година) описати свој сусрет са

Блејком, затим ту су и текстови П. Португеза о „поетици визије", Б. Хунсбергера о битницима и мистичкој традицији, Џ. Тајтела о вези Гинзберга и надреалистичког наслеђа итд.

И идеолошки аспекти Гинзбергове поезије предмет су неколиких текстова одабраних за овај зборник, а могу се, такође, наћи и сведочанства (чак и документи ФБИ) о ексцесној природи псеникове личности (скандали на Куби, у Чехословачкој, неспоразуми у песниковој земљи и слично), о његовој религиозној и медитативној активности итд.

Међу ауторима заступљеним у овој књизи има, збиља, свима добро знаних: осим неких већ поменутих, ту су и А. Алварез, Т. Лири, Ч. Милош, Р. Елман, Х. Шапиро и други. Изабрани текстови, пак, пренесени су углавном у одломцима: стога се књига чини намењена пре добронамерном читаоцу кога треба учврстити у уверењу (иначе довољно распрострањеном) о занимљивости личности и поезије Алена Гинзберга, него што је намењена пажљивом проучаваоцу. Иако, дакако, и овом последњем може итекако добро доћи.

И. Н.

ALLEN GINSBERG: *COLLECTED POEMS*

„Harper & Row", Њујорк, 1984.

У свођењу биланса Гинзберговог рада несумњиво је важна „ставка" и излазак његових *Сабраних песама,* књиге штампане на преко 800 страница, у луксузној опреми и уз посвету преминулим ауторовим родитељима Наоми и Луису. О композицији својих књига, а у доброј мери и о својој поетици, сам аутор ће се, у некој врсти предговора-напомене за ово издање језгровито изразити: „Прва помисао, најбоља мисао." Спонтаност је, свакако, основна опсесија овог песника. Та спонтаност одводи аутора и ка музици, те — као што је, уосталом, чинио и у неким претходним књигама — тексту песме придодаје и нотни запис да би се вербални део могао изводити певањем и свирањем.

Ни овом се приликом није, дакако, могао избећи круг битничке митологије и њених хероја, па су у апендиксу придодате, поред напомена, и фотографије Нила Кесидија, Вилијема Бароуза, Џека Керуака, слика (акт) Питера Орловског, фотос Гинзберга и његових пријатеља како изводе чин медитације (на прузи у Колораду) у знак протеста против нуклеарног наоружања, Гинзбергова породична фотографија с родитељима и

слично. У те и такве реликвије, дакако, спадају и Вилијамсови текстови предговора двема Гинзберговим књигама.

Гинзберг и битничка братија још се, дакле, држе. Њихова неконвенционалност сада већ лагано улази у оквире готово академских форми презентације. Сасвим спонтано. Пре или касније, ђаволи се покажу мање црним него што је изгледало.

И. Н.

ЈУБИЛАРНИ БРОЈ ЧАСОПИСА *LIRE*

Француски месечни „магазин за књиге" *Lire (Читати)* излази од јесени 1975. Покренуо га је и уређује га Бернар Пиво (Pivot), дугогодишњи аутор и водитељ чувене емисије „у живо", *Апострофи*, у којој сваког петка увече на Антени 2 француске телевизије представља најновије књиге француских издавача уз учешће аутора. О гледаности емисије и читаности магазина најбоље говори чињеница да је тираж са 120. бројем, којим Пиво слави десетогодишњицу излажења, достигао цифру од 180.000 примерака.

Као и емисија, и *Lire* прати актуелну књижевну продукцију у Француској, представљајући најинтересантније књиге целим одломцима и поглављима, критичким приказима, анкетама и дужим интервјуима са ауторима чије књиге или дело привлаче посебну пажњу.

Овај број магазина, будући да је јубиларан, највећи део простора посвећује пресеку своје десетогодишње активности, који је и својеврсна панорама, из угла магазина, књижевног живота у Француској последњих десет година, које су, чини се, обележене двоструким преокретом: левица је узела власт десници, а интелектуалци, који су традиционално левичари, све су ближи десници.

Годину по годину, подсећамо се на важне датуме, било да су то одласци великана пера и мишљења (Малро, Барт, Сартр, Лакан, Р. Арон, В. Јанкелевич, Фуко, Мишо, Арагон, Ромен Гари — чијом се смрћу решава мистерија псеудонима Емил Ажар), било појава дела као што су Турнијеови *Метеори*, Клезиова *Пустиња*, Солерсови *Рај* и *Жене*, *Љубавник* Дирасове, Бартови *Фрагменти љубавног дискурса*, Фукоови *Надгледати и казнити* и *Историја сексуалности* 2 и 3, књиге Гатарија и Делеза, на пример, било догађаји попут појаве нових филозофа или уласка Јурсенарове у Академију, било „масован улазак латиноамеричких писаца у *Мали Ларус*", као и преводи других писаца који су изазвали велику пажњу: Солжењицин, Кундера, Храбал, Еко и *Име руже*, први превод на француски Џојсо-

вог дела *Finnegans Wake*, Шаламов, В. Гросман, Хандке, Томас Пинчон (Pynchon), или заборављени роман мало познатог руског писца из 30. година *Роман са кокаином* М. Агујева.

И остали су прилози овог броја у знаку броја 10.

Ален Жубер описује десет тема које су обележиле деценију, а ми их овде само наводимо, јер и саме довољно говоре: крај великих система (лингвистика, марксизам, структурализам, психоанализа), општи потоп политичких утопија, одлазак мајстора мисли, нови филозофи, нова десница и стари фантазми, повратак Аушвица („Од Аушвица више не знамо поставити границу између људског и нељудског у човеку. Смислити коначно решење, значи суочити се са овом енигмом" — А. Финкилкрот), појава биополитике (генетичке манипулације, трансплантације, сида), од модерног до пост-модерног, велики медијски маневри, интелектуална власт (штампа-радио-телевизија--издавачи-реклама условљује интелектуални живот Француске).

У рубрици „Десет година после", налазимо интервју или текстове о писцима који су изазивали пажњу и пре 10 година и сада. Патрик Модиано је израстао у једног од значајних прозаиста. Солжењицин од разоткривача Гулага постаје „пророк из Вермонта", „затворен у своју логику, своје искуство, своју културу, своје традиције, своје верности". Роже Гароди од интелектуалца Комунистичке партије Француске постаје муслиман и поборник ислама.

Текст *10 метаморфоза књиге*, рађен у облику анкете, доноси елементе који битно мењају (и убрзавају) судбину књиге, од писања и штампања до дистрибуције. Ту је најпре електронска писаћа машина која омогућује писцу да сам припреми текст (рукопис-плочицу) спреман за штампање. Електроника омогућује и брже слагање и прелом текста (машине за фото--слог 3. и 4. генерације производе 2 мил. знакова на сат). Штампаће машине типа „cameron" омогућују остварење давнашњег сна: чист папир с једне, одштампане и упаковане књиге с друге стране, уз капацитет од 3.500 књига од 300 страна на сат (цена машине је 5 мил. франака, али раде свих 24 сата на дан). Нови тип лепљења потискује шивење табака задржавајући мекоћу и савитљивост при листању, као и чврстину листова. Кôд састављен од линија и шифара одштампан на задњој страни књиге садржи све податке о њој. Брзина ускладиштења, дистрибуције и продаје (пример Ашетовог Центра за књиге: кроз складишта висине 18 m, површине 16.000 м² годишње прође 120 мил. примерака књига). Улазак књиге у ланце „хипермагазина" још је више приближује купцима. Електронска контрола у књижарама спречава крађу (али је опрема често скупља од књига које би биле украдене). У рекламу француски издавачи улажу годишње 482 мил. франака или 3—5% од цене књиге. Упркос свим овим елементима, књига је све скупља јер је скупљи — папир.

У анкети о делима која су на њих оставила најдубљи утисак у последњих 10 година, Марио Варгас Љоса истиче *Os Sertoes*, социолошко-историјско дело Бразилца Еуклидеса да Кунха из 1902. о побуни Канудоса у Бразилу, које је, између осталих, послужило Љоси у писању романа *Рат краја света*. Клод Леви-Строс говори о последњој песничкој збирци Мишела Лериса *Langage tangage (Језик љуљање/те ангажује)*, у којој се играњем значењем, звуком и обликом речи постиже изванреда лексика. Канцеролог Леон Шварценберг наводи као књигу која га је највише узбудила кратак *Роман са кокаином* М. Агујева.

Франсоа Нуриссје и издавач Робер Лафон дају „10 савета младом човеку који хоће да постане писац".

Жорж Диби пише о *Трактату о љубави* из 1186. Андре Шаплена, писаном за француског краља Филипа Огиста, из кога доноси „10 заповести куртоазне љубави".

Ален Деко истиче 10 најважнијих датума француске демократије: од Монтескјеовог *Духа права* из 1748, у којем се тражи раздвајање извршне, законодавне и судске власти и осуђују фанатизам, ропство и тортура; од првог тома Дидроове и Аламберове *Енциклопедије* из 1751; од од изгласавања у скупштини *Декларације о правима човека* (1789) у чијем се првом члану каже да се „људи рађају и живе слободни и једнаки" и општег права гласа (1793), па до 1875. и конституисања III Републике, кад се раздвајају три власти, потом до 1944, кад Де Гол спроводи први пут опште право гласа и најзад до 1958. и V Републике, чији Устав омогућује демократски изабраној већини да управља земљом — што су показали избори из 1981.

У анкети међу 10 познатих личности о речи коју највише воле, истичу се необичне или компликоване речи, док Јонеско бира једноставно — *волети*, додајући јој речи *молитва* и *лепота*.

Клод-Жан Филип је изабрао 10 најбољих екранизација романа: Мурнауов *Фауст* из 1926, *Кучка* Жана Реноара из 1931, *Прохујало с вихором* из 1939, *Корени зла* Џона Форда из 1940, Бресонов *Дневник сеоског свештеника* из 1950, Мелвилови *Брбљивци* из 1950, *Госпођа Де* Макса Офулса из 1953, Годаров *Презир* из 1963, *Шарулата* Индијца С. Реја из 1964, Трифоове *Две Енглескиње и континент* из 1971.

Имагинарна изложба *10 писаца уметника* даје слике, цртеже и графике познатих писаца: Рене Шара, Александра Зиновјева, Гинтера Граса, Бернара Клавела, Ж. М. Ж. Ле Клезиа, између осталих.

Најзад, између 10 књига изашлих током јесени, које магазин обележава догађајем сезоне, истакнимо *Велики енциклопедијски речник Ларус*, *Жан-Пол Сартр* Ани Коен-Солал, два

прва тома великог пројекта *Историја приватног живота* и превод романа Мексиканца Фернанда дел Паса *Палинур Мексика.*

Магазин *Lire,* иако књиге и књижевне теме приближава најширем аудиторијуму, не изневерава никад строге вредносне критеријуме. Уз то, врло добра графичка опрема, врхунски слог и (углавном) колор репродукције, од њега чине сигурног и угодног водича кроз актуелни књижевни тренутак Француске.

Мирко РАДОЈИЧИЋ

СТИЛИСТИЧКИ КОДОВИ[1] СЦЕНЕ

Позориште Жана Женеа

„Од урбаниста будућности тражићемо да сместе гробље у граду, тамо где ће се наставити укопавање мртвих, или да предвиде застрашујући колумбаријум једноставних, али моћних облика, а уз њега, такорећи у његовој сенци, или усред гробова, сместиће се позориште. Схватате ли о чему говорим? Позориште би било смештено, што је могуће ближе, у заиста заштитничкој сенци места где се чувају мртви, или крај самог споменика који их вари.”[2]

Поједностављивањем драмских сижеа Женеових драма долазимо до закључка да се у свима њима мање или више прикривено јавља жеља за обновом церемоније погреба. У *Строгом надзору* и *Служавкама* дата кроз ритуал убиства, уприличена у *Балкону* у завршној сцени силаска Шефа полиције у свечану гробницу у најсветлијој сали огледала великог бордела, у *Црнцима* експлицитно наговештена у иницијалној ситуацији и унапређена у осветнички ритуал, а у *Параванима* учестало распоређена кроз радњу у свим својим облицима, од цитата погребног обреда до дезилузионистичког обреда реинкарнације, суочавања са хладним надзором неба из непознате перспективе неког „трећег света” у који одлазе и за мртве невидљиви Саид и Леила, — погребна церемонија је онај доминантни, опсесивни мотив који одређује архитектуру и про-

---

[1] У потрази за оним елементима који одређују Женеов стил побуне, усвојили смо Еков појам стилистичког кода са следећим објашњењем: „Стилистички кодови су утврђена, оригинална решења, или решења која је енкодирала реторика; или она која су само једанпут употребљена и која остају да конотирају једну врсту стилског решења” (Умберто Еко: *Култура, информација, комуникација*).

[2] *Les mots ètranges sur;* у Jean Genet: *Oeuvres complètes.*

сторну поетику Женеовог позоришта. Глумац у једном оваквом простору у сваком моменту има свест о томе да ће се у одређено време завеса спустити и да „скоро увек оличава мртвог човека или мртву жену: Федру, Дон Жуана, Антигону, Даму с камелијама" . . .[3] Да би био у стању да доживи митску реалност, он мора, као и публика, веровати да се налази у посвећеном, повлашћеном магијском простору. Арто је тражио позориште — храм, Жене иде још даље у том настојању: његово позориште залази у оне крајеве где нас најмање има, међу гробове, у Крематоријум, „где се лешеви пеку и дању и ноћу", да би нас, „живе мртваце", уверило у свој значај и учинило нам „смрт ближом и лакшом".[4]

Жене захтева једно монументално позориште које „треба открити у стилу" и које мора „имати онолико значаја колико и палата правде, споменик мртвима, скупштинска сала, ратна школа, седиште владе, скровита места кријумчарења или дроге, опсерваторијум — и његова функција јесте да буде све то у исти мах, али на посебан начин".[5] А начин који је сугерисан у *Писмима Роже Блену* у поводу извођења *Паравана* јесте озбиљно представљање, тежак и отмен стил, уједињујући и поетизујући стил који треба да „брише разлику између мртвих и нас". Или, другим речима, да нас суочи са сопственом нестварношћу и учини нас одговорним или бар свесним непокретности, непроменљивости света око нас симболички представљеног у фиксираној форми коју преузима архитектура позоришне зграде. Кроз одређење функције позоришта, Женеов екстраватантни императив упућен градитељу новог театра чита се као компонента доследно спроведене позоришне естетике, а не каприц или пука потреба за спектакуларношћу. У *Играчу на жици*, који је монолошко обраћање усамљеном артисти, Жене употпуњује визију позоришног простора кроз поређење са циркусом: „Слично позоришту, циркуска представа се дешава увече, уз приближавање ноћи, али се исто тако може одиграти и по најсветлијем дану.

У позориште идемо да бисмо продрли у предворје, у предсобље оне подозриве смрти коју доноси дан. Јер то је свечаност која се одвија у смирај дана, најозбиљнија, последња, нешто веома блиско нашем погребу. Када се подигне завеса, ми ступамо у простор у коме се припремају варљиве слике из пакла. То се дешава увече, како би била чиста (та свечаност), како би се могла развити без опасности да буде прекинута, од једне мисли, једног практичног захтева који би је могао покварити.

---

[3] Jean Genet: *Les Negres*.
[4] J. G., ibid.
[5] J. G., ibid.

Али циркус!
Он тражи напету, потпуну пажњу!
То што се ту слави није наша свечаност.
Ради се о игри вештине која од нас захтева да останемо будни."[6]

Моменат спуштања ковчега у раку или вратоломног скока са трапеза без постављене мреже у дну је онај моменат када се наша сва пажња ангажује овде и сада на дешавање којем смо сведоци. Историјско време престаје да постоји. Церемонијални карактер дешавања и архитектуре којом је окружено подиже га на виши ниво — митског времена — које је „циклично, а стога повратно".[7] „Историја је завршен спектакл", читамо код Ан Иберсфелд. Неисторичност драмског времена код већине модерних аутора, наглашава она, указује на садашњост. Женеов театар глорификације слике и њеног одраза неминовно укида референтност историје негирајући и садашњи тренутак драмске радње као стварно постојећи. Инсистирајући на сталном враћању истог проживљеног времена, Женеова спацио-темпорална реторика исписује антихронику човекових неуспелих покушаја да рушилачком акцијом измени свет. Истовремено ова реторика се труди да понуди једну другачију формулу живљења чија би форма имала измењено социјално значење. Пред Женеовим драмама налазимо се на прагу једне утопије. Остало зависи од нас самих. „Позориште, изграђено на гробљу, можда ће такође умрети, угасиће се као и гробље. Хоће ли можда нестати? Могуће је. Треба се помирити са том идејом. Уколико би отупелост духа једнога дана изазвала код људи само сањарење, позориште би такође умрло".[8]

Постепени развој сцене у Женеовим драмама од натуралистичког затвореног простора до вишеструко нивелисаног места театрализације прати ширење хоризонта очекивања. *Строги надзор* и *Служавке* заробљени су у препознатљивом оквиру места које се радњом преображава у обредно, *Балкон* већ креира простор чисте имагинације и чини скок на улицу којим су нам претиле и две претходне драме. *Црници* једноставним средствима на „огољеној сцени" (употреба рампе и горње платформе за раздвајање различитих нивоа стварности) омогућују тројно функционисање сцена/публика/позориште у позоришту. У *Параванима* простор је она дата која метаморфозира заједно са радњом. Глумци на сцени учествују у његовој градњи и разградњи остварујући аутентични простор игре примитивном техником представљања предмета и крајолика цртежима на параванима, који су унапред спремни или се у току сцене

---

[6] J. G.: *Der Seiltänzer;* „Theater Heute" Heft 8, August 1983.
[7] Leonard Pronko: *The Avantgarde: Experimental Theatre in France.*
[8] J. G.: *Les mots étranges sur.*

осликавају. Пишчева напомена да „до паравана увек мора стајати један стварни предмет, намењен суочавању властите стварности са насликаним предметима" концентрише поступак театрализације у јединствену радњу. Одбацивање рефлексивних, дистанцирајућих пасажа доприноси реализацији кристално чисте „просторне поетике". Сцена у *Параванима* настаје и нестаје пред нама користећи визуелне, чулно присутне знаке. Радња се, у складу са тим, остварује као „путовање елемената од једног простора до другог",[9] а примењени декор постаје интегрални знак семиолошког поља представе. За читање ове драме значајан је и податак да се она одиграва на отвореном, на пример на некој тераси, при чему се микросвет позоришног чина према пејсажу који га окружује односи као осликани параван према правом предмету.

Женеове драме у шематизованој скици сугерисаних сценографија представљале би слику света преломљену у полиедру огледала који би као тамна звезда кружио око земље. Овај чудни сателит понашао би се као црна рупа која истовремено гута слике које јој долазе из космоса и оне са Земље и враћа их Земљанима сједињене у нову, кубистичку форму, измењених перспектива неспојивих у тачки недогледа. Светлост коју исијава женеовски полиедар огледала је јака и бела светлост. Има белину усијања и преноси ону врелину о којој Жене често пише као о најважнијем позоришном ефекту. Већ у првој драми он за сцену захтева „што је могуће више светла", у *Црницима* каже: „Осветљење је неонско, јарко". Из *Писама Роже Блену* читамо да Жене за *Параване* тражи ОКРУТНУ светлост! „Светлост у сали је потребна да би се успоставило саучесништво гледалаца у позоришном чину", пише у наставку, или, нешто даље, инсистира на светлу које ће спречити симулирање и под којим ће сви призори бити јасни. Са друге стране, призори које осветљавају женеовски рефлектори су пуни контраста и јарких боја. Универзални костим уметника-представљача описан је у *Играчу на жици:*

„А твој костим?

Чедан и раздражујући у исто време. За циркус уобичајени узани трико од црвеног жерсеја, крваво црвеног. Он допушта да се назре твоја мускулатура, прилагођава ти се као рукавица, али око оковратника отвор је округао, сасвим прецизно изрезан, тако као да џелат треба исте вечери да ти одруби главу — од оковратника до кука виси ешарпа, такође црвена, њени крајеви лепршају слободно —"[10]

Поред црне и беле, црвена се најчешће појављује у Женеовим упутствима за ликовно обликовање сцене. Код Артоа такође доминира црвена, „боја ватре и крви", „примордијална за

---

[9] Ан Иберсфелд: *Читање позоришта.*
[10] J. G.: *Der Seiltänzer.*

религијску и митску свест, јер је најдубље везана за принципе живота и смрти; црвено је још и средишња ватра у човеку, боја езотеричних сазнања, боја најављене смрти".[11] И, уопште, Жене је у избору боја за сцену верни Артоов ученик. Његова склоност ка бојама суровости иде до перверзних детаља костима и маске. Упечатљиви пример је захтев да сваки ножни прст Саидове мајке буде обојен неком другом жарком бојом. Или, одећа која је сугерисана за самог Саида: „зелене хлаче, црвени капут, жуте ципеле, бијела кошуља, свијетлољубичаста кравата, ружичаст качкет". А сви црнци обучени у црне фракове морају имати жуте ципеле! Интензитет и сударе боја на сцени потврђује универзално-симболску функцију позоришта, али су оне и она значајка стила која призорима даје гротескни карактер и омогућава да се представа сагледа из до тада непознатог угла.

Огромну пажњу Жене посвећује кроз дидаскалије и напомене глумачкој гести. Сасвим у складу са обредним карактером радње, и она мора бити узвишена, достојанствена, уздржана и прецизна, без непотребних кретњи, видљива. У *Служавкама* се чак препоручује да глумице ходају на прстима у појединим сценама, а уводна дидаскалија *Строгог надзора* захтева да игра дочара атмосферу сна. „Глумци ће покушати да се крећу тромо или крајње мушевито и несхватљиво брзо". Први призор *Балкона* показује глумца на котурнама високим 0,5 m. Ни маска ни котурна нису присутне у Женеовим драмама само као средства „надвишавања свакидашњости постојања",[12] јер писац је свестан да ова трагичарска реквизита приморава глумца да свој покрет максимално економично употреби за означавање и тако успостави равнотежу покрета и речи. И у погледу геста, Жене је, значи, доследни артоовац. Његов идеал су оне кретње, ставови и гесте који се „сажимају до вредности знакова" и подлежу као у источњачком позоришту кодификацији. „Они", каже Жене, „не смеју подсећати на уобичајене покрете виђене извана", али, да би их гледалац могао прочитати, морају се ослањати на универзалну симболику, као и употреба боја. Магијски карактер обредне геста оживљава прастаре човекове „одзиве на најузвишеније елементе стварности (силе рађања, људског потврђивања и смрти)"[13] и стимулише гледаоца на проживљавање процеса који се пред њим одвија.

Звук као физичка присутност, а не само изговорена реч, постаје равноправно средство инкантације у Женеовом позоришту [нарицање Саидове мајке, ономатопејско подражавање лавежа или певање мелпомеје (врста речитатива) које Мати и Леила затворених устију изводе пред вратима затвора, песма

---

[11] Мирјана Миочиновић: *Сурово позориште.*
[12] Еуген Финк: *Епилози поезији.*
[13] Сузана Лангер: *Филозофија у новоме кључу.*

матероубице која прераста у „Марсељезу" или колажирање Посмртног марша Ф. Шопена и штектање митраљеза у *Балкону*, до индикације да се у VIII слици последње слике *Паравана* Ому појављује беле косе и са БЕЛИМ ГЛАСОМ!]. Упркос неколиким изузецима (Шопен, *Марсељеза*, Моцартова арија на почетку *Црнаца* и први тактови *Дон Жуана* на крају, појава колонизатора уз *Танхојзера* или мелодију *Живот у ружичастом* у *Параванима)* супериорности људског гласа Жене подређује све могућности сценске технике за репродукцију звука. Он се приклања пре звучању него значењу које речи собом носе. Позната је изјава коју је једном дао Сартру и која сликовито дефинише његов однос према језику: „Ја мрзим руже, али волим реч ружа". Волети реч ружа значи волети њено „вибрантно својство", бити у стању да раздвојите њено фоничко дејство од семантичког и доживите „нужност и задовољство ритма".[14]

У XV слици *Паравана* наилазимо на школски пример дијалошке технике која смењивањем реплика које немају никакво логично значење у низу и њиховим понављањем истим следом у истој типској ситуацији остварује ритуални покрет, делујући искључиво ритмичком изменом фоничких јединица. То је сцена у којој, под вођством Кадиће, мртви дочекују новопристигле колеге:

„Деран (прасне у врло благ смех): НО!
КАДИЋА (благо се смије као присутни мртваци): ПА ДА!
Деран (још се смије): ЗБИЉА!
Кадића (још се смије): БАШ ТО!
Деран: И ТОЛИКО СЕ ПРИЧА!
Кадића (смијешећи се): ЗАШТО НЕ! (Наставља своју литанију)
СЕРГУСА! . . . (И све брже и брже) СМАРДИСА! . . . КАМИФЛОР . . . САМИЗДАТ! . . .[15]

Употреба језика као „магијске формуле" код Женеа води заумности; она наставља праксу борбе означиоца за ново означено и самим тим представља побуну у малом у оквиру шире и у јединствени систем укорењене театарске поетике. Ево како Жене анализира преврат који и у прозним и у драмским делима спроводи кроз „трагичну језичку маскараду":[16]

„Да бих овде постигао поезију, — моје се речи позивају на раскош пути, на велелепност овоземаљских церемонија, на жалост, не на уређење нашег времена, које сматрамо рацио-

---

[14] М. Миочиновић, ibid.
[15] Jean Genet: *Les Paravents.*
[16] Јоже Јаворшек: *Два поглавља о модерној драми, Сцена* 4, 1967.

нальним, већ на лепоту умируħих епоха. Мислио сам да ħу, ако је изразим, ослободити је оне моħи коју врше предмети, органи, твари, метали, расположења, који су дуго времена били штовани (дијамант, гримиз, крв, сперма, цвеħе, ратне заставе, очи, злато, круне, огрлице, вео), и отрести се света кога су симбол, али мој покушај остаје узалудан"[17].

Речи у Женеовим делима трагају за својим неоткривеним идентитетом и доживљавају драму трансформације, као и лица распета између свог одраза и правог лика. Раскидајући чврсте везе између речи и предмета, појма који она означава, Жене „кроз напор уложен у уништавање, упознаје густину бића"[18] исто као што и у свом животу светим чином краħе улази у човека „нагог, паралисаног, беспомоħног". Препознајући „механизме из области несвесне фантазије (интројективна и пројективна идентификација, идеализација објекта, одбијање и подвајање) који се код Женеа трансформишу из фантазије (пререфлексивно) у имагинацију (рефлексивно) и чине да он овлада својим фантазијама кроз стварање својих ритуала и писање",[19] открићемо суштину функционисања језика као средства „вртоглавог ослобаħања" у гледаочевој свести кроз процес супротан горе наведеном.

Једним стилистичким поступком који врши инверзију значења традиционалних поетских елемената и елемената који сачињавају речник ружног, проклетог и злог (често је у питању француски арго), Жене самим језиком врши глорификацију непризнатих вредности, чиме се наставља његова побуна кроз стил и конституише јединствен и самосвојан стил побуне.

Примера ради, споменућемо да се само у његовој првој драми појављује око 30 изравно пренесених речи из аргоа (фаца, финта, њушка, жаца, шоња, гњида, уцмекати, јебати, црћи, утрапити), којима се придружује симболика цвеħа (Јоргован који постаје симбол злочина и крви, потом Ружа). Језик којим говоре Зеленооки, Лефран и Морис подигнут је на тај начин новом кодификацијом на ниво израза више стилске вредности која превазилази идиоматику одреħених социјалних група. „Арго је", пише Сартр, „упркос самом себи, поетски језик, јер говорити аргоом значи стати на страну зла; значи сазнање постојања и истине, али одбијање у корист неистине која се нуди онаква каква је".

Комбинацијом различитих стилова (поезија и проза), у различитој врсти стила (поетски-креативни и репродуктивни), различитих стилских вредности (више и ниже, вулгарни и неутрални стил), у различитом стилском средству (за драму карак-

---

[17] Laing & Cooper: *Reason and Violence.*
[18] Jean Genet: *Journal du Voleur.*
[19] Laing & Cooper, ibid.

теристична мешавина гестовног, ликовног, говорног знака) и у различитом идиому (арго, језик јавности), закључујемо — следећи Хјелмслевљеву дефиницију[20] — Женеов позоришни језик постаје конотативни језик високе стилске вредности.

Ивана ПЕТРОВИЋ

---

[20] „Конотативни је дакле онај језик који није природни те којему се разина израза обликује од разине израза и садржаја каква денотативног језика". (Луис Хјелмслев: *Пролегомена теорији језика*).

БУДИМО РЕАЛНИ, ТРАЖИМО НЕМОГУЋЕ

Нови стрип и европски филм

Везе и међусобни утицаји између стрипа и филма су позната, често објашњавана и анализирана чињеница. С времена на време баланс се помера на једну или другу страну, већ према ситуацији у свакој од ових уметности. У последње време се чини да се промене у светском стрипу, које се дешавају већ готово једну деценију и које су дефинитивно померile центар стварно значајних збивања из Америке на стари континент (Италија, Француска, Шпанија, Белгија итд.), почињу да осећају и у збивањима на филму. Коришћење стрипа као предлошка за филмску причу последњих година је све чешће Супермен (Superman), Флаш Гордон (Flash Gordon), Конан (Conan) примери су који не говоре само о комерцијалном успеху, него и о стварно значајним остварењима на плану естетике филма, као у случају Конана, на пример. Али ови примери остају у сфери акционог и естетички већ давно дефинисаног филмског модела. Оно што је битно и карактеристично за кретање у „новом" стрипу је његова очигледна еротска оријентација. Не само да је све више аутора којима еротско постаје доминантна преокупација, не само да је присутност њихових радова све чешћа у стрип-ревијама и продукцији албума, него и читаве стрип-ревије мењају свој профил. Поред већ старог примера *Хара кирија*, до нешто новијег у француској ревији *Пилот*, или италијанској *Тотем*, да поменемо само неке од њих. Тако се аутори као Крепакс (Crepax), Манара, Валехо (Vallejo), Рајзер (Reiser), Каца (Caza), Корбен (Corben) и други суверено крећу стриповским небом ове године. Понешто од ове звездане прашине покушавају да покупе и филмације, па се тако последњих месеци на биоскопском репертоару налази поприличан број филмова везаних за радове ових мајстора.

Тако се сада, већ у другом кругу приказивања, појављује *Gwendoline* Џаста Џекина (Jast Jackin) по предлошку већ класичног стрипа који је годинама живео под печатом порнографског. Ово је филм који покушава да извуче и немогуће из већ потпуно отрцане и потрошене концепције „à la Emanuella". Ни лепота главне протагонисткиње, ни костимографија и фотографија, толико карактеристичне за магазин *Lui* не могу да ублаже осећање бескрајне досаде и потпуно погрешне употребе „déjà vu" ефекта. За *Gros déguelasse* Зинконеа (Zincone) и *Vive les femmes* Конфортеа (Confortès), оба прављена по албумима Рајзера, може да се каже да прате ону линију француске филмске комедије која је изнедрила жандарме из *Сен Тропеа* и осталих места и ситуација. На жалост, не може да се каже да су као резултати превише блиски врцавој комици Рајсеровог цртежа, мада публика воли и даље радо гледа ове филмове. Ако се пореде филм *Historie d'O* и истоимени албум Гвида Крепакса, онда су разлике толико драстичне да слободно може да се употреби поређење између доњег дела кичме и ока. За филм не може да се каже више него да је још један од безброј софт-порнића, док је дело Крепакса пуно напетости и драматике, једног по осећању и форми мунковског цртежа, који тескобно, бизарно и садомазохистичко у причи доводи до кулминације готово у сваком квадрату а да не изгуби осећај за ефекат целине. *Historie d'O* поред Крепаксове адаптације Стокеровог *Грофа Дракуле*, стоји сасвим уз бок његовој већ класичној *Валентини*.

Али сигурно највећи злочин према делу неког стрип аутора у последње време је извео извесни Ж. Л. Ришар (J. L. Richard) својим филмом *Le déclic*. Као сценарио овог пута је послужила прича Мила Манаре *Il gioco*, што ће рећи — игра. Главна личност је лепа и млада Клаудија која је удата за више него имућног старијег господина. Њу прогања безнадежно заљубљени доктор Фез, али прелепа, хладна и верна Клаудија одолева. Тада на сцену ступа сулуди научник-геније који је изумео предајник којим стимулише електричним таласима одређена подручја у мозгу. Доктор Фез, који је ученик и пријатељ научников, успева да украде предајник и почиње да га користи у потпуно приватну, ненаучну и недоличну сврху, претварајући мирну Клаудију у подивљалу егзибиционисткињу и нимфоманку. Она се, чак и док је под утицајем таласа из предајника и док чини све те опсцене радње, бескрајно стиди, али нема начина да се одупре научниковом механизму. Прича кулминира у потпуно подивљалој ситуацији коју је немогуће контролисати и у коју су упетљане многе личности (карактеристична Манарина тежња да своје ликове увек доводи на места препуна света). Пуца брука, јер се испоставља да је сулуди научник-геније ухапшен због преваре, и да је предај-

ник, којим је он имао намеру да промени људску природу, заправо празна кутија. Фез признаје да као лекар никада није ни веровао у предајник, него је више рачунао на срце него на електронику. Потпуно излудели муж покушава да физички уништи и жену и доктора и у тој свеопштој гужви губи се предајник. Прича се завршава тако што видимо крајње упропашћеног и дефинитивно полуделог супруга, који покушава да дође до своје, сада већ бивше супруге, понављајући бескрајно: „Предајник, клик, предајник, Клаудија, клик . . .'' На последњим сличицама видимо Клаудију која се, седећи у фотељи, после једног „клик'', трансформише од строге лепотице у похотну девојку која се раширених ногу и задигнуте сукње, обраћа директно читаоцу, односно гледаоцу, речима: „Можда је кутија и била празна, али, ако сте је нашли, окрените дугме на максимум''.

Фантастични свет Мила Манаре у којем је секс основна деструктивно-креативна снага која испуњава његове изванредно психолошки оцртане и исцртане ликове за које аутор има бескрајног разумевања, љубави и топлине, Ж. Л. Ришар је успео да претвори у лош, развучен и досадан софтпорнић. За Манару су воајеристичко, егзибиционистичко и друге појаве које покрива појам скаредног, чињенице иманентне људској природи, а не ствари из прљавог веша фројдовске психологије из треће руке, и он не осећа потребу да те појаве подвргава било каквом квалитативном суду. Али је за то очигледно било и превише. Служећи се безбројним и бескрајним оправдањима за сваку ласцивнију сцену, редитељ је лишио Манарину причу вишезначности и свих других конотација сем пуког, механичког третирања појавног. Овај филм је, можда, добар као пример за психолошки оријентисану анализу сиротог редитеља који се понашао као да је сишао са страница неког Манариног албума — човек који се дочепао слатког, забрањеног воћа. На жалост, ако и нађемо разумевања за психолошке проблеме и омеђености несрећног редитеља, чак ни то не може да поправи утисак о Ришару као редитељу занатски неспособном да уобличи филмску причу која је дужа од неког ТВ спота.

Можда није случајно да сви ови филмови долазе из француске филмске кухиње, која, без обзира на полагање права на истанчаност свог гурманлука, заправо већ дуго времена нема да понуди светској трпези ни специјалитете ни куваре. Када су у питању поменути филмови, могуће је тражити оправдање у чињеници да већина ових аутора не спада у „прву лигу''; али је вероватније да филмски медијум није још пронашао форму за успешно трансформисање стриповане приче у филмску на начин да она више добије него што изгуби. Питање је да ли је прави пут, можда, онај који су пре неколико година

изабрали аутори анимираног филма *Heavy Metal*, одлучујући се да своје исцртане идеје само покрену, а не и трансформишу у нешто друго. Док се с правом чека да се тек догоди то што се у овом тренутку чини готово немогуће, прави спој филма и стрипа, треба се определити за читање стрипова уместо покушаја да се они виде на филмском платну.

Славко ***ДИМИТРИЈЕВИЋ***

ИЗМЕЊЕНА СТВАРНОСТ МАРКА КРСМАНОВИЋА

Рођен у Београду 1930, Марко Крсмановић јавља се после 1960. као зрео уметник, сликар и графичар, кога у делима одређује једно посебно схватање света, субјективна слика наслућене стварности, која се најдубље везује за поетику времена у којем живимо, за поетику савремене уметности. Тешко је одредити где се границе света о коме говоримо отварају и где затварају. У неким случајевима он се јавља у сфери лирског да би се неприметно нашао у сфери драмског и преобразио у нешто оптерећујуће, кошмарно, фантастично. Могућности отворене на плану крајње једноставног прихватања података из природе отварају се даље у непредвиђеним правцима и ту првобитно наговештене идеје на другом степену стичу свој други вид, своју зачуђујућу метафоричност. Крсмановићево дело је у целини енигматично: иза привидно јасних форми и садржаја који се најчешће множе унутар слике или графичког листа, постоје мање јасни планови, планови подсвести које, вероватно, Крсмановић не би желео да објашњава. Он свесно тражи за свест неприхватљиву дубину са наслагама помоћу којих изазива себе и посматрача. Могуће је зато веровати да у матрицама његових графичких листова постоје сложени садржаји, из у првом плану датих садржаја, у којима треба тражити најдубљи смисао његових уметничких исказа.

Једноставније речено, Марко Крсмановић се јавио у нашој савременој графици као одличан зналац техника којима се бави (бакропис, литографија). У релативно кратком временском распону нађен је и савладан језик којим ће он тумачити своје идеје. Око 1960. Крсмановић је, боравећи у Енглеској, пронашао и усвојио специфичну технику рада у материјалу. Употребљен је цинк као податна замена за бакар. Нагризање плохе, на којој су се налазили први обриси идеје, вршено је до скоро дефинитивног њеног разарања. Раније употребљавани

линијски системи губили су своју прецизност, цинкана плоча је при многим интервенцијама киселином постајала рељеф, претварала се у транспарентни лист, губила своју чврстину. У највишем степену исказ је зависио од концентрације којом је праћено дејство киселине на метал. У даљем раду Крсмановић је успевао да у нагрижену и разорену плочу унесе боју која је брисањем добијала прозрачност акварела, да би, затим, преко остатака првобитно чисте плохе нанео обједињујући тон.

У средини која по правилу није склона сложенијим подухватима, ни спремна да искаже бригу за темељнија истраживања, Крсмановићев напор ни до данас није у правој мери схваћен. Тумач, у прво време зачудних градских збивања или збивања које је његова имагинација одводила у просторе фантастичног и нестварног, Крсмановић је показао у којем степену резултат у раду са материјалом зависи од свесних интервенција и случајности. Разумљиво је да је сам материјал добрим делом одређивао поступак, мање је разумљиво да је материјал могао, у већ разореној својој структури, да открије елементе од којих ће зависити идеја која се у материјалу остварује. После истраживања која је вршио на Bryn Mawr College у САД 1979, он нас сам обавештава да га је некакав интерес, више опсесија, према тактилном, пролазном, можда нестабилном, и према грађењу слике, облика, фигуре, уз помоћ неочекиваних или скоро неочекиваних спојева сликарске материје, опредељивао ка графичким поступцима: „Ту су метаморфоза и изненађење, може се рећи, део система, узроци честих невоља за графичаре, али, такође, и изазов, понекад откровење. Ту сам нашао да нешто попут природне силе (акција киселине на равну металну површину) заједно са нама, на свој начин, може да учествује у стварању".

Полазећи од лирског, идући ка драмском, ка некој врсти измењене реалности, Крсмановић нас је уверио да свет гледа и види у светлу својеврсне наде, да у идеалне оквире нашег живота убраја и пепелишта, да не страхује од пролазности. Он се често враћа поезији и тражи светла обзорја тамо где му се најчешће намећу олупине стварности и сна.

Стојан БЕЛИБ

СВЕТИСЛАВ БАСАРА, види ЛМС I/86.

МОША БОРБОШКИ, види ЛМС I/86.

ПАТРИК ГРЕНВИЛ (PATRICK GRAINVILLE), рођен 1947. године у Калвадосу, спада у млађу генерацију француских писаца. Објавио је неколико запажених књига код познатих француских издавачких кућа Le Seuil и Gallimard: *La Toison (Руно)*, 1972; *La Lisière (Граница)*, 1973; *L'Abîme (Понор)*, 1974; *La Diane rousse (Риђокоса Дијана)*, 1978; *Le Dernier Viking (Последњи Викинг)*, 1980; *Les Forteresses noires (Црне тврђаве)*, 1982. За роман *Les Flamboyants (Пламени)*, добио је 1976. године Гонкурову награду. (К. Јовановић).

САВА ДАМЈАНОВ, рођен 1956. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише прозу и књижевну критику. У Летопису сарађује од јуна 1982. Бави се и књижевном историјом. Књига прозе: *Истраживање савршенства*, 1983.

СЛАВКО ДИМИТРИЈЕВИЋ, рођен 1948. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише ликовну и филмску критику. У Летопису сарађује од марта 1984. године.

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/86.

ЛАЈОШ КАШАК, види ЛМС II/86.

МАРКО КРСМАНОВИЋ, рођен 1930. године у Београду. Дипломирао 1953. године на Академији за ликовне уметности у Београду, у класи професора Недељка Гвозденовића. Последипломске студије завршио 1955. године у класи професора Мила Милуновића. Године 1960. добио стипендију Британског савета за студирање графике у

Лондону. У САД био 1979/80. Ванредни је професор Факултета ликовних уметности у Београду. Самосталне изложбе имао у Београду 1957, 1959, 1964, 1965, 1969, 1974, 1977, 1980; Варшави 1960, Новом Саду 1962, 1978; Паризу 1963; Вршцу 1965; Бриселу 1975; у САД 1979. и 1980. године. Учествовао је на преко сто педесет групних изложби у земљи и иностранству. Добио награду за графику на I изложби „НОБ у делима ликовних уметника Југославије" 1961, на V Октобарском салону у Београду 1964, „Велики печат" галерије Графички колектив, 1964, Октобарску награду Београда 1969, награду „Невена" за најбоље илустровану дечју књигу 1969. и 1979, II награду за опрему дечје књиге на Међународном сајму књига у Београду 1969. и I награду 1976, награду издавачког предузећа „Младо поколење" на изложби Златно перо Београда 1970, награду за графику на Зимском салону у Херцегновом 1974, награду „Златна игла" на изложби УЛУС-а 1975. године.

ТОДОР МАНОЈЛОВИЋ, рођен 1883. године у Великом Бечкереку (Зрењанин), где је 1968. године и умро. Студирао право у Пешти и Напуљу, историју уметности у Минхену и Базелу. Од 1911. године често боравио у Фиренци, Венецији и Риму, проучавајући италијанску уметност и књижевност. Као добровољац 1916. одлази на Крф. Од 1919. живео у Београду и био секретар Београдске опере и професор Уметничке академије. Године 1931. био секретар Матице српске и уредник Летописа. Последње године живота провео у Зрењанину. Писао је песме, драме, есеје и преводио је са италијанског, мађарског и немачког. У Летопису 1913. објавио је свој први текст у којем је приказао књигу Исидоре Секулић *Сапутници*. Књиге песама: *Ритмови*, 1922; *Ватромети и бајка о Актеону*, 1928; *Песме мога двојника*, 1958; *Ближе великом сунцу*, 1969. Драма: *Центрифугални играч*, 1930. *Огледи из књижевности и уметности*, 1944.

АДРИЈАНА МАРЧЕТИЋ, рођена 1961. године у Београду, где живи и данас. Преводи са енглеског и француског. У Летопису сарађује од септембра 1985. године.

ЗОРАН МИРКОВИЋ, рођен 1937. године у Новом Пазару, живи у Новом Саду и ради као лекар. Учествовао на више заједничких уметничких акција и на изложбама у земљи и иностранству из области аудио-визуелних медија. Имао самосталне наступе на телевизији. Визуелни трактат *Теорија поља*, 1980. Самосталне акције: *Визуализација звука*, 1979; *Квази музика*, 1981. У Летопису сарађује од априла 1984. године.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, види ЛМС I/86.

МИЛИВОЈ НЕНИН, рођен 1956. године у Локу, живи у Новом Саду. Пише поезију, књижевну критику, као и радове из историје књижевности. У Летопису сарађује од децембра 1982. Књига поезије: *Неине*, 1976.

ГОЈКО НИКОЛИШ, рођен 1911. године у селу Сјеничаку у Хрватској, данас живи у Београду. Био је добровољац шпанског грађанског рата 1937—1939. Учесник народноослободилачке борбе у Југославији од 1941. године. Највећи део своје активности провео је на дужности начелника санитетске службе ЈНА. Редовни је члан Српске академије наука и уметности. У Летопису сарађује од јануара 1980. Објављене књиге: *Коријен, стабло, паветина,* 1980; *Сава Мркаљ. Повијест једног страдалника,* 1980.

ИВАНА ПЕТРОВИЋ, рођена 1959. године у Београду, живи у Новом Саду и ради као драматург Драмског програма Радио-Новог Сада. Пише и објављује позоришне критике и приказе.

СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ, види ЛМС I/86.

БРАНКО ПИРГИЋ, рођен 1952. године у Ваљеву, живи у Београду. Спољни сарадник је емисије Седам уметности, Другог програма Радио Београда. Пише и објављује приказе књига у књижевним часописима.

МИРКО РАДОЈИЧИЋ, рођен 1948. године у селу Бојишта крај Невесиња, живи у Новом Саду. Пише књижевну критику и преводи са француског. У Летопису сарађује од октобра 1982. године.

САША РАДОЈЧИЋ, рођен 1963. године у Сомбору. Студент је филозофије на Филозофском факултету у Београду. Пише поезију и есејистику. Књига песама: *Узалуд снови,* 1985.

ПОЛ РИКЕР (PAUL RICOEUR, 1913), професор филозофије на Универзитета Париз X и на Универзитету у Чикагу. Главна дела: *Karl Jaspers et la philosophie de l'exiatence* (са М. Дифреном), 1947; *Gabriel Marcel et Karl Jaspers,* 1948; *Le volontaire et l'involontaire,* 1950; *Histoire et Vérité,* 1955; *Finitude et Culpabilité I—II,* 1960; *De l'interprétation, essai sur Freud,* 1965; *Le conflit des interprétations,* 1969; *La métaphore vive,* 1975. и др. (З. Стојановић).

ЈОВАН САРИЋ, рођен 1930. године у Бањанима код Никшића, живи и ради као професор књижевности у Средњошколском центру „Јосип Броз Тито" у Урошевцу. Пише поезију и прозу. Збирка песама: *Непроход,* 1978. Роман: *Бијело копиле,* 1982.

ГОРАН СИМИЋ, рођен 1952. године, данас живи у Сарајеву. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Тачка до круга или пут,* 1976; *Вертиго,* 1977; *Мандрагора,* 1982.

СТОЈАН БЕЛИЋ, рођен 1925. године у Босанском Новом, живи у Београду. Академију ликовних уметности завршио у Београду. Од 1974. године је редовни професор на истој академији. За дописног члана САНУ изабран је 1978. године. Летопис је у септембарској свесци 1954. године донео три цртежа Стојана Белића. Самосталне изложбе имао у Београду 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1962, 1964, 1966, 1967, 1968, 1972, 1975, 1976, 1983; Новом Саду 1958, 1978; Загребу 1959, 1962, 1979; Љубљани 1963, 1967, 1976, 1978; Венецији 1964; Сплиту 1965; Скопљу и Сарајеву 1966; Нишу 1967; Крагујевцу и Дубровнику 1976; Бања Луци и Ријеци 1978. Учествовао на преко 270 групних изложби у земљи и иностранству. Добитник је великог броја награда. Пише студије, критике, приказе и монографије из области ликовних уметности. Објављене књиге: *Марко Челебоновић*, 1957; *Игњат Јоб*, 1959; *Недељко Гвозденовић*, 1972; *Између света и слике*, 1981.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

ИСПРАВКА

Омашком Уредништва у биобиблиографској белешци о Живану С. Живковићу у јануарској свесци Летописа, стр. 167, стоји да ради у Институту за књижевност и језик, уместо на Педагошкој академији за васпитаче.

САДРЖАЈ

НЕПОЗНАТЕ ПЕСМЕ ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА 327
Кукасти крст 329, *Фашистички „велтаншаунг" и веронаука* 329, *Пад Париза* 331, *Пролеће 1942.* 332, *Људи са жутим тракама* 333, *Камион смрти* 334, *Remember* 335

СВЕТИСЛАВ БАСАРА
Напрсло огледало 338

ГОРАН СИМИЋ
Двије пјесме 354

ПАТРИК ГРЕНВИЛ
Златна птица 357

САША РАДОЈЧИЋ
Две песме 363

ЈОВАН САРИЋ
Спасенија 365

ОГЛЕДИ

СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ
Шекспир и др Лаза Костић 372

ПОЛ РИКЕР
Да ли је криза специфично модерна појава? 382

АДРИЈАНА МАРЧЕТИЋ
Савремена теорија романа 401

СЕЋАЊА

ЛАЈОШ КАШАК
Из дневника (2) 411

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

ГОЈКО НИКОЛИШ
Страх 432

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

МИЛИВОЈ НЕНИН
Доследност остварена цензуром 436

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Искушења критичког плурализма 440

САВА ДАМЈАНОВ
Загонетка алхемије 445

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Лав Толстој и српска књижевност 449

Ј(УДИТА) Ш(АЛГО)
Чеслав Милош: Сведочанство поезије 453

М(ОША) Б(ОРБОШКИ)
Срећко Лоргер: Електролиза је као мало дијете 453

З(ОРАН) М(ИРКОВИЋ)
Светомир Б. Николајевић: Истраживање прадоживљаја 454

С(АВА) Д(АМЈАНОВ)
Слободан Радошевић: Кућа учитеља 456

В(ОЈИСЛАВ) Д(ЕСПОТОВ)
Конкретизам на ужем тематском плану 457

БРАНКО ПИРГИЋ
Парацелзус у Градцу 458

И(ВАН) Н(ЕГРИШОРАЦ)
On the Poetry of Allen Ginsberg 460

И(ВАН) Н(ЕГРИШОРАЦ)
Allen Ginsberg: Collected Poems 461

МИРКО РАДОЈИЧИЋ
Јубиларни број часописа Lire 462

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

ИВАНА ПЕТРОВИЋ
Стилистички кодови сцене 466

ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС

СЛАВКО ДИМИТРИЈЕВИЋ
Будимо реални, тражимо немогуће 474

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

СТОЈАН ЂЕЛИЋ
Измењена стварност Марка Крсмановића 478

МАРКО КРСМАНОВИЋ
Ликовни прилози 452/453

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 480

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

излази 12 пута годишње у месечним свескама од десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу.

Нацрт за корице: Душан Ристић. Секретар Уредништва: Милица Вртунски. Технички уредник: Владислав Војнић Хајдук. Коректор: Стојан Трећаков.

Годишња претплата 1.500, а за чланове Матице српске 900 динара. Претплата за иностранство 4.500 динара. — Цена једној свесци у књижарској продаји 150 динара. — Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 65700-678-2213, са назнаком: „за Летопис". — Адреса Администрације: 21000 Нови Сад, Матице српске ул. бр. 1. Телефон: 021/615-599, локал 112.

Издаје: Матица српска.
Штампа: РО „Будућност", Нови Сад.
Тираж: 1700.

Песме, приповетке, одломке из романа, сећања, огледе, критике и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

СЛАВКО ГОРДИЋ
САВА ДАМЈАНОВ
ДАНИЈЕЛ ДРАГОЈЕВИЋ
ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
ЛАЈОШ КАШАК
САРА КИРШ
ТВРТКО КУЛЕНОВИЋ
РАНКО МАРИНКОВИЋ
ЖИВАН МИЛИСАВАЦ
ДУШИЦА ПАВКОВ
ВАСА ПАВКОВИЋ
БОШКО ПЕТРОВИЋ
ИВАНА ПЕТРОВИЋ
ЧЕДОМИР ПОПОВ
ЗОРИЦА РАДАКОВИЋ
ВАСИЛИЈЕ РАДИКИЋ
МИРКО РАДОЈИЧИЋ
МАРИЈАН РОЖАНЦ
АЛЕКСАНДЕР СКАЗА
ДРАГАН СТАНИШИЋ
МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
МИЛАН ТОДОРОВ
СТОЈАН ТРЕЋАКОВ
ЈУДИТА ШАЛГО

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)