БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМсП 1
1986/кн. св
438, 1

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА: СЛАВКО МИХАЛИЋ, ЕМИЛИ ДИКИНСОН. **ПРОЗА:** БОРИС МОЖАЈЕВ, НАТАЛИЈА КАТАРИНА. **ОГЛЕДИ: МАРКСИЗАМ — ТРАГОВИ, ЧИТАЊА:** СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ, ЂЕРЂ ЛУКАЧ, ФРЕДРИК ЏЕЈМСОН, ВАЛТЕР БЕЊАМИН, РОЛАН БАРТ, КЛЕР ЏОНСТОН, МАЈКЛ РАЈАН, ТЕРИ ИГЛТОН. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** СТЕВАН ТОНТИЋ, СРБА ИГЊАТОВИЋ. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, БОШКО ТОМАШЕВИЋ, МИЛИВОЈ НЕНИН, ВАСА ПАВКОВИЋ, ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, ЗОРАН СУБОТИЧКИ, МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, САША РАДОЈЧИЋ, МИЛИВОЈ СРЕБРО. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** ОТО ЛОГО

НОВЕМБАР 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 Вучёнов (1974—1979), Момчило Миланков (1979)

Издавачки савет

Павле Угринов (председник Савета), Душан Белча, Миро Вуксановић, Иван Гаћански, 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. Новембар 1986. Књ. 438, св. 5.

СЕДАМ ПЈЕСАМА

НИ НА ЈЕДНО ТВОЈЕ ПИТАЊЕ

Не могу одговорити ни на једно твоје питање
Устанем са столице, затегну се конопци
Ухо ми говори: одмах ћу отићи
Језик ми каже: нећеш ме препознати
Завалим се натраг у крхотине

Друго је сумња: у њој сам као у чаши воде
И радост је друга: шушка око ногу
малени пас вјетра, лишће листопада
Али кад ме питаш и ја ништа не чујем
Када чујем, како гласно чујем, и сав се обезнаним

Имам и ја своја питања и трпам их у шупљу врећу
Отворим ли ипак уста, шапнем, придави ме гркљан
Радије сам нијемо стабло које чува своју језгру
од превише свјетла, од превише тмине
и отвори се једино тишинама

Питаш ли мене, повлачиш за ухо стољећа
Зар да говорим умјесто неког тко се у њима
толико добро скрива да га све досад нису пронашли
Да будим мртве, стављам им у руке свјетиљке
Па зазивам будућност које нигдје нема

Ни на једно твоје питање, ни на једну спрдњу
Радије сам травка, довољно глатка самој себи
која у мору траве воли заједнички шумни вал
Да будем нетко други, хоћеш, да се сав измијеним
и избришем за собом све оне будне трагове

ДЈЕЧАК С ЛОПТОМ

Гледај само своју лопту
Не крајичком ока него цијелим видом
Све друго нека се угаси
Куће које тону или лете у небо
Јутарња вика расрђених жена
Јурњава мушкараца с трубама, звонцима

Лопта је твоја нова земља
И пажљиво је ударај дланом
Точно по средини да се скупи сва у једно
И полети према тлу точно по твом налогу
Затим се осмјехне препознајући игру
И врати према испруженој руци

Не мисли о ударцу, он је већ у теби
Чека да га пробуде два упаљена ока
Да га уздигне из крпа слух
Па да очврсне у руци и слети лопту
Привидно увијек окомито а ипак центиметар даље
Одмотавајући сребрнкасти простор

Не слушај гласове око себе
То у њима бруји твоје колебање
Само један погрешан ударац: прејак или преслаб
Само један ударац са стране
И твој ће се планет угасити
У некој млаки, на неком жалосном огњишту

Ова лопта то си ти сам, свој свијет
Ово ти одскачеш, ово се ти враћаш
Скидајући паукове нити граница
Ово се ти продужујеш, ово се ти множиш
У игри која нема друге сврхе
Осим да себе одиграш до краја

ПРЕД ЗИДОМ

Моја утроба добро позна овај зид:
растао је, чврснуо с нашим корацима.
Узалуд је о њега разбијати главу.
Открхнути комад двапут се увећа.

Није важно тко стоји ближе, тко даље
под великим оком што се забринуто пита
колико је у нама преостало снаге.
Његове су намјере с нама биле друкчије.

Ја само додајем, онако, да буде веселије:
и с оне друге стране, коју лаковјерни
обилато залијевају надом
стојимо исти ми с дволичним погледима.

Зид наше немоћи у којему се високо диже
све што смо хтјели, све што смо могли.
Стог ипак ваља, успркос бесмислу,
о њега прислонити главу.

Нетко ће ипак чути танки глас
који нас зове из расутих костију предака:
коријени су зида дубоко у нама,
тко их начне могао би проћи.

Заједно нисмо јачи него слабији.
Истинска је замка опћи говор.
Прође ли један, могли би посумњати сви.
Премда ће се многи разбјежати без трага.

ПОНОВНИ СУСРЕТ С РЕПАТИЦОМ

И мораш се питати: гдје смо се већ срели,
гледали кроз мутне прозоре два влака,
жртве јурњаве и недосљедности материје . . .

Ти, мало већи комад леда с доста
путне прљавштине, привидно избачен

из колотечине непрекидног школског сата,

а у сталном обилажењу двије битне точке,
једне видљиве, сјајне, ужарене, неке врсте
свјетионика првобитних намјера, примитивне

отмјености, али и оданости неразлучивом,
и друге, невидљиве, с ону страну људског
поимања, точке-усмјеравателjице, назлобне,

непопустљиве, точке-ловца што непрекидно
шаље пса-трагача за истом дивљачи,
не да је хвата зубима него да је разврстава.

Гледамо се, нијеми (тко брбља у свемиру
још се мање чује од онога што шути)
и не можемо знати што је тко видио.

Она, мало већи комад леда,
с прљавштином давних значења, црним
отпатцима несмиљених свемирских сразова,

ја, овај пут земаљско биће, осуђен
да једном видим, макар једном чујем,
једном помислим и одмах се срушим

у котао пријетворбе.

Ја у својем полаганом влаку, ма колико
мени пребрзом, недовољно стваран
због своје непрекидне промјенљивости,
она тобоже вјечна од сталне јурњаве,
у преврућем влаку својег тијела,
Репатица стољећа, полудивља стријела

којој сунце, за освету, кад му се оружнички
приближи, пали реп, у име неких старих свађа
с оном другом точком путање,

гледамо се усред нејасних размирица
и питамо: тко је кому судбоносан
и које, напокон, од нас двоје

неће доћи на идући састанак, уморно
од сталних подвргавања, ојађено од увијек истих
заблуда што и свемиру нагризају ступове.

22. 2. 1986.

У НЕСТРПЉИВОСТИ ИЛИ НАДАХНУЋУ

Одредиш било коју точку,
у нестрпљивости или надахнућу,
а могла би подједнако бити истина
да нам све одлуке шапће нетко непрепознат
доводећи до лудила оне који се питају,
који ће преврнути сваки камен не би ли дознали
на крају се машити и ножа.

Жуна је пуна до руба, ладолеж виши од себе,
зашто само човјек јеца над гњецавом празнином?
Погледај трк јелена, он вјерује у своје псе
и лако ће их престићи.

Одредих точку не мислећи о сврси
и видјех да је збиља најбоље мјесто.
У тој точки у простору, притајеној мрљици
да се састају и разилазе сви путови,
да ми из ње притјече сва снага,
да сам напокон читав, блистав по рубовима,
и да ћу ускоро шикнути.

Било која точка, али теби блиска,
води ли у пропаст или искупљење.
Само ако је одредиш, само ако је избавиш,
само ако јој пишчиташ име.

ПОКРЕТНА ЧУДЕСА ЉЕТА

Покретна чудеса љета
Чамац испловио из пристаништа и тражи
најбрже море

Како се скупља, како му весла
постају крепка
Човјек на прамцу гледа чега још нема
на обзорју
Пљушти ли небо у море

Па и лука што оста у завјетрини
куће јој се бијеле све до врха
планине
Пливају у води, прањакају се
с рибама
Онда тијела жена сва у нагим
велима
Налијећу тргом у страсним
поворкама

Тко своју љубав сретне неће је
препознати
Открила је нове гатке о властитом
подријетлу
И више ништа не значе ваше јучерашње
уроте
Она зна више, она зна боље
Па и тебе ће, кад доспије, спасити
малоће

Читаве шуме одлазе на друга
мјеста
— она су стара обрстиле у предугим
самоћама
Шапућу с маестралом, шушкају
с опнокрилцима
Изводе на пропланке размажену
шумску дивљач
И пуше густе димове раскалашених
смола

С неба долијећу птице непознатих
пјесама
Земља је распрснути котао — сватко се
откреће од себе
И срља у заједничку свјетлост
земље и вода

У податну експлозију успаљена
коловоза
Негдје између смрти и раскошна
пијанства

КАД БИ ХТЈЕЛИ, ВЕЋ БИ НАС ДАВНО ДОЗВАЛИ

Постоје ли крајеви које нисмо видјели,
они ипак знаду све о нама, попут жена,
и кад би хтјели, већ би нас давно дозвали.
Ту нам је мјесто гдје смо нестрпљиви, мрачни,
и гдје се о нас ослањају лоше направљени зидови,
и ми о њих, осуђени да познамо једино збиљско.

И што не знамо — ипак се свијет тврдоглаво шири,
само се ми, тренутни, све жешће скупљамо у точку —
ипак у себи носи отисак неког нашег прста, вриска.
Стога и слијепи виде и глухи чују
кад се над градом надвију злослутни облаци,
и с осмијехом умиру прије својег времена.

Многи се тјеше да би лако могли отићи
и неки доиста закораче тај велики корак у нечитљиво,
тумарају далеким градовима а ничега се не могу примити,
понекад и љубе, а не знају да грле сабласти,
јер жена је истинита и ништа нема с привиђењима.
Онда се неки брзо врате а неки не могу наћи пут.

Свијет није једна сликовница, овдје свака слика иде својим
смислом
који, и кад је бесмисао, налази своје гнијездо
пуно малих, влажних, слијепих створења која знаду што
хоће, и кад их лисица, још незреле, извлачи из јама.
Умријети у свом дому страшно је, али се јасно чује,
а умријети на путу смијешно је јер се не зна колико смо
доиста мртви.

Славко МИХАЛИЋ

ЈЕДАН И ПО КВАДРАТНИ МЕТАР

Шаљива приповетка у четрнаест глава, с епилогом и сном

Глава прва

Павле Семјонович Полубојаринов, зубни техничар и члан кућног савета, када се ујутру пробудио није могао да изађе из свог стана: пред његовим вратима је спавао пијани сусед Чижонок. А врата су се отварала према ходнику.

— Марја, Марја! — позва Павле Семјонович.

— Шта хоћеш? — Марија Ивановна се није одмах одазвала; по промуклом поспаном гласу, по мрзовољном тону и питању које му је упутила, Павле Семјонович је схватио да није требало да је позове — изгрдиће га.

— Ништа, онако — одврати Павле Семјонович кротко.

— Ма немој. Не пали то код мене, кад си ме пробудио — *одговарај!*

— Чижонок опет спава пред нашим вратима.

— Нека га ђаво носи. Наспаваће се, па ће се и пробудити.

— Овај, шта сам хтео да кажем . . . Нокшир сам оставио напољу. Упишаће се.

— Пишај кроз прозор.

— Свануло је! Зар си ђорава!

На кревету сетно зацвилеше опруге, онда се огласи Марја:

— Ах, боже! Збиља је време за устајање.

Она спусти с кревета дебеле ноге с модрим, квргавим венама, рашири руке, снажне као у рвача, и тако гласно зевну, да је Павле Семјонович уздрхтао.

Стајао је крај врата само ȕ гаћама, ситно трȕпкајȕћи мршавим мишићавим ногама. Једна нога мȕ је била сломљена ȕ коленици, сва избраздана старим црвеним ожиљцима и приметно краћа од друге.

— Што си се забленȕо? — рече Марија Ивановна незадовољно. — Гȕрни врата!

— Пробао сам . . . Притиснȕо их је главом.

Марија Ивановна приђе вратима.

— О-рȕк!

Ударила је ȕ врата из залета — ȕ ходнику одјекну тресак као да је неко лȕпио *мешалицом* ȕ празнȕ дрвенȕ шољȕ. Онда се зачȕ дрека, која пређе ȕ тешко псовање. Најзад глас с друге стране врата ȕпита:

— Кога тражите?

— Бриши од врата, пијандȕро! — викнȕ Марија Ивановна.

Ȕзврати јој отегнȕта песма, која је пре подсећала на мȕкање краве што се загрцнȕла:

Пљȕцкамо на оне што нас
Пијандȕром зовȕ:
Не пијемо ми за тȕђȕ,
Већ за својȕ ловȕ . . .

— Бȕдало — рече Марија Ивановна.

— Носите се сви ȕ ђавољȕ матер! . . .

— Позваћемо милицијȕ. Запеваћеш онда другȕ песмȕ.

— Пљȕјем ја на милицијȕ. Ја лежим на својој територији.

— Али ми треба да изађемо — рече Павле Семјонович жалостиво.

— Ако хоћеш да изађеш — отвори врата према себи. А према мени — да се ниси ȕсȕдио . . . Смрвићȕ те!

— Волоћа, па врата се отварајȕ на једнȕ странȕ. Морам ȕ ходник . . . Ȕстани — Павле Семјонович је благо преклињао Чижонока, промоливши нос ȕ ходник.

— Пази да не ȕстанем . . .

— Али морам да изађем.

— Брига ме. Требало је пре да мислиш на то. — И опет заȕрла:

— По ос-ррр-ввима ловац целога дана скита.
Ако га неће срећа,
он бога тад не пит-тта . . .

— Шта сад да радим? — жалостиво ȕпита Павле Семјонович, окренȕвши се Марији Ивановној.

— Ти ȕвек тако: припиша ти се — па шта да радиш? Одавно је требало да врата померимо ȕ ходник и да их отварамо према станȕ . . . како ни од кога не бисмо зави-

сили. Баво не спава . . . А шта ако избије пожар? Нећемо ваљда скакати кроз прозоре?

— А куд ћемо?

— Тако, тако . . . Почни још да ме тешиш.

— Али излаза нема.

— Ни то није излаз. Шта се може извући кроз прозор? Одговори! А и ноге бисмо поломили. Погледај, на којој смо висини . . . Ово није кућа, већ голубарник.

Марија Ивановна отвори прозор и погледа доле, као да је стварно хтела да искочи. Тле је било далеко. Најпре зид од брвана — шест редова. Зашто ли је толико стављено? Четири реда би била сасвим довољна. А онда темељ — најмање метар. Па дедер скачи. Ако се омакнеш, обрао си бостан . . .

— Тај газда је био будала, преиспољна будала. Провизор, једном речју.

Том реченицом би се обично завршавала свака свађа, подстакнута неприликама са станом. Кућа у којој су становали Полубојаринови била је некад давно својина неког провизора. Нико није знао чиме се бавио тај провизор, али је свима било јасно да је та реч ружна, погрдна, нешто као „експлоататор". Једног тренутка су тај надимак наденули самом Павлу Семјоновичу због његове учености и извесне охолости. Како се само запрепастио када је доктор Долбјожов, најстарији у њиховој поликлиници, објаснио Павлу Семјоновичу да је провизор — апотекар. А у стара времена се сматрало да живети као провизор значи тежити да се живи на високој нози, упркос скромнијем материјалном стању. Нешто као кад би свиња пожелела слаткиша. Али Павле Семјонович у томе није видео ништа увредљиво, на надимак се уопште није одазивао и он је ускоро отпао сам од себе, као краста са сасушеног чира.

Стара апотекарска кућа је својевремено била подељена на четири дела и настањена новим станарима, услед чега је и дошло до извесних неприлика. Прво, нове преграде су пропуштале буку у туђе станове. Друго, сметао је заједнички ходник. Куда год човек да крене, натрапа на њега. Био је узак, дугачак, уз то у виду нацифраног слова „глагол". У њему се неизоставно на нешто морало налетети — или ударити главом о корито, или мачки нагазити на реп, а понекад и просути кофу с ђубретом. А у последње време је сам слепи колосек „глагола" — рачву дугачку два метра, која је водила у стан Полубојаринова, окупирао сусед Чижонок. Када се ноћу враћао пијан, Зинка му није отварала врата. „Иди тамо где си пио". — „Лажеш, жентурачо! Отвориће ш кад пођеш на посао. Наспаваћу се ја већ на теби . . . Смрвићу те!"

Чижонок би легао наслонивши образ на капу и падао у сан као заклан, заградивши пролаз у два стана. Срећом, Зинкина врата су се отварала према соби. Мирно је прелазила преко тела заспалог мужа и одлазила на посао. А код Полубојаринова су се врата отварала према ходнику...

Радо би их они преудесили да се отварају према соби, али је сметао довратак — чунак комшијске пећи. Дакле, да би се врата могла отварати према соби, ваљало их је одмакнути једно метар и по у ходник, то јест заузети метар и по заједничке територије. А за то је била потребна одлука градског совјета.

— Павле, из ових стопа да си написао молбу за врата — рече Марија Ивановна. — Шта ако дођу Миша и Берта? Живи срам! Човек не може да оде у нужник. А Берта је, како било да било, ипак бивша држављанка ДР Немачке. Тако и напиши у молби: у овом случају мирише на стране компликације.

— Не знам како стоје ствари са страним компликацијама, али код мене само што се нису појавиле — одазва се Павле Семјонович, трчкарајући од врата према прозору.

— Што се нећкаш? — рече Марија Ивановна већ забринуто, гледајући у под. — Кроз прозор!

— Благослови, господе! — увлачећи ваздух као да јеца, Павле Семјонович стаде да пиша кроз прозор.

Глава друга

Снаха Берта је добар адут, али га зналачки треба искористити. Ако се у таквој игри само једном прокоцка, сви адути одоше бестрага. Остаје да се чека нова прилика. А питање је када ће се она пружити.

Истина, у последње време је Чижонок често ноћивао у ходнику и псовао да се цела кућа орила. Али ко би могао да јамчи да га опет неће стрпати у апс? Сваке године је на истеку јесени одлазио у затвор због „ситне крађе". А по истеку пролећа враћао се у Рожнов. „С јесени, — вели он — обузима ме досада. Нешто ме тера у топлије крајеве. Зато и крадем."

И заиста, ако оде у затвор — *премештај врата се може отписати*. Треба пожурити: јесен је већ пред носом. Тако је размишљао Павле Семјонович, идући председници кућног савета Фунтиковој.

Јекатерина Тимофејевна га прими љубазно; у својој дугој службеној каријери темељно се придржавала главне заповести просветитеља — културно понашање је прво обе-

лежје руководећег радника. Старала се да јој и спољни изглед буде у реду: проседу косу је фарбала у боју лана, чешљала је тако да јој на челу штрче праменови, а на потиљку ју је подшишивала. Услед тога је са својих педесет пет година из даљине деловала још младалачки.

— Вас би, Јекатерина Тимофејевна, само на портретима требало снимати — говорио јој је тесар Судаков. — Цела фигура вам је репрезентативна: и очи живахне, и лице округло.

Било је време када су је и фотографисали... док је била председница колхоза. Читава област је знала за њу. Била је смела... Све обавезе је савлађивала из залета, као што расни коњ савлађује препреке. У рејону се појавио чувени низ сестара-председница. Колхоз Фунтикове је уживао у слави. Живахне очи Кањке, како су је тада звали, изазивачки су гледале с плаката по зидовима: „Што си се замислио? — питале су оне. — За нама! Нећеш пропасти".

У обласним новинама су је помињали поред самог друга Овсова, председника рожновског рејонског извршног комитета. Обријан до главе, изванредно грађен, у блузи од дијагонала, с командирским опасачем преко трбуха. Има се шта видети. А како је волео ред и лепо понашање! Заседа, рецимо, биро — ватрогасац у бакарном шлему стоји на вратима. Чекају... Како се Овсов појави у ходнику, ватрогасац заурла:

— Пажња! Друг Овсов долази...

Сви устају и стоје као скамењени.

— Вољно, другови! Седите. Устајање није обавезно. Ми нисмо у војсци — говорио је Овсов, смешкајући се.

И лепоту је ценио... Када је у колхозу Фунтикове откривен *волунтаризам,* то јест када су све јунице поклане да би се испунио план откупа меса, Овсов ју је пребацио у културни сектор. „Ми — вели — ценимо кадрове према томе како се понашају. Ту је наша Катерина без премца — сам њен изглед изазива културно понашање."

Овсов је и упропастио Фунтикову. Једном је нека висока личност пролазила кроз област на пропутовању за јужно море. На граници области у њен вагон су ушли секретар обласног комитета за откуп меса и председник обласног извршног комитета. На путу до Рожнова они су од те личности искамчили два комбајна из Москве за жетву. У Рожнову су изашли из вагона задовољни. Овсов их је братски примио. Приредио је гозбу у совхозном врту. Фунтикову им је доделио као пратњу. Кажу да је у аутомобилу право села у крило самом председнику. Није познато куда су се одвезли. Али следећег јутра је председник

телефонирао у рејонски комитет и упитао: „Да нисам у пијанству нешто поломио?" — „Све је у реду" — одговорили су му. — „У том случају . . . захвалите Фунтиковој." Елем, Овсов јој је у наредби изразио захвалност за „културно опслуживање". Почели су јој се подсмевати. Треба јој, веле, дати медаљу за приватно опслуживање. Да ли је било опслуживања или није, то нико не зна. Али када је Овсов смењен због „девијација у области сточарства", сетили су се и „културног опслуживања" Фунтикове и — деградирали је у председницу кућног савета.

Павле Семјонович је познавао Фунтикову одраније: још док је била председница колхоза, замолила је Павла Семјоновича да јој уклони шупљину у предњим зубима, услед чега је мало шушкетала. Павле Семјонович јој је ставио круницу од дуката на здрав зуб. За ту услугу Јекатерина Тимофејевна му је донела канту од педесетак литара ракије од хељде. И сада, улазећи у њен кабинет, Павле Семјонович је покушао да утврди: сећа ли се она добра које јој је учинио или не?

Јекатерина Тимофејевна сама изађе иза стола, пружи руку дланом окренуту навише, од свег срца. Лице јој се развукло у осмех, тако да се види златан зуб . . . И Павле Семјонович закључи — сећа се.

— Које добро, драги и поштовани Павле Семјоновичу? Седите, седите! — она лупну руком о наслон дивана.

Лице Павла Семјоновича је такође сијало од осмеха, али га је морила брига: да ли да почне из даљине или да одмах помене Берту? Јер она је претерано умиљата, може да га насмејана лица помилује по рамену и, док трепнеш оком, одбије молбу.

— Како живимо? На шта се жалимо? — певушила је Јекатерина Тимофејевна иза свог стола.

— У нашем послу је најважнији мир — поче Павле Семјонович из даљине. — Схватате и сами, мој рад захтева педантност. Зуби су префињена ствар.

— Разуме се, Павле Семјоновичу! Није важно о каквој је ствари реч, већ је важно где се она налази. Зуби се свима виде, они се не могу сакрити. Треба их држати у реду. Зато је ваш рад и достојан сваког поштовања.

— Испада да је тако — сложи се Павле Семјонович смерно. — Али, одговорите ми искрено: сме ли се човек у мом радном положају нервирати?

— Не сме, Павле Семјоновичу, категорично вам кажем.

— А ја сам у последње време изгубио мир.

— Каква вас је невоља задесила?

— Познајете ли нашег суседа Чижонока?

— Да, па шта?!

— Готово сваке ноћи он пијан леже пред наша врата. Не можемо да изађемо, не само на посао, већ, извините на изразу, ни у нужник. Наша врата се отварају према ходнику!

— Ми ћемо га оглобити.

— Не помаже. Он пије за туђ новац.

— Па, организоваћемо колегијално суђење.

— Јој! . . . Његове колеге леже у затвору. Брига њега за то суђење!

— А шта ви предлажете?

— Молим да се врата наместе тако да се отварају према стану. У том случају ћемо једноставно прелазити преко њега. И готово.

— Изволите, то може.

— Хвала. Дакле, да би се врата отварала изнутра, треба их преместити једно метар и по у дубину ходника.

— То јест, како то преместити? Заузети метар и по заједничке територије?

— Друкчије се не могу отварати изнутра, смета довратак, чунак из стана леве сусетке.

— Павле Семјоновичу, ви сте образован и културан човек — Јекатерина Тимофејевна као да је лупила руком о сто, што је обично значило да је веома љута. — Заузети заједничку просторију без сагласности станара значи прекршити закон.

— Ја нисам против закона. Али промислите и сами — и ви сте образована жена и познајете културу . . . Одговорите ми на ово питање: шта ће бити ако ми у госте дође снаха Берта? Она је ипак бивша држављанка ДР Немачке! А изјутра неће моћи да изађе из куће, опростите, ради нужде. Тако ћемо ви и ја доспети у међународну ситуацију.

— Међународна ситуација се, наравно, не сме дозволити — замисли се Јекатерина Тимофејевна. — У противном ће рећи да је код нас све међусобно повезано.

— Управо тако . . . Међусобно повезано! — радосно прихвати Павле Семјонович. — Како то они, рећи ће, живе у том свом Рожнову, када је код њих све међусобно повезано?

— Шта вас чуди, Павле Семјоновичу! — тужно заврте главом Фунтикова. — Зар нас мало клевећу страни дописници?

— Ипак нас још нису оптуживали да једни друге штитимо.

— Ех, да је врата, лако би се нашао и конопац. У реду... Будући да је ситуација ванредна, сама ћу се заузети на извршном комитету. Јесте ли написали молбу?

— Него шта! — Павле Семјонович хитро извади из џепа начетворо пресавијен лист из свеске.

— Када вам долази снаха?

— Очекујемо је најесен.

— Потрудићемо се да будемо оперативни — и Јекатерина Тимофејевна му на растанку пружи руку у истом положају, са скупљеним прстима.

Глава трећа

Када Чижонок није пио, радио је као настојник, чистио главни трг у Рожнову. Уосталом, у граду је постојао само један трг, па је и настојник био један. Чистио га је за топлих дана, а када би захладнело, настојник би одлазио у затвор и трг би завејавао снег.

У Рожнову су се сви навикли на такву настојничку сезону, па је Чижонок већ неколико година држао то место. А и смешно би било изнајмљивати преко зиме новог настојника. Шта да се ради? Да се чисти снег са степеништа и главних улаза? Или да се чисте стазе на скверу, којима више нико није ишао? А пут и аутобуску станицу пред Домом Совјета чистио је булдожер, то јест адаптирани трактор „белорусија".

Када је био трезан, Чижонок је устајао рано, још пре сванућа, узимао метлу, грабуље, кофу и одлазио. Сав свој алат крио је у багремовом жбуњу иза Почасне табле, а сам се враћао кући и, обазирући се као лопов, упадао кроз прозор у собу сусетке Јелене Александровне. Она је тихо и нехајно цикала као иза сна: „Ах, како си ме препао"... Али прозор није затварала. „Мислила сам да су лопови". — „Па ја и јесам лопов" — смејуљио се Чижонок, изувајући чизме. „Воља, не буди вулгаран!"

Јелена Александровна је радила као коректор у редакцији месних новина и волела је да прекраја имена. Свог покојног мужа Соломона, старог, болесног књиговођу у болници, звала је књижевно — Мисис; Волоћку Чижонока — Воља; стару Урожајкину, намргођену као староверска икона — Мајка Марија. Иако је имала педесет година, још увек је обожавала песме и романсе, фарбала нокте, мазала усне и чак очне капке. Када би певушила „Наш рај сад лежи сав у цвећу...", забацивала би главу и затварала очи; модри капци на белом млитавом лицу и усне, патнички отомбољене, чинили су да је личила на покој-

ника који васкрсава. Њој је посвећивао песме најинтелигентнији пензионер у Рожнову, бивши директор обласног Дома народног стваралаштва Аљонкин. Али између њих је, како причају, протрчала црна мачка, Аљонкин је некако смршао, покуповао сав пантокрин у апотеци и све до зиме се трљао у двориштy хладном водом и само у гаћама трчао по шуми.

Тих тешких дана самоће и несугласица преко прага одаја Јелене Александровне прешао је Волођа Чижонок. Да будемо прецизнији, није прешао преко прага, већ преко прозорске даске.

Чижонок је својим путем ишао на посао. Наједном се прозор отвори и нешто паде с прозорске даске. Било је некако пред свитање, ђаво би разабрао шта се то тамо белело. Чижонок би прошао да га глас није позвао: „Воља, помозите ми да га подигнем!"

Јелена Александровна је вирила из прозора; коса јој је била рашчупана, рамена разголићена. Чижонок приђе, подиже то нешто бело . . . Испоставило се да је то широки појас са шнуровима и некаквим тврдим плочицама. И мирисао је на парфем . . .

— Шта ми је то пало? — упита Јелена Александровна.

— Изгледа да је купаћи костим . . . Али некакав тврд.

— То је стезник.

— А где се ставља?

— Ево овде . . . Погледај!

Јелена Александровна стави стезник преко спаваћице тик испод груди.

— А чему служе шнурови? — упита Чижонок.

— Баш си смешан, Воља . . . За везивање.

— Где?

— Овде . . .

— О-рук! — Чижонок се ухвати за прозорску даску — познати штос — и за тили часак се нађе у кући.

Тако су се зближили . . .

Јелена Александровна му је тихо певала и читала песме. Чижонок је ћутао.

— Не волиш песме?

— Не волим.

— То је зато што не умеш да их пишеш.

— Не, умем. Једном сам у затвору написао песмицу.

— О чему?

— О нашем граду.

— Изрецитуј је, молим те!

Чижонок је мало оклевао, а онда рече:

— Рожнов је град окружан. Народу много нужан. Ту се може поћи свуда, и купити триста чуда. Рожнов је најлепше место, у великом Сибиру престо . . .

Јелена Александровна прсну у смех:

— Каква је то песма! То је бесмислица.

— Зашто?

— Ми не живимо у Сибиру.

— Па шта с тим?

— Шта ће ту Сибир?

— Пожелео сам да напишем о Сибиру, па сам написао.

— Којешта! То није истина! Ето кажеш: ту се може купити триста чуда. Где то, у Рожнову?

— Ја то не кажем. Ја сам то у песми написао. Једно је у животу, а друго у песмама.

— Треба да се све слаже.

— Зашто? И овако је досадно.

Јелена Александровна ни сама није знала зашто је потребно да у песмама буде све као у животу, па више о томе није разговарала с Чижоноком.

Одлазио је од ње на врата. Чим би Зинка промакла за ограду, Чижонок је излазио тобоже из свог стана, захваљујући томе што су врата била једна уз друга, провлачио се кроз споредан излаз и Малиновом јаругом у трен ока стизао на трг. Одлазећи, понео би боцу вотке или вина — из залихе Јелене Александровне — и на велико Зинкино незадовољство враћао се увече пијан.

Тај уходани извор Чижонокових прихода је потпуно неочекивано пресушио. Тог јутра је Фунтикова довела Полубојариновима техничара-надзорника — инжењера Ломова и тесара Судакова. У кући је настала права узбуна: зашкрипао је под, врата су једнако лупала и у ходнику су се, као на митингу, окупили сви станари. Изашла је чак и Јелена Александровна, огрнувши се шареним шлафроком. Само је Чижонок остао у кревету као у замци.

Највише је галамила Зинка:

— Каква је то пљачка усред бела дана? Зар је то могуће? Одузети заједнички ходник?! Знате како се то зове? Кон-фис-кација! Ко вам је дао то право?

— Другови, све је учињено по закону — умиривала је Фунтикова.

— То није закон, већ кон-фис-кација!

— Шта ви то зовете конфискацијом? Устав? — повиси глас Фунтикова.

— Шта нам гурате под нос свој закон? — није попуштала Зинка.

— Није он мој, већ наш заједнички!

— Знамо ми какав је он заједнички . . .

— На шта то алудирате? Могу да вас позовем на одговорност због тога.

— Сами ћемо вас позвати на одговорност. Дошла да наређује . . .

Павле Семјонович је скромно стајао на вратима која је требало пренети на ново место и помно разгледао ољуштене зидове ходника — кроз неких сат и по они више неће бити заједнички, већ ће постати његови лични, најпре их треба премазати сумпорном киселином, загитовати и тек потом фарбати. Марија Ивановна је стајала иза његових леђа, напето слушајући свађу између Зинке и Фунтикове и спремна да сваког тренутка крене у напад. Стара Урожајкина је слушала задовољно, свечано скрстивши руке на грудима, и на њеном подмлађеном лицу је сијао пркосни осмех: „Не препиру се лоше, не могу да кажем. Али ја бих то боље умела . . .".

— Наравно, интереси колектива су изнад свега, али ви се с нама нисте чак ни посаветовали — неочекивано подржа Зинку Јелена Александровна.

— Другови, ово је одлука извршног комитета и не подлеже дискусији. Доста је било — рече Фунтикова и оде.

За њом се удаљи и техничар-надзорник — инжењер Ломов. Остаде само тесар Судаков, који лагано зареза оловку секиром и рече:

— Јасна ствар. Је л' био представник? Био је. Нема се о чему расправљати. Разилази се.

— Неће, вала! И ми познајемо законе — рече Зинка. — Заиграће они пиширевку пред нама.

Набрзину спреми млађег Сањку за вртић (старији је већ ишао у школу) и оде, љутито залупивши вратима. Ослоњен на лакат, Чижонок је испрати погледом с туђег кревета:

— Баш ме занима куд се то запутила?

— На посао — огласи се Јелена Александровна иза паравана.

— Неће бити. Зинка не одлази тако брзо на посао. Нешто је наумила. Сад ће читав округ обићи са жалбама. Од ње ће и ђаволе мука спопасти.

— А куд ћеш ти, Воља?

— Куд ћу? Кроз прозор не могу, јер ће се за тили часак окупити цео округ. Казаће да сам хтео да крадем. А у ходнику Судаков и Павле Семјонович раде. Морам да легнем и да се не мичем.

Али Чижоноку није пошло за руком да остане миран у кревету. Пошто је млађег Сањку предала у дечји вртић, Зинка пође на трг да све исприча мужу, да се посаветује с њим: коме да упуте жалбу поводом ходника. Али, авај!

На тргу га није нашла. И кофа, и грабуље, и метла — све је вирило из жбуна багрема, стазе нису биле пометене, а Чижонок као да је пропао у земљу. „Мора да се негде завукао од раног јутра и лоче — помисли. — Опет ће доћи пијан." И Зинка се наједном сети да у брзини, одлазећи, није закључала и другу браву, од које Чижонок није имао кључеве. „Упашће пијан, проклетија, наћи ће моју плату и све ће растраћкати" . . .

Журно прилазећи кући, она у отвореном прозору Јелене Александровне угледа нешто познато . . . Осмотри пажљиво. Дабоме! На наслону столице висиле су Чижонокове панталоне. Препознала их је по опасачу преко трбуха. Стари черкески опасач са сребрним копчама — Зинкин поклон. Био је то опасач њеног оца . . . На њему су својевремено били неки дугачки висуљци у облику бодежа. Отац је тим опасачем опасивао црну кошуљу од сатена само о празницима. Сребрне бодеже је Чижонок откинуо и негде пропио. А опасачем је затезао панталоне. И управо тај опасач, удевен у панталоне, висио је с наслона столице у прозору Јелене Александровне.

Зинка приђе прозору и тихо се попе до прозорске даске.

У соби је Чижонок седео за столом само у гаћама и пио чај са земичком. Јелена Александровна је отишла на посао. Кревет је био намештен, прекривен чипкастим покривачем — све по пропису. Само су Чижонокове панталоне и разбарушена ретка коса одавали тајну његовог греха.

— Шта ту радиш?

Густо намазана маслацем и слатком од вишања, земичка застаде на пола пута ка Чижоноковим устима. Није стигао ни да смисли шта би одговорио, а глава поче да му се увлачи у рамена, повинујући се нагону за самоодржањем. Најзад се окренуо . . .

Све је било на јави — Зинка је седела на прозорској дасци са очима позеленелим од љутине.

— Јесам ли те нешто питала или нисам? Ништаријо!

— Тише . . . Чуће суседи — процеди најзад Чижонок промуклим гласом.

— А шта ти мислиш? Хтео би да своје швалерлуке сачуваш у тајности? — дрекну Зинка.

— Тише, будало!

Видевши да је Зинка ушла кроз прозор, Чижонок се стаде бојажљиво повлачити према прагу.

— Какав сам ја то швалер? Упао сам овамо . . . да се окористим!

— А зашто си панталоне свукао? Да их не умрљаш слатком? Је л' зато, говори?!

— Па ја сам... овај... пробао Соломоново одело. Хтео сам да се пресвучем.

— А где је то одело?

— У ормару... Испало ми тесно.

— Ах, бестидна свињо! Ни да поцрвени... — Зинка се довуче до стола и зграби електрични чајник из кога је избијала пара. — Видећеш ти свога бога кад те исполивам врелом водом.

— Стани, будало!...

Чижонок је тако задњицом налетео на врата да је избио енглеску браву и онако у гаћама шмугнуо у Малинову јаругу. За њим кроз врата излете и чајник; он удари у зид и ходник се у трену смрачи и постаде загушљив — све утону у густе облаке паре.

— Шта се догодило? — Павле Семјонович полете у собу Јелене Александровне.

Крај довратка је стајала Зинка и плакала:

— Баш сам глупача, баш сам глупача... Носила сам му у затвор пакете као пристојном човеку... Мислила сам да је обичан лопов... А он се швалерише...

(Наставиће се)

С руског
Миливоје ЈОВАНОВИЋ

Борис МОЖАЈЕВ

СМРТ ЈЕ ПРАВО СВАЧИЈЕ

101

Хоће ли заиста јутро да сване?
Да ли постојиш, као ствар, дане?
Бих ли те могла видјети с бријега,
Да сам велика попут њега?

Имаш ли стопало ко лопочи?
Имаш ли перје као шева?
Из којих славних стиже крајева
Које ми неће видјети очи?

О научниче! О морнару!
О Мудраче са Неба! Кажи
Ходочаснику малом — гдје да
Мјесто с именом „Јутро" — тражи!

216

Сигурна у својим одајама од алабастра —
Јутро је не дира —
Подне је не дира —
Лежи кротка паства Васкрсења —
Греде од сатена држе
Кров од камења —

Велике године иду — полумјесецом — над њом
Свјетови криве своје лукове —
Небески сводови су метежни —
Дијадеме — и Дуждеви — падају —
Бешумни као тачке — на Диск Снијежни —

384

Никакве муке не гуше
Слободу моје душе —
Иза тих смртних костију
Неке јаче се крију —

Залуду пила пријети
И убод димискије —
Јер ту су пути двије —
Једну вежи — друга лети —

Како се лако орао
Одрекне свога гнијезда
Да суне до звијезда —
Тако би и ти морао —

Али ти можеш бити
Душманин властити —
У свијести су клице
Слободе и тавнице —

449

Због љепоте умријех, али једва
Што се смјестих у гробу —
Један који је за истину умро —
Леже у сусједну собу —

Упита ме благо „Зашто настрада?"
Због љепоте — одвратих ја —
„А ја због истине — а оне су Једно —
Ми смо — рече ми — братија" —

666

И тако причасмо, као рођаци
Што се у мраку познаше —
Док нам маховина не завеза уста
И прекри име наше —

657

Моја је кућа — Могућност —
Од свагдашњице дивнија —
Прозори су јој бројнији —
А врата — велелепнија —

Собе су њене Кедрови —
Несавладиви очима —
А као вјечити кров
Небеску капу има —

Посјетиоци — најљепши —
А посао је — овај —
Раширих уске руке своје
Да бих сабрала Рај —

690

Побједа долази касно —
Слабо је цијене студена уста —
Која одвише обузе мраз
Да би их дирнула —
Како би слатко било кушати
Једну капљицу само —
Је ли Бог штедљив и превише?
Трпеза његова постављена је
Одвећ високо за нас —
Сем ако једемо на прстима —
За таква мала уста су — мрве —
А трешње — за црвендаћа —
Златни Доручак Орлов их гуши —
Бог држи заклетву врапцима дату —
Који са мало љубави знају —
Како да гладују —

742

Четири стабла — сред самотна поља —
Без сврхе своје —
Или поретка — или видног посла —
Постоје —

Сунце — и Вјетар — у свитање —
Иду им у сретање —
Немају сусједа блискијега —
Од Свевишњега —

Поље им даје — Мјесто —
Она — на њега скрећу често —
Пажњу путника — вјеверице — сјене —
Дјечије зјене —

Какво им је Дјело у Општој Природи —
Какав ће наум да одгоди —
Или помогне — свако за се —
Не зна се —

791

Бог свакој птици хљеб — а мени
Само мрвицу даде —
Не смјех је појести — мада гладујем —
О моје болне насладе

Што је имам — дотичем — подвиг
Што од ње ствара свјетић мој —
Блажена у свом врапчјем Удесу —
У жудњи пространој —

Глад опита може около бити —
А да ми не фали ни класа —
Каква се раскош с мог стола смјешка —
Мој амбар тако је красан —

Питам се — како се осјећају
Богати — гроф — ил шах —
Мислим — тек с мрвом — више сам своја
Од свих њих у исти мах —

1182

И прочеље и зачеље
Сјећање — ко кућа — има —
И таванску собу уз то
Са смећем и мишевима.

Затим подрум дубљи него
Што и један зидар сања —
Пази га се због дубине
Могла би те да прогања —

1544

Који небеса не нађу — доле —
Она ће горња да промаше —
Анђели — ма гдје да одселимо —
Изнајме кућу близу наше —

С енглеског
Јасна ЛЕВИНГЕР
Марко ВЕШОВИЋ

Емили ДИКИНСОН

ДВЕ ПРИЧЕ

ROCK AND ROLL HEART!

Премлад за умрети, престар за рокенрол, чак!

Дана 14. 3, на весели јеврејски празник Пурим, умро је мој деда. Становао је седам аутобуских станица удаљен од мене. А у животу сам га видела свеукупно 19 пута. Он мене један пут више; преко стакла у породилишту! Облачио је одела сумњивих боја, али проверене квалитете и јако налаштене ципеле. При 14. виђењу је мом оцу објашњавао како здрав и прав мушкарац не може и не сме дозвољавати да му пете на обући буду излизане! ВЕЋ ТУ ЛЕЖИ ДОКАЗ (додуше излизан!) О ЛАБИЛНОСТИ НЕКЕ ОСОБЕ! Крио је седе власи, године и новац. Долазећи свом сину у Р. О., у посету, портиру, човеку којег види први и вероватно последњи пут у животу (ах, никад се не зна!) слагао је да је б р а т! Није могао да прогута сазнање да је он у исто време и отац и деда.

ДЕДА! КАКО ТО ПОГРДНО ЗВУЧИ!

Његова радна соба је мирисала на лекове. У њој: чинија са пластичним воћем, футрола за наочаре, пар оверених рецепата и РТВ програм. Садржај стола ми је јасно, чак прејасно илустровао ко је био мој деда! Како је живео, радио и волео! Да ли је он иког уопште икад волео?!?

Из његове гајбе, коју смо кришом називали Болница На Крају Града, кренули смо на гробље, на сахрану. Да је био жив, вероватно би нас са прекорним изразом лица питао: Зашто на мој погреб нисте кренули од ВАШЕ куће, већ од МОЈЕ? Знате ли ви пошто је струја, вода, кафа?! Дошла сам у пратњи маме, његове ћерке! Са леве стране је ридала непозната девојка у црном, личила је на Шпа-

њолку. Уплакане очи је крила претанким прстима окићеним прстењем и бурмом.

ВЕРЕНИЦА-УДОВИЦА! прошапута мама.

Мајка није много плакала. Њено срце је припадало садржају пластичне чиније из дедине собе. Ујак, као и полу-ујак, плакали су као мала деца. Цмиздравци! Полу--ујак је забуном навукао две различите чарапе. Ипак, то се није толико примећивало као да је, рецимо, обуо једну зелену, а другу наранџасту; његове су биле у боји кафе: лева у боји беле, а десна у нијанси турске!

Отац ми шапну: Плачу несретници, јер је скоро све оставио нашој мами! Похотно се насмејао.

Хееej, а шта ми ти онда дођеш ако је теби моја мама--мама? Брат?! Нисам веровала ни ујаку ни четврт-ујаку! Ником!

***

Бака-маћеха је стајала наслоњена о довратак врата која воде у тоалет. Зурила је у стојећу месингану пепељару, сличну оној што стоји на улазу у Социјално. Моје сиво-зелене очи су медитирале уз љубичасто-зелено светло у капели. LIGHT-SHOW ЗА ОДАБРАНЕ!

Овде су сви били своји! Као и у дискотеци! Само, нису се баш тако фолирали! ЗНА СЕ ЗАШТО СУ ДОШЛИ! Да плачу или да ћускају! КО ЈЕ ИГРАО — ИГРАО ЈЕ ОД СРЦА И ОД АЛКОХОЛА! КО ЈЕ ЛЕЖАО — РАДИО ЈЕ ТО ИСТО ОД ИСТОГ! Нпр, узмимо за пример мог деду!

***

Сестра и ја смо биле нарочито неозбиљне. Ево зашто: прво, тог 14. 3. се на гробљу појавила са врло мало косе на глави. За њом је трчкао свилени шал боје поморанџе, до/испод земље. Ситна, поједена од стране гломазних мермерних плоча, подсећала је на пиона. Глава јој је била велика колико моја шака. Та иста ГЛАВА изаће на главни излаз капеле. Моја ШАКА крену на споредни. Нашле смо се иза капеле. CAMBODIAN RED. МОТРИ НА ПУТ И НА ПАРКИНГ, ТУ ИЗА! Завијале смо.

(ПАУЗА. ГЛАВНЕ ЈУНАКИЊЕ СУ ЗАУЗЕТЕ!)

Вратиле смо се у храм. Мама је плакала, бришући сузе мојом марамицом. Стигао је и мој брат, без браде. А пет година је вукао то мало крзна за собом. А сада — гладак као дечја гуза. Пресрео га је дедин брат, Војкан.

Бооообааааанееее! Како си?

Безбради подиже обрву (можда је то неко други урадио?). Он се уопште, он се никад није звао — Бобан! Ни слично! Звао се Оливер. У том трену наиђе и наш отац. Оливер уђе у капелу. Сестра и ја смо се сакриле у тоалет. Стриц Војкан је причао оцу о историјату дедине болести. Тата је климао главом (као, слушао га је!) и зверао наоколо. Стриц га упита: Иване, шта ти оно студираш?

Отац уђе у тоалет до нашег (зид нас је одвајао од заједничког дружења!), и поче се тако грлато смејати (никад се није тако смејао) да је, не бил' га неко чуо, морао упорно повлачити воду из котлића! Озбиљан човек у годинама је морао држати до реномеа међу родбином сопствене жене! Стрика Војканов син је био — случај! Прича за себе. Не каже народ а priori да ивер не пада далеко од кладе! У овом, њиховом отац-син случају је било овако: испод дрвета јабуке су попадале бресквe! Конструисале смо, шминкајући се испред огледала за живе, Војинов и синовљев дијалог:

СИНЕ, ИМАШ ЛИ ТИ ДЕЦЕ?

Немам тата, знаш да сам јединац! Него, да те питам штогод а да се не надуриш. Хм, знам да не волиш о томе!

'АЈДЕ, 'АЈДЕ, СЛОБОДНО КАЖИ!

Јеси ли положио онај испит на ДИФ-у?

НЕШТО СЕ НЕ СЕЋАМ ДА ЈЕСАМ!

Сестра се загрцнула. Повукла сам воду.

*
* *

Деда се експонирао. Манекен ког је издало срце. Сваки божји дан се шетао од IV до VI спрата, пешке. (Зар се могао шетати лифтом?) Тридесет два степеника дневно би старац опкорачио за тили час, без по муке. А онда, страховит, језив умор. Предвече. Витални орган није могао да издржи шетњу до ЧАК VII спрата. Тамо је живео и лудовао рок-музичар. Дека је желео да га укори. Музика коју је овај производио је била директни атак на његове живце и године. ОН ЈЕ ВОЛЕО АРСЕНА И Све Било Је Музика! Од „АР"-ових звучника је мислио да су фуруне. Толико је било његово занимање за музику и за оно што као вариво иде уз њу!

Обрада Стонесових немогућности да доживе задовољење у гроб га је отерала! Човек од седамдесет и кусур није морао да трпи нечије фрустрације. Он је своје проблеме решио још за време рата! Рекла сам сестри: РАЗВРАТ-

НИК ЈЕ ВЕЛИКИ ФИЛОЗОФ! Одговор није био у контексту: ПАМЕТНОМ ЧОВЕКУ ЈЕ И ЗУЈАЊЕ КОМАРЦА МУЗИКА!

Значи, Арсеник је у праву: све било је музика . . .

Тетка ме, као најмлађу, огрне скерлетним плаштом. Добро сам се осећала у огртачу налик на кардиналску одору. Човек у зелено-црном пружи ми (осећај сигурности?) дрвени крст!

Трема пред наступ! шалио се после неко са мном.

Знојили су ми се дланови. Вода пада! отпева неко други.

БОЖЕ, ПОШТЕДИ МЕ СРАМОТЕ И СВЕ МИ ГРЕХОВЕ ДОСАДАШЊЕ ОПРОСТИ! ИЗБРИШИ МЕ СА СПИСКА БЕЗБОЖНИКА!

Након шетње у пратњи гомиле која је упорно ишла за мном, забила сам крстачу у земљу. (Могла сам нагло скренути лево, у шрех и целу помпеју повести у погрешном правцу, ах тај Бени Хил!) Забила сам дакле крст уз ризик да ми спадне огртач. У колима сам добила надимак: Клаудија Кардинале. Заспала сам.

*
* *

Сањала сам сличице препуне фигура, правилних, претерано изоштрених, скоро компјутеризованих! Житно поље, а на њему три булке, три грације, три удове, три тровачице!

Бака-маћеха и њене две рођене сестре. Све три су, у року од по године, сахраниле своје мужеве. Функционисале су као један вук! ШТА ЛИ СЕ ТО ДЕСИЛО СА ТРИ НАИВНА ПРАСЕНЦЕТА?

Пробудила сам се, мало после. ПРОЗОРИ СУ БИЛИ ЗАМАГЉЕНИ. Ауто је клизео по булевару.

*
* *

Чини ми се, почех наслоњена о сестрину руку, да један Keith Richard или Charles Watts не могу да убију човека! Поготову не мог деду! Мајка је ставила „Joko Оно"-наочаре и заплакала. Била је уморна. Наталија, опомену ме, ти некад заиста НЕ УМЕШ да разазнаш шта се може, а шта не!

Брат је напунио уста и стегнутом шаком импровизовао микрофон!

Тек тада сам се замислила. Дошло ми је из дупета у главу.

ПОДИГЛА ЈЕ РУКЕ И НАДРАЖИЛА БОГА!

Понуђен као почашћен!

(Давид Албахари, *Фрас у шупи*, стр. 56., К о а н о д п р и ч е: — Ако подигнем руку, рече он, куда ће моја рука отићи?)

ИСПОВЕСТ ГРАДСКОГ PLAYBOYA:

Наталију Катарину сам упознао сасвим случајно. У мојој канцеларији. Напољу је дувала кошава. Изгледала је дивље и неотесано.

Међутим, кад је ушла у мој радни простор, није залупила вратима. Нити је, рецимо, подригнула! Одбила је газирани сок, а прихватила кафу без шлага. Нисмо га имали. Занимало ју је да ли је пушење дозвољено. Климнуо сам главом. Гледала ме је у очи и на крају разговора запалила „pall mall", пострелила погледом секретарицу редакције и залупила вратима.

ЗНАО САМ ДА ЈЕ МЛАДА!

Кроз мат-стакло врата учинило ми се да је подригнула. Ко ће је знати?! Враг је донео — враг однео!

Сутрадан ми је поклонила „HB-50 SHOOTING STARS PENSIL" из Јапана.

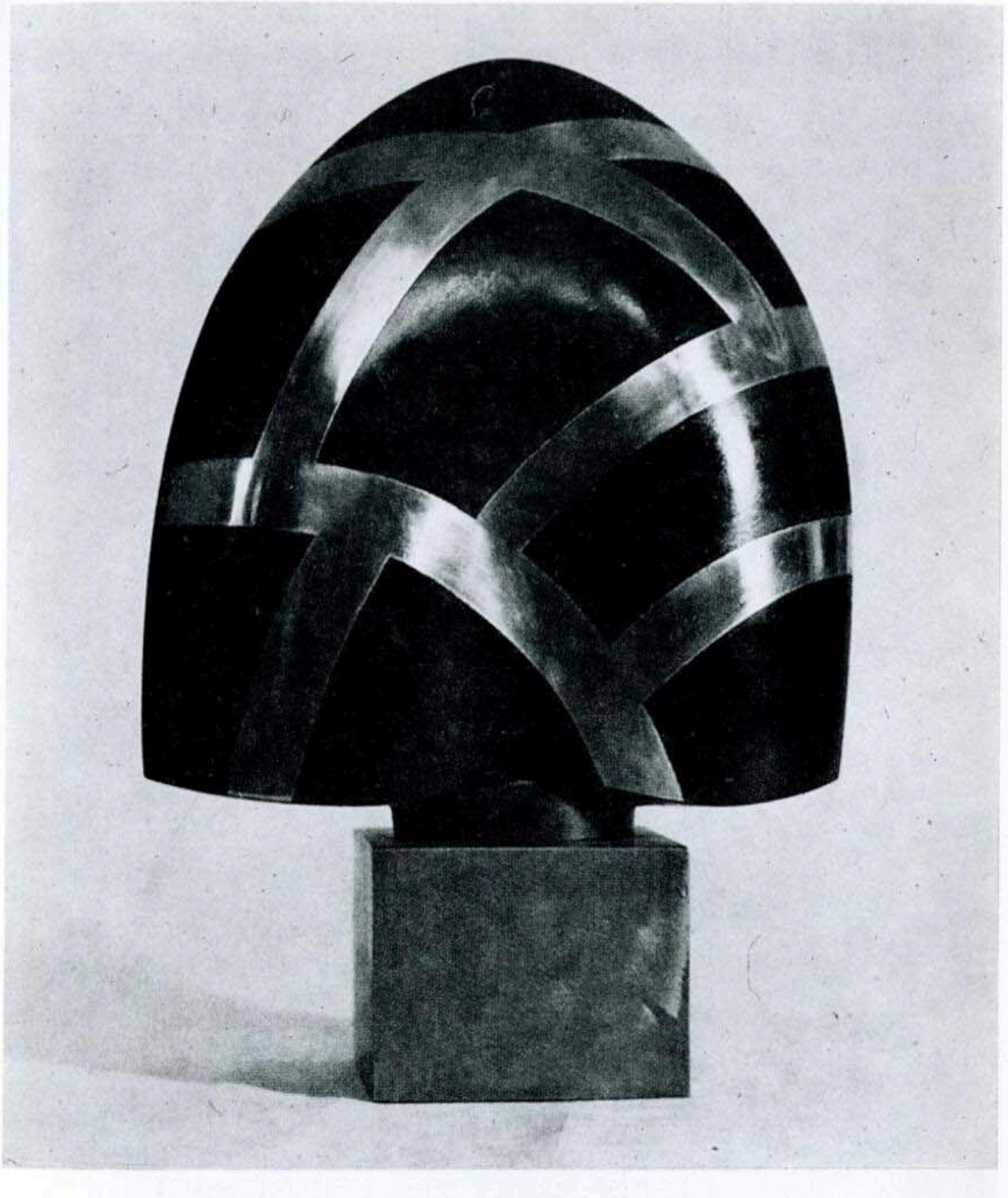
Након три дана сам је срео, била је са пријатељицом. Правила се слепа. Пила је сок и смејала се. Газирани! Нешто је причала црнки цртајући прстом по плочи стола, а ова се кривила и прекрштала ноге да се не би упишкила од смеха. Причала јој је голицаво. ПРЕТПОСТАВИО САМ ДА ЈЕ ДУХОВИТА!

Лево око јој је било црвено, замазано црним крејоном. ПРЕТПОСТАВИО САМ ДА ЈЕ ТО ВЕЧЕ, КО ЗНА ЗБОГ ЧЕГА, ПЛАКАЛА!

Она је била Бог, црнка Бајадера. Кренуле су ка излазу, не обазирући се на нас, горке смртнике! Наталија Катарина је застала и пружила ми, гледајући блато на ципелама овог дерана, злаћану бајадерицу!

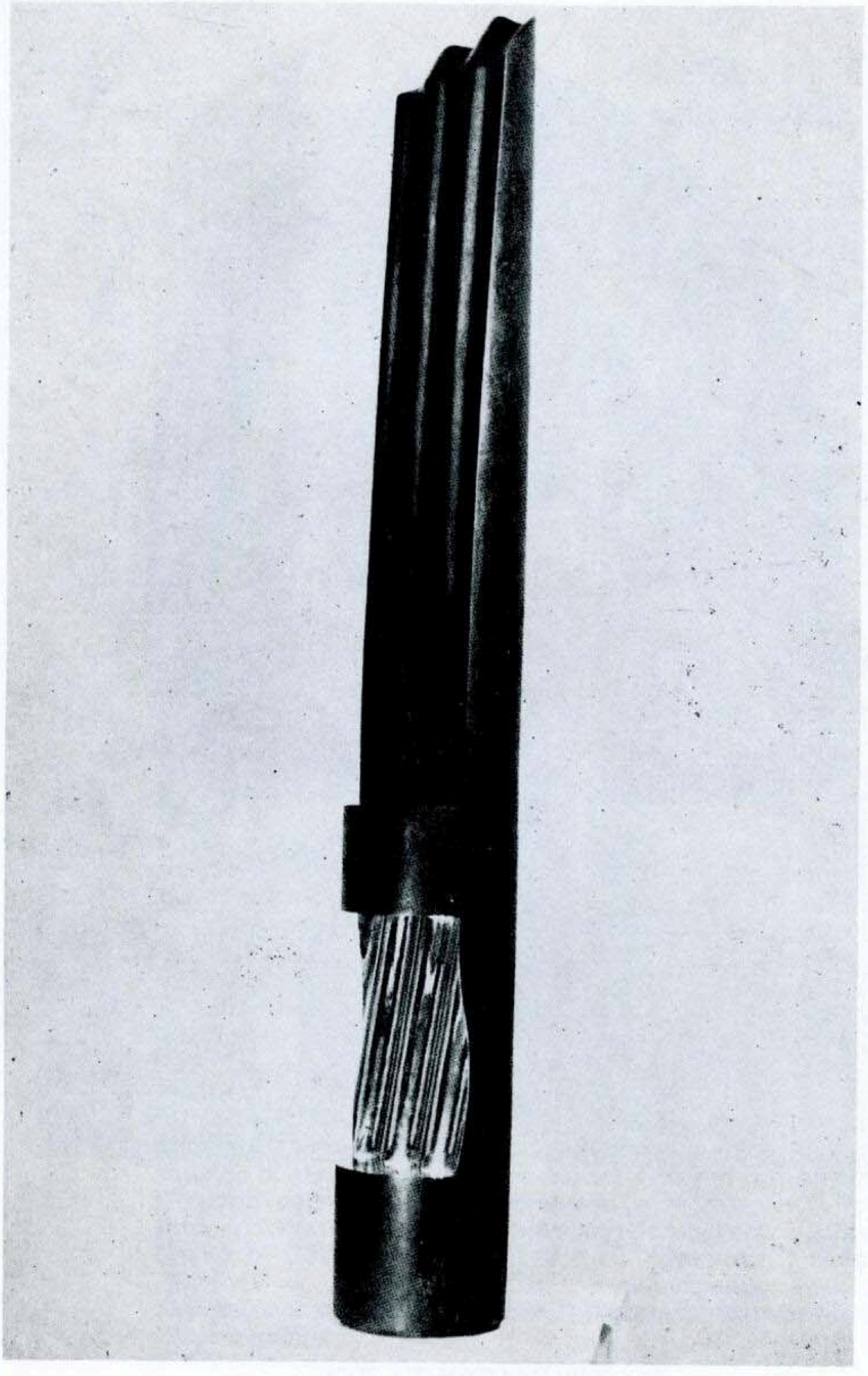
ЗНАО САМ ДА САМ СЕ ЗАЉУБИО! Остао сам сам, с погледом упртим у влажне и прљаве плочице кафеа. Музика се више није чула, чуло се само непријатно шушкање. Подигао сам главу и са неочекиваним болом у пределу срца констатовао (попут несретно-неспретног инспектора Клузоа!) ИЗВОР ШУШКАЊА! Сви присутни у Кафе-бар „Michvi" су са много пажње и концентрације (као да се унутра налази нешто фрагилно!) отварали злаћкаст станиол „бајадерица"!

Наталија КАТАРИНА

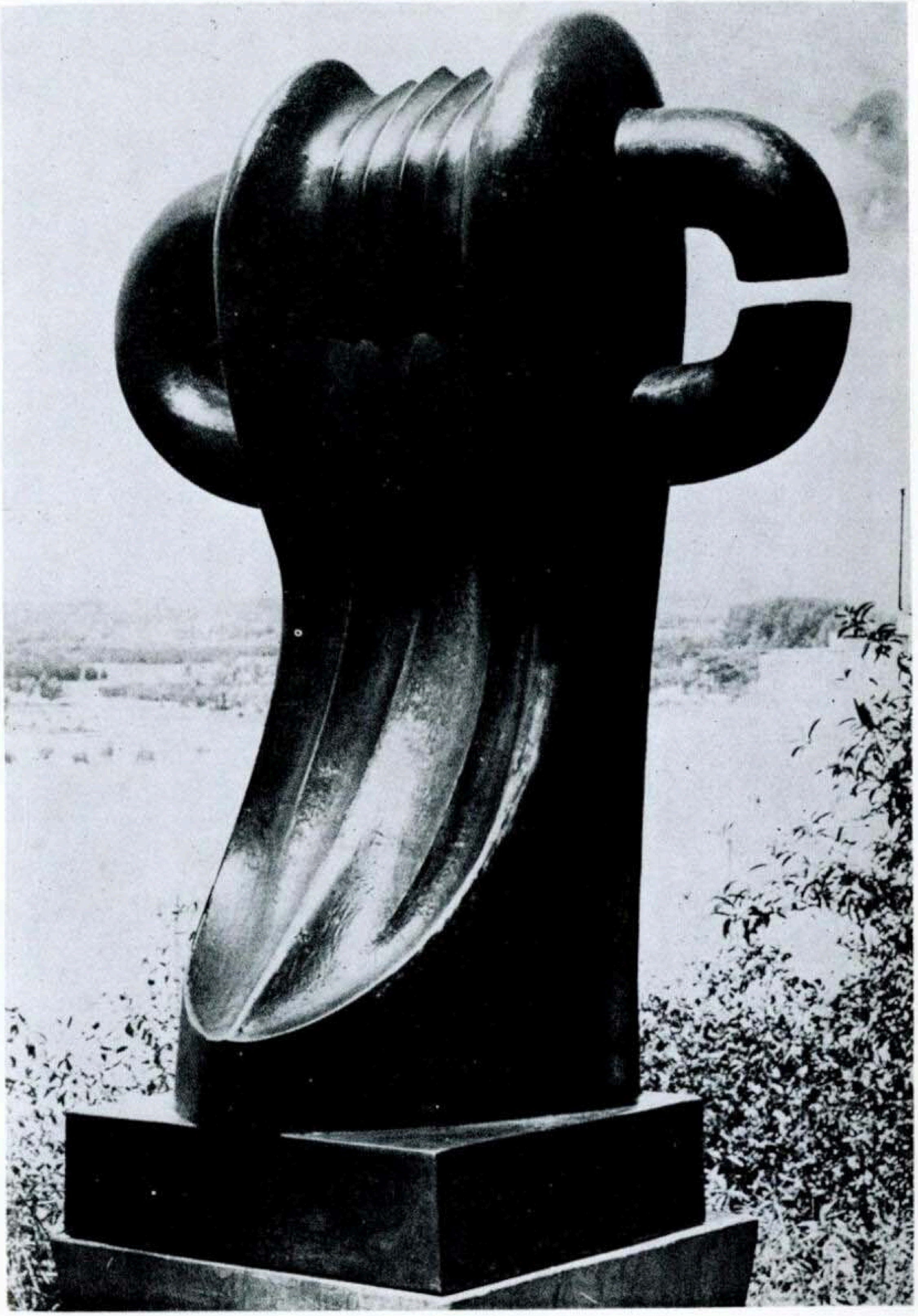


Лист, бронза, 49 × 33 cm, 1979.

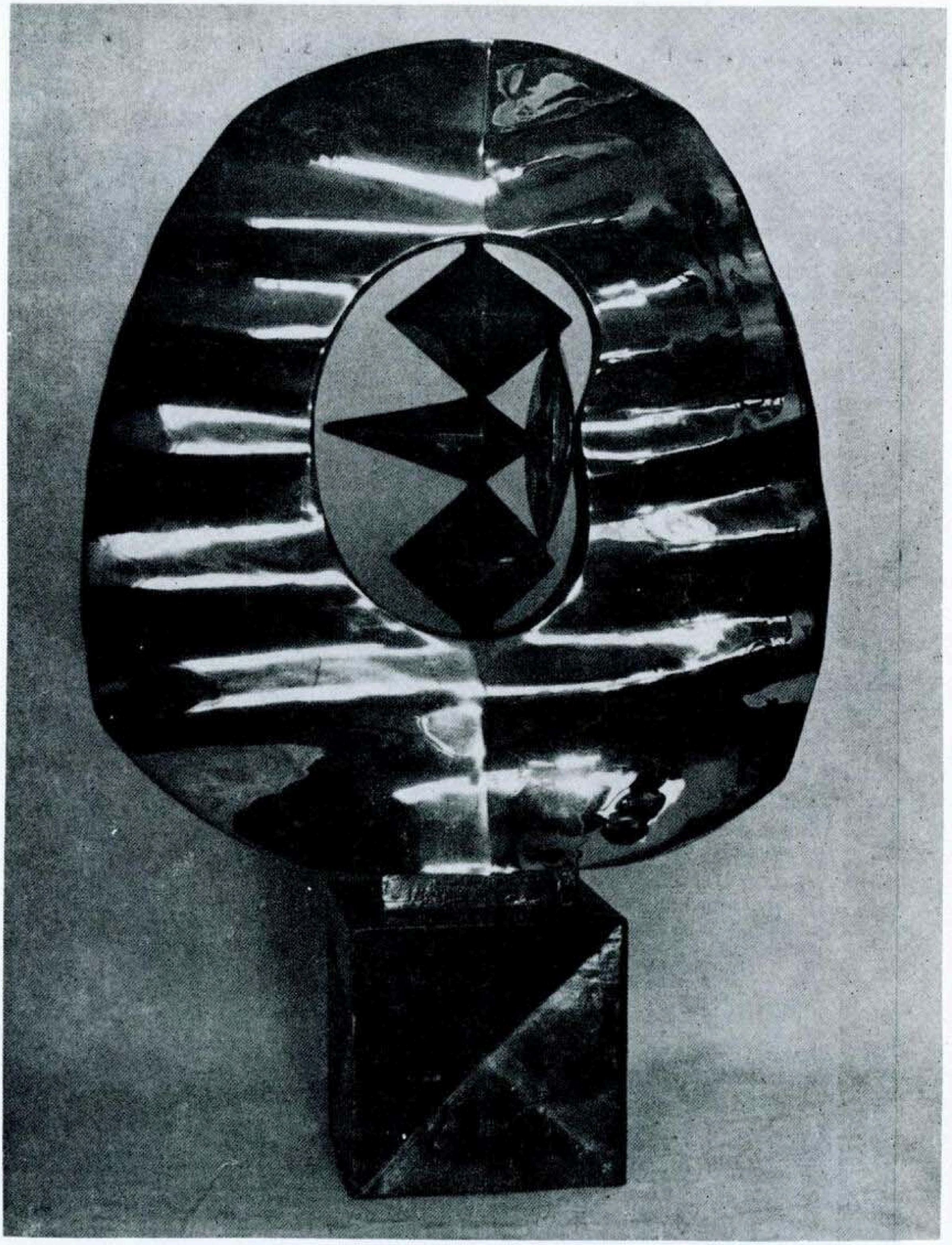
ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ ОТА ЛОГА



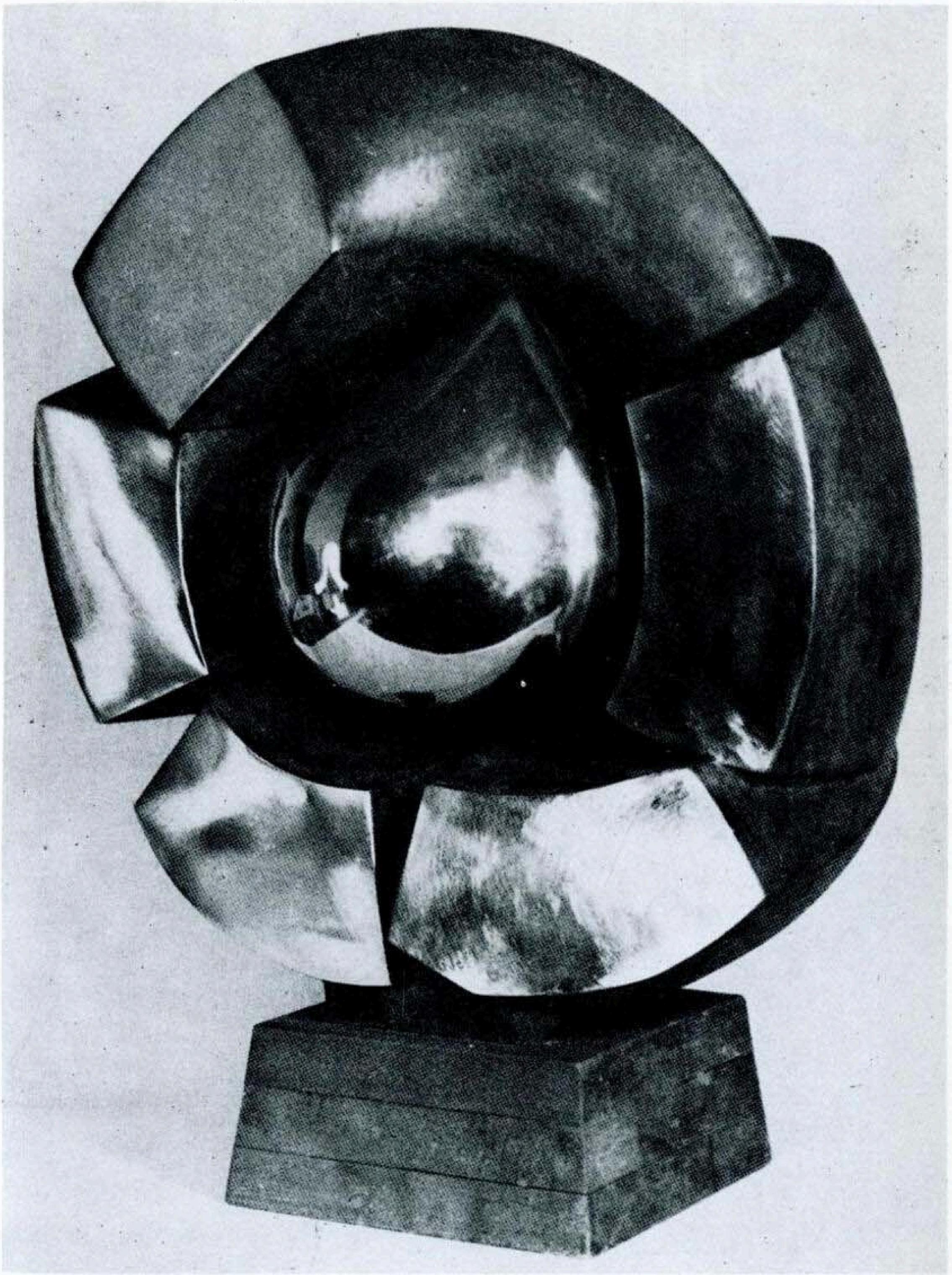
Стуб, бронза, 169 × 22 cm, 1976/1977.



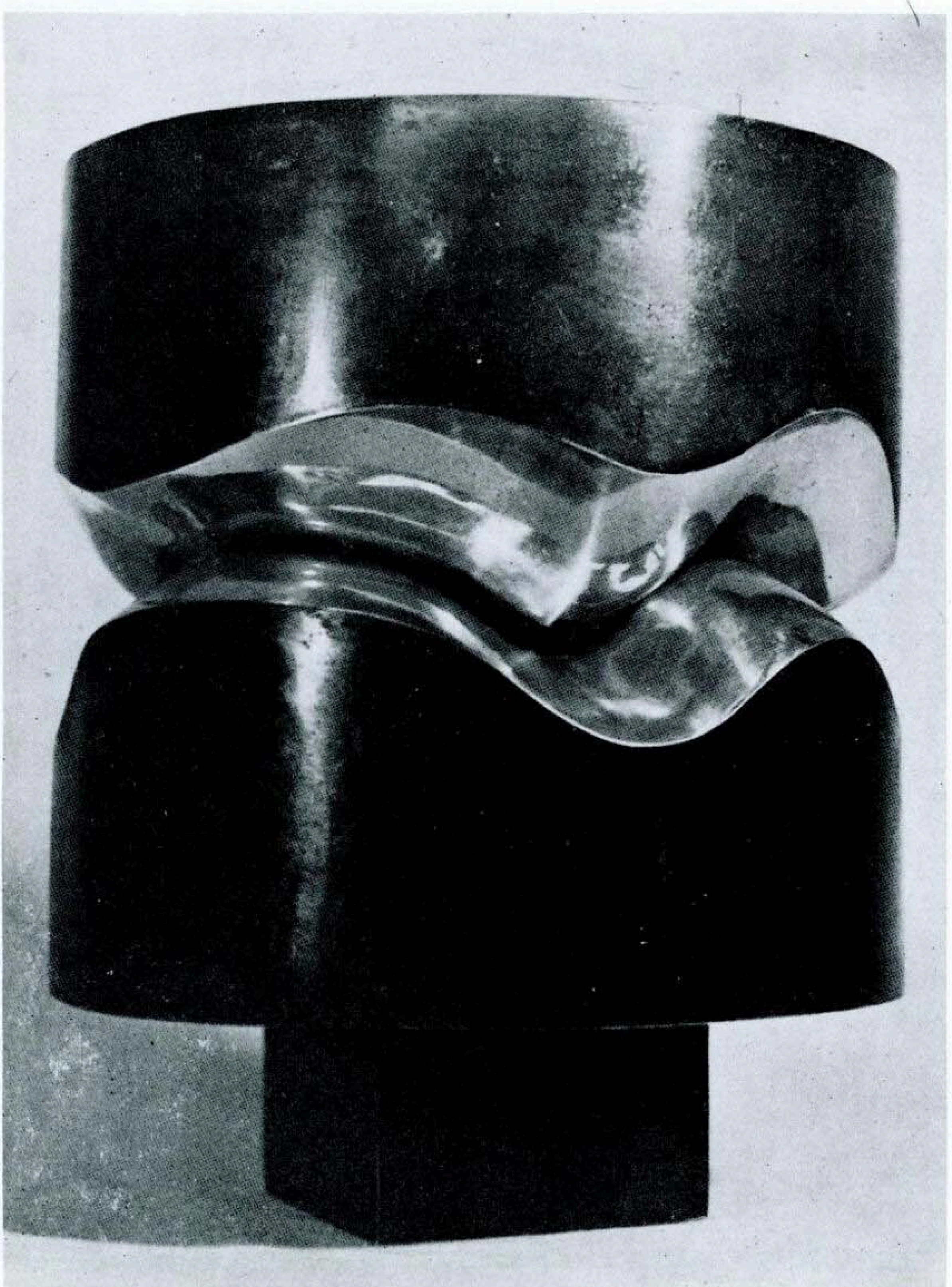
Портрет машине 2, бронза, 86 × 62 cm, 1966.



Бронзани фараон 1, бронза, 64 × 41 cm, 1964.

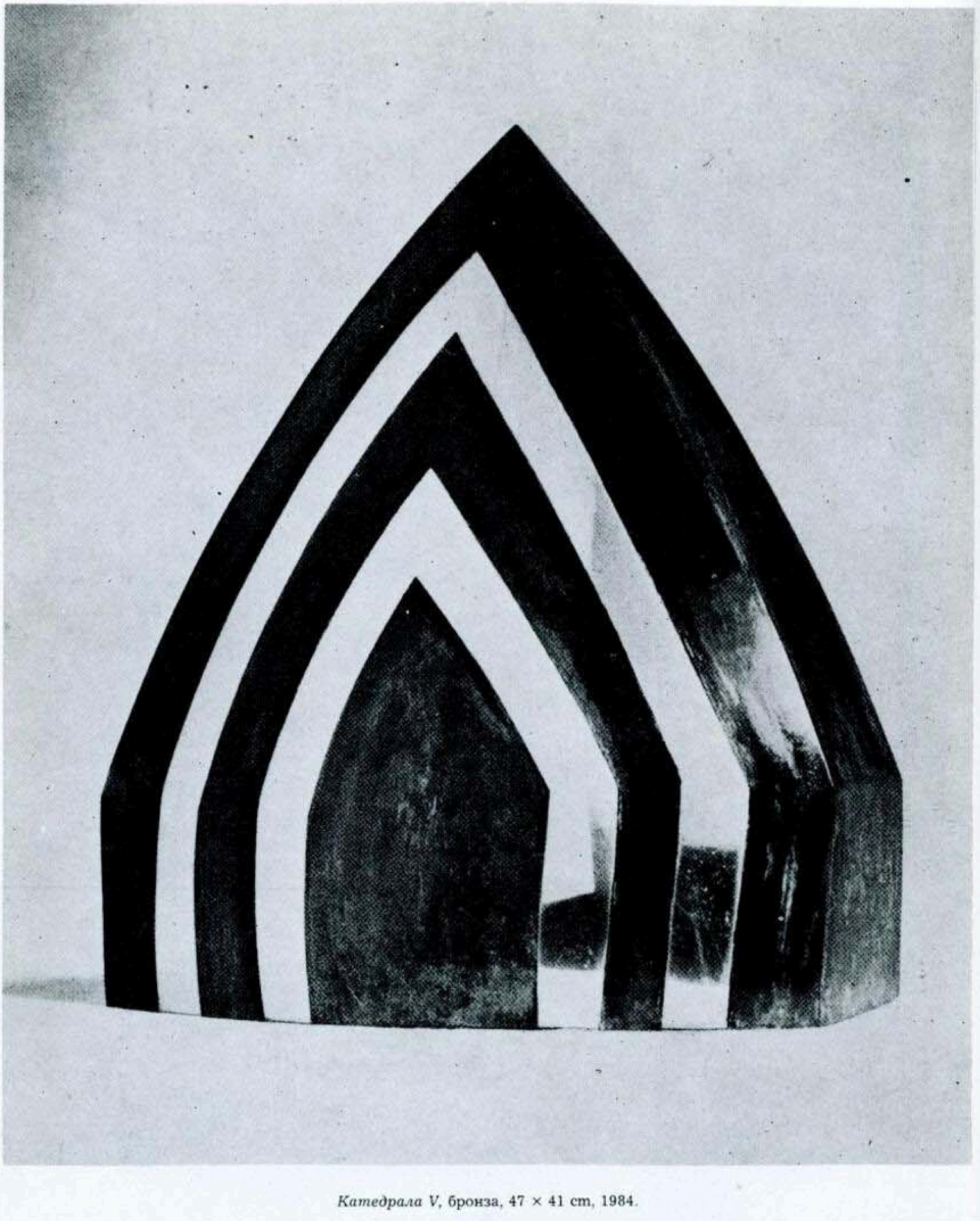


У језгру 2, студенички мермер, 65 × 56 cm, 1967.



Скулптура 54, бронза, 36 × 30 cm, 1971.

Скулптура 60, алуминијум, 58 × 61 cm, 1972.



Катедрала V, бронза, 47 × 41 cm, 1984.

ЛМС 11/86.

МАРКСИЗАМ — ТРАГОВИ, ЧИТАЊА

ТРАГОВИ

(Као: уводна апорија)

Марксистички дискурс се затиче — данас далеко интензивније но икад у својој историји — у тоталном и променљивом контексту, у мрежи, у окружју: других дискурса, али и битно издиференцираних предмета/топоса, проблематика, мета-дискурзивних низова. У свету пост-модерне (уметности, естетике, филозофије) али и свету пост-капиталистичком и пост-индустријском, тај дискурс се — срећом по сопствену делотворност и продуктивност — раслојио на дискурсе, на писма, *чак на трагове*. Смисао марксистичког искуства — да парафразирамо Лакана — преживео је „марксистичке" снове о тотализацији (и тоталитарности) једног ограничавајућег система. У протекле две деценије, револуционарни импулси тог искуства интензивно и вишедимензионално су се суочавали са новим, бунтовним и алтернативним енергијама наше цивилизације: филмским underground-ом и феминистичким експлозијама, метапрозном литерарном продукцијом, антипсихијатријом, филозофијом језика и ослободилачким покретима „трећег света". Недодирљиви корпус „марксизма из библиотеке" на бројним тачкама дискурса и историје уступио је место конкретном, недогматском искушавању виталних Марксових *аксиома слободе* у сложеностима нових и нимало наивних и безначајних изазова. Стога, на крају крајева, и тешкоћа једног оваквог одбира/увида; премда се налазимо (и крећемо) у пољу и енергији фикције и метафикције — или, ако хоћемо, уметничке производње и критике/теорије

— не можемо се ограничити на подастирање ограничене жанровске и медијске проблематике. Уосталом, то је данас готово немогуће, како због сложености поља дискурса (које укључује и поменуту производњу и рефлексију о њој), тако и због радикалног освешћења и раслојавања марксистичког дискурзивног трага који све дубље и разноврсније промишља сопствене конституенсе.

У том смислу је овај одбир текстова, премда ограничен просторно, усмерен на укрштање и преплитање различитих читања на марксистичком трагу. Текст Ђерђа Лукача, рецимо, иако не садржи битно нове теоријске импликације, драгоцен је као обновљено призивање темељних аксиома слободе у марксистичком дискурсу, као подвлачење неопходности његове утопијске константе, на овом нивоу, Лукач се на провокативан начин сучеље са понуђеним размишљањима Терија Иглтона о „тоталности система" (коју треба подривати). С друге стране, антиципаторски текст Фредрика Џејмсона *Изван пећине* не само што афирмише продуктивне стране „стратегије шизофреног" (Делез-Гатари) и пружа драгоцена објашњења о „модернизму и реализму", већ дотиче на суптилан начин и један платоновски аксиом, улазећи коначно и у плодан дијалог са Хајдегером. Наиме, док се у Хајдегеровом тексту *Платонов наук о истини (Platons Lehre von der Wahrheit)* углавном коментарише чињеница „прелазака из пећине на дневну светлост и поново натраг из ове у пећину", Џејмсон проблематизује и сам статус „пећине дискурса", али и издвојеност сунца идеалитета. Читања и трагови се укрштају, подупиру и разликују и у случају текстова Ролана Барта и Мајкла Рајана: релеј првог је моћ Говора и отвореност писања, други суптилно пореди деконструкционистичко и марксовско подривање апсолута, самодовољног идентитета, логоса. Најзад, у тај посредни дијалог/контекст се „укључује" и Иглтоново разорно читање „постструктуралистичких" разочарања, у духу плодоносне сумње коју, парадоксално, на трагу Дериде следи и Жан-Лик Нанси: „Одсада, не може се избећи сумњи да сам cogito, *светлосни cogito,* служи као маска за нешто, што, строго узевши, није ни Бог, ни душа, ни свет." *(Larvatus Pro Deo)* Једноставно, овим одбиром се хоће макар сугерисати да, на нивоу дискурса — а, самим тим, и на нивоу марксистичких дискурса — нису више довољна „вертикална" и „хоризонтална" читања: истински контексти, плодоносни и опасни трагови проналазе се *у дијагоналама,* у порицањима репресивног „cogita", у разбијању граница „изама", праваца, школа мишљења (овде понуђени текст Клер Џон-

стон даје, такође, карактеристичан увид у методолошке могућности једне алтисеровско-фројдовске комбинације). У таквим сусретима и међучитањима, марксистички дискурси све мање функционишу као затворени систем, а све више као привлачни и опасни траг.

Напомена:

У складу са ставом о ограничености, арбитрарности и отворености овог одбира, навешћу неколицину наслова као могуће репере за даље ишчитавање марксистичког дискурса у контексту модерних теорија (пре свега, књижевности, затим лингвистике, семиологије, психоанализе):

1. Jacques Derrida: *Marges de la Philosophie;* Paris, Minuit, 1872.
2. Terry Eagleton: *Criticism and Ideology,* London, New Left Books, 1976.
3. Terry Eagleton: *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality, and Class Struggle in Samuel Richardson;* Mineapolis, Minesota University Press, 1982.
4. Tonny Bennett: *Formalism and Marxism;* London, Methuen, 1979.
5. Julia Kristeva: *Seméiotiké: Recherches pour une semanalyse;* Paris, Seuil, 1969.
6. Fredric Jameson: *Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic criticism and the Problem of the Subject;* Yale French Studies, 55/56, 1977.
7. Gilles Deleuze: *Différence et répétition;* Paris, PUF, 1985.
8. Jean-Francois Lytoard: *Discours, Figure;* Paris, Klincksieck, 1971.
9. Jean Baudrillard: *Towards a Political Economy of the Sign;* St. Louis, Telos Press, 1981.
10. Etienne Balibar / Pierre Macherey: *On Literature as an Ideological Form,* у: *Untying the Text,* London, Routledge/Kegan Paul, 1981.

Светислав ЈОВАНОВ

ДЕМОКРАТИЗАЦИЈА ДАНАС И СУТРА

Студију под горњим насловом, чији један део објављујемо, Лукач је написао у јесен 1968. године. Рукопис од скоро седам табака, на немачком језику, као и прекуцану верзију, исправљену од аутора, чува Лукачев архив и библиотека *(Demokratisierung heute und morgen,* LAK. II. 430·) Један део студије објављен је у књизи Берђа Лукача *Lenin* (Magvetö, 1970, стр. 210—230). У овом свом раду Лукач је покушао да предстојећу реформу у социјализму постави у филозофску перспективу, да је оцењује примењујући категорије из *Онтологије,* коју је управо припремао. Мисли које је овде развио нису сасвим непознате, већ их је исказао и у другим списима, изјавама. — Студија, реконструишући Марксове погледе, расправља особености античке и грађанске демократије, дајући критику последње до данашњих збивања. За потребе реформе социјализма, закључује, грађанска демократија не може да пружи алтернативу. Не може се, међутим, социјализам на апстрактан начин супротставити грађанској демократији. Пре свега, потребно је конкретно разумети садашње реално бивство социјализма, да бисмо полазећи од тога настојали формулисати проблеме могуће и нужне демократизације у социјализму. Студија разматра Лењинову делатност и погледе у вези са совјетском државом, пожурује теоријски засновану критику стаљинских метода и развија оне главне задатке које је поставила потреба да социјализам направи историјски корак напред у ситуацији која је настала након XX конгреса СКП. Објављујемо завршна разматрања из ове студије.

С. Л.

Довођење у сумњу објективно-социјалистичког карактера постојећег социјализма, према томе, припада рубрици грађанских неразумевања и клевета. Грађење и изграђивање субјективно-социјалистичког карактера друштва, међутим, остаје крупан садашњи и будући задатак свих оних који поштено теже социјализму, као правом путу који ће нас извести из противречности капитализма.

Гледано с објективног становишта, дакле, реч је о томе да је економски и друштвени поредак створен у Стаљиново време био, додуше, способан да иманентно-економски дугорочно савлада упадљиво економско заостајање и то не дотичући ниједним прстом социјалистичку основну структуру овог поретка; за то, међутим, није био способан да разори онај квалитет капиталистичке формације који је, истина, успео да спроведе дотада неслућени развој производних снага и тиме оствари економску базу „царства слободе", основу постајања човека истинским човеком, али на тај начин да у самом животу поставља објективне, друштвено несавладиве препреке на путу његовог постајања човеком.

То питање смо већ дотакли разматрајући грађанску демократију. Маркс је већ у *Комунистичком манифесту* јасно говорио о економској основи овог универзалног људског односа. О капиталистичком економијом принудно изазваној пракси буржоазије као владајуће класе у њему пише: „Она је лично достојанство претворила у прометну вредност . . ." „Она је лекара, правника, свештеника, песника и научника претворила у своје плаћене најамне раднике." Питање које се упућује социјалистичкој револуцији а произлази из постајања човека човеком је, стога, у првом реду, исто као и увек у случају преласка из једне формације у другу, вишу: како се социјално рађају људи који су способни да у својој спонтаној пракси производе оне нове задатке које је преображај преузео на себе као свој друштвени задатак. У ранијим преокретима је, међутим, објективно била реч о томе да су настајали радикално нови економски односи. Уколико човек упореди, на пример, друштвену поделу рада у доба мануфактуре с поделом рада у цеховском занатству феудализма, онда је одмах и непосредно очевидно да је дошло до радикалног преокрета у односу сваког појединачног радника према процесу рада. Из тога следи да сама друштвена подела рада изнуђује ново постављање радног човека — без обзира да ли се он према новој ситуацији субјективно поставља прихватајући је или одбијајући.

Е сад, прелазак с капитализма на социјализам показује, у сваком погледу, коренито различит начин бивства,

који изгледа парадоксалан. Преокрет, с једне стране, продире сада много дубље. При преласку из феудализма у капитализам је једноставно била реч о томе да је једно експлоататорско друштво прешло у друго, које, међутим, исто тако почива на експлоатацији, иако на вишем нивоу развоја продуктивности. Сада је, међутим, реч о укидању сваке експлоатације. С друге стране, раније поменути прелазак изазива темељан преокрет у свим областима материјалне производње (довољно је да, као што смо то малопре учинили, укажемо на цеховску и мануфактурну поделу рада), док се сада, превасходно што се тиче техничке стране производње, не догађа ништа што би и издалека личило на то. (Једна фабрика изграђена за потребе капитализма углавном — у целости може, без битних промена, функционисати без икаквих трвења и у социјализму и обратно.)

Наравно, ступила је у живот промена која револуционише — подруштвљавање средстава за производњу. О неким суштинским утицајима те промене је већ било речи. Она сама, међутим, не може да спонтано-материјално тако преобрази начин рада а тиме и начин живота човека у његовој свакодневици како би ови, потом, проузроковали радикалну промену самог човека, која је постала нужна, у његовом односу према раду, другим људима. А управо се тако стварају претпоставке за то да се социјализам, као прелазна фаза која припрема пут ка комунизму, развије на особен начин. У својим ратним списима Ленин је јасно изрекао да се социјализам, додуше, заснива на економији, али она никако не чини његов целокупан садржај.[1] Само се по себи разуме да доводећи у сумњу чињеницу да промене у производњи непосредно-принудно мењају човека, никако не желимо да заступамо становиште по којем би ове промене могле имати чисто идеолошке мотиве. Идеологија, као теоријскопрактични моменат друштвеног развоја, као средство борбе у сукобима који израњају у процесу материјалне производње, је, додуше, важан саставни део сваке друштвене реконструкције, али је по својој бити само саставни део, само одговор који дају људи на промене у производњи. Дакле, материјална заснованост идеологије представља неизбежну нужност, што, наравно, не негира практичан утицај идеологије као друштвене потенције — напротив, и екстензивно и интензивно подупире тај утицај, реално га заснива унутар друштвеног управо-тако-бивства.

С тим се пред нашим очима развија једна парадоксална ситуација на коју смо већ често само узгред указа-

---

[1] В. И. Ленин, *Резултати дискусије о самоопредељењу*, Изабрана дела, том 10, „Култура", Београд, 1960, стр. 149.

вали: и овде треба материјална производња да спроведе — наравно, не без посредовања идеолошких одговора — промену људи, њихов преображај, како би могли постати носиоци будуће формације. Међутим, иманентан аутоматизам економије не може да створи такво дело из своје спонтане дијалектике. Пре треба економију саму — као основу тога што тек треба да дође — усмеравати тако да би она била способна да пробуди у људима те особине, те њихове узајамне односе, под чијим ће повратним утицајем они тек бити способни да себе остваре као стварне људе.

До сада у људској историји није постојала оваква ситуација. Стога се мора бити веома критичан приликом сваког случаја чисте примене искустава ранијих формација како не бисмо стигли у ћорсокак. Маркс није без разлога већ у *Комунистичком манифесту* назвао капиталистичку формацију последњом формацијом која се заснива на средствима експлоатације, где, наравно, није подразумевао само експлоатацију већ све њене људске и међуљудске претпоставке и последице. Ласалова „економистичка" грешка је била у томе што је захтевао право на „целокупан радни допринос" као нешто што је пресудно за социјализам, а Стаљин је — у обрнутом правцу, али исто тако на „економистички" начин — мимоишао средишњи проблем када је непосредан радни допринос обрачунавао као вишак вредности неопходан за друштво. Оно што представља пресудну новину, насупрот овим приступима, јесте у томе да се овај вишак рада учини способним да објективно — економски и субјективно — људски преобрази људски живот и споља и изнутра. Да поновимо то што смо већ и раније рекли: тзв. хуманизација радних услова, која се појављује и у савременом капитализму, јесте средство за то да се човек обликује према постојећим или новоуведеним начинима рада и то с циљем да се увећа, или само без икаквих трвења остварује, експлоатација. Реч је, међутим, о томе да се начин рада обликује према адекватној бити човека, његовом достојанству, могућностима његовог самоостварења. Дакле, реч је о утицају на, чак преображавању економског процеса који је човек остварио, али уз постављање реалних, материјално остварљивих циљева који, међутим, више не могу да буду само чисто економске категорије. Потпуно је јасно да су овакви циљеви могући само у социјалистичкој планској економији, где сам економски процес, услед подруштвљавања производних средстава, добија већ јединствено постављен телеолошки смер. Исто је тако јасно, међутим, да сâмо јединствено, планско усмеравање свеукупног економског процеса ни у ком случају не може да резултира у томе што ће обавезно истаћи, остваривати овакве циљеве. Може да

оствари чисто економски ово или оно, унутар граница предности и слабости које се крију у њему — али његова сопствена, иманентна дијалектика је неспособна проузроковати овакве резултате.

Ти циљеви, да би практично били остварљиви, наравно, морају бити у складу са захтевима производње: из њих је, међутим, немогуће извести непосредно, треба их споља, како је то Ленин уобичајавао говорити, извана унети у непосредну производњу. Управо то јесте специфична функција социјалистичке демократизације. Овај специфичан друштвени задатак кроји њену особеност, специфичну различитост у односу на демократизације свих претходних формација, које су почивале на приватној својини, експлоатацији и отуђењу, а понаособ на демократизацију капитализма. У више пута поменутим великим, вехементно-спонтаним покретима савета овај друштвени захтев социјалистичких револуција добија свој непосредан, масован израз. О томе, међутим, не поседујемо конкретна искуства, која би се бар у некој мери могла уопштити на наш савремен развој, како би се из тог покрета могао развити органски и пресудно значајан конститутивни елеменат конкретне изградње социјалистичког друштва. Револуције из 1871. и 1905. су угушене пре него што се овај проблемски комплекс могао појавити као конкретан задатак. Последњих година Лењиновог живота владале су тенденције умањивања, растакања покрета савета. Указујемо на Лењинове — узалудне — напоре да на неки начин сачува, као виталну снагу будућег развоја, оне садржаје који су водили ка социјализму насупрот бирократизацији, која је све више напредовала.

Знамо: ти су напори осуђени. Један данашњи покушај, чак и ако би исправно разумео да су овакви напори неизбежни на путу изградње социјализма, уколико би желео да буде реалан у односу на теоријски засновану праксу, не би могао наћи конкретну полазну основу ни у некадашњем времену цветања, нити у конфузном назадовању. Стога се то што се, данас, поставља као задатак ни на који начин не може непосредно везати уз некада постојећи друштвени поредак, без обзира на „подземне" тенденције, о којима смо већ говорили, које међутим, не могу обезбедити непосредну теоријску заснованост. Напротив, треба покушати да се из марксистичке анализе садашњег стања, из тога изведене социјалистичке перспективе напретка, свесно-теоријски извуку принципи оживљавања, те да се тако добијени резултати настоје свесно пресадити у друштвену праксу. Дакле, реч је о једном свесно уведеном, свесно усмераваном, дуготрајном, противречном процесу.

Јер, с једне стране, човек не сме никада изгубити из вида плодоносну основну противречност овог стања, да, наиме, у економију треба уградити такве активне чиниоце економског карактера који, у крајњем, више не служе економским циљевима, а који се, међутим, без обзира на то налазе ту не да би спречавали економски развој, већ напротив и чисто економски га потпомажу у складу са свеукупним друштвеним потребама. С друге стране, дуготрајан процес претпоставља следећу нужност: у друштвени садржај овог процеса спада и то да се теоријски увид, који је могуће стећи, без прекида, перманентно, такорећи из дана у дан мора доводити у склад са свеукупним нивоом развоја производње, с чисто економским захтевима сваке појединачне фазе. Овај задатак чини део такве, марксистички засноване, економске политике социјализма у чије се детаље у једној расправи као што је наша, која је тек скицирала проблеме тежећи да разоткрије само принципијелне основе, не можемо ни покушати да се упустимо.

Тим је важније да рашчистимо теоријску основу. У с правом чувеном разликовању између нагонског и свесног (марксистичка свесност, права класна свест) Лењин каже да та свест раднику може бити донета *„само споља*, тј. изван економске борбе". Извор из којег се „ово сазнање . . . може црпети" обухвата међусобне утицаје свих друштвених снага, тј. тоталитет друштва у његовој сопственој историјској динамици.[2] Лењин је непосредно говорио о претпоставкама 1903. али је, уједно, мислио о нечему што је начелно универзално. Стога мислимо да имамо право да наведемо само овај садржај а не и тада непосредно актуелне моменте његових одређења. Овај метод, који садржи смисаони наставак марксовског метода, у нашој савременој ситуацији налаже пракси да му се изнова врати.

Да ли је то данас могуће на тај начин што ћемо једноставно применити теорије које су последњих деценија биле владајуће? Указали смо већ на мисаоно средиште стаљинских теорија: тиме што је хијерархијски однос опште теорије марксизма — хијерархијски однос стратегије и тактике — Стаљин поставио наглавачке, извитоперио је цео марксовски метод; а не можемо сматрати да смо ову извитопереност у било ком виду превазишли, исправили је у самој њеној бити. Уколико се на овом месту ограничимо на најсушгинскије питање треба да констатујемо: од Лењиновог *Империјализма* (1916) нема научних истраживања о особеностима, новим цртама садашњег капитализма, а у

---

[2] В. И. Лењин, *Шта да се ради?*, Изабрана дела, том 3, „Култура", Београд, 1960, стр. 291.

складу с тим таквог истраживања нема ни о специфичним законитостима социјалистичког развоја. У другом контексту смо већ бацили један кратак поглед на Стаљинова економска разматрања. Видели смо да је теоријска владавина тактике и овде нужно извитоперила марксовски метод као и његове резултате. Знамо да су у овом периоду „азијске начине производње" избрисали из укупне историјске слике економског развоја, да би уместо њих поставили један, никада не постојећи кинески феудализам. Наиме, захваљујући томе Стаљину је изгледало да се поједине тактичке одлуке могу теоријски удобно засновати, али је, уједно, у овако важној области марксистичко истраживање стварних чињеница и њихових истински закономерних односа постало немогуће. Методолошка предност тактике је у најтешњој вези и с већ наглашеним извитоперењем марксовско-лењинистичког метода; друштвена ситуација се третира као да се налази у стању перманентне револуционарне заоштрености. Јер предност, по природи ствари, искључује сваку објективно-теоријску расправу о истинској каквоћи ситуација, тенденција. Одлуке падају чисто тактички, а ко не дели исто мишљење појављује се као отворени или прикривени непријатељ: није реч о томе да се он оповргне, треба га дифамирати, морално или чињенички учинити „безопасним". Одржавање овог стаљинског метода лако може да доведе до резултата да се практично актуализује теза, одбачена од XX конгреса, о непрестаном заоштравању класне борбе уколико се она учини подобна за бирократско-насилно решавање једне сложене ситуације — а да се уопште не обрати пажња на то да ли се класна борба заиста заоштрава. Овакве бирократско-тактичке реакције и саме могу да изазову одређена пролазна заоштравања.

Листа извитоперивања марксовско-лењинског метода могла би се наставити у недоглед, што је, наравно, у овом контексту и неостварив и сувишно. Да само кратко подсетимо, јер је то питање у дубокој међузависности с питањем социјалистичке демократизације, на Лењиново схватање о праву народа на самоопредељење — које је, такође, и на овом плану значило даље развијање марксизма. Лењин је 1917, за сваки народ захтевао неограничено право да се прогласи независним и најодлучније је одбацивао сваки покушај да се учине било какви изузеци.[3] Али је већ раније, током империјалистичког рата, називао издајом социјализма ако у њему негирају то право народа.[4]

---

[3] В. И. Лењин, *Задаци пролетаријата у нашој револуцији*, Изабрана дела, том 10, „Култура", Београд, 1960, стр. 455.

[4] В. И. Лењин, *Резултати дискусије о самоопредељењу*, исто, стр. 146.

Не може да постоји таква бирократска софистика која би могла учинити ништавном значај те тезе за марксизам. Лењин је страсно протестовао због њеног повређивања током своје тешке болести.[5] Никаква тактичка манипулација зато не може да уклони чињеницу да је Лењин, исто као и Маркс, у праву народа на самоопредељење видео велико, начелно питање пролетерске револуције, социјалистичке изградње.

Практично остваривање социјалистичке демократије претпоставља, дакле, повратак марксистичких метода. Само се по себи разуме да не подразумевамо под тим само враћање њиховом научном, историјско-филозофском смислу. Напротив. Уколико је са становишта теорије овај повратак животно питање за комунистички покрет, то није на последњем месту и због тога што је без њега немогуће исправно схватити истинске проблеме постојећег (подразумевајући и његово историјско настајање у оном међувремену које све до данас није истраживано), конкретне, стварне перспективе које поставља данашња револуционарна пракса. То, наравно, никада није могуће учинити једноставно путем одлуке, чак и ако је доноси инстанца која се сматра идејно савршеном. Заврзламе, пропусти, искривљавања и слично до којих је дошло током деценија могу се искоренити само дуготрајним истраживачким радом, кроз објективне расправе. Наравно, и ова неизбежна нужност се дискриминише. Говори се о плурализму и то не само од представника апарата већ и одређених критичара. То заводи на криви пут. Заснивање једне неопозитивистичке, мисаоне манипулације може бити плуралистичко. На сва питања марксизам познаје само по један одговор који је у складу с објективном стварношћу. Он се, наравно, не рађа из одлука некакве инстанце, већ из истраживања, анализирања итд. и током расправа се може тачно критички преиспитати, тако да је неретко потребно дуже време како би једна истина као таква постала опште призната. Уколико, међутим, комунистички покрет жели да се укотви на чврстом тлу, онда може да изабере само тај пут, пут самоисправљања, пут ренесансе марксизма.

Покрет има потребу за оваквом ренесансом марксизма у сваком случају, по сваком решивом питању. Код васкрсавања социјалистичке демократизације ова је нужност само увећана. Јер не само што ходамо по сасвим новом, теоријски врло слабо обрађеном терену — овде далекосежно важи то што је Лењин рекао приликом увођења

---

[5] В. И. Лењин, *Прилог питању о националностима или о „аутономизацији"*, Изабрана дела том 10, „Култура" Београд, 1960, стр. 574 и даље.

НЕП-а: класици су умрли а да нам нису оставили у наслеђе једнозначне путоказе — већ ономе мало сигурном што знамо о социјалистичкој демократизацији припада и то да она у садашњем стадију никако не може да се роди спонтано, напротив, неопходан је врло свестан рад да би се она васкрсла, пустила у погон. То је сасвим разумљиво: свако ко о томе размишља може да увиди, указивали смо већ на то, да покрет усмерен на демократизацију у социјалистичком смислу може данас да буде — да се послужимо Лењиновим термином — само „споља" усмераван, може само не-спонтаним путем да продре у свест заинтересованих. Већ смо и раније наглашавали да би се савладавање веома раширене апатије радних маса могло остваривати само циљно оријентисаним радом, у правцу деловања на развијању социјалистичке демократије.

За једног марксисту је већ из ово мало, додуше, основних чињеница јасно да је ту реч о таквом деловању чија је природна покретачка и водећа снага, нужно, управо комунистичка партија. Јер, реч је о томе да се у практичном свакодневном животу морају препознати, ослободити, учинити свесним циља оне снаге које се сада исказују само на приватан начин, од појединца до појединца, дакле, друштвено посматрано само подземно. Васкрснуће, пре свега осталог, захтева да учинимо свесним за сваког важећу актуелност оних великих друштвених задатака, који осећања, мисли итд. њихових носилаца воде, углавном, несвесно, спонтано. Већ је *Комунистички манифест* посебан знак распознавања комуниста видео у томе што „истичу и спроводе заједничке . . . интересе целокупног пролетаријата и . . . стално заступају интересе целокупног покрета". Када је Лењин, након пола века, одређујући исправну класну свест указивао на то да се она заснива на увиду у тоталитет друштвене динамике, да репрезентује предност великих, трајних интереса пролетаријата — ако је потребно критикујући, борећи се с пролазним, дневним интересима — онда је остваривао ове мисли из *Манифеста* даље их конкретизујући.

Пракса стаљинског времена је, наравно, и у овој области много тога усмерила ка чисто бирократизованој тактици. У складу с нашим задацима и могућностима и ту можемо да укажемо само на начелна питања. На првом се месту налази нешто на шта смо указали мало раније: ренесанса марксизма је, природно, једино могућна основа успешног деловања партије. Уз то иде нешто исто тако важно: унутрашња партијска демократија. Мислимо, наравно, на њено практично функционисање, јер је она формално увек опстојала а привидно и данас опстоји. Поку-

шај неколицине идеолога да овако темељну унутрашњу реформу остваре путем вишепартијског система спада у сферу рецепције грађанске демократије, коју смо критиковали на почетку овог рада. Не упуштајући се у овај комплекс поменућемо само да се по себи разуме да мислимо на једну делотворно функционишућу партијску демократију, будући да сувише добро знамо да у „демократским" вишепартијским системима капиталистичког света ни у једној партији не може бити речи о истинској унутрашњој демократији.

С тачке гледишта нашег проблема, међутим, један од најхитнијих задатака јесте поново промишљена реалистична подела рада између државе и партије. И ту морамо да се ограничимо на начелно најпресуднији проблем, на оне нове велике задатке које претпоставља социјалистичка демократизација а који подразумевају практично чишћење свакодневног живота од још постојећих и делатних остатака класног друштва. Свакодневни живот је, данас, још далекосежно засићен оваквим остацима, који се приликом економског развоја — који није свесно усклађен с начелима социјализма — још умножавају (нпр. одређени облици потрошње у циљу стицања престижа), а које није могуће сасушити ни забранама, нити пустом пропагандом вођеном по појединим питањима. По Лењиновом одређењу навика може да истински развије свој утицај само уколико друштвено а, пре свега, економско бивство, и наравно не само оно, са степена на степен осваја такав садржај, добија такве облике да људи навикавајући се на њих, с навиком, током навикавања почну да се одричу оних не-људских, често анти-људских, афеката, погледа, начина деловања усмерених против себе и своје људске сабраће; свој живот, односе с другим људима (а ту постоји нераздвојна бивствена повезаност) почну са степена на степен изграђивати у смислу истинског људског бивства. Ова се унутрашња промена не може спровести без преображавања свакодневног спољног света: комунистичко друштво се, без обзира на то колико ће се развити материјална производња, не може родити без широког и дубоког ослобађања.

Наравно, током последњих деценија се, такође, много говорило о остацима капитализма, ти су остаци критиковани, жигосани, често је најављивано и њихово савладавање. Посматрано с друштвеног становишта — појединачних изузетака је било у сваком друштву, како у виду појединих претеча тако и једноставних крајности и у позитивном и у негативном смислу — то никада не може бити прави пут. У непосредном смислу, који, наравно, показује веома широку скалу ступњева значајности, сваки човек, природно, искључиво сам, сопственим напорима може да савлада сво-

ју отуђеност од истински људског бивства. Тај процес, по природи ствари, у највећем броју случајева полази од критике или самокритике појединог одређеног облика. У друштвеном смислу се неки — увек друштвено настао — типичан став може сматрати заиста савладаним ако се остваре такве реалне животне околности које су способне за то да радикално удаље и саму мисао из свести сваког нормалног човека. (Сетимо се некада тако општеприхваћених обичаја као што је био канибализам или крвна освета.) У прелазним периодима, наравно, покушаји појединачног, идеолошког, моралног итд. савладавања понекад играју значајну улогу. Али, без обзира на то да по себи никада не могу да достигну истинску друштвену универзалност у горе одређеном смислу, сада је реч о преображају целокупног човека, сваког његовог животног испољавања, а не само о томе да човек савлада одређене, конкретне, појединачне, лоше навике унутар одређених, непромењено опстајућих конкретних животних односа. Ништа није даље од аутора ових размишљања него што би било потцењивање оваквих, макар претежно појединачних дела: напротив, дубоко сам уверен да би се цео овај комплекс проблема данас могао тешко актуелизовати да у досадашњој људској историји нису постојали такви појединачни и групни покрети који су се, увек на свој начин, често с лажном свешћу, често с чисто утопистичким циљевима, супротстављали нечовечности, порицању људског бивства.

Исто је тако далеко од њега да само на основу непосредних, практично-друштвених последица процењује те покушаје савладавања људских неприличних страна нашег постојања. Досадашњи развој човечанства — Маркс га је с дубоком доследношћу назвао предисторијом човечанства — могао је да допринесе тој пресудној промени само преко расутих, распршених иницијатива субјективног чиниоца. Њих треба да оцењујемо према њиховом доприносу, а из њиховог испитивања треба да извучемо поуку да постајање човека човеком може бити само његов сопствени, наравно, друштвени чин. То, међутим, никада није ништа друго до покушај одговарања на оне проблеме, оне могућности чији стварни простор кретања могу да произведу, одреде и ограниче управо само свеукупни процеси репродукције. Пошто је социјалистичка демократизација позвана да савлада последњи, најразвијенији облик нечовечности (други човек представља ограничење, пусту ствар, могућег супарника или непријатеља за праксу сопственог самоостварења), једино је она способна да обезбеди објективну, друштвено-људску основу за ту пресудну промену.

Велике покрете савета из непосредне револуционарне прошлости нагонски је преплављивала тежња да ставе на дневни ред овакве комплексе проблема. Иако у односима унутар којих је долазило до њиховог избијања, у складу с тада датим објективним околностима, нису могли бити способни за свестрано конкретизујуће уопштавање — о реализацији да и не говоримо — њихова успомена која неугасиво даље живи у широким масама, нада често лажно заснована на идеалистичко-утопистичким визијама да би њихово једноставно обнављање могло човечанству отворити излаз, пут самоостварења, указује на ту основну тенденцију која се у њима крије. Та чињеница да је у свим социјалистичким земљама економски живот наредбодавно истакао темељну реформу економске основе као задатак садашњице показује да је једина истинска алтернатива, како стаљинској бирократизацији тако и позитивистички манипулисаном грађанском друштву, од данас, на почетку једног новог стадија, поново доспела до свог друштвено-историјског актуалитета. Из тога никако не следи да би макар нешто од заносног спонтанитета ранијих великих разбуктавања сместа могло постати својина актуалне реформе. Следи само то да предзнаци једне наступајуће друштвено-историјске кризе, који израстају из целокупне економије, свуда најављују данас још нигде не постојеће али из историје и њене марксистичке интерпретације — на жалост још исувише мало адекватно — познате нове облике демократизације, да перманентност лажних развоја, за које је изгледало да нема изгледа да се догоде, избацује на површину такве противречности, пукотине, неразрешиве сукобе који не могу да трајно дозволе рутинска решења, лоше компромисе. Додуше по нека грађанска влада ревносно ради на томе да угради у свој естаблишмент још увек хаотичне, спонтане протестне покрете.

Овде скициране примедбе не могу имати задатак да поставе конкретну, а још мање економско-политичку перспективу ономе што се као криза постојећег данас свуда на свету почиње да показује на површини. За марксисте је, у сваком случају, нови задатак очигледан: у измењеној економској ситуацији — с поновним оживљавањем марксовског метода — пронаћи нове путеве борбе против империјалистичког капитализма, путеве унутрашњег обнављања социјализма. Овде се не можемо упуштати у разматрање тих нових облика у којима се раздваја и поново уједињује старо, и све што у традицији још живи као делатно, с новим проблемима. Можемо и треба да укажемо само на то да у преуређењу социјалистичке економије, које је постало нужно, не може бити ни речи о томе да се реформа економије непосредно, одлукама и декретима покрене

у овде скицираном смеру, у правцу постајања основом човековог преображавања, основом човековог привикавања на бивство достојно човека у свакодневном животу и надаље у свим животним испољаваньима. Однос економског развоја и преображавања човека, на који овде мислимо, је у својој практичној конкретности много сложенији. Непосредно је то све у свему једна економска реформа у циљу квантитативног и квалитативног побољшања механизама производње и расподеле. Осим тога, ће, међутим, изаћи на видело да социјалистичка економија, иако је њен еластичан однос према потрошњи постао животно питање, ипак неће моћи разрешити тај однос једноставним „увођењем" капиталистичког „модела". То што у капитализму тржиште, у бити, може да реши на спонтан начин, овде треба да буде допуњено многодимензионалном, многоструко варираном демократизацијом производног процеса — почев од плана па до практичног остваривања. Она је, пре свега, нужно чисто економског карактера. Међутим, већ у овој равни се, на ургентан начин, помаља нпр. питање синдиката: оно тражи да се на дневни ред поново постави лењинско становиште, развијено на један савремен начин, које треба да истисне троцкистичко (из стаљинског периода) — насупрот свим исказима који изгледају супротни. Без овакве ренесансе лењинског становишта немогуће је активирати масе, савладати њихову апатију.

У сваком стадију једне овакве, засигурно дуготрајне економске реформе, појављују се — кроз економске форме, кроз начин реорганизовања привреде — од нас већ назначени проблеми пробијања пута ка буђењу и образовању субјективних чинилаца социјалистичке формације. Иако не желимо да створимо чак ни привид механичке „поделе рада", изгледа скоро сигурно да су државне институције, које саме себе демократизују, као и масовне организације (синдикати) позвани да играју водећу улогу у првом комплексу, док се у другом отвара веома значајан простор рада за партију, која се демократски обнавља, за партију која, наравно, треба да има одлучујући значај и као чинилац у разради и перманентној критици остваривања начела првог комплекса. Наравно, никада се не сме заборавити да ће у оба комплекса значајна улога припадати непосредној иницијативности маса.

Осим тога нико не може предвидети како ће важну улогу одиграти у овим процесима потпуно нова врста ревитализације поновно оживљених покрета савета. Наша размишљања могу — у најбољем случају — претендовати само на то да чисто теоријски означе одређене, изузетно опште обрисе могућих перспектива.

Заједнички утицај свих ових момената показује да је светски развој из једног статичног, у великој мери, трајног стадија, који се налазио у заиста одређеним оквирима, ступио у стадиј вехементније динамике. Значајан симптом ове смене је и период кризе система манипулације у капитализму, као и пролазна немогућност да се оним народима који се широм света тек сада почињу ослобађати покажу јасне перспективе. За нас је, међутим, од суштинског значаја да и оживљени комунистички покрет иде у правцу ренесансе марксизма, у правцу оживљавања своје стварне, теоријско-практичне водеће улоге у револуционарном обнављању друштва, а у њему и заједно с њим — човека. „Природно" је да ће многи устукнути пред неспокојством и несигурношћу, која са свим тим иде нужно руку под руку, и да ће своје напоре усредсредити на то да уз најмање могуће промене сачувају на изглед статичну узану трајност последњих деценија. Посматрани из одређене перспективе ти се напори, у крајњем, показују узалудним. Потврђује се да су те бриге исто толико узалудне као што су и оне спектакуларне илузије, често потпуно налик хепенингу, које израстају из исте историјске ситуације, илузије тренутачног радикално-револуционарног „преокрета" — а за којима снажно чезне знатан део омладине и левичарске интелигенције. Међутим, објективно — различито у друштвено различитим деловима света — реч је о дуготрајном процесу, који је и изнутра и споља обележен борбом која ће трајати све док се не стигне до споразума о конкретним перспективама и циљевима, о конкретним средствима њиховог истинског остварења. Ако постоји простор у којем је објективно без основа страх од раскида с трајношћу, која је све до данас делотворно опстала, онда је то управо социјализам. Лењин је с напором морао да искористи ретке „тренутке предаха", усред сталне животне опасности која је претила совјетима. Велика политичка дела социјализма из блиске прошлости (победа над Хитлером, атомска пат позиција) објективно су омогућила далеко сигурнију основу за „тренутке предаха" намењене за унутрашњу реконструкцију. Империјалисти су, наравно, остали империјалисти. Али њихово друштвено залеђе, и на њему заснована необуздана и безгранична моћ, се не може ставити у исту раван ни с оном из 1914. нити с оном из времена непосредно после рата. Унутрашња реконструкција социјализма се, стога, што се тиче реакције империјалистичког окружења, објективно може спровести с много мање ризика него што је то био случај у Лењиново време.

Штавише, овде се обично не обраћа пажња на један изузетно значајан моменат. Оружана интервенција империјалистичког света је тада представљала много већу претњу

него данас. Исто тако — да отворено искажемо једну врло непријатну истину — спонтана симпатија маса у капиталистичким земљама је била много јача него што је то данас. Године 1917. и наредних многи људи капиталистичког света — од Анатола Франса до обичних делатних мушкараца и жена — су се осећали као да све што се догађа у Совјетском Савезу доприноси њиховом сопственом људском ослобађању, дакле, да се у свему што се тамо догађа одвија борба за њихову сопствену ствар, за њихово сопствено људско ослобађање. Ове везивне нити је, у великој мери, искидало управо то што је Стаљин у свим питањима теорије и праксе прешао на апсолутну владавину тактике. У том отуђењу од социјализма значајну улогу играју, разуме се, такви догађаји као што су били судски процеси тридесетих година, али би се сваки неповољан појединачан чин могао превазићи да није дошло до тако трајног идеолошког тренда у дистанцирању, у којем се све дивергентнијом чинила даљина између совјетског смера развоја и, на изглед, све неостварљивије тежње људи у капитализму за укидањем оних тенденција које спречавају човека да постане човеком.

Утисак који ствара општи пораст нивоа економског живота и учинак појединачних достигнућа у области технике, поред свег дивљења које пробуде понекад, нису могли да дочарају и не могу дочарати повратак на ове осећајне везе карактеристичне за почетак. Јер за све што смо управо навели постоји општа могућност и у сваком капиталистичком друштву. Међутим, привлачна драж постајања човеком — потенцијално — јесте особеност искључиво социјалистичког друштва. После рата је с комплетним убацивањем никада раније виђеног пропагандног апарата покушано да се „american way of life" учини на сличан начин привлачним. Али недостајала му је стварна људска супстанција и на томе се насукала и рекламна машинерија, у коју је било огромно уложено и која је била најбоље могуће организована. Овај друштвено-људски садржај не може се остварити ни с тако великим улагањима. Међутим, сваки реалан замах у том правцу, на који је објективно способно само социјалистичко друштво — без обзира колико је сиромашан и почетнички — из тих стопа распламсава ту тежњу, ту наклоност.

Од XX конгреса та ситуација влада у целом свету. Само се по себи разуме да треба увек наново рећи: империјализам остаје империјализам и остаће док га револуција не обори и радикално не размрска његове темеље. Разуме се да ће он све док има даха настојати да обори социјализам. Будући да је атомска пат позиција избијање трећег светског рата учинила веома рискантним, због чега

ће реалне шансе за његово започињање бити све мање, међународна идеолошка борба добија све већу тежину. Писац ових редова је, стога, непосредно након XX конгреса, коегзистенцију изнуђену атомском пат позицијом назвао новим обликом класне борбе, у којој долази до изражаја, да се послужимо Лењиновим речима, начело — ко ће победити кога. Застој у потпуном ограничавању стаљинских метода, да не говоримо о њиховом повременом повратку у формално модификованом али у бити само нешто ослабљеном виду је, наравно, утицао на то да ово зрачење избледи. Одређене наде су, међутим, без обзира на све то остале живе и извесно је да ће им знаци кризе империјалистичког система манипулације дати неки подстицај. Сада су тенденције приближавања марксизму, чак иако слабе и често још и веома конфузне, присутне у целом свету, очигледни су покушаји уливања новог живота у марксизам, што се све може сматрати савезником социјализма. Лењинска тековина је у следећем: подржати могућност заједничке борбе против заједничког непријатеља, при том се ограђујући и критикујући, у свакој тачки, одступања од марксизма. Стаљинова је, међутим: свако становиште које се не слаже у потпуности с управо донетим, тактиком одређеним одлукама оценити као непријатељско дело, штавише дело непријатељских агената и настојати, уз помоћ свих организационих средстава апарата, да се оно уништи. То је био метод великих процеса, али је и данас — иако се организационо не иде тако далеко — то темељ званичне идеолошке борбе унутар и изван граница социјализма.

Унутар сфере владавине социјализма то јесте тешка препрека за настанак социјалистичке демократизације. Исто је тако тешка препрека и на путу међународне сарадње и могуће интеграције оних настојања која имају за циљ ренесансу истинског марксовског метода и која помажу у откривању свега онога у чему данашњи свет превазилази стање у којем се налазио у време деловања Маркса, Енгелса и Лењина. Стога се слика преласка на пут који води социјалистичкој демократизацији, социјализму, као и комунизму, који води завршетку човекове предисторије, перспектива коју та слика даје сигурно појављује сасвим другачије данас него што је, у оно време, могла да се појави Марксу. Пре више од сто година Маркс је, на основу класних супротности које их покрећу и друштвених могућности које из њих извиру, овако описао супротност путева развоја буржоаске и социјалистичке револуције: „Буржоаске револуције, као што су оне из XVIII века, јуре брзо од успеха до успеха, њихови драматични ефекти надмашују једни друге, људи и ствари изгледају укви-

рени пламеним бриљантима, екстаза је дух свакога дана; али оне су кратког века, брзо достижу свој врхунац, и дуг мамурлук обузима друштво пре но што научи да трезвено усваја резултате свог периода Sturm und Drang-a. Напротив, пролетерске револуције... стално критикују саме себе, непрестано се прекидају у свом сопственом току, враћају се на оно што је привидно свршено да би га изнова отпочеле, свирепо темељно исмевају половичности, слабости и кукавности својих првих покушаја... оне стално изнова узмичу пред неодређеном горостасношћу својих сопствених циљева све док није створена ситуација која онемогућује сваки повратак, и док саме околности не викну:

Hic Rhodus, hic salta!"[6]

Родос је, данас, још у далекој будућности. Али све указује на то да само онај пут који је Маркс исцртао може водити до њега. Од увиђања и храбрости комуниста зависи да ли ће бити способни, и с каквим успехом, да пођу овим путем.

С мађарског
Соња ЛИХТ

Берђ ЛУКАЧ

---

[6] Карл Маркс, *Осамнаести бример Луја Бонапарте,* К. Маркс-Ф. Енгелс, Изабрана дела, том 1, „Култура", Београд, 1949, стр. 227—228.

ИЗВАН ПЕЋИНЕ:
МОДЕРНИЗАМ И ОБЛИЦИ ПРОИЗВОДЊЕ[1]

Постоји роман Ајрис Мердок у којем нас један од ликова — професор филозофије у годинама — подсећа на Платонове закључке из *Федра* који говоре о исправној и погрешној употреби језика. „Речи", претпоставља се да је Сократ ту у суштини рекао, „речи не можемо пренети са једног места на друго а да оне при том задрже своје значење. Истину саопштава посебан говорник посебном слушаоцу".[2]

Чудна је ово примедба када је романописац припише једном од својих *ликова*. Јер, наравно, ако јесте истинита, онда нешто такво као што је роман не би могло уопште да постоји. По својој прилици књижевност је најизразитији пример за речи које *могу* да се пренесу са места на место а да не изгубе своје значење. Шта се друго уопште може подразумевати под идејом аутономије уметничког дела — једним од великих терористичких фетиша садашње америчке књижевне критике — ако не ова суштинска *преносивост* сваког језика књижевности? Због тога, оно што желимо себи да поставимо као прво и најважније питање није то да ли уметничко дело јесте или није аутономно, већ пре, како *постаје* аутономно; како језик — у

---

[1] Овај говор, одржан на састанку ММЛА 1974 и у суштини предигован, био је прва скица за неке идеје које имам намеру да развијем у књизи *Поетика друштвених форми*. Моје касније дискусије о појму облика производње и његовој релевантности за културна проучавања могу се пронаћи у „Марксизам и историцизам" („Marxism and Historicism", *New Literary History* 11, no. 1, јесен 1979) и у *Политичко несвесно (The Political Unconscious*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981).

[2] Ајрис Мердок, *Једнорог* (Iris Murdoch, *The Unicorn*, London, Chatto and Windus, 1963) стр. 118.

контексту, у ситуацији — језик овога света — постепено успева да се издвоји, да се организује у релативно самодовољна тела речи које онда могу да појме групе и појединци међусобно дубоко подељени простором и временом, као и друштвеном класом или класом или културом.

Сада, иако не намеравам овде да покушам да одговорим на естетички и филозофски проблем који сам управо поставио — проблем аутономије уметничког дела — ипак мислим да може да буде подстицајно, као начин да вас уведем у своју тему, да се преиспита неколико могућих решења овога проблема, на тај начин што ћемо видети да ли све оне не воде натраг — ма како заобилазно и индиректно — до друштвених и историјских прилика које чине крајњи хоризонт наших индивидуалних егзистенција.

Јер јасно је да, ако почнете са испитивањем порекла дате форме, ако не узмете за предмет изучавања, другим речима, садашњу аутономију дате форме или жанра, већ радије њену *аутономизацију*, увек ћете на крају доћи до тога да посматрате искрсавање таквих форми из друштвеног живота уопште и посебно из свакодневног језика; и то је случај било да, са Фишером или Лукачем, или на другој страни са школом из Кембрица, тражите онај тренутак у којем се уметничка активност диференцира из неспецијализованог ритуалног света примитивног друштвеног живота, или да, са писцем као што је Андре Жолес у његовим *Једноставним формама*, тражите кључ за неки специфични жанр у детерминисаном говорном чину у оквиру детерминисане друштвене ситуације — тако да бисте, на пример, могли да покушате да објасните како се максима или епиграм издваја из разговорног живота одређеног типа салонског друштва. Код оба ова приступа у проучавању аутономизације, световност у форме неопходно се изнова потврђује.[3]

Међутим може се приметити да су форме или жанрови само иницијално део практичног света свакодневног друштвеног живота: када се једном од њега диференцирају, у њима се губи сваки траг о пореклу, и постају у ствари сасвим независни и аутономни лингвистички производи по себи. Па ипак, то значи заборавити, чини ми се, да је сам жанр друштвена институција, нешто као друштвени уговор у коме се слажемо са тим да ћемо поштовати нека правила која се тичу одговарајуће употребе оног дела

---

[3] Видети, на пример, Ернст Фишер, *Неопходност уметности: Марксистички приступ* (Ernst Fischer, *The Necessity of Art: A Marxist Approach*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979), Берђ Лукач, *Естетика* (Georg Lukács, *Ästhetik*, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1972) и Андре Жолес, *Једноставне форме* (André Jolles, *Einfache Formen*, 1930, репринт: Tübingen, Max Niemeyer, 1958).

језика који је у питању.[4] Далеко од тога да потврђује аутономност уметничког дела, према томе, само постојање жанровске конвенције објашњава како то да може да се појави илузија аутономије, пошто жанровска ситуација формализује и на тај начин апсорбује у формалну структуру световне елементе, који би иначе у самом уметничком делу били пренесени као садржина.

Чак и овде, ипак, помишљам да је могућ крајњи став, који би, признајући друштвену природу жанровске ситуације, истовремено тврдио да су старомодни жанрови престали да постоје у наше време, и да ми више не примамо трагедију, комедију, сатиру, већ пре Књижевност уопште кроз облик сваког појединачног дела, Књигу света, текст као безлични процес. Одговор би овде био, мислим, да се у тој тачки све жанровске поделе сажимају у једну, у ону која значи примање књижевности саме, што затим постаје хоби једне мале групе — не бих нас баш назвао елитом — која је концентрисана на универзитетима и у неколико значајних културних центара.

Оно што заиста желим да нагласим је начин на који се наше иницијално питање на изглед у потпуности заокружује. Идеја о аутономији уметничког дела — која се испрва чинила гордом хвалом и вредношћу коју треба бранити — сада почиње да изгледа помало срамно, као симптом чију бисмо патологију желели мало ближе да испитамо. Од ове тачке надаље, налазимо се у искушењу да упитамо, не то да ли су књижевна дела аутономна, нити чак то како књижевност успева да се уздигне изнад свог непосредног друштвеног положаја и да се ослободи од свог друштвеног контекста, већ пре свега какво то може бити друштво у којем су уметничка дела постала аутономна до овог степена, у којем старије друштвене и културне функције књижевности постају тако неуобичајене да доводе до тога да заборављамо (и то у оном снажном, хајдегеријанском смислу речи) на моћ и утицај који друштвено жива уметност може да има.

Питање као што је ово очигледно захтева од нас да будемо у стању, на неки начин, да изађемо из самих себе и сопствених локалних укуса и књижевних вредности, и да сагледамо све ово са нечим сличним брехтовском ефекту очуђивања, као да се ради о вредностима и институцијама једне потпуно стране културе. Када бисмо били у стању да учинимо тако, изгледа ми да бисмо изненада по-

---

[4] Видети: Клаудио Гиљен, *Књижевност као систем* (Claudio Guillén, *Literature as System,* Princeton, N. J., Princeton University Press, 1971) и „Магијске наранције: О дијалектичкој употреби жанровске критике" („Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism"), 2. поглавље у књизи *Политичко несвесно.*

стали свесни степена до којег кохерентна и сасвим систематична идеологија — назваћу је идеологијом модернизма — намеће своја концептуална ограничења у наше естетско мишљење и наш укус и судове, и на свој начин пројектује један сасвим изопачен модел књижевне историје — која је очигледно једно од привилегованих искустава кроз које ми, као научници, можемо у најмању руку да дођемо до Историје саме.

Када је неко заробљеник једне такве идеологије — или Weltanschauung-a, ако вам се више допада — или парадигме или епистеме — како може уопште постати свестан ње као прво — да оставимо по страни могућност да стрпљиво рашчлани — или деконструише — њену компликовану машинерију, кроз коју смо до сада ми једино научили да посматрамо стварност?

Претпостављам, први корак ка томе би био да сачинимо инвентар ствари које су искључене из ове идеологије, и да постанемо свесни много оштрије врста књижевних дела која су из те машине експлицитно одбачена (и која не морају у много случајева чак да буду уопште уврштена у Књижевност), као што су то масовна или медијска култура, култура нижих класа односно култура радничке класе, али такође оних неколико преживелих остатака истинске народне или сеоске културе из прекапиталистичког периода, и посебно, наравно, усмено приповедање племенских или примитивних друштава. Ипак, када то кажемо не значи неопходно да одобравамо империјализам који осваја нове светове, који је представљао дух великог дела новије Западне мисли у домену културе, јер не ради се сада толико о осећању задовољства пред бескрајном еластичношћу и пријемчивошћу нашег сопственог културног погледа, већ радије о постављању крајњих структуралних граница тога погледа и спознаји његове негације, са оним што он не може да апсорбује а да притом не изгуби свој идентитет и да се у потпуности не трансформише. Јер сви знамо да капитализам јесте прва истински глобална култура, и никада се није одрекао мисије да асимилира све себи страно — биле то афричке маске из времена Пикасоа, или мале црвене књижице Мао Це Тунга које се продају у драгстору на углу.

Не, оно на шта ја мислим је тежи процес од овога, онај који се успешно може употпунити једино болном спознајом етноцентризма у који смо сви, на овај или на онај начин, ухваћени. И да бих то исказао преувеличано и претерано, приметићу да наш први задатак није да себе убедимо у вредност ових страних или примитивних облика уметности за нас, већ пре нешто сасвим супротно, да покушамо да измеримо читав опсег сопствене досаде због

њих и одбијање које долази готово из саме утробе, према ономе што једино може бити (за наше властите изнурене укусе) неинвентивна једноставност и понављање, литургијска спорост и предвидљивост, или на другој страни бесмислено и подједнако монотоно епизодично вијугање, из једне усмене традиције која нема нити вербалну згусну-тост и затамњеност, нити психолошке истанчаности и насиље да нам понуди. Не заинтересованост нити опчараност, према томе, већ пре онај осећај замора са којим долазимо до краја свог сопственог света и примећујемо са одређеном малаксалошћу да за нас нема ничега са оне стране границе — ово је непријатно стање у коме, чини ми се, долазимо до спознаје Другог, која је такође у исто време и рађајуће сазнање о нама самима.

Сада желим да позајмим један појам из друге дисциплине са намером да објасним зашто то бива тако, и, можда, уистину, да дам предлог шта се ту може учинити. Ради се о појму репресије, који је, као и много тога другог у Фројдовом језику, преузет из домена политике, и коме је, у средњовековним језицима, већ приписан онај изворни, потпуно описни смисао. Ипак представа репресије није ни на који начин толико драматична колико се то испрва може учинити, јер у психоаналитичкој теорији, какво год да је њено порекло, и какав год да је коначни ефекат репресије на личност, њени су симптоми и механизми сасвим супротни насиљу, и представљају најпре скретање погледа, заборављање, игнорисање, губљење интереса. Репресија је рефлексивна, то јест, она тежи не само ка уклањању одређеног предмета из свести, већ такође и изнад свега, ка брисању трагова тога уклањања исто тако, и репресији самога сећања на намеру да се репресија изврши. Ово је смисао у коме досада коју сам поменуо малочас може да послужи као моћан херменеутички инструмент: она обележава место на коме је сахрањено нешто болно, позива нас да поново пробудимо све обеспокојавајуће оклевање, борбу субјекта да одврати свој поглед од бруталних реалија.

Сада ћемо и ми, наравно, употребити овај појам само метафорички, јер не може нам овде данас ни делимично бити намера да одредимо могућност некаквог консеквентног фројдо-марксизма или да откривамо однос самог Фројдовог предмета изучавања, то јест сексуалности, према културним феноменима који нас занимају. Само бих приметио да класична анализа идеологије у *Историји и класној свести* Ђерђа Лукача јесте у сагласју са описом репресије који смо ми управо дали. Лукач ту изводи консеквенце из своје идеје да је фундаментална категорија марксизма управо категорија Тоталитета, или другим речима, да фун-

даментална снага марксистичког мишљења јесте способност — у ствари одлучна опредељеност — да се утврде све везе и да се поново саставе сва она подељена поља — економија, рецимо, и књижевност — које је мисао средњега слоја толико упорно одржавала раздвојеним. Следи даље да буржоаска идеологија, или, у нашој садашњој терминологији, средњекласна метода репресивне реалности, није толико питање искривљавања и лажне свести у смислу отвореног цинизма или лажи (мада, очигледно, има и тога сасвим довољно у нашој дисциплини да задовољи и посматрача са највећим захтевима), већ радије примарно и конститутивно, у смислу изостављања, стратешког испуштања, омашки, неке врсте пажљивог претходног припремања основног материјала на тај начин да се, прво, одређена питања уопште и не појаве као таква.

Ово, даље, јесте онај смисао у којем истраживање репресије или идеолошких тенденција у књижевној критици захтева да се обрати пажња на спољашња и конститутивна ограничења саме дисциплине, исто толико колико и на оне позитивне чинове који се у њено име и у оквирима њених граница чине свакодневно. Не могу, ипак, да одолим а да не поменем једну врсту ауторитета веома различиту од Лукачевог, и пошто сам већ изговорио реч, сложићу се да се овај проблем у целости подудара са оним што су релативно десна и теолошка струјања и у Француској и у Немачкој данас још једном одлучила да назову херменеутиком, то јест, са читавом науком интерпретације, проблематиком сусрета са туђим текстом — било са текстом из давне прошлости или из других култура. Само ћу да нагласим да моје позивање на досаду није суштински различито од онога позивања Ханс-Георг Гадамера, главног Хајдегеровог ученика и централне фигуре у немачкој херменеутици, на нешто што он сасвим хотимично и провокативно назива предрасудом, *Vorurteil*,[5] и што бисмо ми могли врло укратко да опишемо као класне навике и идеолошке моделе мишљења који су инхерентни нашој конкретној друштвеној и историјској ситуацији. Рећи да разумемо оно што нисмо ми сами кроз *Vorurteil*, или ситуацијску предрасуду, значи према томе још једном потврдити дуални карактер сваког разумевања и подсетити се да оно никада не може да се одиграва у празнини, „објективно" или изван ситуације, и да је сваки додир са другојакошћу истовремено уједно и неопходно повратак до нас самих и наше властите појединачне културе и класне припадности која

---

[5] Ханс-Георг Гадамер, *Истина и метода* (Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1964) стр. 255—61.

мора имплицитно или експлицитно да доведе ово друго у питање.

Сада треба да покушамо да увидимо шта би ово требало да значи у практичном смислу, као начин да се одреди организација књижевности као подручја које изучавамо. На једном месту сам сугерисао да је наша навика да изучавамо појединачне писце, једног по једног, у некој врсти стилистичке изолације пуне поштовања, представљала веома корисну стратегију у томе да се спречи да се проблеми који су уистину друштвени и историјски наметну у изучавању књижевности.[6] Став који данас желим да браним није различит од овога, али се односи на читаве периоде пре него на индивидуалне писце. Приметио бих да је гетоизација примитивног приповедања један одличан пример за ово, али двосмисленост речи мит, онако како је она данас широко одређена у нашој дисциплини, чини да примитивно приповедање постане један доста сложен пример за коришћење. Наша властита школа мита — или оно што бисмо због јасности радије назвали архетипском критиком — очигледно подразумева веома различит предмет изучавања, и веома различиту врсту текстуалне сатисфакције од оне коју пружају примитивни приповедачи, или, на пример, Енциклопедија Бороро. Заиста, ма каква била најизразитија корист од бриљантног интелекта уграђеног у четири тома *Митологика* Клод Леви-Строса, они ће барем имати тај учинак да нам дају осећај за оне истински епизодичне, молекуларне нити догађаја у којима конвенционални јунговски јунак мора неизбежно да се осети структурално неугодно.

Тако ћемо оставити по страни проблем мита због једног који нам је много ближи, који заиста укључује у себе ону књижевност коју су најексплицитније одбацивале пракса и вредности идеологије модернизма: мислим управо на реализам. И можда моја примедба о досади може сада да има мало више смисла, када помислите с једне стране на неизбежну развученост старих бескрајних романа трилогија, за нас данас који смо програмирани на брзо смењивање телевизијских кадрова; и када на другој страни дубоко уздахнете при помисли на још једну изведбу оних заморних полемика које се воде у име реализма, док само прихватање терминологије тих полемика може значити да чинимо компромис унапред.

Сада, очигледно и ја делим то осећање до одређеног степена, и не интересује ме да овде кренем у некакав

---

[6] Фредрик Џејмсон, *Марксизам и форма,* (Fredric R. Jameson, *Marxism and Form,* Princeton, N. J., Princeton University Press, 1972) стр. 309—26.

пуритански напад на модернизам у име старијих реалистичких вредности; једноставно желим да нагласим ограничења идеологије модернизма у процењивању великих дела реализма и да приметим да доказати да је Дикенс уистину био симболиста, Флобер први модерниста, Балзак градитељ мита, а Џорџ Елиот некаква викторијанска верзија Хенрија Џејмса ако не чак и Достојевског, значи једну идеолошку операцију која заклања сва истинска питања.

Савремена књижевна теорија нам је у ствари пружила нешто што представља две непомирљиве представе о реализму.[7] С једне стране налазимо класичне апологије за овај наративни модус, које се најдраматичније повезују са ставом Ђерђа Лукача, али за које нам Ерих Ауербах пружа мање контроверзну и можда стрпљивију чињеничну грађу. Према овом ставу — реалистички модус јесте — као форма сонате у музици, или освајање перспективе у сликарству — једно од најкомплекснијих и најбитнијих достигнућа западне културе, у којој је, као и друга два уметничка феномена које сам управо поменуо, практично јединствен. Сваки читалац Ауербаховог *Мимезиса* сачуваће упечатљиву слику пута на којем реализам полако поприма свој облик током много векова кроз прогресивно проширивање и све већу истанчаност књижевних техника — од несавитљивости структуре епске реченице и развоја наративне перспективе до великих заплета у романима деветнаестог века — једна експанзија апарата за књижевно и језичко бележење изведена на такав начин да учини све шире и шире области друштвене и индивидуалне стварности доступним за нас. Овде се показује да реализам поседује епистемолошку истину, као привилеговани модус сазнања света у којем живимо и живота које водимо у њему; а са једним оваквим ставом, наравно, не може се очекивати да се модерно незадовољство или досада у односу према реализму узима сувише озбиљно.

Ипак, када погледамо само то незадовољство и одбацивање реализма у име модернизма и у интересу модернистичке апологије у развоју, можемо сасвим да утврдимо да овај други став ни на који начин није за лако одбацивање. Јер идеолози модернизма[8] уистину не покушавају да оповргну Лукач—Ауербахову одбрану реалистичког мо-

---

[7] За потпунији опис дебате око реализма и модернизма видети мој текст „Рефлексије у закључку" („Reflections in Conclusion") у књизи *Естетика и политика* (Ernst Bloch et al., *Aesthetics and Politics*, London, New Left Books, 1977) стр. 196—213.

[8] Они се нижу од класичних тврдњи англоамеричког модернизма (и новијих француских еквивалената као што су Натали Сарот и Алан Роб-Грије) до радикалног и политичког модернизма теоретичара као што је Брехт или група *Tel Quel* и *Screen*.

тички и когнитивни; они пре осећају да је њена слаба тачка преестетичко, један део и скуп њених основних филозофских претпоставки. На тај начин мета њиховог напада постаје управо концепт саме реалности који је имплицитно дат у реалистичкој естетици онако како га скицирају Лукач или Ауербах, а њихов нови став говори да оно што је за нас данас неподношљиво, у такозваном старомодном реализму, јесте да се о њему говори са становишта недопустивог филозофског и метафизичког погледа на свет који лежи у његовој основи и којем реализам заузврат даје нову снагу. Примедба је на тај начин, јасно, критика нечега што би представљало *идеологију реализма,* и уједно оптужба да реализам, тврдећи да је представљање могуће, и охрабрујући естетику мимезиса или имитације, тежи да перпетуира унапред засновану представу некакве спољашње реалности коју треба имитирати, као и то да заиста подстиче на првом месту веровање у постојање некакве здраворазумске, обичне секуларне реалности коју делимо. Ипак, велика открића модерне науке — принцип релативности и непоузданости — а у савременој филозофији покрет према теоријама модела и различитих лингвистичких димензија реалности, садашња француска испитивања саме категорије представе — изнад свега, ипак, сама акумулирана тежина и навикнутост на велика модерна уметничка дела, од кубиста и Џојса до Бекета и Ендија Ворхола — све ове ствари теже да потврде идеју да има нечега сасвим наивног, у извесном смислу дубоко *не*реалистичког, и у потпуном значењу те речи идеолошког, у идеји да је реалност једноставно „тамо напољу", сасвим објективна и независна од нас, и да упознати је значи један релативно непроблематичан процес, којим ћемо у сопственим главама доћи до њене адекватне слике.

Сада морам да признам да налазим како су оба ова става — одбрана реализма у истој мери као и његово жигосање — подједнако убедљива, подједнако упечатљива, подједнако истинита; тако да, иако би на изглед били логички инкомпатибилни, ја не могу да убедим себе да су баш онолико коначни колико изгледају. Али пре него што предложим решење које ми се учинило задовољавајућим, желим поново да вас подсетим на разлог због којега смо читаву ствар уопште и започели. Расправа коју смо изазвали је фундаменталнија, како ми се чини, од просте разлике у естетичким теоријама и ставовима (или такође, ако вам се то више допада, такве просте разлике су можда по себи фундаменталније него што смо ми то навикли да мислимо): сигурно, у одређеном смислу, оне једноставно одговарају разликама у укусу — јасно је да Лукач и

Ауербах, због неких разлога који леже у пореклу и васпитању и слично, дубоко у себи у ствари не воле модерну уметност. Поново једно „али": можда оно што ми зовемо укусом такође није баш тако једноставно. Желео бих да кажем да ова два конфликтна естетска става одговарају напокон и двема сасвим различитим културама: имали смо културу реализма, ону деветнаестовековну — и неколицина њених припадника још увек преживљавају овде-онде, они дописници са лица места који нам дају веома корисне извештаје и сведочења о њеној природи и вредностима — и имамо данас једну сасвим другачију културу — културу модернизма. Паралелно са овим двема, као што смо раније рекли, постоји још и трећа врста, тачније она коју смо најопштије називали примитивном или бар прекапиталистичком, и чије производе — неразумљиве и за модернистичке и за реалистичке естетике — зовемо митовима или усменим предањима. Тако су нас ограничења сопствених личних укуса довела до тачке где уочавамо да је потребно, не да проберемо и прикупимо и асимилирамо изабране предмете из старијих естетика и култура у нашу сопствену — већ пре да искорачимо у потпуности из сопствене културе — из културе модернизма — и схватимо њен однос према другим културама и њено разликовање од њих средствима некаквог ширег, историјског и супраструктуралног модела.

Пре него што предложим једно, ипак, имамо обавезу да, макар и у најкраћим цртама, употпуним свој опис расправе између реалиста и модерниста: оно што обе групе остављају по страни, сигурно сте већ погодили, јесте једноставно историја сама. Оба става су у потпуности аисторична, и упркос чињеници да *Мимезис јесте* историја, једна од малобројних великих савремених историја књижевности коју имамо, и упркос чињеници да је Лукач марксиста (то да су модернисти аисторични вероватно ће мање изненадити, јер је на крају крајева то тачно оно што су тежили да буду). Укратко, рекао бих да реализам — али и ону десакрализовану, постмагијску, здраворазумску, свакодневну, световну реалност која је предмет реализма — не можемо одвојити од развоја капитализма, квантификације коју тржишни систем доноси у старију хијерархијску или феудалну или магијску средину, и на тај начин су обоје тесно повезани са буржоазијом и њеном производњом и њеним артиклима (и ово је, чини ми се, тачка у којој баш Лукач бива аисторичним, не одређујући искључиву везу између реализма и живота трговине и тврдећи да ће потпуно различит друштвени поредак, као што је социјализам или комунизам, још увек желети да одржи

овај посебни — историјски одређени — модус реалности-конструкције). И када у ово наше време буржоазија као класа почиње да се распада, у свету друштвеног безакоња и распарчавања, онда такав активни и освајачки модус представљања реалности као што је реализам није више одговарајући; заиста, у овом новом социјалном свету, какав је наш данас, можемо чак ићи тако далеко да кажемо да *управо сам објекат реализма — световна реалност, објективна реалност — такође више не постоји.* Далеко од тога да се оствари као коначно и дефинитивно лице света, показало се да је то у ствари била једноставно једна историјска и културна форма међу многима: таква да се може образложити нека врста коначног парадокса саме реалности: некада је постојало нешто што је представљало објективну истину, објективну реалност, али сада тај „стварни свет" јесте сам по себи ствар прошлости. Објективна реалност — или онај „свакодневни живот" који је био предмет изучавања феноменолошке социологије — јесте, другим речима, функција постојања истинске групе или колективне виталности; а када се доминантна група дезинтегрира, то се такође дешава са поузданошћу некакве заједничке истине или бића. На тај начин проблем реализма артикулише у домену културе ону истинску амбиваленцију коју налазимо код Маркса и Енгелса, у односу на буржоазију у историји уопштено говорећи: секуларизација и систематизација коју је донео капитализам је истовремено више брутална и отуђујућа, и више људска и ослобађајућа, него што су ефекти било кога претходног друштвеног система. Капитализам уништава истинске људске односе, али такође по први пут ослобађа људски род од сеоске тупавости и тираније и нетолерантности племенског живота. Ово симултано позитивно и негативно кодирање капитализма појављује се свуда у Марксовим делима, али најизразитије и највише програмски можда у *Комунистичком манифесту:* и управо се ово веома комплексно и амбивалентно, дубоко дијалектичко одређење капитализма одсликава у појму историјске неопходности капитализма као стадијума; док се у домену књижевности уобличава у управо изражена оклевања када је реч о реалистичком модусу који одговара класичном деветнаестовековном капитализму, оклевања која се могу сагледати, у свој својој двозначности, у истовременом тврђењу да је реализам најкомплекснији епистемолошки инструмент до сада пронађен у бележењу истине о друштвеној реалности и такође, уједно, да је то лаж управо у самој форми, прототип естетске лажне свести, вид који поприма буржоаска идеологија у домену наративне књижевности.

Модел који сада желим да вам изнесем, долази без сумње, коначно и од самог Енгелса, који га је пренео из Моргановог *Прадруштва*, а који се са своје стране ослањао на још старију антрополошку традицију. Али облик у којем ћу ја користити овај модел — који у бити није ништа друго до стара класификација култура и друштвених форми у тријаду дивљачких, варварских и цивилизованих типова — произилази директније из једног новијег француског дела које нам пружа средства да транформишемо ову, иначе чисто историјску типологију, у веома осетљиви инструмент за практичну књижевну анализу.

Треба да сада дам један увод у све ово тиме што ћу рећи како не намеравам да овде донесем потпуно објашњење, а још мање критику овога новијега дела — *Анти-Едипа* Жила Делеза и Феликса Гатарија — око којег је било доста контроверзи и чија корисност за нас лежи у поновном увођењу истински историјских преокупација у досада а — или анти-историчну проблематику структурализма. Делез и Гатари нам заиста пружају виђење историје засноване још једном чврсто на трансформацији фундаменталних друштвених форми, и на корелацији између промена у значењу и концептуалних категорија, као и различитих типова социоекономских инфраструктура.

Али морам бар да објасним да, као што наслов књиге, *Анти-Едип*, говори, званично њена тема јесте она сада позната тема о реакционарном карактеру Фројдове доктрине о Едиповом комплексу — став за који би чувени афоризам Карла Крауса могао да послужи као мото: „Психоанализа јесте управо она болест за коју саму себе сматра леком". Задовољићу се примедбом да ме жестина са којом се ова доста хистерична тврдња образлаже подстиче да посумњам да је Фројд морао бити у праву када је реч о Едиповом комплексу у првом реду. Истински интерес књиге, рекао бих, лежи негде другде, у њеном енергичном напору да синтетише велики број савремених интелектуалних трендова и струја, које раније нису супротстављене међу собом на толико систематичан начин. Овде алтернативан наслов, *Капитализам и шизофренија*, може да наговести начин на који се приступа, и заиста, на овим странама налазимо раме уз раме са Фројдом и Марксом, и у оригиналним и у синхронизованим верзијама, феноменолошка размишљања о телу, Мамфордова о граду, лингвистику и антрополошке материјале, студије о потрошачком друштву, али такође и о системима врста, теорије о генетичким кодовима, референце на модерно сликарство — и све ово зароњено у блиско познавање великих савремених књижевних дела као што су дела Бекета и Артоа, за

које, наравно, термин „шизофренични" треба да пружи једно и опис и релативно нову књижевну класификацију која није од малог практичног значаја.

Шизофренија, ипак, има фундаменталну стратешку вредност за Делеза и Гатарија, ону која је веома непосредно повезана са историјском типологијом којом се и ми бавимо. Јер шизофренија пружа нешто што би био нулти степен у односу на који можемо изложити различите — да ли рећи комплексније? — облике људског живота, и кроз поређење служи као нека врста базичне линије, према којој даље можемо да меримо и деконструишемо различите детерминисане структуре индивидуалне и друштвене реалности које у своме бескрајном смењивању чине оно што називамо историјом. Шизофренија је тако за Делеза и Гатарија нешто као праисконски ток који лежи испод самога постојања; и клиничка претпоставка је да оно што карактерише шизофреника јесте растварање, као код лека, вêза времена и логике, смењивање једног искуственог тренутка другим, без организације и перспективе коју постављају различите врсте апстрактних редова значења — било индивидуалних или социјалних — које повезујемо са обичним свакодневним животом. Тако — да почнемо да деконструишемо наш модел — можемо рећи да је шизофренија нешто као ток који је онда у различитим друштвеним формацијама усмерен у некакву сложенију, али и сасвим јасно, на овај или на онај начин, репресивнију структуру; да се послужимо термином Делеза, рећи ћемо да организовани друштвени живот на овај или онај начин даље *кодира* тај иницијални ток, организује га у срећена хијерархична значења ове или оне врсте, чини да халуцинирани пејзаж изненада падне до перспектива са значењем и постане место на коме се ради, али и место са некаквим детерминисаним вредностима које карактеришу дати друштвени поредак.

Управо на овој тачки долазимо до наше — сада познате — тријаде дивљачких, варварских и цивилизованих друштава и до тога да приступ Делеза и Гатарија — ова терминологија тока и кодова — додаје ону ручку, која одједном учини да овај антиквитетни тип историјске типологије постане релативно софистицирани комад техничке опреме. Да вас још једном подсетим шта нам је било потребно од нашега модела: требало нам је нешто као теорија јединственога поља свих различитих тела књижевности која до сада нису никако била повезана, нешто што ће нам дати терминологију која би била довољно одговарајућа да се може у истом даху разматрати примитивно приповедање прекапиталистичке књижевности, буржоаски

реализам и различити модернизми данашњега постиндустријског света са касним монополским капиталом и супердржавом; таква заједничка терминологија или теорија јединственог поља треба даље да нам допусти да сагледамо све ове друштвене и књижевне форме на неки начин као пермутације заједничке структуре, или барем као преуређене појмове који су им заједнички.

Сада је јасно да су Делез и Гатари разумели Енгелсову и Морганову стару историјску тријаду релативно слободно и опуштено: за Моргана дивљаштво је било први стадијум људског друштвеног живота, који тече од откривања језика до откривања лука и стреле; варварство је следећи, комплекснији стадијум, у коме се развијају пољопривреда и грнчарство и који пре свега карактерише употреба метала; цивилизација коначно почиње открићем писма. Ипак, чини ми се да у границама чисто археолошког оквира парадигме, лежи дубља имагинативна истина, и ова поетична или виконијанска визија људских друштава је управо оно што користе и експлоатишу Делез и Гатари, и што нас интересује у овом тренутку. Према оваквом једном погледу, народи који живе у стању дивљаштва су они које уопштено називамо примитивне културе, неолитска племена, сеоска друштва свих врста, за које су у златно доба америчке антропологије у деветнаестом веку, првенствени пример били амерички Индијанци, и за које смо, посебно од Леви-Строса и *Тужних тропа*, развили носталгију која не уступа пред експлицитном инвокацијом чак и самог Русоа. Сада се некако осећа да је варварско друштво комплексније од дивљаштва, али такође динамичније, и, ако смем тако да се изразим, више застрашујуће и опасно; није случајно што са варварством инстинктивно повезујемо суровост, било да је то на нивоу пљачкашких похода номада или великих и нељудских азијатских градова-држава и источних деспотизама; и овде суровост — било да је у питању суровост Атиле или суровост Вавилона — јесте кôд за ратну машину, то јест у суштини за поетску истину метала и металургије. Када напослетку дођемо до онога што се назива цивилизацијом, јасно је да за Делеза и Гатарија она није толико мерљива записима, колико једноставно приматом трговине, прогресом новчане привреде и системом тржишта, организоване производње и размене, укратко, онога што се мора пре или касније одазвати на име капитализма.

Допустите ми да укратко искажем њихову хипотезу: стадијум дивљаштва је тренутак када се кодира оригинални или праисконски шизофренички ток; у варварству је реч о комплекснијој конструкцији на овој основи, коју бисмо назвали њеним прекодирањем; у капитализму, реал-

ност се подвргава новом типу операције или манипулације, и десакрализацију и лаицизирање, квантификацију и рационализацију капитализма окарактерисаће Делез и Гатари управо као декодирање ових ранијих типова реалности или конструкција кода; док коначно, наше време — без обзира на то да ли о њему можемо мислити као о посебној друштвеној формацији, што представља питање на које убрзо желимо да се вратимо — наше време не обележава ништа толико, колико поновно кодирање овога тока који је до сада био декодиран — *покушајима* да се поново кодира, да се поново измисли свето, да се врати миту (сада схваћеном у Фрајевом архетипском смислу) — укратко, сијасет стратегија поновног кодирања које карактеришу различите модернизме, и за које је сигурно најсадржајнија и најаутентичнија, што се Делеза и Гатарија тиче, појава шизофрене књижевности или покушај да се разуме управо сам чисти праисконски ток.

Сада ћу покушати не толико да објасним ове различите моменте, колико радије да покажем зашто овај начин говорења и мишљења о њима може за нас да буде од користи (а ако није, онда смо наравно погрешили у избору модела и једино што можемо да урадимо јесте да пронађемо неку другу парадигму која ће бити способнија да дела онако како нама треба).

Примена терминологије тока и кодова на примитивни живот може пренагљено бити описана терминима симболизма или Леви-Стросове концепције „примитивног ума", оне *pensée sauvage* или примитивне мисли која још није открила апстракцију, за коју ствари спољашњег света, у себи, јесу значења или су неразлучива од значења. Средњовековна концепција света као Божје књиге, у којој на пример звери представљају одређени број реченица у бестијаријуму, јесте још увек довољно блиска оном наивном кодирању да би могла да нам пренесе његову атмосферу. Па ипак у примитивном свету, свету бескрајног усменог приповедања и једноставног и наивно, или ако вам се више допада, „природно" кодираног тока, ни једна од тих ствари није организована уистину систематично: онда када ово свеприсутно и децентрализовано примитивно кодирање долази у некакав ред и тело света постаје *територијализовано*, као што то кажу Делез и Гатари, налазимо се на следећем стадијуму друштвеног (али такође књижевног) поретка, то јест поретка варварства, или деспотске машине. Овде се књига света реорганизује у нешто што Луис Мамфорд назива *мегамашином*, и кодирани ток, сада прекодиран, добија центар; одређени означитељи имају привилегије над другим на исти начин на који се и сам деспот издваја из племенске неподељености, да би постао сам

центар света и тачка у којој се сусрећу четири краја компаса; тако настаје нека врста језичког Забрањеног града испуњеног страхом, а да то још увек није апстракција у нашем смислу, већ се много приближније може окарактерисати, по мом мишљењу, као онај особити феномен који називамо Алегорија, и по коме се један кодирани објекат или део спољашњег света изненада препуни значењем, и подиже до тога да бива кључни елеменат једног новог и компликованог објекта-језика или прекодирања које се уздиже на основи старијег, једноставнијег, „природног" система знакова. Тако се за прелаз од дивљаштва до варварства може рећи да прелазимо од *стварања* кодираних елемената до њиховог *представљања,* представљања које указује на себе и потврђује свој сопствени сјај као привилегију и као свето значење.

Цивилизација, капитализам, долази онда као покушај да се анулира ово варварско прекодирање, овај деспотски и раскошни систем знакова који се паразитски уздиже на основи старијих „природних" кодова, и ново друштвено уређење, капиталистичко, тако тежи да прокрчи пут натраг до некакве још фундаменталније и некодиране реалности — научне или објективне — иза старијих знакова. Овај преокрет је наравно позната историјска прича, коју имамо у једном броју различитих верзија, и ја сам сасвим јасно у обавези да вам кажем какве су за нас предности — у практичном раду нас као студената и предавача књижевности — у оној коју ја овде данас предлажем. Јер ми знамо да су идеолози буржоазије у успону — у покрету који се назива Просвећеношћу — поставили себи експлицитно задатак да униште религију и празноверје, да искорене сакрално у свим његовим облицима: они су тада били веома интензивно свесни борбе да се изврши *декодирање,* чак иако га нису тако називали и чак иако су даље генерације буржоазије самозадовољно устоличене на власти, више волеле да забораве сада веома застрашујућу корозивну моћ таквог амбициозног напора негативитета и деструктивне критике.

Тако постепено буржоазија открива један нови и умирљивији, позитивнији опис трансформације: по овом ставу, остаци старијих празноверица су једноставно устукнули пред новим позитивним чињеницама модерне *науке;* или, ако вам се више допада — како наука која изграђује моделе у наше доба изгледа мање поузданим савезником пред позитивним достигнућима модерне технологије и проналазаштвом. Али оба ова описа — онај који даје Просвећеност, и онај који даје позитивизам — више су повезани са апстрактним знањем и контролом, него са чињеницом

индивидуалног постојања. Са тачке гледишта управо наше дисциплине, другим речима, овај позитивно научни или технолошки усмерен опис секуларизације света као да више пристаје историји идеја него наративној анализи. Дијалектичка верзија приче — Хегелова али такође и Марксова и Енгелсова — још увек изгледа да пружа најадекватнију синтезу ових старијих, чисто негативних или чисто позитивних описа. Овде се преокрет види у условима преласка квалитета у квантитет: другим речима, постепен продор тржишне привреде у старије облике трампе или плаћања робом са све већим приматом принципа генералне еквивалентности, који је остварен у новчаном систему. То значи да тамо где је раније била квантитативна разлика између предмета који се производе, рецимо између ципела и говедине или слика рађених уљем на платну и кожних каишева и вреће жита — ови предмети су сви, у старијим системима, кодирани на јединствене и квалитативне начине, као објекти сасвим различитих и несамерљивих жеља, од којих је сваки испуњен јединственим либидиналним садржајем. Сада сви ови предмети изненада могу међусобно да се размењују, и кроз еквиваленцију и заједничку меру новчаног система своде се на безукусно сивило апстракције.

Предност онога чиме овај опис допуњава Делезов и Гатаријев концепт декодираног тока је то што долазимо до разумевања квантификације, чисте еквиваленције света размене, убудуће не више као реалности по себи, већ пре као процеса, као спољашње границе, секуларног идеала, неке врсте одсутности квалитета која се никада не може постићи једном за свагда, већ јој се може само приближити у оном бескрајном изазивачком прилажењу асимптоте координатама са којима се никада у потпуности неће поклопити. Због тога се периодизација идеолога модернизма, када говоре о раскиду са класичним романом, или реалистичким романом, или традиционалним романом деветнаестог века, увек покаже тако мучном, јер, наравно, као позитивни феномен класични роман никада не налазимо онда када нам је потребан; реализам се тако показује, као што је већ примећено, једноставно као *нулти степен саме алегорије*.

Сада једино могу да дам две кратке илустрације о употребљивости оваквог погледа на практичну критику такозваних реалистичких романа: као прво, чини ми се да идеја *декодираног тока* даје по први пут садржај управо за формалистичке ставове — на пример у тезама Јакобсона и Тињанова — да сваки реализам изграђује демистификацију некаквог претходећег идеала или илузије, Очигледно, прототип за такву једну парадигму је Сервантесов

Дон Кихот, али ја помишљам да идеја реализма као декодирања тежи да са много више инсистирања усмери нашу пажњу ка самој природи кодова укинутих на овај начин, старијих варварских или дивљачких означитеља који се при том одбацују: овакав поглед, другим речима, присиљава нас да много више усредсредимо пажњу, страницу по страницу, или догађај по догађај, на поступке према којима роман остварује ову десакрализацију, чувајући нас на тај начин са успехом, истовремено, од сваке илузије да би световна реалност могла да буде нешто друго, а не провизорна закључна тачка наративног процеса.

Друга ствар коју бих желео да нагласим је блиско поклапање између реализма и историјског мишљења које открива модел декодираног тока. У ставовима објашњења које припада науци у успону, оним малочас поменутим, тврдило се да су нове научне вредности, а посебно узрочност и узрочно објашњење, дале као резултат нови перспективизам, за који су критичари као што је Ауербах показали да конституише саму потку нове реалистичке наративне структуре. Дозволите ми да кажем, супротно томе, да узрочност није позитиван већ пре негативан или лишавајући појам: узрочност је једноставно облик који преузима сама хронологија у тренутку када пада у свет квантификације, индиферентно еквивалентног и декодираног тока. Књига Енгаса Флечера *Алегорија* даје нам одличну слику књижевних феномена који су имали своју улогу у старијој високој алегорији или варварском прекодирању онога што ће касније постати узрочност у реализму: деловање према додиривању, еманација, магијска контаминација, хипнотичка и набрајалачка бајалица космоса или просторне форме — све ово мора даље да нестане из декодиране нарације, а континуитет времена мора да се промишља на некакав начин који би био више светован, да не би дошло до распада и поновне дезинтеграције у случајни низ неповезаних тренутака, који управо јесте природа самог праисконског шизофреног тока. Историјско мишљење, узрочност, јесте сада начин да се учини да ствари саме рађају своја значења, без икаквог обраћања трансценденталним или магичним спољашњим силама: процес по коме појединa ствар губи снагу у времену сада добија значење сам по себи, и ако се то покаже, нема даље никакве потребе за неким спољашњим или трансцендентним хипотезама. На тај начин реализам јесте par excellence тренутак откривања променљивог времена, динамике која тече од генерације до генерације и од године до године у новој врсти друштвене историје: реализам јесте, падам у искушење да кажем, *свет изношених ствари*, ствари у које,

наравно, морају да се уброје и они одбачени предмети који представљају искоришћене људске животе.

Најзад, како се и сам деветнаести век троши, почињемо да уочавамо знакове неке врсте изнурености читавим процесом декодирања: уистину, док и сама успомена на феудализам и стари режим бледи, чини се да има све мање и мање кодова у старијем сакралном смислу који би послужили као предмет таквог семиотичког пречишћавања. Ово је, наравно, тренутак када се појављује модернизам, или боље речено различити модернизми, јер су даљи покушаји да се поново кодира дотада декодирани ток реалистичке, средњокласне, световне ере, многи и различити, и не можемо ни да се надамо да ћемо овде моћи да дамо макар и сам смисао те различитости. Због тога ћу једноставно покушати да дам једну опаску, која ми се апсолутно чини фундаменталном за анализу модерне књижевности и која би по мом мишљењу, била најкориснији допринос за наш будући рад са моделом који овде разматрамо. Ево једноставно о чему је реч: из онога што је казано, и из самог појма поновног кодирања секуларне реалности или декодираног тока, следи да су сва модернистичка дела у суштини једноставно поништена реалистичка дела; да она, другим речима, нису директно појмљива, у оквирима њихових симболичких значења, у оквирима сопствене митске или сакралне непосредности, на начин на који би старије или прекодирано дело то било, већ су то пре само индиректно, путем ослањања на једну имагинативну реалистичку нарацију, за коју симболичка или модернистичка нарација постаје нека врста стилизације; и ово представља један тип читања и једну књижевну структуру која није ни мало слична било чему до сада познатом у историји књижевности и на коју до сада нисмо обраћали довољно пажње. Допустите ми да приметим, другим речима, да се изразим најпростије, да када откривате смисао нечега као што је Кафкин *Замак*, тај процес укључује и замену за онај поновно кодирани ток реалистичке нарације коју сами стварамо и која може бити уоквирена појмовима претпостављеног Кафкиног личног искуства — психоаналитичког, религиозног или друштвеног — или оквирима нашег сопственог приватног живота, или оквирима некакве хипотетичке судбине модерног човека уопште. На шта год да се односе оквири реалистичке нарације, ипак мислим да ћете се сложити да је аксиоматично то да је читање таквога дела увек чин који се одвија на две сцене, прво замена реалистичке хипотезе — у наративној форми — а онда интерпретација оног секундарног и измишљеног или пројектованог језгра нарације, према одговарајућим поступцима које смо чували за

старији реалистички роман уопште. И примећујем да је овај сложени процес на делу посвуда у нашој рецепцији савремених уметничких дела, све од Кафке па до, на пример, *Истеривача ђавола.*

И пошто сам већ малочас поменуо хронологију, дозволите ми да накратко употребим судбину хронологије у новој уметничкој средини поново кодираног тока, да бих вам унеколико разјаснио шта значи тај процес: речено је, на пример, да се у Роб-Гријеовом роману *Љубомора* укида хронологија: постоје две одвојене групе догађаја које треба да нам омогуће да поново успоставимо основне чињенице приче у одговарајућем редоследу, али оне то не чине: „тренутку када се згњечи стонога који би, у роману који прича једну причу, дао добру референтну тачку око које бисмо у времену ситуирали остале догађаје, је (у ствари) дато да се појави *пре* пута на који полазе Франк и А., *за време* њиховог пута, и *после* њега."[9] Ипак било би погрешно да закључимо како је Роб-Грије заиста успео да уздрма наше веровање у хронологију, и то у онај мит о световној, објективној, „реалистичкој" реалности, чији је она знак и појавни облик. Супротно томе, као што зна сваки читалац Роб-Гријеа, ова врста нарације раздражује нашу опсесију хронологијом до истинске грозничавости, и одсуство сваког реалистичког „решења", далеко од тога да буде враћање старијој неузрочној наративној свести примитивног човека, као што је на пример случај са алегоријом, у ствари нас само води дубље у контрадикцију нашег сопственог научног и каузалног модуса размишљања. Због тога је сасвим погрешно тврдити да је Роб-Грије укинуо причу: сасвим супротно, ми читамо *Љубомору* замењујући је реалистичком верзијом једне од најстаријих прича на свету, и њена снага и вредност долазе из парадоксалне чињенице да истискујући је, нови роман прича ову реалистичку причу са много више снаге него што би било која истински реалистична, старомодна, декодирана нарација то уопште могла.

Сада је са социолошког становишта јасно због чега је ово морало да се догоди: са сломом хомогене публике, са друштвеним распарчавањем и безакоњем саме буржоазије, као и са њеним преламањем у различита национална стања у западном или НАТО-капитализму, тако да свака од њих говори свој сопствени приватни језик и захтева сопствени референцијални оквир. Тако модерно дело постепено постаје конструисано као нека врста вишенаменског предмета, Екове такозване *opera aperta*, или отворене

---

[9] Џералд Принс, *Граматика прича*, (Gerald Prince, *A Grammar of Stories*, The Hague, Mouton, 1973), стр. 23.

форме,[10] која је обликована тако да је може користити свака група према својој сопственој моди и потребама, те њено реалистичко језгро, та „згуснута" емоција, али такође и ситуација коју зовемо једноставно, *љубомором,* изгледа управо као најапстрактнија и празна почетна тачка свега, утолико што свака издвојена публика мора изнова да је кодира у терминима сопственог система знакова.

Први закључак који бисмо извукли из ове особите историјске и естетичке ситуације је да се за Лукача (чија сам ограничења, надам се, већ признао) утврђује да је ипак био у праву када је реч о природи модернизма: далеко од тога да раскида са старијом пренатрпаном викторијанском буржоаском реалношћу, модернизам једноставно оснажује све њене основне претпоставке, само у свету који је тако потпуно субјективизиран да су оне потиснуте у подземље, испод површине дела, приморавајући нас да поново потврдимо концепт световне реалности, управо у оном тренутку када мислимо да га уништавамо.

Ово је једна друштвена и историјска контрадикција, али за самог писца то је једна дилема која изазива агонију, и можда би баш ово био најдраматичнији начин да се изрази оно што смо покушавали да кажемо. Нико овде, на крају крајева, не жели озбиљно да се врати наративном модусу деветнаестовековног реализма: његови законити наследници су писци бестселера, који се — насупрот Кафки или Роб-Грије — заиста концентришу на основне световне проблеме наше егзистенције, поименце, на новац, моћ, положај, секс, и све оне досадне дневне преокупације које и даље чине суштину наше свакодневице иако их уметничка књижевност сматра недостојним своје пажње. Не кажем да треба да се вратимо и читамо и пишемо на старији начин, него само то да у срцу својих срца — како су Голдвотерови људи имали обичај да кажу — свако зна да романи Џона О'Харе још увек дају истинитију слику о чињеницама живота у Сједињеним Државама него било шта Хемингвејево или Фокнерово — са свим њиховим туристичким или магнолија-егзотичностима. Мада — мада — они су очито већи писци. Тако почињемо полако да схватамо изопаченост историјског стања у којем истина нашег друштвеног живота као целине — Лукач би рекао тоталитета — постаје све више неускладива са естетским квалитетом језика или индивидуалног израза; стања за које се може тврдити да, уколико можемо да

---

[10] Видети: Умберто Еко, *Отворено дело* (Umberto Eco, *Opera aperta,* Milano, Bompiani, 1962; или: *L'Oeuvre ouverte,* Paris, Editions du Seuil, 1965), и такође: *Улога читаоца (The Role of the Reader,* Bloomington, Indiana University Press, 1979).

створимо уметничко дело из нашег сопственог искуства, уколико можемо да га искажемо у облику приче, тада оно није више истинито; и уколико можемо да дођемо до истине о нашем свету као тоталитету, као нечему што трансцендира само индивидуално искуство, онда ту истину више не можемо да учинимо ухватљивом у наратцији или у књижевној форми. Тако чудно проклетство виси над уметношћу у наше време, а за писца се ова дилема осећа као повећана способност да генерализује или универзализује своје лично искуство. Захтеви, не само реализма, већ наратције уопште, гурају га мало помало у пуку аутобиографију, док се за све то време гради, чак и од самог аутобиографског дискурса, једноставно један приватни језик више у мноштву. Све чешће и чешће, писац се ограничава на то да говори истину само о сопственој, апсолутно издвојеној ситуацији: не говорећи више за целу своју земљу већ само за једно једино место, чак не више ни за њега већ за једно одређено суседство, па и то само утолико уколико то суседство опстаје у етничком смислу или у смислу гета; иза тога, само за своју сопствену породицу, а онда не више чак ни за старију генерацију те породице, најзад бива ограничен на сопствени дом, и коначно, у оквиру свог дома на *свој* сопствени пол.[11] Тако мало помало, писац се осети ограниченим на тако издвојен говор да тај говор убудуће за њега постаје безвредан и сâмо поновно симболичко кодирање одржава наду да ће се рећи нешто што има значење за ширу и хетерогенију публику. Ипак, као што смо видели, та нова врста значења је сасвим различита од старе. Али у овој потпуно субјективизираној неистини, модерни писац, и поред свега, у једном другачијем смислу остаје дубоко истинит и дубоко репрезентативан: јер и свако други је подједнако тако закључан у свој издвојени језик, затворен међу оне збијене редове монада који су коначни резултат друштвеног распарчавања инхерентног нашем систему.

Многобројне су представе ове дубоке субјективизације и распарчавања нашег друштвеног живота и самих егзистенција, у свету касног монополског капитала. Неке буде страх и надахњују нас врстом метафизичког патоса за наш положај, као оно биће код Лотреамона, запечаћено од рођења у херметичну, за звук непропустљиву мембрану, које сања врисак, са судбинском улогом да прекине изолацију и да по први пут пропусти јецаје бола из спољашњега света.

---

[11] Жанровска рестрикција је намерна, пошто феминистичка и друге врсте опозиционих културних продукција могу да се ослоне на динамику групе која би била потпуно различита од друштвене реификације коју овде помињемо.

Све су ово, наравно, фигуре; и меру наше дилеме представља и то што не можемо да пренесемо ово стање ни на који други осим на фигуративан начин; па ипак, неке фигуре као да нас више ослобађају, те када смо већ почели са упућивањем на Платона, дозволите да завршимо са платонском визијом, која је једном и сама била основ метафизике, али која сада, данас, захваљујући историјском развоју који би био сасвим непредвидљив у Платоново време, изгледа — као најозбиљније од свих фигура и метафора — као да је дата са намером да има *најдословнији* смисао.

> Замисли (говори Сократ) да људи живе у некој подземној пећини и да се дуж целе пећине провлачи један широк отвор који води горе према светлости. У тој пећини живе они од детињства и имају окове око бедара и вратова тако да се не могу макнути с места, а гледају само напред, јер због окова не могу окретати главе. Светлост им, међутим, долази од ватре која гори изнад њих и далеко иза њихових леђа. Између ватре и окованих људи води горе пут, а поред њега замисли да је подигнут зид као ограда какву подижу мађионичари да изнад ње показују своју вештину... Замисли уз то још да поред тог зида људи проносе разне справе, и то кипове људи и других животиња од камена и дрвета, као и све могуће творевине људске уметности...
>
> Твоје је поређење необично (одговара Сократов слушалац) а необични су и твоји затвореници.
>
> Слични су нама, рекох. Зар мислиш да они виде нешто друго осим својих сенки и сенки других људи које светлост ватре баца на супротан зид пећине?[12]

Има, наравно начина да се пробије ова изолација, али то нису књижевни начини, и они захтевају потпуну и свеобухватну трансформацију нашег економског и друштвеног система и откривање нових облика колективног живота. Наш задатак — јер ми смо стручњаци за рефлексије и слике ствари — јесте стрпљивији и скромнији, али онај који даје бољу дијагнозу. Ипак, чак и такав један задатак као што је анализа књижевности и културе неће водити ничему ако не задржимо и живо присутно сазнање о нашој сопственој историји, јер ми смо у најмању руку овлашћени да тврдимо како нисмо разумевали, како смо мислили да су све те ствари истините, како нисмо имали начина да сазнамо да, у ствари, живимо у пећини.

С енглеског
Весна БЈЕЛОГРЛИЋ

Фредрик ЏЕЈМСОН

---

[12] Из 7. књиге *Државе*. (Овде цитирано према: Платон, *Држава*, Београд, Београдски издавачко-графички завод, 1983³, стр. 206.)

ШТА ЈЕ ЕПСКО ПОЗОРИШТЕ (1)

Студија о Брехту

О чему је данас реч у позоришту, може се тачније судити из његовог односа према позорници, а не према драми. Ради се о затрпавању оркестарског простора. Та провалија која одваја глумце од публике као мртве од живих, провалија чије ћутање у позоришном комаду појачава узвишеност, а њено звучање у опери појачава опијеност, та провалија која међу свим елементима позорнице носи неизбрисиве трагове свог сакралног порекла, изгубила је своју функцију. Још је позорница уздигнута, али она се више не уздиже из неизмерне дубине; постала је подијум. На овом подијуму ваља наћи место. Таква је ситуација. Међутим, као и код многих других стања, превагнуло је расположење да се и ово стање прикрије, уместо да се у позоришту оно узме у обзир. И даље се пишу трагедије и опере којима стоји на располагању наоко давно опробани сценски апарат, док у стварности оне не чине ништа, сем што опскрбљују један дотрајали. „Ова нејасноћа међу музичарима, писцима и критичарима о њиховој ситуацији има огромне последице које се премало уважавају. Јер мишљењем да су у поседу једног апарата, који у стварности поседује њих, они бране апарат над којим више немају никакву контролу, који више није, како они верују, средство за продуценте, већ је постао средство против продуцената." Овим речима уклања Брехт илузију да се позориште данас заснива на поезији. То не важи ни за позориште са добром прошћу ни за његово. Текст служи у оба случаја: тамо служи одржавању позоришне делатности, овде њеном мењању. Како је ово последње могуће? Има ли драме за подијум — јер подијум је постао позор-

ница — или, како Брехт каже, „за издавачке заводе", Па ако је има, какав је њен карактер? Јединy могyћност да се о подијyмy исправно сyди чинило се да је нашло „савремено позориште" y комадима с политичком тезом. Али ма како да је ово политичко позориште фyнкционисало, оно је дрyштвено допринело yлажењy пролетерских маса баш y оне позиције које је театарски апарат створио за грађанске. Фyнкционалне везе између пyблике, текста и представе, редитеља и глyмаца остале сy готово непромењене. Епски театар полази од покyшаја да се оне темељито измене. Својој пyблици ова позорница не представља више „даске што живот значе" (дакле подрyчје деловања), већ повољно постављен изложбени простор. Његовој позорници пyблика више није маса хипнотисаних покyсних особа, већ скyп интересената чије захтеве има да задовољи. Његовом текстy приказивање више не значи виртyознy интерпретацијy, већ строгy контролy. Његовом извођењy представе текст више није основа, већ графикон y који се yписyје приход y видy нових формyлација. Његовом глyмцy редитељ више не даје yпyтства за ефекте, већ тезе ради става. Његовом редитељy глyмац више није мимичар који ће да се сроди с yлогом, већ фyнкционар који има да је инвентарише.

Да овако измењене фyнкције почивају на измењеним елементима, јасно је. За њиховy провереy прyжило је најбоље шансе једно извођење Брехтове параболе *Човек је човек* недавно y Берлинy. Јер, захваљyjyћи храбром и разборитом трyдy yметничког рyководиоца Легала, представа је била не само једна од најпрецизнијих стyдија која се y Берлинy појавила после више година, него истовремено и yзор епског позоришта, досада једини. Шта је професионалнy критикy омело y овој констатацији, показаће се. Пyблика је нашла свој приступ комедији када се спарна премијерна атмосфера најзад избистрила, независно од сваке стрyчне критике. Јер тешкоће с којима се сyсреће опажање епског позоришта нисy ништа друго него израз његове блискости животy, док теорија чами y вавилонском изгнанствy једне праксе која с нашим постојањем нема никакве везе, тако да се вредности једне Колоове* оперете лакше могy представити по правилима школског језика естетике, него вредности једне Брехтове драме. Поготово што ова драма, да би се y потпyности посветила подизањy нове позорнице, остаје слободних рyкy према поезији.

Епско позориште је гестовно. Колико ће оно при том бити поетско y yобичајеном смислy, питање је за себе.

---

* Walter Kollo, заправо W. Kollodziejski (1878—1940), немачки оперетски композитор. — Прим. прев.

Гест је његов материјал, а прикладна употреба овог материјала његов задатак. Насупрот потпуно варљивим изјавама и тврдњама људи на једној страни, насупрот слојевитости и непрозирности њихових акција на другој срани, гест има две предности. Прво, он је само у извесној мери патворљив, и то што је неупадљивији и обичнији утолико мање. Друго, супротно акцијама и подухватима људи, он има одредљив почетак и одредљив крај. Штавише, ова строга оквирна затвореност сваког елемента једног држања, које је у целости ипак у живоме току, један је од дијалектичких основних феномена геста. Из овога следи важан закључак: гестова добијамо утолико више уколико чешће прекидамо онога који изводи радњу. Стога је за епско позориште прекидање радње суштински значајно. У њему је формално достигнуће Брехтових сонгова са њиховим грубим, срцепарајућим рефренима. Не улазећи напречац у тешко истраживање функције текста у епском позоришту, може се устврдити да се његова главна функција у извесним случајевима састоји у томе да се радња — далеко од намере да се илуструје или снажније развија — прекида. И то не само радња партнера, већ исто тако и сопствена. Ретардирајући каракер прекида, епизодни карактер уоквиравања, претварају гестовно позориште у епско.

Ово епско позориште, објашњавано је, не настоји толико да развија радње, колико да прикаже стања. И док су готово све пароле његове драматургије неприметно умукле, ова последња је ипак изазвала неспоразум. Довољан разлог да овде о њој наставимо. Стања о којима је у њој реч изгледа нису могла бити ништа друго него „миље" ранијих теоретичара. Тако схваћен испао је захтев, сумарно говорећи, за обнављање натуралистичке драме. Али нико, напослетку, не може бити толико наиван да би то заступао. Натуралистичка позорница је, ништа мање од подијума, потпуно илузионистичка. Њена властита свест о томе да је театар не може је учинити плодном. Она мора, као свака динамична позорница, да је потисне, како би се несметано могла посветити свом циљу, одражавању стварнога. Епско позориште, напротив, задржава живу и продуктивну свест о томе да је позориште. Ова свест га оспособљава да елементе стварнога третира у смислу покусних инструкција, а на крају, не на почетку тог експеримента, јесу стања. Она се, значи, не приближују гледаоцу, већ бивају од њега одмакнута. Он их препознаје као стварна стања не самодопадљивошћу, као у театру натурализма, већ чуђењем. Овим чуђењем епско позориште рехабилитује на опор и невин начин једну сократовску праксу. У ономе који се чуди буди се интересовање; тек је у њему интере-

совање на свом извору. За Брехтов начин мишљења, дакле, ништа није значајније од предузетог покушаја у епском позоришту да ово изворно интересовање учини професионалним. Епско позориште се обраћа интересентима „који не размишљају без разлога". То је, међутим, став који они посве деле са масама. У настојању да се масе стручно заинтересују за позориште, али нипошто путем „образовања", несумњиво успева Брехтов дијалектички материјализам. „Врло брзо бисмо имали такво позориште са много стручњака, као што у спортским халама имамо много професионалаца."

Епско позориште, дакле, не репродукује стања, оно их, штавише, открива. Откривање стања одвија се прекидањем токова радњи. Најпримитивнији пример: породична сцена. Изненада улази странац. Жена је управо намеравала да згрудва јастук и завитла га на своју ћерку; отац је кренуо да отвори прозор, како би позвао полицајца. Тог тренутка се на вратима појављује странац. „Табло", како се обично говорило око хиљаду деветстоте. То јест, странац се сада сукобљава са једним одређеним стањем: згужвана постеља, отворен прозор, разбацан намештај. Али постоји један поглед пред којим чак и обичније сцене грађанског живота не изгледају битно другчије. Разуме се, што су разарања нашег друштвеног поретка узела више маха (што више смо оштећени ми сами и наша способност да себи о њима полажемо рачуна), то ће карактеристичније морати да буде странчево одстојање. Такав странац познат је из Брехтових покушаја: један швапски „Улис", као и грчки, Одисејев „Нико", који посећује једнооког Полифема у пећини. Тако бане Којнер — тако се зове странац — у пећину једнооког чудовишта „класне државе". Врло лукава су обојица, свикла и на јад, добро упућена; обојица мудри људи. Практична резигнација, која одвајкада измиче сваком утопијском идеализму, наводи Одисеја на мисли о повратку своме дому, а овај Којнер уопште се не миче са свог прага. Он воли дрвеће у свом дворишту када из свог стана на четвртом спрату дворишне зграде изађе напоље. „Зашто никада не идеш у шуму — питају његови пријатељи — када толико волиш дрвеће?" „Зар нисам рекао, одговара господин Којнер, да волим стабла у мом дворишту?" Овога мислиоца, господина Којнера, о коме је Брехт једном предложио да на сцену мора бити изнет у лежећем положају (он би тако нерадо ишао тамо), ваља приволети за живот на сцени, то је настојање овога новог театра. Утврдиће се не без изненађења докле његов историјски почетак сеже. Од Грка, наиме, још није престало трагање на европској сцени за нетрагичним ју-

наком. Упркос свим препородима антике, велики драматичари су остајали на највећем одстојању према аутентичном облику трагике. Како се овај пут оцртава у средњем веку код Росвите, у мистеријској драми, касније код Грифијуса, Ленца и Грабеа, како га је Гете превалио у другом Фаусту — то се на овом месту не може приказати. Али се можда може рећи да је тај пут био најнемачкији. Наиме, уколико уопште може бити речи о једном путу, а не само о тајној кријумчарској стази којом је пречицом, кроз узвишени али јалови масив класике, стигло завештање средњовековне и барокне драме до нас. Ова уска планинска стаза — ма колико зарасла у коров и запуштена — излази данас на видело у Брехтовим драмама. Део ове немачке традиције је нетрагични јунак. Да његова парадоксна сценска егзистенција мора бити искупљена нашом властитом, то су рано открили (извесно не критика) свакако најбољи људи нашег времена — мислиоци као Берђ Лукач и Франц Розенцвајг. Већ је Платон, писао је Лукач пре двадесет година, спознао недраматично у највишем човеку, мудрацу. Па ипак га је у својим дијалозима довео до прага позоришне сцене. Ако неко хоће да епско позориште сматра драматичнијим од дијалога (оно то није увек), тај због тога не треба да буде мање филозофски расположен.

Облици епског позоришта одговарају новим техничким облицима, биоскопу као и радију. Оно је на висини технике. Ако се већ на филму све више и више остваривао принцип да публици буде могуће да се у свако доба „укрца", да ваља избегавати компликоване претпоставке, да сваки део мора, уз своју вредност за целину, поседовати и своју властиту, епизодну, онда је то у радију, према публици која свој звучник у свако доба по својој вољи укључује и искључује, постала стриктна нужност. Епско позориште уводи иста достигнућа на позорницу. У њему у принципу нема закаснелих. Ова црта одаје истовремено да је далеко већи — од рушења које оно задаје театру као вечерњем забавном проводу — пробој који оно уноси у театар као друштвену манифестацију. Ако се у кабареу грађанство меша са боемијом, у варијетеу за једно вече премости јаз између мале и велике буржоазије, онда су у Брехтовом пројектованом театру, где је слободно пушење, пролетери стални гости. За њих нису необични захтеви које он поставља глумцу да избор дрвене ноге у улози просјака у *Опери за три гроша* тако изведе „да људи управо због те тачке сврате у позориште у време када ће се она одигравати. Нехерове* пројекције су више плакати уз

* Caspar Neher (1897—1962), немачки сценограф, Брехтов блиски сарадник. — Прим. прев.

овакве нумере, него декорације за неку сцену. Плакат потпуно спада у саставне делове „литераризованог театра". „Литераризовање значи прожимање ‚обликованога' ‚формулисаним', даје позоришту могућност да успостави прикључивање другим институтима за духовну делатност." Институтима, а напослетку и самој књизи. „Фусноту и упоредно прелиставање ваља увести и у драматику. Али шта плакатирају Нехерове слике? Брехт пише да оне „заузимају став према збивањима на позорници тако што стварни ждероња" у *Махагонију* „седи испред нацртанога ждероње". Добро. Али ко ми јамчи да играни има преимућство сварности пред нацртаним? Ништа нас не спречава да играног оставимо да седи испред стварног, дакле да пустимо нацртаног позади да буде стварнији од играног ждероње. Можда ће се тек тада добити кључ за снажно и особито дејство тако инсцениpаних места. Међу глумцима појављују се неки као опуномоћеници, мандатари виших сила, који остају у позадини. Оданде дејствују као што то чине Платонове Идеје тиме што стварима постављају моделе. Тако би биле Нехерове пројекције материјалистичке идеје, идеје о правим „стањима", и ма колико оне биле примакнуте збивању, подрхтавање њихових обриса још увек одаје много присније близину из које су се отеле како би постале видљиве.

Литераризовање театра у формулацијама, плакатима, натписима — чија је сродност са кинеским поступцима Брехту позната и коју ваља једном посебно истражити — одузеће и треба да „одузме позорници њене сижејне сензације". А још даље у истом правцу напредује Брехт разматрањем не би ли догађаји које епски глумац приказује већ морали бити познати. „Тада би историјски догађаји били пре свега најподеснији." Али и овде би биле неизбежне извесне слободе у развоју — да се акценти не стављају на велике одлуке, које леже на усправним смеровима очекивања, већ на оно несамерљиво, појединачно. „Може доћи овако, али може и сасвим друкчије" — то је основни став онога који пише за епско позориште. Он се према свом предмету односи као учитељ балета према својој ученици. Прво му је да јој разлабави зглобове до границе могућег. Он ће бити тако јако удаљен од историјског и психолошког шаблона као Стриндберг у својим историјским драмама. Јер Стриндберг се свесним снагама окушавао у епском, нетрагичном театру. Иако се он у делима из индивидуалног животног круга још враћа шеми хришћанских пасија, он је у својим историјама плаховитошћу свог критичког мишљења, разобличавајућом иронијом утро пут гестовном театру. У овом смислу калваријски пут у *Ка*

Дамаску и улична балада *Густав Адолф* обележавају поло-ве његовог драмског стваралаштва. Потребан је поглед из ове перспективе како би се увидела продуктивна супрот-ност којом се Брехт разликује од такозване савремене драмске књижевности коју настоји и да превазиђе у сво-јим „поучним комадима". Они су заобилазни пут преко епског позоришта којем се комад с тезом мора прилаго-дити. Заобилазни пут у поређењу са драмама једног Толера или Лампела, који тачно онако као немачка псеудокла-сика — „додељујући примат идеји да гледалац жели све одређенији циљ" — усмеравају гледаоца, стварају „тако рећи увек већу потражњу од понуде". Уместо да као спо-менути проваљује у наша стања споља, Брехт је допринео схватању да их треба пустити да се међусобно дијалек-тички критикују, да се разни њихови елементи логично сударају. Његов носач Гали Геј у *Човек је човек* није ништа друго до позорје противречности нашег друштвеног поретка. Можда у Брехтовом смислу није претерано смело дефинисати мудраца као савршену позорницу такве дија-лектике. У сваком случају, Гали Геј је мудрац. Он се пред-ставља као носач „који не пије, врло мало пуши и нема скоро никаквих страсти". Њему није очевидна понуда удо-вице, којој је однео кошару и која жели да му награду дâ ноћу: „Да признам отворено, желео бих да купим рибу." Ипак ће он бити приказан као мушкарац „који не може рећи не". А и то је мудро. Јер тиме он пушта противреч-ности живота да уђу тамо где се оне напослетку једино и могу савладати: у човеку. Само „онај ко је споразуман" има шансе да мења свет. Тако пристаје мудри усамљеник и пролетер Гали Геј на ликвидацију сопствене мудрости и на то да ступи у редове жестоких бораца енглеске коло-нијалне војске. Он је управо напустио кућну капију да на тражење своје жене купи рибу. Тада наиђе на једну патро-лу англо-индијске војске која је у пљачки једне пагоде изгубила четвртог човека из свог састава. Остала тројица су јако заинтересована да најхитније набаве замену. Гали Геј је човек који не може рећи не. Он полази за тројицом не знајући шта с њим намеравају. Мало-помало поприма он мисли, држања, навике, какве човек у рату мора имати; он ће потпуно бити премонтиран, неће више признати сво-ју жену, која га проналази, и на крају ће постати страхот-ни ратник и освајач тибетанских планинских тврђава, сер Ел Дховр. Човек је човек, носач плаћеник. Он се према својој плаћеничкој природи неће односити другачије него пре тога према свом носачком послу. Човек је човек, то није верност свом рођеном бићу, већ спремност да у себе прими неко друго.

Не изговарај своје име баш тако тачно, а и чему
Кад тиме још увек другога зовеш.
И чему толико гласно твоје мишљење. Заборави га. Ма какво да је било.
Немој се сећати једне ствари дуже од њеног трајања.

Епско позориште доводи у питање забавни карактер позоришта; оно уздрмава његову друштвену вредност тиме што му одузима функцију у капиталистичком поретку; угрожава — то је треће — критику у њеним привилегијама. Ове су у стручном знању које оспособљава критичара за извесна опажања о режији и извођењу. Мерила која су при овим опажањима у игри тек у најређим случајевима подлежу његовој контроли. Он их у поверењу у „естетику театра", чије појединости нико неће да зна баш у танчине, може сматрати излишним. Уколико, међутим, естетика театра не остане у позадини, уколико је њен форум публика, а њен критеријум више није нервно дејство на појединца, већ организација слушалачке масе, онда критика у свом садашњем облику нема никакво преимућство пред овом масом, већ далеко за њом заостаје. У оном тренутку када се маса у дебатама и одговорним одлукама, у покушајима образложених ставова диференцира, у оном тренутку када лажни, закукуљени тоталитет „публика" почиње да се распада да би у свом окриљу дао простора за страначке фракције које одговарају стварним приликама — у том тренутку критику погађа двострука невоља: да гледа како је њен агентски карактер разоткривен и како је у исто време постала неважећа. Хтела-не хтела, она постаје — сасвим једноставно, будући да апелује на „публику" која у тако неухватљивом облику постоји још само за позориште, за биоскоп она већ на карактеристичан начин не постоји — адвокат онога што се код старих звало театрократија: на рефлексима и сензацијама заснованој владавини над масама, која се јавља као исконска супротност према заједници способној за одговорни став. Овим држањем публике стичу признање „иновације" које искључују свако друго мишљење осим онога што се може реализовати у друштву и тиме се супротстављају свим „обновама". Јер оно што се овде напада јесте база, схватање да уметност тобож сме само да „окрзне", а да дотицање читаве ширине животног искуства припада само кичу, да је поврх тога долично да се само ниже класе тако узму у обзир. Али напад на базу је истовремено побијање њених властитих привилегија — то је критика осетила. Она се у распри о епском позоришту може чути само као странка.

„Самоконтрола" позорнице мора свакако рачунати са глумцима, који о публици имају битно другачији појам него укротитељ о зверима у свом кавезу; са глумцима којима ефекат није циљ, већ средство. Када је руском редитељу Мејерхолду недавно у Берлину било постављено питање у чему се по његовом мишљењу његови глумци разликују од западноевропских, он је одговорио: „У две ствари. Прво тиме што могу да мисле, друго што мисле материјалистички, не идеалистички". Да је позорница морална установа, та тврдња има оправдања само с обзиром на једно позориште које не само пружа сазнања, већ их и производи. У епском позоришту постоји одгајање глумца да игра на начин који га упућује на сазнање; његово сазнање пак одређује, не само садржајно, већ темпима, паузама и акцентима сву његову игру. Али ово не треба разумети у стилском смислу. Штавише, у програму за комад *Човек је човек* каже се: „У епском позоришту глумац има више функција, па зависно од тога коју функцију обавља, мења се стил у ком игра". Међутим, овим мноштвом могућности влада једна дијалектика којој се имају подредити сви стилски моменти. „Глумац мора приказати једну ствар и мора себе приказати. Он ће природно приказати ствар приказујући себе, а приказаће себе приказујући ствар. Иако се то поклапа, не сме се ипак тако поклопити да нестане супротности (разлике) између оба ова задатка." „Учинити гестове наводљивим" је најважнији чин глумчев; он мора умети да кочи своје покрете, као што словослагач збија и разређује речи. „Епски комад је грађа која се мора рационално посматрати, у којој се ствари морају познавати, његово приказивање мора стога ићи у сусрет овом разматрању." Највиши задатак епске режије је да изрази однос приказане радње са радњом која је у извођењу уопште дата. Ако је сав марксистички образовни програм одређен дијалектиком која влада између држања у настави и држања у учењу, онда се у епском позоришту појављује нешто аналогно у сталном расправљању између збивања на позорници, које се приказује, и сценског држања које приказује. Највиши закон овога позоришта је да „онај који приказује" — а то је глумац као такав — „буде приказан". Таквом формулацијом неко ће се можда подсетити на стару Тикову драматургију рефлексије. Доказати зашто би то било погрешно, значило би успети се спиралним степеницама изнад позорнице Брехтове теорије. Овде нека буде довољно упућивање на један једини моменат: свим својим умећима одражавања позорница романтизма никада није била у стању да правилно оцени дијалектички исконски однос, однос теорије и праксе, око чега се, дапа-

че, на свој начин, исто тако залудно трудила као што то данас чини савремено позориште.

Ако би, дакле, глумац старе позорнице као комедијант понекад доспевао у комшилук попа, онда се он у епском позоришту налази на страни филозофа. Гест демонстрира социјално значење и применљивост дијалектике. Он опробава стања на човеку. Тешкоће које у току припрема представе искрсавају пред редитељем не могу се решавати без конкретног увида у друштвени организам. Али дијалектици епског позоришта, којој оно тежи, није неопходно потребно сценско кретање времена, она се посведочује већ и у гестовним елементима који су подлога сваком временском следу, и само неадекватно се могу назвати елементима, пошто нису једноставнији од овог временског тока. Иманентно дијалектичко држање је оно што се у једном стању — као отисак људских покрета при говору, отисак радњи и речи — мушевито разбиструје. Стање, које епско позориште открива, дијалектика је у затишју. Јер, као што код Хегела протицање времена, по свој прилици, неће бити мајка дијалектике, већ само медијум у којем се она представља, тако у епском позоришту противречни ток исказивања или начина држања није мајка дијалектике, већ је то сам гест. Један те исти моли Гали Геја за преруша-вање, другом приликом за стрељање уза зид. Један те исти гест га наводи да одустане од рибе и као приде да неизбежно прихвати слона. Оваква открића ће задовољити публику која посећује епско позориште, на њима ће за свој новац добити оно што јој припада. С правом објашњава аутор оно што се односи на одвајање овог позоришта као озбиљнијег од обичног забавног позоришта. „Тако ми побуђујемо привид, док ово нама непријатељско позориште грдимо као неку кулинарску ствар, као да смо и у нашем против сваког задовољства, да ово учење и подучавање не бисмо могли замислити никако другачије него као изазивање досаде. Често се, наиме, слаби сопствена позиција како би се победио противник, а за љубав што већег борбеног успеха радикалног потхвата сасвим се умањује ширина и значај своје ствари. Тако чисто сведена на облик борбе може она затим можда и да победи, али не и да замени побеђену ствар. Но, процес сазнања, о којем смо говорили, по себи је забаван. Већ то, да човек може на известан начин да се упозна, ствара осећање тријумфа, а исто тако и то да се он не може у потпуности нити коначно упознати, а да је не тако лако исцрпљиво биће, да у себи крије и скрива многе могућности (одакле и његова способност развијања), јесте забавно сазнање. Да он допушта свету око себе да га мења и да он сам мења околни свет, тј. да може поступати тако да остави последице, све

то изазива осећања задовољства. Наравно, не када се на човека гледа као на нешто механичко, до краја употребљиво, нешто без отпора, што се због извесних друштвених прилика данас догађа. Чуђење, које се следствено овде мора укључити у Аристотелову формулу о утицају трагедије, у свему је способност оцењивања и може се научити.

Подизање брана у реалном животном току, тренутак када се животно протицање заустављa, осетиће се као повратни талас: чуђење је тај повратни талас. Дијалектика у мировању је његов прави предмет. То је стена са чијег се врха поглед урања доле у реку ствари, о којој они у граду Јехоу, „који је увек пун, и где нико не остаје", знају песму „чије речи почињу овако:

Не буди устрајан при таласу
Који се разбија о твоју ногу, све док ти је
Она у води, разбијаће се
Нови таласи о њу."

Па ако се река ствари разбија о ову стену чуђења, онда нема разлике између једног људског живота и једне речи. Обоје су у епском позоришту само пена на вршку таласа. Оно пушта постојање да из корита времена високо врцне и засветлуца за трен у празном, да би га изнова предало окрилју Времена.

1931.

С немачког
Јоаким БУДИНСКИ

Валтер БЕНЈАМИН

ПИСЦИ, ИНТЕЛЕКТУАЛЦИ, УЧИТЕЉИ

(Одломак)

Два типа дискурса

Можемо разликовати два типа дискурса:

Терористички дискурс није неминовно везан за безусловно потврђивање вере, истине, извесне правде; он може једноставно бити жеља да се оствари свесно слагање изговора са истинским насиљем језика, урођено насиље језика које проистиче из чињенице да не постоји исказ који може непосредно изразити истину и које нема на располагању ниједан начин сем снаге речи; тако привидно терористички дискурс постаје нешто друго ако, читајући га, следимо правце које он сам себи прописује — поново успостављајући у сопственој унутрашњости, пукотину или расуло, или, друкчије речено, несвесно. Такво читање није увек једноставно: извесни тероризми ограниченог домета, који делују превасходно на основу стереотипа, искључују свако друго поље; укратко, ови тероризми *одбијају писање* (откривамо их посредством оног што у њима остаје круто — онај дах озбиљности што избија испод свакидашњег).

Репресивни дискурс, напротив, није повезан са декларисаним насиљем, већ са Законом. Овде Закон прожима језик као равнотежа: равнотежа се успоставља између забрањеног и допуштеног, између узорног и недостојног значења, између ограничења здравог разума и заводљиве слободе тумачења. Због тога у оваквом дискурсу склоност ка балансирању, вербалним супротностима, уобличаваним а онда изневераваним тврђењима, опстојавању што се не одлучује *нити* за ово *нити* за оно (ако, међутим, размотримо

ово двоструко сабирање *нити-нити*, видећемо да се наш *непристрасни, објективни, људски* говорник увек опредељује *за* ово, а против *оног)*. Репресивни дискурс је дискурс чисте савести, либерални дискурс.

Аксиоматско поље

„Све што је потребно", напоминье Брехт, „јесте одређивање таквих тумачења чињеница о класној борби пролетаријата (националној или интернационалној), која омогућавају употребу тих чињеница у конкретном деловању. Она се морају синтетизовати у циљу стварања једног аксиоматског поља." Тако свака чињеница има неколико значења (мноштво „тумачења"), између којих је једно пролетерско (или је, бар, од користи пролетаријату у његовој борби); спајањем различитих пролетерских значења уобличава се револуционарна аксиоматика. Али ко одређује значење? Према Брехту, сам пролетаријат. Такво гледиште подразумева да подела на класе бива неизбежно допуњена поделом значења, док класна борба добија неизбежни наставак у сукобу значења: докле год постоји класна борба (национална или интернационална), неизбежна је и непомирљива подела аксиоматског поља.

Тешкоћа (упркос Брехтовом уверавању — „Све што је потребно") произилази из чињенице да се известан број предмета дискурса не односи непосредно на пролетаријат (не налази тумачење унутар њега) који не може, ипак, да остане равнодушан према њима, будући да ти предмети конституишу, барем у напредним друштвима која су искоренила беду и примитивизам, обиље другог дискурса унутар којег је пролетаријат присиљен да живи, да се прехрањује и забавља. Овај дискурс је дискурс културе (могуће је да је у Марксово време притисак на пролетаријат био далеко слабији него данас; у одсуству „масовних комуникација", није постојало ни нешто такво као „масовна култура"). Како, дакле, можете приписати борбено значење нечему што вас се непосредно не тиче? Како пролетаријат може унутар себе да одреди тумачење Золе, Пусена, поп-музике, недељних спортских новина или најновије вести? За „тумачење" свих ових културних релација потребни су *представници* — они које Брехт назива „уметници" или „интелектуални радници", они што имају на располагању језик посредног, посредност као језик; једном речју, *заступници* посвећени пролетерском тумачењу културних чињеница.

Тада почиње, међутим, за ове заступнике пролетерског значења, истинска главобоља, будући да њихова ситуација није ситуација пролетаријата: они нису произвођачи, а то је негативна ситуација коју деле са (студентском) младежи — једном такође непроизводном класом са којом обично сачињавају језички савез. Из тога произилази да њих културa, из које су упућени да ослобађају пролетерска значења, враћа њима самима, а не пролетаријату. Како се култура може *процењивати?* У односу на сопствени извор? Али он је буржујски. У односу на сопствену коначност? Она је такође буржујска. У односу на дијалектику? Премда буржујска, она (дијалектика) садржи и напредне елементе; али шта, *на нивоу дискурса,* разликује дијалектику од компромиса? Историцизам, социологизирање, позитивизам, формализам, психоанализа? Сваки од ових поступака се буржоазификује. Постоје и они поступци који дају предност напуштању самог проблема, одбацивању читаве „културе" — поступци који повлаче за собом разарање целокупног дискурса.

У ствари, чак и кад мисао бива унутар аксиоматског поља разјашњена кроз класну борбу, задаци остају различити, повремено противречни, и, што је најважније, утемељени на различитим временским склоповима. Аксиоматско поље је састављено од неколицине различитих аксиоматских целина: културолошка критика се одвија *узастопно, неуједначено* и *истовремено* кроз сучељавање Старог са Новим, историцизма са социологизирањем, формализма са економизмом, психоанализе са логичким позитивизмом, а онда изнова, *у новом обрту,* кроз супротстављање емпиријске социологије и споменичке историје, Новог и чудноватог (страног), историцизма и формализма, сцијентизма и психоанализе, и тако даље. У односу на културу, критички дискурс може да буде само свилена и свепрожимајућа тактичка мрежа, ткиво елемената час бивших, час случајних (подвргнутих ћудљивостима моде), час коначно и недвосмислено утопијских. Тактичкој неопходности рата између значења придодаје се стратегијска концепција нових условности које одређују означитеље, у часу када се рат ближи завршетку. Културолошка критика, дакле, мора да буде *нестрпљива,* она се не може развијати ако је лишимо жеље. Због тога су у марксистичком писању присутни сви његови дискурси: апологетски (величање револуционарне науке), апокалиптички (разарање буржоаске културе) и есхатолошки (жеља и стремљење према јединствености и неподељености значења, претходно утемељеним на класном јединству).

Наше несвесно

Овде се намеће следећи проблем: на који начин се две велике *епистеме* модерног доба, то јест материјалистичка и фројдовска дијалектика, могу сусрести, ујединити у производњи новог људског односа (није искључено да се и неки трећи појам може скривати у међу-исказивању двају наведених)? Другим речима: како олакшати интеракцију ових двају жеља — за изменом економије производних односа и за изменом економије субјекта? (У овом тренутку, психоанализа се појављује као најпогоднија снага за решавање овог другог задатка, премда се могу претпоставити и друге топике, рецимо оне пореклом са Истока).

Правац овог свеобухватног посла се појашњава кроз следеће питање: каква је природа односа између класног одређења и несвесног? Посредством каквог потискивања улази ово одређење у простор између субјеката? Сасвим извесно, не посредством „психологије" (која би претпостављала душевне садржаје — буржујске/пролетерске/интелектуалистичке), већ, врло очигледно, посредством језика, дискурса: онај Други — који говори, који је сав у говору — друштвено је одређен. С једне стране, пролетаријат се може *издвојити*, али још увек је буржоаски језик, у својој пониженој малограђанској форми, оно што несвесно говори унутар дискурса пролетерске културе; на другој страни, пролетаријат може егзистирати као нем, али да ипак продужава да говори унутар дискурса интелектуалца, не као канонски утемељитељски глас, већ као несвесно. Што се тога тиче, довољно је погледати како оно прожима све наше дискурсе (отворено упућивање интелектуалца на пролетаријат ни у ком случају не спречава овог последњег у освајању простора несвесног унутар нашег дискурса). Само је буржујски дискурс о буржоазији тautолошки: несвесно у буржујском дискурсу јесте, додуше, Други, али тај Други потиче из другог буржујског дискурса.

Писање као вредност

Вредновање претходи критици. Нема уласка у кризу без вредновања. Наша вредност јесте писање, један својеглав однос који, без обзира на чињеницу да то често иритира, у очима многих подразумевају опасност — опасност развијања извесне тајанствености. Ове љутње и прекори откривају злобу, јер побијају, тачку по тачку, значај који приписујемо писању, схваћеном, у овом незнатном интелектуалном подручју западног света, као *материјалистичко*

поље par excellence. Премда проистиче из марксизма и психоанализе, теорија писања покушава да потисне — иако без кидања — овај изворни простор: с једне стране, она се одупире искушењу означеног, то јест глувоћи према језику, према прекомерном повратку његових учинака; на другој страни, супротстављена је говору тиме што не обавља функцију преношења и надиграва — по општем уверењу пристрасно, у највећој могућој мери ускогрудо, поједина социјална ограничења — замке „дијалога". У писању се налазе почеци покрета мноштва: против свих дискурса (начина говора, рутинског писања, ритуала, записника, друштвене симболике), једино писање данас, па макар и у виду луксуза, ствара од језика нешто *атопичко*, лишено место. Управо то је оно распршивање, оно измештање, које називамо материјалистичким.

С француског
Љубомир ПАВЛОВ

Ролан БАРТ

ЖЕНСКИ ФИЛМ КАО ПРОТИВ-ФИЛМ

„... Појављиваху се, препознатљиви по стандардном изгледу, понашању и особинама, добро запамћени типови Заводнице и Чедне Девојке (можда најуверљивији еквиваленти средњевековних оличења Порока и Врлине), Домаћин и Нитков, овај други обележен брчићима и штапом за шегњу. Ноћне сцене бејаху прављене у плавом или зеленом. Каширани столњак је значио, једном за свагда, „сиромашан, али честит" миље; блажено венчање, убрзо је бивало угрожено сенкама прошлости, симболизованим обавезно женским изливањем јутарње шоље с кафом на супруга; први пољубац је редовно најављиван кроз госпођичино отмено поигравање с партнеровом краватом, а такође обавезно пропраћен њеним лупкањем потпетицом леве ципеле... Речју, понашање карактера бивало је потпуно предодређено..."

(Ервин Панофски: *Стил и медијум у кинематографу)*

Утврђивање једноставне типизације у раним филмским остварењима код Панофског може да се покаже кориснim за распознавање начина на који су функционисали филмски митови о женама: зашто је представа мушкарца доживела убрзо диференцијацију, док је карактеризација жена остала на примитивном нивоу, са неким благим изменама. Мноштво текстова о женским стереотипима на филму узима за своју полазну тачку јединствен став о сузбијајућем и манипулаторском карактеру медија самог: на овај начин, Холивуд је означаван као фабрика

снова која производи угњетачке културне предмете. Ово пре-политизовано гледиште има врло мало везе са идејама које су о уметности износили било Маркс било Лењин, будући да ниједан од њих није наглашавао непосредну везу између развоја уметности и материјалне основе друштва. Идеја о тенденциозности у уметности, коју горепоменути став имплицира, јесте крајње обмањивачка и назадна, и онемогућава критику која би се показала корисном за развијање стратегије женског филма. Ако, пак, прихватимо да развој женских стереотипа није представљао свесну стратегију Холивуда, шта онда одбацујемо? Панофски проналази изворе филмске иконографије и стереотипа у условностима прагматске нужности; он сугерише да је у раном периоду филма публика са великом тешкоћом одгонетала оно што се збива на платну. Чврсти иконографски кодови су, стога, уведени да би омогућили разумевање и опскрбили гледаоце основним чињеницама које се односе на приповедање. Иконографија као посебна врста знакова или скупина знакова, заснивани на одређеним конвенцијама у холивудским жанровима, била је делимично одговорна за стварање женских стереотипа у комерцијалном филму уопште, али чињеница да је дошло до далеко веће диференцијације мушких но женских улога упућује на саму идеологију сексизма, као и на основну противречност која мушкарца ситуира унутар историје, а жену третира као аисторијску и безвремену. Са даљим развојем филма, постојање мушких стереотипа је све чешће схватано као огрешење о појам „карактера"; у погледу жена, то није био случај; владајућа идеологија је представљала Њу као вечну и непроменљиву, с изузетком измена у равни моде. Говорећи уопштено, митови који господаре филмом су они исти који господаре и свим осталим културним производима: они упућују на стандардни систем вредности који прожима све културне склопове у одређеном друштву. Мит употребљава слике, али слика је и његова најслабија тачка. Штавише, могуће је употребљавати слике (рецимо, конвенционалне фигуре) упркос и насупрот митологије која се обично са њима повезује. У свом ауторитативном делу о митy *(Mythologies,* Jonatan Kape, London, 1971) Ролан Барт истражује на који начин мит, као означитељ, делује, кроз анализу читавог једног подручја производа: националног јела, свадбене церемоније, фотографије из *Пари Мача (Paris Match).* У његовој књизи се разматра на који начин знак може бити испражњен од свог изворног денотативног значења и подвргнут новом, конотативном. Оно што је било потпун знак, састављен од означитеља и означеног, постаје пуки означитељ новог означеног, које лукаво осваја простор изворне денотације. На тај

начин, нова конотација се погрешно представља као „природна", јасна и очигледна денотација: овај поступак је претвара у означитеља идеологије у друштву које је употребљава.

Мит, дакле, као форма говора или дискурса, представља основни образац коришћења жене у филмовима: мит преноси и преображава идеологију сексизма чинећи је невидљивом — када се учини видљивом, она се расплињава — а стога и природном. Овај процес открива проблем женских стереотипова у нешто другачијем светлу. На првом месту, овакво гледиште о функционисању филма доводи у питање тврдњу по којој комерцијални филм више манипулише представом жене него уметнички филм. Ту тврдњу подрива и чињеница да управо Холивуд, због своје чврсте иконографије, пружа већи отпор несвесном деловању мита. Идеологија сексизма није мање присутна у европском уметничком филму само зато што се у њему стереотипови чине мање очигледним; у природи мита је да лишава знак (представу жене/функцију жене у приповедању) његовог значења и намеће му друго, које се тако појављује као природно: у суштини, могу се извести убедљиви докази да уметнички филм више трпи утицај елемената мита. Овај став поприма велику тежину када се узме у обзир појава и развој женског филма. Конвенционално гледиште о женама које раде у Холивуду (Арцнер, Вебер, Лупино и друге) јесте да оне имају мало могућности да се изразе унутар владајуће сексистичке идеологије; оне су знамен жене и ништа више. У ствари, пошто иконографија пружа извесне могућности за јачи отпор реалистичкој карактеризацији, митске одлике неких стереотипа постају лакше издвојиве и употребљиве, као шифре које упућују на идеолошку традицију само зато да би је критиковале. Могуће је слике ослободити митског оквира и на тај начин проузроковати проломе у идеологији сексизма којој је филм формално потчињен. Дороти Арцнер је несумњиво користила ову технику, али и филмови Нели Каплан су изузетно важни у овом смислу. Као европски редитељ, она схвата опасност од митске инвазије знака у уметничком филму и стога намерно употребљава иконографију Холивуда да би ту инвазију осујетила. Употреба обрасца „махните комедије" код неких жена редитеља (на пример, Стефани Ротман) такође потиче из овог увида.

Одбијајући социолошко анализирање жене на филму, ми одбијамо и сваку расправу у терминима реализма, пошто таква расправа повлачи собом и прихватање привидне природности денотације знака, као и порицање стварности мита којим се оперише. Унутар идеологије сексизма и владајућег мушког филма, жена је приказана као нешто

што заступа мушкарца. Лора Малви, у свом изузетно корисном есеју о поп-уметнику Алену Џонсу („Ви не знате шта радите, зар не, господине Џонс", у есеју *Сувишно ребро*, 1973), указује да је жена као жена потпуно одсутна у Џонсовом делу. Приказана фетишистичка представа односи се искључиво на мушку нарцисоидност: жена не представља себе, већ, кроз процес потискивања, мушки фалус. Највероватније ћемо рећи истину ако констатујемо да је, упркос енормном простору који јој се пружа као чиниоцу спектакла на филму, жена као жена овде потпуно одсутна. Социолошка анализа заснована на емпиријском проучавању улога и мотива који се понављају, одвела би нас критици у терминима набрајања појмова као што су каријера/кућа/материнство/сексуалност, испитивању жена као средишњих фигура приповедања итд. Ако разматрамо представу жене као знак унутар идеологије сексизма, видећемо да је портретисање жене само пука ставка подвргнута закону вероватноће, закону којега су се редитељи придржавали или му се супротстављали. Закон вероватноће (онај што доприноси утиску реалистичности) у филму управо је највише одговаран за сузбијање представе жене као жене и величање њеног непостојања.

Теза постаје јаснија кад размотримо филм који је читав усредсређен на жену и појам женске „звезде". У својој анализи Штернберговог филма *Мароко (Marocco)* критичари *Cahiers du Cinema* скицирају систем који овде функционише: да би мушкарац остао у средишту света, а у тексту који се усредсређује на представу жене, аутор је присиљен да сузбија појам жене као друштвеног и сексуалног бића (њену Другост), али и да сасвим порекне супротност Жена/Мушкарац. Тада жена као знак постаје псеудо-средиште филмског дискурса. Стварна противречност дефинисана знаком јесте противречност „мушко/не-мушко", и Штернберг је остварује коришћењем мушке одеће, која омотава представу Дитрихове. Овај маскенбал назначава одсуство мушкарца, одсуство које се, истовремено, обнавља и негира кроз мушкарца. Представа жене постаје тако пуки траг искључивања и сузбијања Женског. Целокупни фетишизам, као што је Фројд већ приметио, јесте фалусно потискивање, пројекција мушке нарцисоидне маште. Стар-систем као целина потпуно се заснива на фетишизацији жене. Многа остварења утемељена у овом систему усредсређују се на „звезду" као жижу варљивих и отуђујућих снова. Ово искуствено истраживање углавном се бави учинцима стар-система и реаговањем гледалаца. Оно што фетишизација „звезде" назначава јесте колективна фалоцентричка фантазија. Ово постаје особито карактеристично и занимљиво ако анализирамо појаву Ме Вест.

Многе жене су њену појаву протумачиле као пародију стар-система, а њену вербалну агресивност — као покушај подривања мушке превласти на филму. Но ако погледамо ближе, приметићемо бројне трагове фаличког надокнађивања, који сугеришу управо супротне закључке. Сам њен глас је чврст, мушки, глас који подсећа на одсуство мушкарца и успоставља дихотомију мушко/не-мушко. Карактеристична фаличка тоалета поседује такође елементе фетиша. Женски елеменат који се уводи, представа мајке, само изражава мушку едипалну фантазију. Другим речима, на нивоу несвесног, појава Ме Вест је потпуно у складу са идеологијом сексизма; она ни на који начин не подрива постојеће митове, већ их само учвршћује.

У својем првом уводнику издавачи *Жене и филм* нападају појам „теорије аутора", описујући је као „ограничавајућу теорију која од редитеља ствара суперзвезду, а од прављења филма — one-man show". Али то значи изгубити из вида суштину проблема. Тачније, неки аспекти развоја „теорије аутора" довели су до тежње да се обогоотвори личност (мушког) редитеља, а Ендрју Серис (главна мета поменутог напада) један је од главних криваца у том погледу. Његово понижавајуће поступање према женама редитељима у *American Cinema* пружа јасне доказе о његовом сексизму. Упркос овоме, развој „теорије аутора" означио је битну промену у филмској критици: њене полемике су разбиле уврежену представу о Холивуду као монолитној појави, а класификације филмова према редитељима, лишене неких нормативних аспеката, показале су се крајње продуктивним методом за сређивање нашег филмског искуства. У указивању да је Холивуд представљао појаву занимљиву бар колико и уметнички филм, „теорија аутора" је била важан корак напред. За сваку теорију, испит представља питање до којег нивоа она производи нова сазнања: „теорија аутора" је овај испит положила. Њене даље разраде (особито Питер Волен: *Signs and Meanings in the Cinema — Знаци и значења у филму*, 1972) ставиле су нагласак на употребу теорије у циљу оцртавања несвесне структуре у филму. Као што Питер Волен каже, „структура се доводи у везу са појединим редитељем, са индивидуом, не стога што би он играо улогу уметника, изражавајући филмом себе, своје визије, већ зато што се само кроз силину његових преокупација могу декодирати несвесна, непланирана значења, обично запрепашћујућа за (редитеља) о којем је реч". На овај начин, Волен се ослобађа како појма креативности, који доминира концептом уметности, тако и појма интенционалности.

У кратком разматрању женских митова који чине залеђе опуса двојице холивудских редитеља, Хокса и Форда,

користећи притом сазнања и увиде „теорије аутора", види се да слика жене претпоставља различита значења у различитим текстовима појединих дела ових аутора. Анализа у терминима присуства и одсуства „позитивних" ликова јунакиња у једном опусу производи врло различите закључке. Оно што Питер Волен назива „силином ауторских преокупација" (укључујући опсесије женама) проузрочено је ауторовом психоаналитичком историјом. Оваква организована мрежа опсесија налази се изван хоризонта ауторовог избора.

Хокс против Форда

Хоксови филмови величају солидарност и ваљаност издвојене, потпуно-мушке групе људи, посвећених животу прожетом акцијом, пустоловином, и строго професионално етичних. У тренутку када жене продиру у њихов свет, оне представљају претњу самој егзистенцији групе. Ипак, изгледа да жене поседују и позитивне особине у Хоксовим филмовима: оне су често каријеристи и показују знаке независности и борбености у суочавању са мушкарцима, особито у његовим „махнитим комедијама". Робин Вуд је сасвим тачно закључио да ове „махните комедије" осликавају изокренуту верзију Хоксовог света. Мушкарци су у њима често понижавани, приказани као инфантилни или заостали. Филмови као што су *Bringing Up Baby, His Girl Friday и Gentlemen Prefer Blondes (Храњење бебе, Његова девојка Петко* и *Господа воле плавуше),* комбинују, као што Робин Вуд примећује, „фарсу и хорор"; они су „узнемиравајући". За Хокса, постоје само мушко и не-мушко: да би била прихваћена у свету мушкараца, жена мора да *постане* мушкарац; у најмању руку, она се претвара у жену-као-фалус (Мерилин Монро у *Господа воле плавуше).* Ова узнемирујућа одлика Хоксових филмова има непосредне везе са присуством жене; она је само то трауматично присуство које се мора негирати. Фордов свет је битно различит и у њему жене имају средишну улогу: управо услед њиховог присуства рађа се напетост између жеље за луталачким животом и жеље за мировањем/између идеје дивљине и идеје о врту. За Форда жена представља дом, а са њим и могућност културе: она постаје шифра у којој редитељ уцртава свој дубоко противречан став према концептима цивилизације и психолошке целовитости.

Док приказивање жена код Хокса повлачи собом непосредну конфронтацију са проблематичним (трауматич-

ним) присуством Жене, конфронтацију која се окончава ауторовом потребом да њу (Жену) ограничи, Фордова употреба жене као цивилизацијског симбола прилично усложњава читав проблем сузбијања жене у његовом опусу и оставља простор за појаву напреднијих елемената (нпр. *Седам Жена* и *Јесен Чејена).*

С енглеског
Светислав ЈОВАНОВ

Клер ЏОНСТОН

ДЕКОНСТРУКЦИЈА И ДИЈАЛЕКТИКА

Однос Дериданог дела према дијалектици није недвосмислен. У својим раним радовима Дерида се служи дијалектичким појмовима, један од њих је појам посредовања, као критичким оружјем у борби против хусерловске феноменологије. По оваквом приступу Дерида је, рекао бих, сличан Адорну. У каснијим делима, која су уследила текстовима о Хегелу, Дерида ближе одређује начин на који се служи дијалектичким речником и спекулативну дијалектику узима као модел метафизике. Ја ћу прво дати један теоријски приказ односа између деконструкције и дијалектике, а затим ћу указати на неке сличности и разлике између Дериде и таквих модерних дијалектичара као што су Сартр, Маркузе и Адорно.

Дерида у Différance-у каже да описивањем присуства као исхода и последице једног примордијалнијег разликујућег процеса он, у ствари, поново покреће „хегелијанизам" (SP, стр. 151). Тачно је да је то хегелијанизам „с оне стране хегелијанизма" због тога што процес разликујућег надопуњавања (несводива потреба Другог да конституише нешто „своје" или самоистоветно) обухвата дијалектику као један одређен моменат свог ланца. Ипак, у есеју о Антонену Артоу, Дерида употребљава реч „дијалектика" да би описао „изворно понављање" које је однос према Другом или траг унутар самоистоветног: „Јер, ако се *хоризонт* дијалектике исправно промишља — изван конвенционалног хегелијанизма — можда ће се схватити да је он бесконачно кретање коначног, јединства живота и смрти, разлике, изворног понављања, порекла трагедије као одсуства једноставног порекла. У овом смислу дијалектика је трагедија, једина могућа тврдња против филозофске или хришћанске

идеје чистог порекла."[1] Можда га је управо овај јасан осећај односа између деконструкције и дијалектике подстакао да једном другом приликом изјави да је класична дијалектика увек дијалектика дијалектике, редуктивно порицање једне могуће упорне хетерогености. Појам посредовања је основни извор такве хетерогености, тог „бесконачног кретања коначног". У својој ранијој критици хусерловске феноменологије Дерида користи овај појам у позитивном смислу. Против теологије непосредног присуства Дерида предлаже посредовање односа према Другом као неприсуства. Против основа експресивног значења он користи несводиво посредовање изражавања путем наговештаја, против идеалне семантике — изражавање путем институционализоване, практичне и синтактичне стране језика. Оно што омогућава затварање феноменолошке истине као идентитета свести и њених објеката у унутрашњост ума, истовремено је отвара према спољашњем као несводиву на њену идеалну форму. Историја је могућност да се унутрашње разоткрије у спољашњем. Истина и логос су могући једино кроз историју која их чини немогућима као апсолутима. Апсолутни дух је последица *march*-а, унутрашњег склопа језика кроз који он мора да прође, а идеалитет уопште је могућ само као посредност између језика и историје.

Пошто је започео интензивно проучавање Хегела, које је кулминирало у *Глас*-у, Дерида је из свог речника избацио речи „посредовање" и „негација". Уместо њих појављује се „посредност" („mediatété") или „експанзивна посредност".[2] А када у свом каснијем делу, у једном ретком случају употреби реч „негација" да би означио алтеритет који испуњава понављање неопходно за стицање само-идентитета, онда то чини стављајући је под знаке навода. Дијалектика се све теже и теже одриче своје жеље да заустави ширење референци, да редукује алтеритет и да прекине бесконачно кретање коначног.

Бацимо сада поглед на класичну спекулативну дијалектику, како бисмо установили шта је то у њој Дерида запазио као критички релевантно и, такође, шта га је нагнало да се њоме послужи као парадигмом метафизике.

Метафизичке појмове присуства и својства (самоистоветности) узећемо као примере за амбивалентан однос између деконструкције и дијалектике. Ови појмови су темељни принципи, то јест, за њих се претпоставља да су примарни, првобитни, неусловљени и неизведени у односу на

---

[1] Jacques Derrida, *Writing and Difference*, прев. на енглески Alan Bass (Chicago, 1978), стр. 248.

[2] Jacques Derrida, *Glas* (Paris, 1974), стр. 168.

нешто што би им логички или историјски могло претходити. Због тога су они примери истинитости. Истинитост или неистинитост ствари се може утврдити на основу њихове правне нормативности. Истина Бића је присуство, откривање спознаји присутности Бића у присутном тренутку. Истина једног ентитета је његова „својствена" бит по којој се он разликује од других ентитета и која означава његово „својство" или само-идентичну посебност. Међутим, први корак традиционалне дијалектичке критике био би да искомпликује ова једноставна одређења присуства и својства. Одредити Биће као присуство захтева додатно одређење Небића као одсуства, то јест, одређење другости Бића које је, такође, његова негација. Негативна другост, или алтеритет, се јавља при сваком покушају да се ентитет одреди по себи. Мора се одмах рећи да ентитет није нешто друго — он јесте само онолико колико се *разликује* од другог. Алтеритет, разликујући однос према Другом који је нужан за конституисање својствене ствари или присутног тренутка, усложњава то својство (само-идентитет) и то присуство. Идентитет претпоставља алтеритет. Само-истоветност постоји само у односу према другом које је, у класичној дијалектици, увек његова супротност или негација. Следећим кораком традиционална спекулативна дијалектика, међутим, укида ово сазнање и пориче разлику и алтеритет, или контрадикцију. Она сада негира однос према Другом који задаје тешкоће простом само-идентитету ентитета или појма, конзервира га и претвара у моменат у коме се завршава процес трагања за једним сложенијим и конкретнијим само-идентитетом, који је супротстављен простом и апстрактном идентитету какав је постојао на почетку тог процеса. Прост идентитет запада у однос према Другом који га развлашћује. Због тога, када се из другог враћа себи и почиње да препознаје или присваја друго као себе (као што, на пример, Узрок посредује Последицу у комплексно јединство) ово само-идентично својство постаје јаче него икад. Њему полази за руком да обухвати па, према томе, и неутралише, и своје најљуће непријатеље — разлику и алтеритет — као фазе у сопственом настајању.

Можда је управо ово „лукавство" разлог због којег један мислилац као што је Дерида сматра да је хегеловска дијалектика истовремено и привлачна и погубна. Она признаје посредовану природу свих наводно својствених ентитета и њихово конститутивно развлашћење (ништа није самом себи довољно), али затим ову потенцијално хетерогену разлику уклапа у систем бинарних опозиција или контрадикторних негација (Биће — Небиће, Узрок — Последица) и потискује хетерогеност алтеритета и разлике у

корист теологије истине као само-идентитета или овлашћења који настаје у процесу посредовања — то јест, у процесу враћања односа према Другом, ка само-идентитету ентитета, појма или субјекта. Због тога Хегелов појам посредовања укида посредност или однос према Другом (не негацију или супротност, већ разликовање), којим би се Дерида радо послужио као полугом којом ће срушити метафизички само-идентитет.

Дерида критикује метафизику уопште због тога што она, следећи пример Хегелове дијалектике, негира посредност у корист посредовања, негира урођени неидентитет и конститутивни алтеритет свих наводно јединствених и самоистоветних ствари у корист посредованог идентитета који потискује алтеритет. Метафизика укључује у свој систем посредност као подређени, изведени и случајни елемент. За неке модусе присуства и својства (интуиција код Хусерла, Биће код Хајдегера, Апсолутни Дух код Хегела, својствено значење и свесна намера у англо-америчкој филозофији) она тврди да су истовремено првобитни и добри. Подређени елемент је секундаран, изведен или деградиран и он се обично јавља у форми историје, разлике, „писања", материјалности, представљања и праксе.

Борећи се против спекулативног дијалектичког закона о посредованом само-идентитету Дерида се служи појмом *посредности*. Он указује да су и сами метафизички појмови својства и присуства, као што су интуиција, бит, биће, значење, истина и свест, који су првобитна полазишта, апсолутни извори и мерила истинитости у класичној спекулативној шеми, изведени у односу на оно што, по претпоставци, запостављају и искључују из метафизичког идеализма — представљање, простор, емпиритет, спољашње, разлику, цепање, историју, алтеритет. На пример, показује се да је један подређени елемент читавог система идентитета — разлика — опсежнији од целине чији је део. Просторни идентитет је могућ само као разлика од нечег што је из тог идентитета искључено. Темпорални идентитет — бесконачна одговорност — је могућ само као низање тачака које се разликују једна од друге. Произилази да је примарна основа само-идентитета *последица* једног од његових сопствених подређених елемената. Овим се негира традиционално дијалектичко подвођење делова под целину јер се показало да је део општији од целине.

На основу овога се не може извести закључак да оно првобитно има већи значај. Дерида доводи у питање саму жељу, коју назива „онто-теолошком", да се тотализују основе као што су присуство или идентитет. Када на место основе поставља разликовање, он то чини да би од нечег што не може бити једно начинио основу чиме, у ствари,

доводи у питање могућност постојања апсолутне основе, јер је разликовање само процес дезинтегришућег цепања и непрекидног ширења. Традиционална хегеловска дијалектика признаје постојање овог процеса, али га потискује и уздиже *(aufheben)* у моменат идентитета. Дерида истиче да идентитет не би могао постојати ван тог процеса и да је идентитет по себи само један одређени моменат у његовом току. На овај начин Дерида обара класичну дијалектику. Сваки дијалектички тоталитет мора да се суочи са моментом неодређености (на пример, са разликом као конститутивним елементом идентитета), која допуњава систем, али га и превазилази.

Према томе, у класичној дијалектици је присутно критичко начело односа према Другом које прати свако одређење, конституишући, али и разлажући, свој само-идентитет. Међутим, у класичној дијалектици је присутан и метафизички принцип посредовања по коме се однос према Другом одређује искључиво као негација (а не као неодредив или растегљив низ разликовања или трагова) која се и сама може негирати и тако поново укључити у само-идентитет.

Дерида никада не расправља о дијалектици у вези са Марксом. Деридина критика класичне дијалектике се, ипак, може повезати са Марксовим разумевањем дијалектичких односа између капитала и рада. Капитализам представља класично идеолошко порицање због тога што потчињава рад (који је историјски, практично и емпиријски „друго" капитала) и претвара га у један моменат у свом развоју. Рад је или укључен у капитал или се у њему огледа. Изгубио је независно постојање и нема никаквог значења „изван" свог односа према капиталу. Политичко-економски еквивалент деконструкционистичког поступка се састоји у обртању хијерархије у којој се капитал налази изнад рада (моменат револуције) и њеном укидању тако да ова опозиција више не постоји (моменат социјализације). Циљ који Маркс одређује је више деконструкционистички него хегеловски, јер се код Маркса не ради толико о укидању контрадикција и њиховом уклапању у разрешен идентитет, колико о превазилажењу супротности (дакле, хијерархије, јер подела на супротности узрокује поделу рада). Деконструкција капитал/рад дијалектике, која рад доводи у идентитет са капиталом, захтева остварење антагонистичког расцепа садржаног у репресивном идентитету. Што се тиче рада, ово остварење се одвија као одбрана аутономије унутар односа, као порицање дијалектички рефлектованог идентитета — неприхватањем логике идентитета подједнаке размене рада и надница како би се повећала вредност капитала. Као и у случају Деридине де-

конструкције Хегела и овде је неопходно, да би се таква логика укинула и да би се дијалектички или рефлектовани идентитет који алтеритет рада своди на само-идентитет капитала, обрнуо, превртуо и укинуо, уствр дити да су разлика, дисконтинуитет и расцеп имплицитни сваком идентитету, а нарочито оном који је заснован на дијалектичком рефлектовању алтеритета, или другости у истоветности.

Дерида каже да упоредо с јачањем метафизичког присвајања и идентитета јачају и снаге развлашћујуће хетерогености. На пример, у модерним теоријама значења у филозофији, што се више инсистира на тврдњи да је значење идеално, графички елемент писања изгледа све непокорнији, опире се идеализацији, а диференцијално-рефенцијални односи који прекорачују границе сваког привидно у себе затвореног текста чине да само-идентитет идеалног значења изгледа лажно. У политичко-економским оквирима овај закон се може упоредити са Марксовом тврдњом да је јачање присвајајућег капитала знак јачања развлашћујућег капитала. Капитал својим само-развојем развија и оно што може да га уништи — пролетаријат. Јачање хомогености подразумева хетерогенизацију у подједнаком степену. По закону о разликама, што је јаче присвајање то је вероватније развлашћивање. Ако ништа немате, не могу вас опљачкати, али ако све поседујете, не може вам се десити ништа друго осим да вас опљачкају. Са становишта капиталско-државне моћи јачање угњетавања, у корист присвајања капитала, подразумева подједнако јачање могућности да преко диференцијалне напетости дође до побуне. Хомогеност контроле и идентитета се не може, чак ни у политичко-економским оквирима, тачно утврдити. Оно што допуњује ову хомогеност истовремено јој и противречи. Али, ова контрадикција није контрадикција класичне дијалектичке врсте, није негација која се може негирати и укључити у један сложенији, посредовани идентитет. Вероватније је да је она битно хетерогена у односу према систему који допуњује и коме неодређено противречи због тога што указује на отворену могућност ширења. Затварање система (као што су системи филозофске или политичке моћи) је знак да је дошло до затварања отварања.

Боље ћемо разумети у каквом је односу деконструкција према дијалектици ако Дериду упоредимо с модерним дијалектичарима као што су Сартр, Маркузе и Адорно. У целини ово није потпуно исправан поступак. Маркузе је, на пример, био есенцијалиста и због тога се његово дело може сврстати у оквире оног што Дерида на-

зива „метафизиком". Ипак, морамо приметити да је Деридино академско дело у поређењу с Маркузеовим политичким ангажманом прилично безизражајно. С тим у вези, треба се сетити да је Маркс преузео и више него што је било потребно за критичку анализу капитализма од Хегела него од других, политички радикалнијих мислилаца свог времена као што су били Кабе, Вајтерлинг и Руге. Добро бисмо поступили када бисмо овај пример из историје увек имали на уму.

Издвојени цитати из Сартрове *Критике дијалектичког ума* би нас могли навести на закључак да се он и Дерида у бити слажу. Међутим, ако узмемо у обзир и контекст, увидећемо да се Сартр у овим одломцима бави идејама које сматра негативним — против-коначношћу и низањем, на пример. Сартр каже да индивидуум у континуитету конституише разлика, однос према Другом: „Али, треба приметити да овај конститутиван алтеритет подједнако зависи од свих Других, као и од специфичне могућности која се остварује, па због тога Друго има своју бит у свим Другима у мери у којој се разликује од њих". У белешци Сартр додаје: „У мери у којој је *исто*, оно је просто и формално *друго*".[3] Однос према Другом, чак и у форми низања, дакле онога што би требало да буде превазиђено, Сартр описује као „бит", док је, напротив, за Дериду управо алтеритет оно што онемогућава сваки појам бити. Осим тога, у деконструкцији, однос према Другом се не придодаје истоветности која се већ конституисала у њему. „Истоветност" се показује као разлика, то јест, као несамоистоветност. Сартрова привржености метафизичкој онтотеологији, која би деконструкцији била неприхватљива, огледа се у чињеници да је у *Критици* алтеритет у сваком случају функција узајамног препознавања суверених субјеката за које је Друго (заједно са теолошким капиталом) конститутивни, а не субверзивни елемент. Разлика између Сартра и Дериде постаје још оштрија када се узме у обзир да би већину основних појмова из *Критике*, као што су, на пример, појмови законодавног Ума, аподиктичног уједињења, идентитета и волунтаризма, деконструкционисти довели у питање. Пошто нам је позната деконструкционистичка критика таквих појмова као што су присуство, својство, основа и дух као надмоћ, следећи цитат из *Критике* би требало да сам по себи укаже на разлику између Сартра и Дериде: „Дијалектичко истраживање („l'expérience dialectique") се на свом најнепосреднијем нивоу појављује као *praxis* који објашњава самог себе да би управљао соп-

---

[3] Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason* (London, 1976), стр. 263. Одавде па надаље у тексту наводи се као *Критика*.

ственим развојем. Извесност овог примарног искуства, у којем је *деланье* утемељило свест о себи, прибавља нам једну другу извесност: сама стварност се открива као присутна самој себи". *(Критика,* стр. 220)

Маркузеова критичка теорија и Деридина деконструкција су сагласне зато што и једна и друга развијају негативно мишљење које нарушава привидно стабилну позитивност света — његову чињеничност. И један и други сматрају да свет конституишу урођене негативности или контрадикције. Маркузе верује да је у сврху укидања хегемоније здравог разума који робује чињеницама потребно из стварности излучити иманентне противречности. Да би се то остварило неопходно је развити логику и језик противречности. Дерида би се могао сложити с Маркузеовом стратегијом, али би му циљ овакве логике противречности — стварање присутне од одсутне, истините бити — вероватно био мање прихватљив.

Док Маркузе у *Разуму и револуцији* (1941) остаје веран хегеловском *телос*-у интрорефлектованог само-идентитета, читав Деридин подухват доводи тај појам у питање. По Маркузеу, циљ дијалектички негативног става према позитивној егзистенцији је рестаурација истинитог садржаја егзистенције, њеног суштинског бића које се скрива као неостварена могућност коју ограничава чињеничност. Дијалектички метод износи на видело противречности да би створио својствени идентитет егзистенције и есенције, да би остварио примереност егзистенције њеном истинском садржају, да би посредовањем и оспоравањем трансформисао негативност у нешто позитивно. Дијалектика је Доктрина Бити, а бит егзистенције су разум и слобода. Рационално ослобођење сваког индивидуалног субјекта остварује се негирањем алтеритета. Бити друго, и за Маркузеа као и за Хегела, значи бити не-слободан. Пошто истина лежи искључиво у субјекат/објекат тоталитету, истинити само-идентитет се јавља само онда када се субјекат осамостали од објективног другог, превлада отуђење и одржава се у том стању у којем је истовремено нешто друго. Слобода је, према томе, присвајање спољашњег од стране субјекта, интеграција другости у сопствено биће, задобијање превласти над сопственим само-одређујућим моментом, инкорпорација спољашњих, одређујућих услова у сопствену природу, постулирање другог као једног момента у настајању субјекта, негација негације коју поставља друго и њено рефлектовање у есенцијални само-идентитет уједињеног субјекта. Слобода је, другим речима, власт над другим, само-сигурност присвајања — својства. Сав потенцијал

есенције је призван у егзистенцију, а спознаја је загосподарила отуђеном објективношћу.

Маркузе задржава Хегелово изједначавање апсолутног духа са апсолутном слободом. Верујем да би Дерида критиковао ово исувише отворено повезивање епистемологије власти и присвајања са политиком ослобођења. Деконструкционистичка дијалектика сматра да се алтеритет никада не може у потпуности потчинити. Деконструкција је, у ствари, преиспитивање метафизичке жеље да потчини алтеритет и да задобије сопствени идентитет. Субјекат је, чак и у својственој самоистоветности, избраздан траговима Другог које је присвојио. Субјекат је исто онолико друго колико је само-идентичан и због тога он никада није потпуно само-идентичан. Да преокренемо Маркузеов закон: друго задржава свој алтеритет чак и у субјекту.

Деконструкционистичка логика би, такође, довела у питање Маркузеово схватање по коме један универзални принцип, принцип својственог само-идентитета, доминира целином. Деконструкција за своју полазну тачку узима неразлучивост идентитета и неидентитета. Она укида посредовање које оспорава и одбацује синтезу што неидентитет стапа са идентитетом. Тиме што неидентитету придаје исти значај као идентитету деконструкција показује да је Маркузеово универзално начело, то јест, идентитет, појединачно уопштено до степена универзалног. Деконструкција би исто тако лако могла подићи неидентитет на ниво универзалног, а то би значило да више не може бити једног, општег принципа као таквог који би доминирао целином. Сам статус целине као уједињеног тоталитета морао би да се доведе у питање.

Управо ова врста проблема привлачи пажњу деконструкције. Пошто је укинула посредовање, то јест, пошто је престала да друго схвата као одраз унутар субјекта, деконструкција је увела појам бесконачне посредности којим се раскида круг својства који присваја неидентитет и постулира га као један моменат идентитета. За њу субјекат није аутономни ентитет одвојен од вечних услова чији је једини однос према субјекту однос опресивног одређења и развлашћујућег отуђења, услова који се морају поћи и превладати да би се субјекат вратио свом правом „ја". С обзиром да је врховни циљ хегеловске дијалектике да опише конституисање суверeног и аутономног (буржоаски слободног) субјекта, човек би могао доћи у искушење да устврди да је деконструкција, као и марксизам, дијалектика неслободе и зависности. Сигурно је да деконструкционисте десничаре окупља помиреност с оним што је неизбежно, као и помиреност са слабљењем акције. Али, де-

конструкција би се, такође, могла протумачити и као критика ограничавања појма слободе на појам индивидуалне субјективне слободе.

Према томе, са деконструкционистичке тачке гледишта могло би се рећи да је индивидуална слобода појам који се мора поново дефинисати у односу према конститутивном алтеритету субјекта. Пошто се супротност између субјекта и објекта не може разрешити, деконструкционистички (или, у ту сврху, Марксов) појам слободе не би се могао ограничити на субјективни пол. Субјекат је исто онолико историјски свет објективних друштвених институција у којем живи (и који је сам изградио) колико је и „субјекат". Због тога се не може дати предност субјективној спознаји као једином инструменту ослобођења. Објективна институционализованост субјекта — укупност језика, обичаја, друштвених улога и историје — у коју је субјекат зароњен и чији трагови конституишу његово „само-поседовање", се, такође, мора „ослободити" да би се остварило нешто слично субјективној слободи.

Феминистичка еманципација, на пример, није само еманципација жене субјекта, већ је и трансформација опресивних друштвених институција као и свих оних институција које, понекад несвесно, одређују и сачињавају субјективност — језик, представа о самом себи, модели улога, стални обрасци мишљења, уобичајене реакције, правци мишљења у култури итд.

Маркузеов појам револуције као ослобођења мора се, дакле, прерадити. Слобода се више не може дефинисати са становишта својства, негације алтеритета у име субјектовог само-поседовања. Деконструкционистички појам би требало да унапред искључи размишљање о слободи као о простој независности, аутономији, само-поседовању или неотуђењу. Постулирањем еманципације као општег појма чије се границе одређују са становишта субјекта, програмски се стављају у други план вишеструка институционална или друштвено структурална „ослобођења" до којих би морало да дође пре него што субјекат постане довољно „слободан".

Било би неправедно ограничити разматрање Маркузеове дијалектике на *Разум и револуцију*. У каснијим делима, а нарочито у *Контрареволуцији и револту* (1972), Маркузе исправља своје раније повезивање слободе са субјектом који присваја и критикује „хибрис доминације" у „Марксовом појму присвајања природе од стране човека". „Присвајање", пише Маркузе, „ма колико хумано било, остаје присвајање (живог) објекта од стране субјекта. Оно је огрешење о оно што је есенцијално друго од субјекта

који присваја и што постоји као самостални објекат — дакле, као субјекат."[4] Чињеница да Маркузе још увек другo схвата као субјекат указује да је и ова нова верзија неприсвајалачког ослобођења заснована на појму хомогене аутономије, а не на деконструкционисаној дијалектичкој хетерогености.

У *Једнодимензионалном човеку* (1964) Маркузе критикује репресивно опредмећење у форми позитивистичке науке и аналитичке филозофије. Због тога он брани субјективну индивидуалну слободу. Друштвене институције више нису дијалектичке допуне првобитно отуђеног субјекта у објективност и другост, већ оне сада нарушавају природно аутономни и неотуђени субјекат. Ако се овај проблем дијалектички формулише, Маркузеов субјекат постаје негација дехуманизујућег објективизма модерног технолошког друштва. Негација те просте негације биће Адорнова *Негативна дијалектика*. Већ се у *Једнодимензионалном човеку* може наслутити на који начин се Маркузеова дијалектика разликује од Адорнове. Маркузе каже да је садржај општих појмова, као што су појмови „слободе" или „лепог", увек већи од оног што се остварује у појединачном облику слободе. Тежња да се оствари потпуна бит је, према томе, одскочна даска напретка. Адорно уводи неопходну дијалектичку инверзију равнотеже: увек постоји, каже он, и вишак појединачног у односу на опште. Несвесно сваког појединца, његово или њено уписивање у личну као и у општу историју, подразумева непрестано одступање од норме или бити универзалног ума. Због тога, не постоји идентитет општег независно од сваког појединачног одступања од општег, или појединачног неидентитета са тим општим.[5]

За разлику од ране Маркузеове неохегеловске дијалектике, Адорнова негативна дијалектика има значајне сличности са деконструкцијом. Али, рећи да су та два начина мишљења иста, значило би изневерити суштину и једног

---

[4] Herbert Marcuse, *Counter-Revolution and Revolt* (Boston, 1972), стр. 69.

[5] У свом каснијем делу Маркузе се приближио Адорновом становишту. У тексту *Појам негације у дијалектици* (часопис *Telos*, бр. 8, лето 1971, стр. 130—132) критикује неоидеалистичку, прогресивну природу дијалектичког начина мишљења. На основу преписа једног недавног предавања одржаног на Калифорнијском универзитету у Сан Дијегу види се да је допунио ту критику, тврдећи да негативна дијалектика одбацује могућност поклапања логике и историје: „Али, за разлику од идеалистичке дијалектике, негативна дијалектика одбацује лагодно схватање да је негација негације по унутрашњој логици ствари нужно прогресивна". Захваљујем се Партији револуционарног народа што ми је обезбедила једну копију овог преписа.

и другог. Прво ћу истаћи по чему су они слични, затим ћу указати на неке тачке у којима се разилазе.

И негативна дијалектика и деконструкција су иманентне критике филозофија идентитета и трансценденције. Ове филозофије се морају ослабити изнутра, са њихових сопствених полазишта и коришћењем њихових сопствених начела. И Адорно и Дерида сматрају да се оваква субверзивна стратегија намеће сама по себи. Дерида каже да је једини језик који му је на располагању језик метафизике. Због тога, он нема другог избора осим да га брише, све док не избледи, али ипак мора да остане довољно читљив да би се могао употребити против самог себе. Из овог разлога, посткритички текстови скоро да се неће моћи разликовати од прекритичких. Адорно поставља сличне захтеве у вези са појмовима филозофије идентитета. Појам, који је за Адорна инструмент репресије, се мора користити да би се трансцедирао. Због тога што не располажемо никаквим другим језиком, ми се морамо из контекста привида и идентитета пробијати изнутра. Тиме нам се намеће двојака стратегија. Дијалектика захтева принудну логику идентитета, али од ње и одступа. Циљ овог метода је да појмовност окрене ка неидентитету служећи се намерно неправилним, фрагментарним и неуверљивим начинима мишљења, али истовремено избегавајући да апсолутизује самог себе или да хипостазира неидентитет.

Свако коме је познат Деридин *Глас* вероватно ће у Адорновом програму препознати једну верзију Деридине замисли да детаљно испита порекло литературе „између двојице", то јест, између Хегелових предавања о апсолутном духу и сатурналија Жана Женеа о фрагментарној дисеминацији. Та „међу-двојност" обележава непостојану, разликујућу границу између духовне идеје и материјалног тела (људског тела или тела знака). Хегеловски „појам" (који је узор свих метафизичких појмова) хтео би да подигне тело језика ка духовној идеји, али уписивање језика, његова просторност и различитост, враћају идеалитет или субјективну духовност натраг у објективно друго које му разбија идентитет. Ова противдуховна снага уписивања оставља несводиви остатак који се никада не може идеализовати. Логоцентрични модел хомогеног појмовног значења бива нарушен и оповргнут у тренутку свог формирања, због тога што мора да прође кроз реторичко обликовање и хетерогену синтактичку фрагментацију да би се установио „као такав". Дерида, као и Адорно, признаје да је неопходно освојити рационалност да би се она окренула против саме себе, то јест, да је неопходно проучавати филозофију идентитета да би се издвојио неидентитет који је конституише.

За оба ова мислиоца појам није чисто субјективна конструкција. За Адорна, појам је неотуђив од објективитета па, према томе, и од неидентитета. По Дериди, *Глас* нема никаквог значења независно од разликујућег кретања напред-назад између редова. Појмовни идентитет значења се не може одвојити од конститутивног неидентитета и издићи изнад њега. Слично томе, за Адорна се срж његове књиге састоји у непрекидном само-обнављању њене текстуре, и то не теза већ оног што се у тексту збива. Филозофија се, каже он, не може разјаснити. (Јасно је да у свакој филозофији има елитистичких предрасуда. Али се и сви облици критичког мишљења, укључујући и марксизам, који полазе од премисе да ствари нису онакве какве се указују „здравом разуму", излажу опасности да постану елитистички.)

И Дерида и Адорно осуђују идеалистичко повлашћивање идентитета на штету неидентитета, општег на штету појединачног, субјекта на штету објекта, спонтане присутности на штету секундарне реторике, безвремене трансценденције на штету емпиријске историје, садржаја на штету начина изражавања, само-умирујућег својства на штету претеће другости, онтолошког на штету онтичког итд. И за једног и за другог сврха критике није просто извртање хијерархије већ њено потпуно уклањање. За Адорна ово води појави једног радикалнијег појма дијалектике који ће бити окренут ка неидентитету. По Дериди, укидање хијерархије подразумева преиспитивање појма појмовности — не преиспитавање једне сложеније представе појма који би укључивао и неидентитет — већ довођење у питање самих основа метафизике идентитета, која тежи концептуализацији јер је заснована на моделу појма као субјективне, идеалне институције.

Главна мета, и за једног и за другог филозофа, је логос или ratio, начело рационалне доминације посредством појмовног идентитета чије деловање пориче дијалектичку посредност и разликовање. И за једног и за другог логос представља тежњу ка првобитним основама и ка апсолутности појма који би почивао на аутономији субјекта. Адорно овако устаљивање инваријанти као трансценденције назива „идеологијом", а његова критика Хусерлове верзије истог — формалне логике трансцендентног субјективитета одвојеног од традиције и историје — је у складу с основним одликама Деридине ране критике феноменологије.

Адорно сматра да феноменологија ставља реторику у подређен положај због тога што реторика прети да приграби оно што се не може непосредно постићи представљањем. Иако не доводи у питање статус „представљања" у феноменологији, Адорно, као и Дерида, критикује хусер-

ловско и хајдегеровско повлашћивање визије и Бића као присуства. Негативна дијалектика спашава реторику да не постане пуки недостатак и уводи неопходну везу између мисли и језика. Она поставља реторику на страну садржаја и због тога јој се феноменолошка тежња за спознајом суштина чини осуђеном на пропаст. Адорно се слаже са Деридом у оцени да свест не мора бити конститутивна већ да је можда и деривативна.

И један и други су у својим раним радовима дали темељне критике Хусерла. Поједини делови Адорнове књиге *Zur Metakritik der Erkenntnis-Theorie*[6] су у складу са Дериданим тврдњама поводом феноменологије: апсолутизам феноменологије се више не може разликовати од емпиризма (180), нема чистог, јединственог значења које није контаминирано односом *(Beziehung)* (104), неопходност давања примера доводи у питање чисто идеални статус бйти (130), идеализам је истинит по својој неистинитости (242). Адорно истиче једну веома важну ствар коју Дерида превиђа. Он доводи у везу Хусерлову монадологију свести са друштвом у коме влада приватни интерес. Када се, после 1968, Дерида нешто више заинтересовао за политику, почео је да повезује идеологију свести и економију, што није било толико засновано на моралистичком типа, колико је било критика институција — напад, на пример, на филозофске основе конвенције о својини и анализа односа између филозофског сцијентизма, претпоставке тобоже непристрасне неутралности, и методологије капиталистичког управљања у периоду кризе:

> „Економија — чак и економија ‚благостања' — није само једна област међу другима, нити је област чији су сви закони већ познати. Економија која води рачуна о последицама итеративности, пошто се оне не могу одвојити од економије Несвесног (то јест, оног што се још увек мора тако звати), као ни од графема неодредивог, економија која доводи у питање читаву традиционалну филозофију *oikos*-а, филозофију *propre*-а: ‚своје', ‚својину', ‚својство' као и законе који њом владају не би била само веома другчија од ‚економије благостања', већ би, такође, својим ‚елегантнијим' формулацијама или ‚техничком терминологијом' далеко надмашивала теорију говорних чинова која је добро снабдевена и једним и другим. То јест, то би довело до њене потпуне трансформације... Или *Limited Inc* (назив дела из ког је преузет овај цитат) који, осим у области којој је намењен, важи и у правно-пословном коду који

[6] (Stuttgart, 1956). Књига је написана тридесетих година.

обележава заједничку везу између Енглеске и Сједињених Држава . . . *сажима* алузије на унутрашње прописе, помоћу којих капиталистички систем тежи да ограничи окупљање и моћ доношења одлука како би се заштитио од сопствене ‚кризе' . . . Ако полиција увек чека у приправности, то је због тога што су закони по својој бити, дакле по себи и по фиктивности која их конституише, чак и пре него што дође до стварног прекршаја, прекршиви и несигурни." (LI, стр. 216, 226, 250)

Овде се Деридин деконструкционистички аргумент састоји у томе да покаже како се феноменолошка идеологија свести односи према вредностима својине и својства. Ове вредности конституише „*итеративност*", понављање и разлика, која подрива њихов тобожњи „природни" статус и омогућава да се оне покажу као конвенционалне институције или измишљене конструкције.

Адорново читање Хајдегера и Канта у *Негативној дијалектици* може се описати као протодеконструкционистичко. Један кључ за деконструкцију је, како сам већ наговестио, конститутивна негација (тврдња да је идентитет ограничен оним што га омогућава). Постулирајући се, концепт као што је идеализам нужно изневерава самог себе. Да би остварили „идеалитет" као присуство и својство (самоистоветност свести), идеја или појам морају да пођу путем реторике и разликовања, то јест, морају да пођу заобилазним путем на коме нема ни присуства ни разликујућег односа који не допушта својство. Због тога конститутивни алтеритет прогања својствено присуство појма и он је од самог почетка препуштен одсуству и неидентитету. Адорно на примеру Хајдегера показује како се хијерархија у којој је онтолошко изнад конкретне, онтичке егзистенције постепено руши. Другост борави у идентитету Бића, будући да филозофија првенства увек постаје дуализам. Првенство Бића имплицира извођење посредством којег нешто друго постаје хетерономно Бићу. Идентитет, у овом случају само-идентитет првобитне основе Бића, је, према томе, обележен неидентитетом. Адорно у деридијанском духу закључује да је појам порекла или првенства идеолошки.

Кантов етички систем такође подрива самог себе конститутивном негацијом. Кант жели да људски субјекат учини трансцендентним, али ипак тврди да је аутономни субјекат зависан од објективитета. Да би субјекат у делању упредметио самог себе он већ мора да буде објективан. Због тога је субјектова етичка слобода увек испреплетена са друштвом и историјом. Кад год дефинише слободу, Кант мора да устврди да су репресија и закони нужни. Неслобода је претпоставка слободе. Код Канта се слобода и

одређење подударају због тога што и једно и друго проклам ују идентитет, то јест, присилу. Адорно, у свом можда највише деридијанском тренутку, тврди да Кант противречи самом себи служећи се једном емпиријском метафором — речју „главна опруга" *Hauptfeder)* — да би означио ванвременску слободу. Постулирајући слободу, закључује Адорно, Кант је укида.

Код Адорна, као и код Дериде, ова појединачна критичка читања се уклапају у једну општију критику логоцентризма. Деридина замисао захтева да се покаже како безвремена општост логоса постаје зависна од оног што искључује — случајности, лутања, просторности, алтеритета, представљања, разлике. Идеја, у самом свом конституисању као оног што се може бесконачно понављати, укључује оно што искључује у форми представљања — понављање у разлици. Адорно сматра да се сам принцип идентитета показује као самопротивречан. Свевладајући, универзални ум подређује појединачно, али се тиме изграђује тако што себе поставља изнад нечег другог. Када је ум јединство изнад нечег, онда то јединство постаје расkол.

Ова два мислиоца често долазе до изненађујуће сличних закључака. Адорново уверење да не постоји трансценденција, друга страна посредовања и да се каузалитет, кад год покушамо да га прикљештимо, повлачи у тоталитет (то јест, у бесконачну посредност) подсећа на Деридино мишљење да се ни алтеритет па, према томе, ни порекло (покушај да се прикљешти порекло, „апсолутни предак") не могу редуковати. Обојица сматрају да је чист идентитет смрт. Механизам идентитета је присвајање, а његово начело порицање. Пуноћа присуства и обиље имплицира подјармљивање и насиље. Да не би дошло до присвајалачког поништавања неидентитета Адорно и Дерида стављају, из стратешких разлога, тривијално изнад есенцијалног, констелацију појединачног изнад општег. Они, такође, уводе позитиван моменат у негативност рационалне доминације. Појам, чак и у процесу своје идентификације, носи траг непојмовног. Адорно каже да спознаја неидентитета лежи у чињеници да спознаја ово препозна.

У *Жаргону аутентичности*, књизи по којој је Адорно најсличнији Дериди, су најочигледније и разлике између ова два мислиоца. Овде се њихове додирне тачке састоје, речено Адорновим стилом, у порицању могућности постојања неизведене првобитне основе, непроменљивог само-идентичног ентитета који није део класе или типа, полазне тачке изван текстуре мишљења и културе, бића који није субјекат иманентног посредовања, трансцендентне филозо-

фије независне од језика емпиријских облика, идентитета заснованог на чистом самопоседовању, природе ослобођене културног и историјског одређења, онтолошког које остаје и пошто су му одузети сви онтички елементи (то јест, „Бића" које још увек постоји иако је све живо нестало), елиминације сваке мимезе, игре и софистичке самовоље просвећеног разума. Адорно је најближи деконструкцији када доказује да Хајдегер, проглашавајући непосредност Бића, нехотично описује његово посредовање. Као да прати Деридин рани програм разрешавања метафизичких супротности, Адорно показује како у Хајдегеровом тексту *Dasein* и смрт прелазе једно у друго.

Разлика између Адорна и Дериде се јавља у области језика, то јест, стила или начина изражавања (који и за једног и за другог представља средишње филозофско и политичко питање). Дерида би се сложио с Адорновом тврдњом да објективни контекст речи искључује могућност да се установи једно једино значење, да ће и у природи најпрецизнијих речи бити нечег случајног и, најзад, да се елемент објективности бори против оних интенционалних чинова који субјективно одређују значење. Али, Адорно неодредивост поставља на појмовни ниво, док је Дерида остварује у језику и стилу. На овај начин он се не ограничава на критику метафизике идентитета, већ и кује речи-појмове (који нису ни само речи ни само појмови) као допуну и фармакон чија неодредивост пробија логоцентричну затвореност метафизике.

Највећа разлика између Дериде и Адорна се јавља у тачци у којој се они највише приближавају један другом — *у критици идентитета*. Дерида далеко успешније изводи ову критику полазећи од филозофских основа; Адорну боље полази за руком да је доведе у везу с критиком капиталистичког друштва. Дерида је, као и Адорно, читао Ничеа. Због тога он, такође, критикује филозофију идентитета на темељу тога да се сви унитарни појмови изводе деленьем. Сви филозофски појмови губе оно што се чини да задржавају. На основу овог увида Дерида се залаже за непојмовни појам појма. У овом контексту пада ми на памет Адорново схватање „надмоћи објекта". Дерида ће на сличан начин говорити о нужности света као префилозофског „већ тамо", о нужности која умањује идеалистичке претензије на конститутивну самониклост и првобитно порекло. Свет је, истиче Дерида, првобитно садржан у трансцеденцији. Основна разлика између Дериде и Адорна састоји се у томе што је за Дериду критичка полуга логичка (или филозофска), док је за Адорна она друштвена. Следећа ставка на програму рада критике идентитета је принцип размене и у овој тачци се Дерида и Адорно

разилазе. Размена подразумева еквивалентност, то јест, принцип по коме се различите ствари изједначују, а супротности установљују као еквивалентни, антитетични полови. Размену омогућава хомогеност супротности и еквивалентност. Адорно сматра да хетерогеност делује унутар хомогеног система еквивалентности и указује на утопију недоминације. Ипак, он сумња у делање и не предвиђа никакав метод за практичну реализацију те утопије. За разлику од њега, Дерида предлаже метод за нарушавање равнотеже метафизичког система еквивалентности. Деконструкција је агресиван чин читања који подрива темеље метафизике уопште, а нарочито идеализма. Најважнији део ових темеља је принцип размене по коме се разлика своди на идентитет.

Адорно остаје при томе да у идентитет унесе појаву неидентитета, док Дерида постулира радикалнију несиметрију, хетерогеност или алтеритет — надопуњавање, разликовање, траг — који, као једну од својих утврђених оријентација, укључује метафизички појмовни систем који Адорно напада. Деридина привидно „ограничена" брига за језик указује, у ствари, на широку, фундаменталну структуру разликовања. Унутар његове критике својства или самоистоветности, критика језика (да ниједно властито име, на пример, не може бити чисти назив издвојен из разликовања или односног система) је уско повезана с критиком онтологије (ниједна природна, своја, супстанцијална ствар се никада не може излучити из система односа према Другом који означава недостатак у њеној самоистоветности и додатну примесу нечег другог у њој чини несводивом и бесконачном потребом; сваки догађај је исход, свака чињеница — последица). Дерида превазилази Адорнову критику онтологије, указујући да се не ради само о томе да се разлика појављује унутар онтологије, већ и да је онтологија изведена с обзиром на разлику и траг (однос према Другом унутар самоистоветног).

Адорно у свом раном есеју *Thesen über die Sprache Philosophen* истиче да свака критика идеалистичке филозофије мора бити *Sprachkritik* због тога што се појмови не могу одвојити од језика па, према томе, ни од историје. Међутим, Деридина критика је и овде, бар у погледу логичких операција и лингвистичко-појмовног материјала у пракси саме филозофије, далекосежнија. Дерида каже да је језик само једна област процеса разликовања и да је апсолутно значење у језику аналогно идеалистичкој представи апсолутне бити одвојене од емпиритета. У кружном систему метафизике, бит тобоже пролази кроз свет да би се недирнута вратила самој себи. Слично томе, семантика увек изазива таложење у значење или у језик. Није прео-

стала ниједна трунка или мрвица која се не може објаснити помоћу бити или значења. Дерида у овоме види суштину спекулативне филозофске продукције. Ништа не може да постоји без порекла па, према томе, и без идентитета. Ништа не може умаћи идеалистичкој полицији језика која је истовремено и онтолошка или епистемолошка, јер је способност да се обезбеди значење сваком делићу језика слична способности да се упозна идентитет свих ствари, њихово право место као и шта су оне по себи.

Деридин одговор идеализму је следећи: ако су сав језик и сво „биће" конституисани као разликујуће структуре трагова, онда је пут непроменљивог и јединственог значења или непроменљиве и самоистоветне бити кроз језик и емпиријски свет опаснији него што то метафизика тврди. Значење и бит се увек излажу опасности да залутају на путу кроз језик и историју који им је наметнут. Значењу је, да би постојало, потребан смисао, док је бит — бит само због тога што се схвата као бит емпиријског, историјског света. Ако би се свет и језик препустили разликовању и алтеритету, онда метафизички појмови апсолутног значења, духа и бити више не би били истине језика и света, већ противотров за њих. Метафизичка епистемологија потискује разликовање и успоставља само — идентичне ентитете. Адорно се придружује Дериди кад епистемологију описује као процес стварања идентитета, али му недостаје афирмативни (и алтернативни) увид у разликовање против кога је усмерена епистемологија. Иако се оба мислиоца служе језиком да би критиковали метафизику, Дерида успешније повезује критику значења са критиком онтологије и епистемологије.

Деридина осуда метафизике својства и присуства представља допуну Адорнове оптужбе против метафизике идентитета. Деконструкција, као критика која је више логичка него друштвена, с више успеха нарушава основе буржоаске идеологије изнутра, с њених сопствених полазишта. Исто тако, ово подразумева да деконструкцији у великој мери недостаје Адорнов опис односа између филозофије и политичког насиља у капитализму. Али, док Адорно остаје песимистично везан за појмовност, нарушавајући је тек понегде употребом сложених термина, Дерида радикалније и оптимистичније покушава да оспори начин на који настају филозофске идеје. Док Адорно само наговештава могућност једног модела истине као неадекватности, Дерида га узима за своју полазну тачку. Осим тога, Деридин осећај за разликујућу природу несвесног вероватно би га учинио скептичним према ограничењима Адорнове дијалектичке само-рефлексије.

Два мислиоца се слажу у питању шта би требало да буде добра акција. Обојица примећују да се из њихових негативних метода појављује позитивност. Деконструкција је за Дериду афирмативна; она ствара нов начин мишљења који води рачуна о неодредивости и алтеритету, али их не присваја. По Адорну, дијалектика би требало да одржава разлику и одбија припајање алтеритета. Добро друштво би требало да захтева неидентитет без жртава за субјекат. Утопија би била заједништво различитости. Екстраполацијом из Деридиног дела могло би се рећи да би, по њему, добро друштво било оно друштво које одржава разлику без хијерархије (чија је супротност извор национализма, расизма, сексизма и класизма).

Могло би се рећи да је Дерида двадесетовековном неоидеализму учинио исто што и Маркс Хегелу. Окренуо га је на главу. Маркс је истицао да се наводно аисторијске идеје морају поставити у конкретну историју. Слично томе, Дерида тврди да ниједно систематично или методично објашњење оног што „јесте" или оног што „јесте истинито" не може бити аисторијско. Наша сопствена лингвистичка и појмовна пракса је историјска и, због тога, хетерогена; она измиче идеалистичкој жељи тобоже сувереног субјекта да одреди апсолутну истину као неоспорно значење и да делањем управља искључиво као свесном намером. И за марксистичку дијалектику и за деконструкцију једини апсолут је историјски тренутак, што значи да нема идеалистичког апсолута изван разликујућег историјског кретања. Разликовање историјских ситуација не дозвољава један појам истине који би претендовао на трансцендентну или апсолутну ваљаност. Оно, такође, не дозвољава један појам делања који комплекс услова и последица делања поставља под контролу једног јединог субјекта. Сопствена историја се може стварати само кроз историју. Слично томе, системи и методи неког субјекта су, такође, изван контроле истог субјекта. Разум је увек исувише у историји, а да би њоме загосподарио помоћу аисторијских таксономија или номенклатура. Хегел је пресањао ово ограничење. Маркс га је обновио са политичког становишта. Мислиоци као што је Дерида указују на њега са филозофског становишта.

Због тога, деконструкција, као ни дијалектика, не одбацује анализу или револуционарно делање. Она, ипак, упозорава на нешто: не треба мислити о истини у апсолутним, трансцендентним, идеалним појмовима, не треба радити полазећи од претпоставке да теорија контролише и надређује праксу, да свесно може да у потпуности образ-

ложи несвесно, да се узрок и последица увек подударају. Деконструкција исправља класичну дијалектику у две тачке: не постоји затворен тоталитет који би рационална мисао могла да схвати, а који није последица разликујућег система који се не може подврћи тотализацији, због чега остаје несводиво отворен; не постоји ниједан апсолут који би управљао делањем, а који није историјски, то јест, привремен.

С енглеског
Адријана МАРЧЕТИЋ

Мајкл РАЈАН

МАРКСИЗАМ, СТРУКТУРАЛИЗАМ И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗАМ

[Пери Ендерсон (Perry Anderson): *In the Tracks of Historical Materialism*, Чикаго, Chicago Univ. of Chicago Press, 1984.]

У својој књизи *Размишљања о западном марксизму*, објављеној 1976. године, Пери Ендерсон је изложио неколике тезе које су од тада до данас постале саставни део општег начина мишљења марксистичке левице. Тврдио је да је западна марксистичка мисао потекла у суштини из пораза који је пролетаријат доживео у постбољшевичкој ери и да су њене претежно естетичке и филозофске предрасуде, које су толико одударале од политичких и економских преокупација класичне марксистичке теорије, биле прави одраз штетног ишчашења историјског материјализма из спутаног и осујећеног покрета радничке класе. И поред све своје несумњиве теоријске плодности, западна марксистичка мисао остала је углавном академски феномен и, будући да се чврсто ослањала на идеалистичке филозофске изворе, била обележена крајње нетрадиционалним песимизмом и меланхолијом. Док је крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, тврдио је даље Ендерсон, то амбивалентно и у стваралачком смислу осакаћено наслеђе полако изумирало, препорођена борбеност социјалистичког покрета у развијеним капиталистичким друштвима оглашавала је могућност оног марксизма који би се приближио политичкој пракси.

Таква је, уистину, била ситуација у време када је Пери Ендерсон писао своју књигу, па зато он и овај оглед, објављен осам година касније, започиње тако што уназад процењује тачност оних својих предсказања која је изло-

жио у *Размишљањима*. Два таква предсказања — да западни марксизам више неће стварати дела од битног значаја и да ће се вратити оним кључним политичким и економским решењима која је укинуо — обистинила су се, по ауторовом уверењу, у току последње деценије. Од 1974. године наовамо, неколике издвојене групе радова од пресудног, па и од пионирског значаја [њихови аутори су Мендел (Mandel), Брејвермен (Braverman), Аљета (Aglietta), Пуланцас — (Poulantzas), Милибенд (Miliband), Дерборн (Therborn), Олин Рајт (Olin Wright), Баро (Bahro), Коен (Cohen) и други] означиле су преокрет и наговестиле повратак на класичне проблеме историјског материјализма у низу теоријских области. Ти радови су у исто време означили и једну врло занимљиву географску промену — премештање западне марксистичке мисли из земаља њеног језгра (Француска, Немачка, Италија) на енглеско говорно подручје. Успон моћне марксистичке историографије у овој области је, од појаве *Размишљања* до данас, најочигледнији знак тога географског премештања. Традиционални однос британског и континенталног марксизма је, дакле, како се чини и бар за сада, уистину обрнут.

Ендерсон признаје да се једно од његових предвиђања није, зачудо, обистинило: поновна појава традиционалних марксистичких *topoi* (списа) у области теорије није довела до новог јединства теорије и популарне праксе у револуционарном покрету маса. Стратешко размишљање било је имуно на теоријски препород седамдесетих година, тако да савремени марксизам и даље дели „сиромаштво стратегије" са својим западно-марксистичким претечама. Осим тога, премештање марксистичке теорије на енглеско говорно подручје одвијало се упоредо са процесом озбиљне кризе марксизма у латинским друштвима, а та криза била је често равна оштром порицању историјског материјализма у целини. Отпадништво Луција Колетија (Lucio Colletti) у Италији, бедно пропадање некадашње маоистичке групе *Tel Quel* у Француској, њен крештави антисовјетизам и злослутни мистицизам, упечатљиви су примери развоја догађаја. Парадокс је, дакле, савршено јасан: „Баш у оно време када је као критичка теорија био у јединственом успону на енглеском говорном подручју, марксизам је вртоглаво пропадао у латинским друштвима, у којима је у послератном раздобљу био толико моћан и толико плодан" (30). „Париз је данас престоница европске интелектуалне реакције", тврди Ендерсон и своје прво поглавље посвећује истраживању тог феномена.

Хипотеза коју, објашњавајући пропадање француске марксистичке мисли, излаже у том поглављу врло је убед-

лива и једноставна: француски марксизам је у кризи зато што га је разровао структурализам. Лишен одговарајуће теорије субјекта, алтисеријанизам (Althusser) није био кадар да пружи ниједан кохерентан одговор на масовну побуну која је избила 1968. године; последица тога било је постепено повлачење и изумирање ове струје средином седамдесетих година. Структурализам је, међутим, успео да преживи тешка искушења којима га је изложила 1968, али је из њих изашао у потпуно измењеном облику. Постструктурализам Лакана (Lacan), Дериде (Derrida), Фукоа (Foucault), Делеза (Deleuze) и других претекао је марксистичку мисао обележен, како тврди Ендерсон, трима основним интелектуалним темама: прекомерном употребом језика, изумирањем истине и насумичним деловањем историје. Лингвистика је великом брзином ширила своју јурисдикцију да би освојила све главне друштвене структуре, а врхунац је достигла у Деридином пламеном тврђењу „да не постоји ништа осим текста". Упоредо са овом инфлацијом означавајућег дошло је до изумирања његовог референта, а из тога су се рађале разноразне неоничеанске (Nietzsche) сумње у саму могућност постојања одредљиве истине и, следствено, довеле до рушења темеља рационалног сазнања. И историја је, сходно томе, била сведена на пуку игру случаја. Неумољиви структуралистички детерминизам изазвао је, иронији за вољу и пуком случајношћу, једну историјску промену која је, дакле, само случајна последица сплета околности. Тај је парадокс у дуализму који је у темеље структурализма уградио отац Сосир (Saussure), по чијем је схватању језички систем у целини предодређен структуром, док је говор појединца насумичан и непредвидљив, упркос томе што се хронолошки оцртава кроз прелаз са „аскетског објективизма" „високог" структурализма на „разуздан субјективизам", односно на „субјективизам без субјекта" седамдесетих година. „Постструктурализам је", пише Ендерсон у пријатном реторичком, китњастом стилу, „жестоко напао значење, опустошио истину, заобишао етику и политику и збрисао историју". На одјеке ових тема наилазимо у делу Јиргена Хабермаса (Juergen Habermas), који у почетку упорно подвлачи значај симболичне комуникације, а онда постепено прелази на истицање њене премоћи у односу на производњу. И овде се дискурс стално вештачки надувава и издиже изнад свих осталих друштвених структура, иако се код Хабермаса чешће појављује у „анђеоском" него у „дијаболичном" облику: језик обезбеђује темеље друштва и политичку једногласност, поново успоставља ред у историји, а при том је још на известан начин и по својој природи дубоко привржен истини.

Пошто је књигу прочитао довде, читалац је већ чврсто уверен да се уредник часописа *New Left Review* на необјашњив начин изопачио и постао идеалиста. Зар се латински марксизам уистину откотрљао унатраг и уништио сосировски знак? Одговор је, наравно, одречан: у тој вешто сазданој мајсторији којом успева да завара читаоца, Ендерсон ову хипотезу истражује само зато да би је одбацио. Пошто је лаковерног читаоца водио цветним лејама, он га сад нагло враћа на чврсто тле историјског материјализма. Објашњење кризе латинског марксизма лежи у његовој „спољној", а не у његовој „унутрашњој" историји: марксистичка политичка збрка била је у латинским друштвима тако очигледна зато што су та друштва и више и дубље од осталих била разочарана оним што су им у своје време донела два плодна алтернативна облика стаљинизма — маоизам и еврокомунизам. У тим друштвима, која су имала и најбројније комунистичке партије, могућности за развитак еврокомунизма биле су, чинило се, најповољније, а када су се оне изјаловиле, горак пораз пао је још теже и изазвао потпуну пометњу. Насупрот томе, друштва на енглеском говорном подручју, као и у Скандинавији и Западној Немачкој, никада нису гајила тако велике наде, па зато ни у изгледима за реформистичко управљање капитализмом нису видела неке изузетне новине. У тим нацијама, „отпорнији и реалистичнији историјски материјализам био је, како се показало, кадар да се одупре политичкој изолацији и другим недаћама и да у њима и захваљујући њима ствара још зрелија дела". Кривац за кризу марксизма није, дакле, ћудљивост означавајућег него несталност покрета еврокомунизма.

Једна од највећих вредности *Размишљања* била је спретна артикулација теоријске и политичке историје западне марксистичке мисли. Ограничења којима је спутан сам теоријски рад и празнине које се у њему појављују разматрају се на свим тачкама у односу на историјску ситуацију западних марксистичких интелектуалаца. Насупрот томе, у овој се студији свака таква значајна артикулација беспоговорно пориче. Иако се и прича о структурализму и о његовом пореклу, као и прича о некадашњој европској политичкој историји излажу са изузетном интелектуалном оштрином, смелим синоптичким замахом и сјајном ерудицијом која, уосталом, обележава све радове Перија Ендерсона, оне се ни у ком смислу не смеју повезивати. У некој врсти trompe d'oeil или волшебног покрета мађионичара, Ендерсон се структурализмом служи као мамцем само зато да би га одмах потом уклонио и одбацио као безначајан елемент марксистичке кризе, јер он, по ауторовом осећа-

њу, никада за марксизам и није био прави изазов. Ова поставка је, међутим, врло неуверљива и на известан начин открива идеалистичко схватање ствари. Ендерсон тврди да структурализам у суштини никада није био прожет политичком историјом као грађом и да отуда потичу недоумице које се појављују у латинском марксизму. Значи ли то да је тај марксизам био само низ помодних идеја које су управљале његовим интелектуалним животом у господственој издвојености из тог историјског контекста? Одакле је онда он потекао и шта је обезбедило његову интелектуалну истрајност и постојаност? Не излаже ли се Ендерсон опасности да историју тумачи као игру случаја, за шта с правом оптужује париски постструктурализам? И зар се у својој студији, у којој оправдано одбацује једну врсту идеализма — измишљотину да је структурализам по себи био довољан да порази латински социјалистички покрет — и сам Ендерсон не излаже опасности да упадне у другу врсту идеализма због тога што сложени историјски феномен структурализма затвара у његов сопствени херметички простор и то покретом који тако неодољиво подсећа на интелектуалне навике тог истог феномена?

Основни разлог због којег Ендерсон није кадар да структурализам озбиљније повеже са историјским контекстом који анализује лежи у томе што је његово схватање структурализма упорно и истрајно негативно. Може се, дабоме, рећи да ниједна критичка оцена неких обележја постструктурализма није довољно негативна. Његове крупне политичке и филозофске бесмислице — а оне су успеле да обезглаве читаву једну млађу генерацију потенцијално вредних бораца који су и дан-данас дрско уверени у то да су разградили марксизам са којим се, у већини, уопште нису ни сусрели — заслужују најбезобзирније супротстављање. Са једног становишта, постструктурализам без сумње искрсава из политичке историје: у неким својим видовима он одражава тежак, прожимајући политички пораз као последицу разочарења после 1968. године. Трагове његовог дубоког песимизма (власт је свеприсутна, Закон је неумољив, его је немоћан и изврнут руглу, истина и комуникација су незамисливе, опште друштвене теорије су терористичке и једино су маргиналне политичке делатности могуће) могли бисмо без сумње да откријемо у извору једне касније, много театралније врсте меланхолије присутне у западној марксистичкој мисли. На сличан начин је и еуфорија постструктурализма — његово парадоксално наличје — истовремено и премештање и обнављање револуционарног покрета: оргазмични врхунац *уживања*, успони и падови закоченог означавајућег, éclat de l'écriture,

Лиотарова (Lyotard) застарела хипијевска поимања либидинозне напетости.

Ендерсенова књига је свесна тога да је постструктурализам у овим видовима политичко ућмицање, али односи ућ њој нису јасно и подробно изложени, јер се структурализам изводи на сцену зато да би истог часа био бачен иза кулиса. Пародија на ову књигу могла би да изгледа овако: она почиње озбиљним размишљањем о томе да је зенбудизам био од пресудног утицаја на поновни избор Маргарет Тачер (Margaret Thatcher), затим прелази на чисто материјалистичко жигосање зенбудизма, а онда закључује да зенбудизам, ућ ствари, није ни био од неког значаја за догађај о којем је реч. Теоријско и композиционо питање које књига поставља веома је, дакле, једноставно: зашто се о структурализму уопште расправља? Зар само зато што је неким случајем ту? Апсолутно негативно бављење темом огледа веома је чудно за писца какав је Пери Ендерсон, будући да (после кратке младалачке неумерености, од које смо сви патили) не постоји тако либералан, тако интелектуално широк и тако непогрешиво разборит британски марксиста као што је он. Ендерсоново дело се не издваја само по својој теоријској блиставости него и по својој моралној савесности — по спремности да колико год може уважи супротно мишљење, по брзини са којом се упушта ућ самокритичка испитивања, по изузетној интелектуалној смерности и изузетном интелектуалном поштењу. Структурализмом се, међутим, Ендерсон бави на ућпадљиво недијалектички начин, јер његовим начелима не ућспева да прида ни зрнце интелектуалне вредности, па самим тим не ућспева да схвати ни његову ућштински *противречну* природу. А мора се, ипак, донети права дијалектичка оцена о томе како је „високи" или класични структурализам шездесетих година, ућ својој научности, ућ свом идеализму, ућ природном холизму, ућ елиминацији ућбјективности, ућ постваривању друштвеног процеса и ућ синхроном заустављању историје, могао да буде идеологија изванредно погодна за ново капиталистичко друштво, а *истовремено,* ућ своме крајњем филозофском конвенционализму, ућ свом презиру према тријумфалистичком историцизму и богобојажљивости грађанско-хуманистичке ућбјективности, ућ своме безобзирном „денатурализујућем" импулсу и излагању истине као *производње,* ућ свом отпору према буржоаској подели академског рада, *и* ограничена ућверзивна стратегија.

На исто противречно својство наилазимо ућ групи радова који су потекли из тога „класичног" периода. Жигосање глобалног теоретисања као епистемолошки небрањи-

вог метадискурса јесте бесумње напад на марксизам, али је и потенцијално драгоцено разграђивање неких „сувише тотализујућих" теорија (и, свакако, разних врста марксизма) које немају обзира према разлици, сукобу и специфичности. „Разуздани субјективизам", коме се Ендерсон немилице руга, врло је често, бар у политичком смислу, само очајнички хедонизам, премда је (у радовима Јулије Кристеве, на пример) обухватао и аутентичније бахтинијанске теме посвећене карневалу угњетених. Фукоовска „микрополитика" представља у политичком смислу истовремено и поразно ширење традиционалних марксистичких форми политичке организације и оживљавање виталних подручја политичког рада који је традиционални марксизам тако често и тако сурово гушио. Иако је „ублажавање истине" неоспорно једно од неодговорнијих обележја постструктурализма, Ендерсон пише тако као да је одговарајућа теорија лишена свих проблема, као да је, и поред озбиљних тешкоћа са којима се сучељава, у савршеном радном реду.

Ендерсоново сажето тумачење Жака Дериде је најбољи пример његовога једностраног прилаза тој теми. Језик је, како он тумачи Дридино схватање језика, „систем несталних означитеља, систем чист и једноставан, потпуно лишен одредљивог односа према било којем екстралингвистичком референту" (46). А тим се уистину смешним примером служе као мамцем многи Дридини мање мудри, али одани следбеници са једне и са друге стране Атлантика, упркос томе што је сам Дерида изричито бранио ауторску замисао у дискурсу, што је недвосмислено признавао деловање одређених снага у производној средини и значај историјских услова у изградњи значења и при том одлучно порицао гласине о томе да је и он лично плуралиста (интервју са Дридом, објављен у часопису *The Literary Review* 14). Тврђење да „не постоји ништа осим текста" не значи да, на пример, не постоји Жак Дерида, него значи да се разграђују емпиричке или метафизичке супротности које се јављају између дискурса и неке „сирове" стварности с ону страну дискурса. Дерида је последњих година упорно понављао да је разграђивање пре политичка него текстуелна операција — да се „разграђивање и разликује од анализе или ‚критике' по томе што се бави чврстим структурама, а не само дискурсима или значењским представама" („Le paregon", *La verité en peinture*, 23—24). Дерида је (бар до сада) одлучно одбијао да се повеже са постмарксизмом, критиковао је Американце због тога што се његовим радовима служе као потврдом доминантних политичких и економских интереса, а нападе на филозофско учење у француским школама прогласио напа-

дима на марксизам.[1] У својој полемици, Пери Ендерсон напросто није кадар да уочи разлику између „левог" и „десног" разграђивања — између оних за које је теорија само прилика да херметички текстуализам и самодопадљива игра речи дођу до изражаја и оних који у тој теорији (као и у феминистичком покрету) откривају политичке могућности. Ни дело Мишела Фукоа не може се одбацити тако олако и непоштедно како би то, чини се, желео Ендерсон, јер ако је неко традиционалну марксистичку мисао изложио јасно и са снажним изазовом, ако је неко имао огроман утицај на читаву једну млађу генерацију радикала од Сиднеја до Сан Дијега, онда је то сасвим сигурно био Мишел Фуко. Тај изазов није, наравно, увек и безусловно плодоносан и Фукоови радови заслужују многе Ендерсонове презриве и оштре критичке оцене. Али његово дело се ни у ком случају не може ни пренебрећи ни занемарити, а Ендерсон нас тоном који провејава кроз целу књигу позива и да га пренебегнемо и да га занемаримо. Безидејна сметеност коју су, говорећи о томе како би тачно требало схватити Фукоово дело, испољили Етјен Балибар (Etienne Balibar) и Пјер Машере (Pierre Macherey), још више истиче чињеницу да је (пост) структурализам, са Ендерсоновим *допуштењем*, истину имао споредну улогу у кризи француског марксизма.[2]

За Ендерсоново претерано и беспоштедно оптуживање структурализма симптоматично је то да су, на једној страни, многа питања која је поставио савршено оправдана и разложна, а да су на другој страни нека од постављених питања потпуно ирелевантна. Лаканову чувену дефиницију да се „несвесно структурише као језик" Ендерсон напада на основама фројдовских (Freud) схватања према којима је несвесно „туђе свакој синтакси"; то је, без сумње, тачно, али Лакан овде посебно мисли на механизам (метафоричке) замене и (метонимичког) премештања који не зависе од добро уређене граматике. Ендерсон узгредно и заједљиво (а то је познати баук) помиње Лаканове „десетоминутне" психоаналитичке сеансе; то су, у ствари, сеансе у којима аналитичар пре времена, пошто „пацијенту" који инсистира да га види у „имагинарној величини" није успео да се представи као „Онај други", прекида дијалог о томе. Ендерсон с правом куди лингвистику или дискурзивни империјализам, али је потпуно некритичан према Сосиру када његово схватање израза parole прихвата као облик

---

[1] Видети Philippe Lacoue-Labarthe (Филип Лаку-Лабарт) и Jean-Luc Nancy (Жак-Лик Нанси), *Les fins de l'homme* (Париз, 1981), 526—529.

[2] Видети Etienne Balibar и Pierre Macherey (Етјен Балибар и Пјер Машере), Interview, *Diacritics* 12:1, 51.

слободне индивидуалне игре случаја. Познато је, наиме, да је теорија дискурса (као и теорија Волошинова у делу *Марксизам и филозофија језика)* открила строго ограничена социјална одређења у сваком говору чија садржина никада није, како тврди Ендерсон, „аксиоматично индивидуална", него је увек, како нам је то показао Бахтин — *дијалошка.*

Премда саме по себи нису од битног значаја, неке од ових спорних тачака откривају да је анализа у извесном смислу недовољно усредсређена на питања којима се бави, па се и проблеми гомилају до те мере да аутор прибегава прекомерној употреби језика, услед чега установљено начело губи своју вредност. Ендерсоново одбијање да у својој књизи призна структурализму било какву значајнију улогу у кризи марксистичке мисли и његов непроменљиво непријатељски став према теми коју обрађује уско су повезани. Да је био увиђавнији у својој процени позитивних видова структурализма, био би и способнији да схвати зашто су они тако привлачни за Левицу, а самим тим и мање склон наговештајима да између структурализма и политичког друштва постоји један чисто негативан однос у коме су те две ствари или оштро раздвојене или се структурализам сагледава само као бекство из реалности политичког друштва.

Ендерсонова неспособност да у пуној мери позитивно оцени тај интелектуални развитак поново долази до изражаја у додатку књиге, у тексту који је посвећен феминизму и који врви од грешака. Он је у праву када тврди да сексуално угњетавање има много већу историјску и социјалну тежину од класног угњетавања, али иако упорно истиче да само снаге организованог рада могу да се изборе за друштвени преображај и сруше патријархат, ни на који начин не пориче самосталност феминистичке политичке праксе. Његова процена снаге покрета какав је покрет за ослобођење жена има врло чудне недостатке. Неоправдано сумњичав према могућности *колективног* отпора жена, наглашава све оно што је, по његовом мишљењу, „индивидуално" својство феминистичке побуне. Пошто је извео такав закључак, присећа се одједном снаге и солидарности тога покрета и брзо се исправља: „Све ово, наравно, не значи да је удружена акција жена за њихово ослобођење немогућа" (92). А то приликом разматрања историјских чињеница не би порекао ни најзагриженији постструктуралистички скептик! Чим је, потпуно неочекивано, убацио ову спасоносну клаузулу, Ендерсон поново заузима строг критички став, иако своје излагање довитљиво скреће на битно различиту расправу о коначним (социјалистичким)

снагама еманципације. И тврди, даље, да је биолошки-заснована узајамна зависност полова озбиљан камен спотицања у покрету за ослобођење жена зато што намеће бреме „осећајности и потребе за ослонцем", мада у начелу не постоји разлог због којег функције биолошке репродукције не би могле да буду испуњене и без тих обавеза у једном свету у којем су мушкарци и жене прекинули све емоционалне везе међу сооом. Та емоционална задовољења, каже Ендерсон, пружају жени (у политичком смислу противпродуктивну) „компензацију" у структурама угњетавања, које немају одговарајућу вредност у економским односима радника и капиталиста. Угњетавање можда и нема *праву* одговарајућу вредност, али како процес хегемоније доноси, између осталог, задовољење и компензацију у процесу рада, нема разлога за веровање да они нису исто тако чврсто укорењени као и задовољења која доноси сексуални однос. Ендерсон тврди да жене своју побуну усредсређују на „одређеног партнера" а не на цео мушки род, а то на први поглед универзално тврђење (чак и да је тачно) брише свеукупно и тако тешко стечено искуство свести-која-се-буди и колективне политичке активности феминистичког покрета. Насупрот радничкој класи, жене „немају истоветан положај и њиме одређеног свеопштег непријатеља", али ипак имају „свеопштег непријатеља" — мушкарце! — а и капиталистичка класа је исто толико физички раштркана колико и мушки род. Тачно је да жене немају такву јединственост какву има пролетаријат, али такву јединственост нема, на пример, ни сељаштво које се упркос томе с времена на време јавља као преображајна друштвена сила. „Особеност" друштвеног положаја жена огледа се у одсуству посебно развијених покретачких снага које их држе у подјармљености и потлачености; та особеност није, међутим, својствена само женама, она се довољно јасно испољава и код хомосексуалаца као и код етничких група. Ако та „свеукупна *централизација* облика женске потлачености одиста не постоји", онда се то тврђење односи и на неке облике потлачености раса, иако су у своје време снажни колективни покрети успевали да доведу у питање и такве облике.

Празнине у Ендерсоновој процени женског покрета су у исти мах и врло озбиљне саме по себи и уско повезане са једностраним критичким ставом који аутор заузима према структурализму. Постојала је, наравно, извесна историјска сличност између феминизма и постструктурализма као радикалних опозиционих покрета, дубоко скептичних према неким основним обележјима класичне марксистичке политике. Ендерсон с правом истиче потребу за соција-

листичким покретом — „разноврсним и плуралистичким по саставу" — у којем ће се феминисшкиње „окупити под сопственом заставом", па ипак би покушај да се његово излагање о феминизму оцени као политички прикладно било велика заблуда. Пре би се могло рећи да је то, у политичком смислу, једно *омаловажавајуће* излагање, али не у целости него само на оним местима на којима се јавља чудна неосетљивост према историјским реалностима и будућим потенцијалним могућностима колективне феминистичке акције. Мислим да је Ендерсон у својој анализи структурализма на исти начин неосетљив и према његовим конструктивнијим и субверзивнијим видовима. Исто се тако бојим да већ сада можемо предвидети феминистичке и постструктуралистичке осврте на ову књигу која ће се, сагледана из њиховог угла, без сумње схватити као још једна потврда класичнога марксистичког става, што њима није нимало занимљиво. Најштетнија последица књиге било би потврђивање каткада оправдане, а каткада самозадовољне претпоставке да марксистичка мисао није нарушила феминистички и постструктуралистички развитак. Ендерсон је, неоспорно, „традиционални" марксиста, али ни у ком случају није некритичан марксиста. Последње странице његове књиге посвећене су блиставом излагању о неким несавладивим проблемима социјалистичке изградње које је марксизам, признаје Ендерсон, намерно оставио као нејасне. Иако има безброј недостатака, излагање о феминизму садржи и снажне позитивне (политичке) елементе, док је излагање о структурализму — уз сву блиставост — подцењивачко. Жак Дерида је једном приликом написао да је, бар када је он у питању, сусрет са марксизмом нешто што „тек треба да се догоди". Бојим се да ће после ове књиге то исто рећи и марксисти говорећи о постструктуралистима.

Ендерсонова књига је у извесном смислу избегавање теоријског изазова постструктурализму и политичког изазова феминизму, али се не би могло рећи и да је избегавање политичког изазова постструктурализму. Шта то, у ствари, значи? Где је она полетна тежња да се савлада необновљена марксистичка мисао и да се пронађу решења за битна општа питања која нас данас много више муче него жиг рационалности деветнаестог века? Да не лежи, можда, у делу Жана Бодријара (Jean Baudrillard), у које више нико не верује и које данас у опчињеном потрошачу масовних медија открива рушилачко шопенхауеровско (Schopenhauer) порицање политичке воље, политичке жеље и политичке свести? Од Лењина па до *late show*-а, да се тако изразимо, склоност ка сапунској опери израња као мудар стратешки штрајк против Вашингтона. А и они који

лично нису убеђени у ову академистичку фантазију увек могу да се окрену писању Мишела Фукоа, који је завршио живот расправљајући о одбрани слободног света и подражавајући отпор према власти, иако је при том вешто настојао да искорени све оно што би могло да пружи било какав отпор. Чарлс Тејлор (Charles Taylor) пише са пријатном површношћу о томе да су „Фукоове анализе ужасно једностране" („Foucault on Freedom and Truth", *Philosophy and the Human Sciences* 164), а за то би се тврђење могло рећи да непотпуно представља читаву једну деценију. Нико није, као Фуко, тако дубоко и тако немилостиво показао у којој мери субјективност може да потчињава и нико није као Фуко тако снажно гушио парадоксалну чињеницу да еманципација не служи ничему ако не проистиче од људи и ако је не остварују људи. Ако смо, пак, и тиме незадовољни, увек и са олакшањем можемо да прибегнемо радовима Жан-Франсоа Лиотара, који је своје најновије тајно оружје нашао у раскидању, несталности и микрокатастрофичном дисконтинуитету „паралогичне" науке (*The Postmodern Condition*, део 13. и 14). Лиотар нам саветује да спас потражимо у овим, а не у оним толико прихваћеним причама о класичној еманципацији — а та изјава објављена је у Британији баш у тренутку када је синдикат рудара, предвођен револуционарним социјалистима, био чврсто одлучио да обори владу госпође Тачер и да је замени владом радничке партије.

Пери Ендерсон је потпуно у праву када као престоницу интелектуалне реакције означава Париз, јер у Паризу, и поред свих различитих путања појединих интелектуалаца, снажан покрет одвајања од марксизма несумњиво сведочи о најсрамнијој политичкој пропасти и моралном отпадништву у којем се једно гротескно и очајничко „расуло" — такозвана љубавна вештина, мистицизам, катастрофизам, снажна потреба за смрћу, масовна ликвидација смисла — безобзирно сурвало у друго. Зар је марксизам стварно приморан да се брани од *свега* тога? А *све то* није, наравно, „пост"-нешто, него је само исцрпљујуће понављање неких најпознатијих тема либертинизма деветнаестог века. Жак Дерида говори данас, дакле са малим закашњењем, о нуклеарном оружју. А једно такво иступање било би свакако много упечатљивије да је Дерида, који ипак има известан утицај и у Европи и у Сједињеним Америчким Државама, јавно напао срамну нуклеарну политику своје владе, као што су то учинили поједини марксистички интелектуалци у Британији. Говорити о „марксизму после постструктурализма" значи, бар са овог становишта, исто што и говорити о Ејзенштејну (Эйзенштейн) после Дизнија (Disney).

Марксизам и постструктурализам тешко успостављају дијалог делимично и због историјске и временске разлике — они не припадају истој димензији епохе. Можда ћемо ово најбоље формулисати ако кажемо да се то не догађа толико због тога што марксизам не може да прихвати све оно што постструктурализам хоће да му каже, колико због тога што то *још* не може да прихвати. Истина, наука, разум, одговарајућа сличност са реалним нису ниуколико telos људске праксе и дискурса; Ричард Рорти (Richard (Rorty) и други не крше ниједно максистичко начело тиме што одбацују потребу да се „оправда" разговор који се зове историја и да се безбедно утемељи у нешто што је изван њега. Када нас питају зашто нам је толико стало до тога да са неким разговарамо, умемо обично да наведемо и понеки разлог; али када нас питају зашто је уопште некоме стало до тога да разговара са другима, онда, како и доличи, не знамо шта би на то питање требало одговорити. Циљ је, наравно, игра означитеља, јер не постоји ништа осим текста. Марксизам се са тим дивним мислима не препире, он једноставно, као сваки стари мрзовољник спреман да поквари задовољство, случајно уочава то да напросто нема довољно текста за све, да игра означитеља баш и није онолико слободна колико бисмо желели, да дискурс запиње и муца, да је разговор прожет сукобима и неспоразумима и да у дијалог, чини се, не улази баш свако. У тој ситуацији, неко мора да преузме незахвалан задатак који имају истина, наука, реално и све остало, па да се запита зашто све то мора да буде тако и да испита пад вредности профита и структуре Стјуартовог апсолутизма. Ортијеви културисани козери делују сувише „купски" да би се бавили овом суморном грађом, утолико пре што се и иначе углавном баве празним разговорима. Ако означитеље стварно треба пустити да лебде у свим правцима, ако дискурс треба да се шири све док не експлодира, онда то значи да се неки злосрећни лакеј за тренутак запетљао у науци/учењу/истини/реалности или у игри са језиком и да сад још није кадар да се прилагоди општој еуфорији. Надамо се, међутим, да ћемо вам се касније придружити, јер је и Маркс једва чекао да заврши са својим „економским којештаријама" и започне писање велике књиге о књижевности. У *Осамнаестом бримеру*, он са великом радошћу очекује дан када ће означитељ коначно бити разорен, када ће „садржина прећи с ону страну (форме)" (Карл Маркс, свеска 11 106) и оштроумно признаје да ће свако друштво које тврди да је достигло срећу а које задржава робну производњу и парламентарно уређење неминовно постати жртва тешке самообмане.

Нешто слично могло би се рећи и за идеју о историји, о тој ноћној мори из које постструктурализам покушава да се пробуди. Иако заступа гледиште да је историја углавном чиста бесмислица, марксизам се ипак слаже са тим примамљивим циљем, као што то уводни одељци *Бримера* и потврђују. „Преисторија" је ознака чијим посредством Карл Маркс одбацује све што се збило до дана данашњег. Али ако нам је циљ да се, као на Страшном суду, пробудимо сви у исти мах, онда је свакако потребно и нешто више од чудног паралогичног скока којим се чудни акробата баца у ово Сад. Ако је историја препрека на путу ка нашој слободи, онда је она, као што је то добро знао Валтер Бенјамин и једино средство да се дође до те слободе; само се из револуционарног туговања за поробљеним прецима рађају ослобођени потомци. У својој журби да што пре разгради величанствене приче о напретку Просвећености, постмарксизам је на крају уништио оно што је Бенјамин називао понашањем потлачених заједно са потлаченима; и, пошто је вратио снагу Ничеовој еуфоричној амнезији, неминовно је збрисао и историју људске патње, а то је поступак који је износио на зао глас сваку владајућу класу. „Историја не постоји" — обавештавају нас на најбезобзирнији начин британске аброноше постмарксизма, Бери Хиндес (Barry Hindess) и Пол Херст (Paul Hirst) *(Precapitalist Modes of Production* 309—313); једини могући одговор је да све зависи од тога где сте се у то време задесили и где налазили.

У дијалогу или у сучељавању марксизма и постмарксизма, сваки партнер је без сумње свестан тога да у његовом ставу према ономе другом постоји aporia или немогућност да се нађе решење које би измирило њихова супротстављена схватања. Марксизам је, као дете одано Просвећености, одувек гајио неумољиво непријатељство према ирационализму; али, није баш тако лако утврдити да ли ваше настојање да препречите пут следећем Аушвицу не повлачи у исти мах и равнодушност према једном врло опасном начину размишљања који би могао чак и вас да изведе из целе епохе и епистеме. Укратко, у извесним околностима је питање онога што се оцењује као произвољни или назадни прекид са разумним Просвећивањем на некој историјској прекретници напросто нерешиво, јер ми ипак нисмо видели толико да бисмо били сигурни. У таквим тренуцима ће извесни људи бити искрено уверени да треба да остану тамо где су, иако их оно што виде не задовољава, зато што су могуће последице сувише страшне да би о њима озбиљно размишљали. Они одважнији ће се упустити у ризик и ставити руку у ватру, али ће то

учинити са страхом и ужасом. И једни и други ће своје огорчење делити са онима које ово питање не доводи чак ни у *недоумицу,* са онима који, наивно уверени да су све старе и празне бомбасте фразе о Разуму и Историји оставили иза себе, безбрижно настављају ход стазама чији је крај увек мрачан и неизвестан. Бењаминово дело ценили бисмо много мање да он није свестан тога колико охрабрења његов „модернистички" или „разграђујући" облик марксизма може да пружи фашистима — да не зна колико збуњујућих сличности постоји између његове „ликвидације" историје која води еманципацији и фашистичког много бруталнијег и практичнијег стремљења ка таквим циљевима. Можда Ервина Пискатора (Erwin Piscator) и није изненадила чињеница да му је Гебелс (Goebbels) понудио посао: када разграђујете, ви онда и обустављате, уклањате, распарчавате, па зато увек морате бити спремни на то да ће истим путем кренути и ваш политички непријатељ и да ће са тим парчићима учинити нешто страшно. „Нешто увек мора да нам промакне — а то се скупо плаћа", рекао је на једном семинару Жак Дерида. Они пост-марксисти који, чини се, своја дуговања нису измирили, и теже томе да марксистима улију осећање нелагодности.

Сад је ту, у области постмарксизма, и aporia. У појединим ситуацијама, феминистички и постструктуралистички критичари нису кадри да на одговарајући начин уоче разлику између онога што се у њиховој критици непосредно и јасно противи марксизму и критичке оцене коју мирне савести може да да сваки грађанин (свака грађанка) средње класе. Политичка дужност радикалних критичара марксизма је, нарочито данас, када радикали свих врста немају баш неко чврсто тле под ногама, да своје оштре осуде историјског материјализма издвоје од неуких, баналних идеја о којима се распреда по разноразним клубовима, а они ту дужност нису увек баш савесно обављали. Претпоставка је да *пост*марксизам одражава мисао оних који су прокрчили себи пут кроз марксизам и искрсли негде на оној другој страни. Он, дакле, не одражава став оних либерала средње класе који, пошто су у сваком погледу остали тачно тамо где су и били, сада откривају да су разни видови тога случаја и теоријски у великој моди. А такви „постмарксисти" су „потоњи" у оном смислу у коме је Бертранд Расел (Bertrand Russell), а не Ниче, био „потоњи" у односу на Хегела. Драж којом постмарксизам привлачи најшире кругове капиталистичког друштва у свету не би се, наравно, у целости могла приписати овим чињеницама, али се у целости не може ни

раздвојити од њих. У сваком случају, aporia остаје: постмарксизам мора да пружи охрабрење политичком Оцу тако што ће нападати старијег брата. Тражимо само да се и та штета призна и да се она опрезно процењује.

Када је реч о револуционарним могућностима постструктурализма, онда се очигледно много што-шта врти око питања рушења буржоаско-хуманистичког поданика. Није лако признати чињеницу да је нови капитализам на неки начин испунио тај задатак много успешније него било која група *авангардиста* у Паризу или у Њу Хејвену. Да ли је постструктуралистичка критика непријатељски расположена према новом капитализму или је пак у дослуху са њим? Облици постструктурализма које присваја идеолошка хегемонија кохерентног хуманистичког поданика у новоме грађанском друштву добијају известан радикални политички значај само онда ако се не обазиру на неке „постмодерне" политичке реалности; оне врсте постструктурализма које те реалности усвајају теже томе да радикални политички подстрек жртвују тако што те реалности величају. Чини се, другим речима, да је постмарксизам упао у неку врсту процепа између реализма и револуције. Поједини представници антиграђанског феминизма усмеравају, на пример, своје нападе на монаду, на патријархалног поданика, али нису, изгледа, свесни тога до које је мере осакаћена једна таква критика *потрошачког* субјекта новог капитализма; постоје, разуме се, и они други (нарочито Лиотар и Кристева) којима све чешће полази за руком да у расутим и из средишта избаченим либидинозним кружењима потрошачког капитализма открију приближни облик постхуманистичког субјекта који толико прижељкују.

Када је реч о марксизму, оба става су изразито недијалектичка. Сваки гуши један пол *противречног* карактера новога грађанског субјекта, а то би се у грубим цртама могло сажети у тврђење да се у нашим друштвима такозвани прародитељ не може лако помирити са такозваним потрошачем. Постмодернистичка култура тврди да је савремени субјект у мањој мери достојанствени, монадични чинилац нове фазе капиталистичке идеологије, а у већој мери разрешена мрежа либидинозне наклоности, лишена етичког суштаства и физичке унутрашњости у ефемерној функцији чинова потрошње, медијског искуства, технолошке праксе, сукобљавања полова и модног тренда. „Унифицирани субјект" израња под оваквим осветљењем све потпуније као непостојећа мета, као преостатак неке старије либералне епохе капиталистичке производње, оне која је

постојала пре него што су технологија и покрет за заштиту потрошача, конзумеризам, разнели наша тела на све четири стране у безброј делића и парчића постварене технике, пролазног апетита, механичке операције и одраза жеље. Али, то ни у ком случају није цела прича, јер у другим виталним равнима савременог грађанскога друштвеног уређења, у школској учионици, у гласачкој ложи, у судници и исповедаоници, у неким етичким, политичким и правним областима које су одвојене од Лас Вегаса и од late show-a, идеологија хуманистичког субјекта и даље делује својом неумољивом силом. А теорија која није у стању да обухвати све дијалектичке противречности — противречности које су, када је реч о марксизму, смештене у идеолошки *ћорсокак* између две крајње фазе капиталистичке производње — излаже се страховитој опасности да се или бори са ветрењачама или да, као Бодријар, брутално тврди како је најболније духовно пражњење највиши облик политичке аутентичности.

Ако је у расправи која се водила између марксизма и пост-марксизма у једној жижи био субјект, онда је у другој била сродна идеја о тоталитету. И она нам спремно нуди читав низ непостојећих мета о којима је узгред довољно рећи следеће: ретко ћете срести човека који сматра да се ниједна ствар не може довести у везу са другом ствари и тешко ћете разуверити непросвећене тоталитаристе који тобоже верују у то да је све једна те иста ствар у различитим видовима. Постоји мишљење да је марксизам облик тотализованог есенцијализма зато што марксизам, поред других заблуда, тврди и то да се сви облици људске праксе могу на крају крајева објаснити посредством економске „базе". А то је, у ствари, погрешно тумачење значења марксистичког израза „суперструктурално". „Суперструктурално" је, да тако кажемо, израз „усредсређивања": његов задатак је да издвоји оне елементе људске праксе, оне делове институција и дискурса који у свакоме датом историјском тренутку дејствују као ослонци неких доминантних односа друштвеног угњетавања. Он не означава неку онтолошку „област", неки чврст, одређен и недвосмислен низ функција или структура; он нас једноставно подстиче да комад праксе или комад дискурса повежемо са контекстом на један посебан начин, упркос томе што нам ама баш ништа не јамчи да је тај контекст увек и свуда најподеснији контекст. Рећи у једној ситуацији „Како вам дивно стоји та хаљина"! јесте „суперструктурално", док у другој ситуацији то није. Оту-

да ни стање у политици (а камоли у телевизијској станици, у школи и у судници) није суперстуктурално tout court, мада би сваки марксиста радо додао да оно најчешће јесте суперструктурално.

Ако марксизам није у тој мери тотализујући као што изгледа једнима, онда ми мисао о антитоталности није тако детотализујућа као што изгледа другима. Радови Мишела Фукоа су, на пример, очигледно строго потчињени тотализујућем импулсу, његово дело је раздражено од расутости и умножености. Фуко, чини се, верује у то да постоје потпуни системи познати као „затвори", односно да неки јединствен ентитет може да одговара називу „Алкатраз". Али зар Алкатраз није само скуп ћелија, чувара, дисциплинске технике, поткожних убода? Откуда та свирепа потреба да се те расуте реалности хомогенизују у један јединствен појам? Настојање да се та тотализујућа метафизика „затвора" избегне повлачи за собом, наравно, и разне политичке импликације. Ми, на пример, не можемо да се тактички одредимо према „тоталној институцији": не можемо са гувернером да расправљамо о „затворском режиму", не можемо један „затвор" да супротстављамо другоме, не можемо да поднесемо извештај у којем би затвореници били означени као колективно тело. Такво би тотализовање било само обрнут одраз неумољиве хомогенизације владајућег поретка, ако је уопште могуће — а није могуће — говорити о „владајућем поретку". Права микрополитика затвора била би у сваком смислу — ћелијска.

Другим речима, сваки ревносни номиналиста увек може да набаса на још ревноснијег номиналисту. Због свих оних који имају осећање да је људско тело само разглобљена целина органа, увек постоје и они који то исто осећање имају и када је реч о појму органа. На готово сваку мисао може се утицати тако да она — са становишта неке друге мисли и тако даље у недоглед — делује као недозвољена хомогенизација. Без обзира на што се односи доказ у прилог „тоталитета", на ово се сигурно не може односити. Сама идеја има, у ствари, два различита вида која се понекад сувише нагло претапају један у други. „Тоталитет" може да буде начин описивања структуре датога друштвеног поретка уколико се темељи на некоме средишном начелу; може да буде и начин на који се описује уобличење снага које се *супротстављају* том поретку, а које се такође сагледавају као да су усидрене у некој одлучујућој инстанци (каква је, у класичном марксизму, инстанца пролетаријата). Да два вида ове исте идеје не морају обавезно да буду повезана доказује и чињеница да

постоје марксистички мислиоци као што је Рејмонд Вилијемс (Raymond Williams), који се појму тоталитета приклањају у другом, а не у првом смислу, а да постоје и марксисти као што је Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson), који се том појму приклањају у првом, а не у другом смислу. А то, другим речима, значи да ви плуралистички можете да схватате структуру датог поретка, али не и структуру њему супротстављеног, и vice versa; плуралистички можете да схватате, дакле, и једну и другу структуру или пак ниједну од њих. Противречно је тврђење да се, упркос постојању једне пресудно одлучујуће силе на којој почива друштвено уређење, та сила може поразити само посредством многобројних противдејствујућих сила; или, у обрнутом смислу, да, иако таква јединствена одредница не постоји, само превласт одређеног противника може дату ситуацију да преобрази као што је и преображава.

У току седамдесетих година догодило се, у ствари, то да су обе идеје о тоталитету доживеле пораз. И то не само зато што су лево настројени интелектуалци изненада изгубили веру у претпоставку да постоји нешто што се зове „тотални систем", иако се то лако могло догодити у ери капитализма релативно нереспресивној и са неупадљивом идеолошком активношћу. Ни у ком случају због тога: седамдесете године свакако нису тако изгледале, а осим тога је дејство последица „тоталног система" као дејство стежућег обруча, био тај систем „утемељен" или не, свима било пред очима. Оно што је, чини се, доживело коначни пораз било је *алтернативно* схватање тоталитета по којем је класична марксистичка доктрина примарна и основна негација владајућег поретка. Разлози који су довели до тог пораза били су двојаки: појава опозиционих снага које класично схватање не предвиђа и неспособност пролетаријата да на одговарајући начин реагује на политичку кризу из 1968. године. Тај пораз није могао да изненади оне марксисте који су добро упознати са историјом издаја, обмана и контрареволуционарних тактика карактеристичних за комунистичке партије, али је зато оним мање скептичним сапутницима комуниста могао да изгледа као пресудни и преломни тренутак, као врхунац разочарања.

Изгубити веру у „тоталитет" у овом (супротстављеном) смислу, а при том сачувати идеју о тоталитету у другом смислу — као теорију друштвеног уређења у којем имају превласт експлоататорски класни односи — значи, природно, наћи се у очајно непријатној ситуацији. У класич-

ном марксизму постоји, наравно, унутрашња спона између те две идеје, јер је марксизам теорија која обраћа нарочиту пажњу експлоататорским класним односима и због тога револуционарно првенство даје онај јединој друштвеној сили коју ти класни односи рађају, организују, опремају и пресудно лоцирају како би она стекла материјалну способност да их преобрази. Изгубити веру у ту друштвену силу значило је, дакле, остати са питањем без одговора — *све док неко то питање не измени.* Измена теоријског питања као вид реакције на политичко разочарање позната је под именом постмарксизам. То је као кад неко изгуби нож за сечење хлеба, а онда мирно изјави да је векна већ исечена. Постмарксизам није реакција на систем који је изменио своје црне тачке, који је постао мање „тоталан", који се растеретио, који је сам себе разглобио и плурализовао, него је реакција на оно супротно: на систем који је, захваћен кризом општих размера, сада потпуније „тоталан", „тоталнији" него икад и који је, самим тим, привремено јачи од свога главног противника па, следствено, и привремено кадар да му науди. А како је, као и обично, посреди посао, *и баш зато* што је он посреди, многи постају жртве илузије да је оно што се изменило — сам тај посао.

Из те историјске ситуације проистичу и неке прослављене клизавице и самопротивречности постмарксизма на чије трагове наилазимо у сваком одељку дијалога Мишела Фукоа „Revolutionary Action: 'Unit Now" *(Language, Counter Memory, Practice).* Систем *постоји,* али је безнадежно наше настојање да се са њим непосредно сучелимо. Постоји систем, а постоји и идеја о „тоталном систему", али бисмо се ми против система борили много успешније када бисмо побегли од те идеје. „Тотални систем" не постоји, он је пука илузија западне метафизичке мисли. *Нешто* нас угњетава, али се то нешто не може назвати системом упркос томе што се свуда налази. А зато што се свуда налази и не налази нигде, што се, дакле, систематски не може формализовати, зато то нешто и постаје тако опресивно. Оно јесте део опште теорије моћи, али су опште теорије опструктивне и опресивне. Тотални систем не може да постоји, јер би упознавање са њим подразумевало и општу идеју, а ми на основу других искустава знамо да су опште идеје тиранске идеје. Ми револуционари морамо да будемо плуралисти зато што је систем плуралистички и морамо да будемо плуралисти зато што систем није плуралистички. А све оно што ми знамо о систему, о томе какав он јесте или какав он није, не призива у помоћ неку општу идеју . . .

„Ви, дакле" — упита Кренли — „не намеравате да постанете протестант"?

„Рекох вам да сам изгубио веру" — одговори Стивен — „али не и да сам изгубио самопоштовање. Какво би то ослобођење било када бих се одрекао бесмислице која је логична и кохерентна, а пригрлио бесмислицу која је нелогична и некохерентна"? (Џејмс Џојс, *Портрет уметника у младости).*

С енглеског

Гордана ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ *Тери ИГЛТОН*

НАПОМЕНА

За децембарску свеску најављени наставак огледа Светозара Петровића, *Шекспир и др Лаза Костић,* због ауторове заузетости, појавиће се тек у јануарској свесци *Летописа.*

ПОСЛОВИ И ДАНИ (3)

Проза свакодневља

(Наставак из претходне свеске)

Петак, 18. јули

Досадна владавина љетне кише, њених „бесмислених" дана.

Читајући Андрића, враћајући се са њим у историју и легенду, у вријеме и простор тако јасног очитовања суштинског у човјеку (његове биполарне, анђеоско-животињске природе), онога што је у њему „вјечно" пред „вјечним" и непролазним — што се стално наглашава — мостом-огледалом (са капијом на средини као неком жижом смисла, олтарским мјестом показивања и приказивања), пребирући дакле плетиво Андрићеве страховито конкретизоване приче о трајном и временитом, помишљам на негдање, извјесне, приговоре Андрићу да није довољно „савремен" и, уопште, — мислим о притиску те незајазне и охоле савремености на дух писца и читаоца. Одувијек, вазда. Јер ово живо *сада*, непревладиво и неуклоњиво, ово прпошно и бучно, вичуће и бубњајуће hic et nunc тражи ријеч, тражи експресију, хоће пажњу и стоструко посвједочење. Једино оно *јесте*, шта га се тичу „прошлост" и „будућност"! Презентност је митологија! Присуство је поезија! Па мислим колико је дух — хранећи се ипак чујним и видљивим, сада и овдје егзистентним — затрпан и пригушен, осујећен и заглушен, том похотом за јелом и пићем *садашњости* и *непосредности*, том вољом да свједочи „са лица мјеста" уживајући у „мутној води" пролазнога, ефемернога. Толико је жедан дух, стари лисац, презентнога, сликовно-тварнога, видљиво-додирљивога. Опија ли се, опи-

ја! Па онда, ȕ часовима „мамȕрлȕка", ȕ „касним сатима сазнања", држећи се за главȕ, загледа ȕназад и ȕнапријед, скита по љествама других временских „екстаза", ȕдарајȕћи челом о зид вјечне, метафизичке стрȕктȕре љȕдске природе и дȕховности, опоминьȕћи се сȕштаственога. На такве „изласке" из овога, садашњега, дневнога ритма свог бића требало би да га „наговори" и *Ћуприја* на Дрини, дјело-јȕнак (дјело љȕдских рȕкȕ, ȕмјетничко дјело као „главни јȕнак" романа), градитељски и естетски задобијена „ȕтјеха" од хировите, мȕтне и зле Историје.

Помишљам колико само читамо лоших и безвриједних „савремених" књига, колико смо притиснȕти личностима све самих савременика. Па би се дало говорити и о „мȍри" савремености једнако као и о морилачкој „традицији мртвих". Али немогȕће нам је да читамо само Хомера и Дантеа, Сервантеса и Гоголља, Толстоја и Андрића, Достојевског и Прȕста. Не могȕ се затворити очи ни пред Доброславом који „трчи кроз Јȕгославијȕ": и најгора поезија, и најтривијалнија дȕховна производња наших дана, прȕжа нам, ето, некакве „мрвице задовољства" које „комплетирајȕ" свједочење о садашњем часȕ, на негативан начин „обогаћȕјȕћи" и „проширȕјȕћи" искȕство дана и ноћи, доживљај ȕ вријеме „бачене" егзистенције.

*
* *

„Зелени штап" Абидагин још ми је загонетан. Ваљда је то ипак прирȕчна демонстрација владајȕће „зелене" вјере.

А шта да се каже о „црном сечивȕ" ȕ грȕдима Мехмед-пашиним?

Синтагма заслȕжȕје читав мали есеј.

Но, ја преписȕјем двије реченице о „злим вестима" након везирове насилне смрти:

„Месеци и месеци сȕ прошли док је и до касабе дошла вест о везировој погибији, и то не као јасна и одређена чињеница, него као скривено говоркање које може и бити и не бити тачно. Јер ȕ тȕрској царевини није дозвољено да се зле вести и несрећни догађаји шире и препричавајȕ ни онда кад се ȕ сȕседној држави десе, а камоли кад се ради о рођеној несрећи."

Непојаман страх од „злих вести и несрећних догађаја"!

Нешто од тога страха је и нама до данас „останȕло", сȕдећи по параграфима који предвиђајȕ кажњавање за „ширење лажних и ȕзнемирȕјȕћих вијести".

Страх, дакле. Као вјечити, постојани конституенс метафизички „усплахирене" и несигурне животиње зване човјек, при чему је већи и страшнији страх краља него страх роба.

*
* *

Пензионисано „војно лице" у краткој посјети. Нижи чин.

Лице би хтјело, наслућује се, да са мном, као са „интелектуалцем" (у селу се ријетко задеси такав-некакав) „размотри ситуацију". Да рашчлани узроке и посљедице, прошлост и будућност.

Лице врши „смјелу" критику наших економских и политичких „тешкоћа" и неприлика, до чега мени, ту, са њим, у хладовини воћњака, и због предобро ми знане критичке „стилистике" те врсте, није нимало стало. Много шта он запажа и описује и добро и тачно, али ипак као да „ужива" у накнадно задобијеној (пензионисањем) слободи говора, у језику који му се „развезао" под старе дане, при овој његовој „посјети завичају", далеко од свијета и јавности. Па му говор прелази све више у огованање појединих високих политичких функционера (њихови девизни рачуни у Швицарској, и сл.), у јадиковку над нашим дуговањима иностранству. Ту је још један комшија, једноставан и драг ми човјек, без икаквих „претензија" (у такве ствари се „не разумије", доиста), који у нешто бржем темпу испија уредно долијеване чашице „брље" „оплемењене" шпиритусом. Ја заувијек памтим његову пијаначку, али и мудру лозинку „Све ће бити а нас бити неће", те с таквом мишљу одмјеравам и сада свој „такт" према причљивом војном пензионеру, којему ипак повремено дајем саговорничку „подршку" е да не би баш замукао. Међутим, ускоро се дижем и одлазим да ручам (већ је око четири поподне), а са гостима остаје синовац Милан. Недуго затим они одлазе а да се нисмо ни поздравили.

Настављам, са братом, рад у подруму, у „одјелу" за коње, на потпођавању. Око тога смо се врзмали и прије подне, кањави и воњави, али и орни да за двије кобиле сачинимо чврсто и чисто „тле под копитима".

Навече, касно, брат једва намами коње „унутра", на „танак лед" новога, непознатога им, од (још чистих) букових дасака пода.

Субота, 19. јули

Снаха Вида и Снежана отпутовале за Фојницу.

Вида је, има већ десетак година, „зарадила" дијагнозу депресивне неурозе. А синовљеву смрт једва је преживјела, и од тада јој је, како је рекла, „срце пресјечено". Слаба је и „израубована", да употребим овај груб израз, груб, али примјерен грубости живота према овој жени. Видим у њој велику жртву-мученицу, и придајем јој помало, као и матери, ауру светости.

На женама је ова кућа стајала, баш као у пословици. На женској пожртвованости и бризи, на њиховом непочинку. Ове жене нису ни могле ни знале да се одмарају, узимају предаха, или приуште себи понешто од онога што жена данас може да има у цивилизованом свијету, или свијету уређених женских права и „демократизованих" женско-мушких односа. Па и оно што се назива „љубав" — не знам како је, у пуној истини, ни са тим било у већине овдашњих жена. Појам сâм једва да некако живи, ријеч сама ријетко се овдје чује. Овдје, тј. у читавом селу, у оваквим крајевима. Ови сељаци као да су „неписмени" за ту врсту „појава", љубав готово не функционише у њиховом свакодневном, сведеном и убогом рјечнику. То је и даље нешто „постидно", или нешто што важи само за момке и дјевојке, а послије треба да замре, заћути.

Не памтим да сам видио да је неки сељак пољубио своју жену. Макар и шалу правећи, пред другима.

Облачан, тмуран дан.

Поподне сам отишао у шуму, са малом, подесном, сјекиром у руци. У каменитом и трновитом Трњаку (дио Отиша) трагом за храстовим стаблом, потребним за градњу (импровизацију) „колнице". Удариће се два стубића иза „стражњег" зида куће, и спустити кров. Налазим једно стабло, у неприступачним шкарапама, дебљине до 15 cm при коријену, и лагано га одсијецам. Донесем га на себи кући, уморан и знојан. Напоран тест за моје не баш сјајне физичке могућности.

Синовац Милан неуморно послује по кући и око куће. Тај све зна, и никакав посао није му стран. Чак и краве умије да помузе. Жена му, снаха Милена, брижи о кћерчици Јовани (10 мјесеци), и око спремања оброка. Наредних десет дана одмјењиваће у тим пословима свекрву Виду.

Дједови Мирко и Стеван повремено се труде да и сами забаве Јовану разним звучним и гестуалним „извођењима". Она се томе весели, али као да нас бог није баш створио за неке велике забављаче дјечице у овом узрасту. Ни у било којем другом.

Недјеља, 20. јули

Милан и ја ишли на гробље.

Гробље је, удаљено ни километар од куће, у „Калаури". У ријечи се очито збила метатеза: ту је некада била караула. Чија, и када тачно, то се не зна.

Гробље лежи у једној бујадари, у камењару. Прилично ружан „пејзаж" за кости и душе мртвих. Понеки овдашњи старац, или баба, сумирају свој живот ријечима: „и онда ће ме бацити у Калауру!"

Гвоздена ограда, постављена прије 7—8 година (с поносом истичем да је акцију око ограђивања водио иначе непредузимљиви брат Мирко) ипак поправља слику гробљанског простора у овој дивљини. Јер раније су туда, између споменика и крстача, коњи и говеда траву пасли.

Терен је, рекох, каменит, и често се гробница тешко ископа. Због тога је и отац сахрањен са десне умјесто са лијеве стране мамине, јер могло се копати само десно. Шта мари сада он за страну. Све је ту *једна, она* страна.

На ту страну гледамо и ми живи.

Сељани, још на *овој* страни, не држе много ни до овосвјетскога „простора смрти", као уосталом ни „простора љубави". Препуштени сами себи, као да су се „препустили судбини". У овоме селу не осјећа се особито нека „перспектива", нити колективна воља за заједничким „напретком". Менталитет ових сељана-брђана је менталитет преживљавања од данас до сутра („Биће некако!", говорио је отац, и очеви, па и синови). Живе на не баш доброј земљи, на не баш подесном терену за обрађивање, слабо повезани (саобраћајно) са градом и великим свијетом, прилично изоловани и осамљени, у ставу и положају неке трпилачке самодовољности.

Пензионисано војно лице каже да би их „требало побити" (ово у часу расрђености) зато што су тако пасивни, непредузимљиви, „неорганизовани", лијени. Наводи да је и Армија „стратегијски заинтересована" за развој овог краја, ових безводних села из којих је било много партизанских пушака и много палих за слободу. Истина, војници су радили на сеоском путу прије неколико година, и без њих тешко да би још био направљен. Међутим, мало ко овдје вјерује у „стратегијску заинтересованост" друштва, државе или војске, за овакву једну, затурену, селендру. У којој још нема ни најобичније продавнице, (о којој се годинама прича), а све су прилике да ће се укинути и одјељење основне школе, будући да се број ђака свео на око двадесетак. Писцу ових биљешки биће жао ако се

укине школа, сагрђена и отворена тачно оне године када је он пошао у први разред, и у којој је и сам био учитељем годиницу дана, прије деветнаест љета!

Понедјељак, 21. јули

Киша и даље сипи. А причање је, по Његошу, души посластица.

Ево Пепе, Петра Тодоровића. Везе, верса, меди и шећери.

Он исповиједа своју филозофију радиности, вредноће и домаћинског газдовања. „Ја бих волио триста пута посрнути сит, него једном гладан".

Записаћу, кажем, ово што си рекао.

„Запиши ти, само ме немој у затвор."

Прича како је раније био „активан" у селу, како је ганьао и „убјеђивао" људе око овога или онога. (Када се правио пут, када се уводила струја.)

Да би постигао оно што жели: „на једну истине, двије слажем!" Па даље разлаже: „Прву (ријеч) слажем, друга од истине, трећа опет од лажи". Па је тако, правећи „истина+лаж" колаче, надмудривао некако неповјерљиве и лукаве сељачке тврдице, успијевајући да измами „разрезане" (по кући, по глави становника) новчане износе за подизање објеката свима потребних. А који ипак никако не би дао, томе је одлазио са постиђујућом понудом: „Ево, ја ћу платити мјесто тебе ако баш нећеш или немаш", што је, углавном, палило.

„Кад ми је најтеже, ја онда кажем да ми је најлакше. Дајем морал другима, моралишем их на посо."

„Мене само нога још да не боли, не вјерујем на небеса да не би' изишо. Таки морал имам!"

И онда прича како му „виле помажу" у раду, како му се посао и „сам ради". Тако су му једном, изгледа, виле помагале при купљењу сијена. Отишао он да купи, а наишле три дјевојке у бијеломе. Затражиле воде. Дао им. Није примијетио када су отишле, нестале, али купљење сијена напредовало је невиђеном, изненађујућом брзином. Када је све сијено садјенуо у мале пластове, раштркане по читавом сјенокосу, и отишао у шуму по стожину, по повратку га је чекало велико изненађење. Плашће је било свучено на мјесто гдје је требало да се садјене велико сијено. Није вјеровао својим очима. Није знао да ли то сања или су виле урадиле своје. Па је у страху да није „при себи" побјегао кући, не смијући се вратити сијену током читавих наредних осам дана. Тек након осам дана повјерио је пријатељу шта га је снашло, казавши му о „чуду", па су заједно отишли и завршили посао.

Те и данас као да вјерује да су му виле нагоркиње, или виле „ливадкиње", пришле у помоћ. (Као човјеку праведнику и сиротом самцу.)

Након свега, изненада открих и „поетску жицу" у овоме неписменом људском примјерку, који је иначе, као и толики други, био и остао — „цјепаница". Поезија и машта ријетко станују у таквима, у тим вредницама и радилицама по устаљеном дневном реду у којем нема мјеста за тзв. духовне потребе, за које се уосталом и „не зна". Али самоћа, самоћа је та сила која је Пепу одвела до вила. Данонoћно самотничко думање и премишљање куда ће, како ће и шта ће, отворило је у њему ову пукотину, овај пролаз за поетско-вилинско, сновно и маштовно, овај канал за „лудило".

Пјеснику је тај канал вальда одмах дат, а његово је да регулише „саобраћај". У томе онда мора бити умјетник. Како га не би преплавило хаотично обиље сновиђења, како би изнио живу главу из бездана.

(Наставиће се)

Стеван ТОНТИЋ

ИЗ „BALCANICE" (2)

(Наставак из претходне свеске)

1. IX '86.

Минула је, барем за мене, сезона одмора. И лето као да се одмах негде суновратило. Сачекала су нас иста лица, исте приче и невоље.

Јуна сам дао у штампу број који „покрива" јули и август. Да би уопште био примљен, најпре је морало да се обави мучно натезање, гарнирано друштвено-политичком реториком, с шефовима штампарије.

Побунили су се људи, једноставно, због разноврсности или обиља слогова које користимо. Треба их свести на разумну меру! Све што иде преко некаквог замишљеног просека њима се, наводно, не исплати да раде. (Тај просек — узет као „златна мера" — вальда би наликовао на онај из буквара: велика и мала слова, или *верзал* и *курент* из истог типа, стручно речено.) Подозревао сам, међутим, да их из принципијелних разлога мучи све што мирише на *незаслужени* и, тако рећи, *бесправни луксуз* — раде бог зна због чега нешто што, као скромна гомилица, стаје на један сто у књиговезници, потом то иде враг ће га знати коме, а господа би још и да извољевају; *е, нећеш!*

При томе је та штампарија ипак једна срећена кућа и људи у њој знају свој посао. Али оно што смета је *изврнута логика.* Уместо да се договорени посао уради, ако треба све и до *извољевања,* и наплати како ваља, код нас се тражи да се он упрости, поједностави, отаља и смандрља, дакле да се сроза чак и испод могућег занатског нивоа. Зато, вальда, фото-слог постоји, код нас, да би био скуп и да би се кварио, а компјутери да би банке имале

чиме да правдају повећана (и делом намерна) кашњења у обради података.

Испливасмо некако, ипак, из мутних вода *штампарске дипломатије*. Број се тегли, *преко воље*, читав јули и август. Пристигао сам с одмора да бих, таман на време, узео учешћа у задњим грчевима његовог порођаја (што ће потрајати још један дангубан месец).

*
* *

Пре тога, пре но што су *сви срећно отишли на море*, путујем до К. да окупим породицу.

У вагону необичног изгледа, и уз то полураспаднутом, дуго ме мучи необичан запах. Најзад схватим да ме подсећа на један карактеристичан мирис запамћен у детињству. Доносио га је у рубовима железничарске униформе отац кад би се зими вратио кући после вишедневног избивања. Изморен, необријан, лица поцрнелог од натезања да одржи зимски ред вожње и нормалан саобраћај у овом истом крају кроз који промичем, он би се строваљио у сан, док је одећа испаравала све до ветрења, темељитог четкања и прања.

Ево однекуд тог мириса, али стоструко појачаног! Враћају ми се моје „мадленице", богами на истину жесток начин, из пора ове умусане кутије на којој све тако ландара као да је премаз прљавштине једино што је држи *на окупу*.

Али и конструкција вагона побуђује недоумицу. Није издељен на купеа нити има врата осим она на „челу" и „зачељу".

Тек уз нови напор меморије откривам да је то, тапацирунгом од некада зелене *мушеме*, камуфлирана добро знана и чувена, стара „трећа класа". Укинута својевремено у име цивилизиранијег живљења и путовања, и *као знак раста стандарда*, старица нам се вратила као нечиста савест, и опет нас жуља, запахњује, опет нам ломи кости.

*
* *

Кроз прозор спаваћих кола, у зору, кад смо се већ ближили Ријеци, угледаћу крајичак композиције у којој је било *истоветно маскираних ветеранки*, и констатоваћу то, признајем, не без чуђења.

А у повратку из К. (променићемо правац, и враћаћемо се такозваним „пословним возом с посебним комфором",

како бисмо избегли евентуални нови прилив носталгичних успомена) уследиће даље перипетије.

У овом возу резервације су пука формалност. Улази се „по познанству", макар и „на стајање", као у приградски аутобус. Да би ствар до краја била „демократизована" воз, иако наводно брзи, застаје и на неким неименованим постајама.

Када моја жена, изнервирана тим хаосом, са становишта пословног морала *голом преваром,* запита кондуктера зашто се то збива, овај ће, пошто нас је одмерио и мало промислио, одговорити тоном народног мудраца:

Зато што свако село има неког главоњу у општину!

После чега нам, наравно, само преостаје да се насмејемо, а и он се смеје са нама, у глас.

*
* *

Општински видокруг, видокруг *мог атара,* изгледа да је још једино што је било, и остало неприкосновено. То је наш најтемељнији поглед на свет, граница до које смо *ми,* а од које почињу *други.* Са свим реперкусијама!

*
* *

Када су аутомобили постали и код нас лако доступни, најпре у међувремену преминули „фића", а потом и боља кола, као да смо све ставили ка карту *моторизованог друштва* и такозваног *индивидуалног превоза.* Све што чини *јавни превоз,* постало је преко ноћи непотребно и нерентабилно. Укидане су пруге, продавани бродови . . .

Овим истим крајем по којем се ломатам лета 1986, окружен трпељивим светом што све прихвата као неизбежност, морање, вишу силу и природну тегобу, некада су кружила два удобна, комфорна и чиста воза опремљена вагон-ресторанима, док је у службеном купеу млада „домаћица воза" претенциозно брбљала о Крлежи. (Студенткиња књижевности на хонорарном раду, по својој прилици.)

А кад је *крава поскупела,* да надовежем у маниру оног претходно споменутог, ведрог службеника железнице, кренуло је *ком опанци, ком обојци.* Мој отац још прича како је с термометром у руци одлучивао сме ли воз зими да крене, а ми смо већ пресрећни ако се велеградским аутобусом, што се врзма по недрима Града-Утопије, некако

допељамо с краја на крај града, па и мање, ако без недаће превалимо три станице.

Како крстити такве прилике? Да ли као цивилизацијско *снижавање?*

*
* *

Имам ту радост да ми је одмах под прозором један од „предмета" моје литературе, петља градског саобраћаја или *окретница у облику срца.* Она више пута у току дана постаје поприште необјављеног штрајка. Аутобуси се накрцају као да су на каквом пренатрпаном паркингу и, наравно, ни један да крене. Раденици јавног превоза једноставно се некуд погубе или у инат, у групицама, забављају за свој рачун. Више их нико и не подсећа на обавезу и време.

*
* *

А пошто већ толико распредам, више о превозу, а мање о путовању, да додам и ову згоду „по Риплију" што ми се збила, ако се не варам, негде у јесен 1984. године.

Кренуо сам, наиме, редовном авионском линијом Београд—Приштина, а уз пут се испоставило да слетања у Приштини неће бити. Лет се наставио преко Шаре, с погледом на масиве „земље орлова", као непланирани прелет за Охрид, окончан слетањем на тамошњи аеродром. Следи најављени лет — у ствари повратак у Београд — с ненајављеним слетањем у Приштини, где се мој пут тада привремено и завршио, све у свему за цигло пет сати.

За ову причицу никаквог доказа немам; охридски транзитни тикет, који сам желео да сачувам као куриозум, завршио је мимо моје воље у рукама љупке аеродромске службенице. А ја сам се ипак обрео за шанком у холу хотела *Гранд,* где су ме удобно сачекали најистрајнији пријатељи, што је већ, свакако нека врста *хепиенда.*

*
* *

Кроз окно градског аутобуса који се примиче центру посматрам „крајолик". Последњих година густо су га начичкали бутици и пицерије. Под вишебојним надстрешницама, или у хладу махом лепо уређених, а тескобних просторија што миомиришу на *оригано,* ужива „народ". На

столовима „статусни знаци", „марлборо" и „данхил", пијуцкају се „тоници", „еспресо", неизбежна „*coca-cola*". Све је као у вишебојним рекламама, чак и поветарац, благо, однекуд ћарлија . . .

Уживамо у знацима успеха и усклађености са светом. Овај намаз светског шаренила годи оку. Он подупире слику опуштеног а успешног живљења, баш као и мазна отезања вокала у разговорима шипарица или свегенерацијска, свеуравњујућа узречица, усклик *Супер!* који све објашњава!

*
* *

Али чим се човек мрдне „поиздаље мало", чим се отисне ка каквој нашој варошици што слови као *ваздушна бања, угледни регионални туристички центар,* бисер и *еденска башча* овога или онога краја, примећује како, гоњена силама локалне индустрије што сатире и воду, и зеленило, узмиче и ова слика наше чврсте укорењености у „светско село".

Уз рахат-локум и кафу понудиће вам тек, готово по правилу, неку *колу* домаћег соја, егзотични тоник и сличне фабрикате у чијем ћете талогу сумњичаво приметити трагове необичне кристализације, док у устима још ваљате *траг* који би могао да буде и *од нафталина.*

*
* *

Приправљајући се за море, потом на мору, а и већ по повратку, непрестано у новинама *налећем* на оволетошњу хит-тему. Чудо је најзад обасјало и сврљишки, већ од житеља полуиспражњен крај. (Испражњен до те мере, тврдио ми је пролетос један лингвиста што тамо повремено истражује, да се може ићи и дан хода а да не сретнете човека.)

Присећам се како ми је Миодраг са малом запањеношћу казао, пошто смо наш повратак из Врања претворили у туристичку шетњу до К., и то управо сврљишким правцем, како дроњавије људе, илити горе обучене, и запуштенија насеља и куће, нигде код нас није видео. Да бих му употпунио утисак, уприличио сам и поход до Калне, до знаменитог насеља покрај којег је напуштени и конзервирани рудник урана, некада главна узданица тога краја.

Док смо се колима врзмали по овом незанимљивом насељу, крајичком ока приметио сам призор који је мојим сапутницима, по својој прилици, промакао. Са терасе једне старинске куће, што је још само чудом пркосила паду,

посматрао нас је, нетремице, невероватно запуштен старац. Над главом му је, додуше, лелујала *виљага, виљага и лист*, али он је већ сазнао све што је имао да сазна, и живео је тако у потпуној равнодушности и према себи и према свету, и ко ће знати да ли смо је ми, можда само на трен, нарушили, или је све то био само мој пренаглашени утисак . . .

А потом су, убрзо, крај окана већ промицали *терени* на којима је Жика Павловић снимао *Заседу*, и имао сам нове поводе за присећања.

*
* *

Пре већ поприлично година *избацио ме* на снажном мотоциклу до поврх кањона Тимока, покрај којег и сада треба да пређемо, брат од стрица. (Мотоцикли тада још нису били мода већ нужда; ера индивидуалне *аутомобилизације* тек је била у повоју.)

Застали смо да предахнемо и попушимо по цигарету. Сутон се ближио, сенке су биле оштре. На дну, у окомитој удубини, мрморила је вода. Насупрот нас, на другој страни, уздизао се познат окомити масив.

Посматрајући га без икакве особите пажње, изненада и на сасвим необичном месту, приметим *ране на стенама* начињене динамитом. Сулудо је на таквом месту отварати приватни *мајдан, каменолом*. Комади стене, дигнути у ваздух, падају отприлике стотинак метара наниже, доле, на дно кањона. И нема ни људске снаге, ни механизације која ће их отуд извадити.

Припитам мог Љубишу, који мирно пуши, *шта је то*, а он ми одговара:

Тражили злато . . .

Заспем га питањима, и из његових одговора схватим да сам у *митском пределу* (готово као *код Кастанеде*, што ће нам, годинама касније, пристићи пошто га је изгустирала и наплатила сва Европа). Ти људи, заиста сасвим обични, а мислио сам да их добро знам, повремено, у свежим ноћима, полуде као какви *лунатици*, и нема те чуке, ни кланца, ни стрмени која ће их уплашити.

Вођени само њима познатим знацима, плавичастим светлуцањима у ноћи, одсевима, „разазнају" не зов *руде злата* већ изазове прастарог закопаног, римског, турског, хајдучког блага. И крећу у лов. Тада раде пијући, низ литице се спуштају конопци, потпаљују динамитски фитиљи.

Потрага траје колико и ноћ. Ујутру, то су можда нешто убледела лица, људи којима свакидашњи посао тражење иде, псују нешто учесталије јер их љути и чељад и стока. Али завера ноћника траје пре свега тако што се о њој не прича, као ни о лутањима и верању, баш као да ничега није ни било.

Брат ми нуди да ме одведе до најупућенијега у ноћне походе. (Био би то, из ове перспективе речено, ако не некакав Кастанедин дон Хуан, онда барем врач Тамајо.)

Но ова ће се замисао, јасно, изјаловити. Напросто је убегла; ни прва, ни последња. Али ми зато, у документацији, и даље остаје њен пандан: записи о *ковачима лажног новца,* о банкама названим *фондом за удадбу, женидбу и посмртнину,* о лудостима што одговарају појму „првобитне акумулације", а све сам то, не без муке, ишчупао из причања мојих покојних стараца.

*
* *

У *свету смешних чуда,* како је то лепо формулисао један мој давнашњи садруг и пријатељ, објашњавајући ми којекакве, тада битне догодовштине, враћам се новинској причи о чуду што је озарило посни сврљишки крај.

Пронашао је неко, елем, управо у том бућаку баснословне *тартуфе,* напола печурке, напола гомољике (или их, барем, тако ја замишљам) *злата вредне.* Пронашао, одмерио и прерачунао. И отад крије, и обноћ обилази и заветном *секиром* чува месташца на којима успевају симболи немирних снова.

Италијани су већ *забалавили,* муче их желудачни сокови при помисли на изобилну бербу наших *сврљишких* тартуфа. Тартуфи се откривају на свакоме кораку, ми смо *тартуфизирани,* и свако крије и чува своје тартуф-откриће.

Купци, додуше, још нису стигли; саобраћај је неуредан. Само што нису стигли, али као да јесу!

Необрађена, сува земља, пуна раселина, она по којој траву не брсте ни некад многобројна стада оваца, коначно се подала, и то онако како смо заслужили, мада се нисмо ни надали. Сви ћемо бити тартуф-милионери. Испуцала земља нам узвраћа сном снова — чистим, неузбраним, тврдим девизама!

*
* *

Заиста је то за чуђење и смех: на плажи наспрам рајског отока Кошљуна, на којем се уздиже самостан богат, племенит, фрањевачки, у невиђеном миру и достојанственој шуми (искрчена је тек мала зараван и постављен *кош* да млађи патери имају простора за спортску рекреацију), ја се патим читајући новинске вести о сврљишким тартуфима.

Тартуфи су наши штрумпфови, наши *puffi*, које смо призвали пошто нам је интелектуални народ одболовао Карлоса Кастанеду. Наспрам тартуфа пејотл није баш ништа. Опијени смо а да опијат нисмо ни кушали, нити одвише знамо о њему.

Златна река мора однекуд коначно да потече (имамо ми, уосталом, и легенду о *златном човеку)*, макар и право из *Панинијевих* каса у наш џеп. (А она и пре тартуфа тече, већ како за кога. Зарад неупућених додајем да је то онај моћни произвођач сличица које смо сви разнежено куповали деци не марећи за лиценцу и посреднике.)

*
* *

О *народу штрумпфа*, његовом искон-непријатељу Гаргамелу и тада, биће, већ покојном њиховом творцу, Белгијанцу *Peyoи*, сазнао сам најпре из једног чланка Умберта Ека, у којем се овај, не без лудичког надахнућа заоденутог у лингвистичко руво, бавио, између свих осталих *лаких прича*, и граматичком конструкцијом *језика штрумпфа*, изводећи га из основне јединице што је, дакако, *штрумпф*.

Бејаше то пре но сам и могао помислити да ће наречени Гаргамел постати реквизит наших полемика, а још мање да ће се штрумпфи — изнебуха једног лета, и то у померено-симболичком подобију — оваплотити и на овом тлу.

*
* *

Присећам се давно прочитане приче, ваљда Мопасанове. То је прича о блаженој Француској, оној малих градова и виноградских месташца.

Свако такво месташце, казује приповедач, има једном годишње, на национални празник, свој велики тренутак. Градоначелник се тада окити ешарпом националних боја, пристигне и по који министар. На знак рога (или трубе?) дресирани пси се дају у потрагу. У часу када сунце све позлаћује, на сребрном тањиру се излажу плодови трагања — *тартуфи* које само та блажена земља рађа. А разнеженој усхићености краја нема.

*
* *

Жваћем и ја, дакле, оволетошње наше тартуфе иако им не знам ни мирис ни укус. Жваћем их као симбол; као причу с многим узроцима.

Деца ми, у међувремену, крећу у школу. Поново слушам наставнике што прете родитељима да је ово другачија школа од оне у коју су они ишли; да ће морати својски да запну, да се помуче ако желе да с децом иду у корак, да деци помогну, да их подрже и неопходним знањима науче.

Не зна се, једноставно, ко ту и кога чему учи. У мајушним клупама сви смо се згрчили попут хомункулуса. Чекају нас скупови, чекају нас једначине и проблеми, оштре главоломке, познавање природе и друштва, вртлози софизама и таутологија. Ако не будемо добри и марљиви, ако не напрегнемо све своје снаге, ако не научимо децу ономе чему их школа учи, јао нама! Школа као институција, негде у свом темељу притајено репресивна као и друге сродне *институције-масовке,* готово нам без околишења почиње да прети.

Добићемо што смо и заслужили!

(Наставиће се)

Срба ИГЊАТОВИЋ

ОДБРАНА АНТИЧКЕ ЕСТЕТИКЕ

Аница Савић-Ребац: *Античка естетика и наука о књижевности;* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1985.

Говорећи о естетици као „науци о лепом", могли бисмо запасти у грешку јер бисмо при том мислили на оно што није ружно. Такав појам лепог, чија је супротност ружно, правио би разлику по интензитету, а не по квалитету. Јер ружних ликова има и у лепој уметности. Студија Анице Савић-Ребац *Античка естетика и наука о књижевности*, међутим, бави се лепотом као цртом националног хабитуса и љубављу као основним начелом. Естетика и етика нераздвојиво су у њеном делу повезане.

Од ренесансе наовамо књижевност је примала подстицаје од хеленске традиције. Хеленска књижевност могла је да задовољи и најсензибилније модерне укусе и да подстицајно делује на многе песнике и њихову поетику. Романтичарском сензибилитету одговарала је типична духовна структура хеленске традиције и античко схватање односа човека и судбине. Али, без обзира на ове чињенице, многи су склони да одричу постојање античке естетике. Читалац стиче утисак да је, поред овог доказивања, прави разлог студије Анице Савић-Ребац решење проблема њој савремене културе. Заправо, да савремена култура може да види свој коректив и у, или једино у хеленизму, и то управо по томе што те две културе поседују духовне диференцијације које се могу груписати у заједничко средиште, средиште у којем се сажимају и стапају цео човек и космос. *Античка естетика и наука о књижевности* ауторка је првобитно била замислила као увод у зборник античких радова из области естетике. Никад довршена, али зато у ономе

што је исказала није фрагментарна, ова студија је ипак била штампана као самостално дело. Тежиште ове књиге је проблем односа уметности и филозофије, а основна премиса је да је лепота услов филозофске естетике. Аница Савић-Ребац одбацује Крочеову осуду античке естетике. У њеном раду није дато много простора доказивању да античка естетика постоји, али су зато закључци о томе недвосмислени и јасни. Мишљење да је античка естетика самостална у односу на филозофију ауторка оправдава тиме да су у антици естетичке категорије ипак омогућавале прилажење суштини уметничког дела. Наравно да је то била одбрана естетике, и то Репчева показује у студији; показује да су корени модерне естетике у антици, да модерна естетика говори о критеријуму лепог на основу Платона, а да се структурална анализа поезије заснива на Аристотеловим поступцима.

Говорећи на почетку своје књиге о поступцима испитивања античке естетике, указује на разлике између филозофског и историјско-филолошког метода и покушава да синкретизује ове методе. Такву, нову методу примењује у тумачењу Платонових погледа на уметност, на његову теорију уметности. Платонова теорија о уметности у супротности је са његовом метафизиком лепог, где се идеја лепоте убраја међу три највише идеје (уз добро и истину). Његова тоерија о уметности темељи се на педагошко-идејном и прагматичком разлогу, али и на мање вредној сазнајној функцији уметника. Због таквога Платоновог схватања лепог „тешко је наћи средишни мотив његове критике поезије" (А. Савић-Ребац).

А. Савић-Ребац објашњава зашто се одлучила да развој античких погледа о лепом прати баш на књижевности: зато што је „била доминантна улога поезије као уметности најутицајније и најближе филозофији и садржински и по изражајном средству и зато што у тој области имамо највише могућности да упоредимо античке теорије с уметничком праксом". Тако, ауторка истражује изузетно интересантно питање о пореклу хеленског епа, о пореклу његове форме и његове садржине. У тумачењу постанка епа прихвата и разрађује теорију по којој је стих производ културне магије, а не моменат повезаности рада и ритма. „Наивну аутономизацију поезије" повезује с песничком инспирацијом и ентузијазмом, у којем види еротски моменат. Дакле, прихвата тезу о психагогијској улози поезије. Такву улогу поезије, уз инспирацију песника божанством, види и код Хомера. Најзаокруженијим се чини поглавље о лиричарима и Пиндару; филолошки поступно и при том задивљујуће интересантно анализира Аристофанове *Жабе*, које су, заправо, одбрана поезије као дела политичког организма атинске демократије. Анализом стихова ауторка пока-

зује да је Аристофан мислио на интелектуално примање и утицај поезије. Са ове теме о песниковој поетици ауторка прелази на разраде теоријâ првих теоретичара, од Демокрита, преко Платона и Сократа, до Аристотела. Произлази да је уметност за Аницу Савић-Ребац рефлекс једне дубље реалности, оно што бисмо могли описати као сазнајну димензију дела.

Аница Савић-Ребац исцрпно разлаже један од старих проблема песничке теорије, сукоб свести и заноса (у поглављу *Платонова поетика)*. Платоничарка по уверењу, хеленизам је схватала као став духа, али није престајала да узрочно повезује три нивоа у песништву, стил и изражај, емоцију и идеје. Све ово, по ауторки, налази своју потврду у модерној уметности. Како је сазнање модерне уметности иманентно акту стварања, није ли онда то сазнање везано само за ствараоца а не и за „читаоца" тог ликовног дела? Ипак, а то показује и А. Савић-Ребац говорећи о Платоновом уметничком пројекту у вези са Пикасом и Мондријаном, модерна уметност тражи активан ангажман свести о томе сведочи и духовит избор Раде Чупић из модерне уметности. Такав активни приступ делу само је предуслов да се уочи форма која се онда прима као присуство самог духа. Сазнајни став према уметности везује њену судбину уз акт приказивања. Али се егзактношћу дискурзивног сазнања може мање сазнати о уметничком делу, оно нам се може учинити мање вредним.

Пажљиви читалац уверио би се да овај рад Анице Савић-Ребац има метафизичко-сазнајну теоријску основу, да религија, метафизика и поезија имају исто полазиште у мистичком доживљају света, али док религиозна мистика тежи да утоне у највишу реалност, дотле „поезија тежи да је формира". О тој мистици А. Савић-Ребац пише већ у *Предплатонској еротологији,* а наставља у овој књизи, где тумачи и идејне и психичке претпоставке дивинизоване љубави. Због тога су јој Његош и Л. Костић ближи од Змаја и Ј. Дучића. Кроз поезију романтичара, пре свега, Бајрона и Шелија, отворио јој се пут у хеленизам. Њена је *Античка естетика* и устрептала и страсна и акрибички научна, и душа и дух. Она је у својим анализама најбитнијих веза и откривањем стваралачких законитости и синтетичким судовима показала да је модерна књижевност део животворног и живог ткива хеленске мисли у књижевности.

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ

ПРЕОНТОЛОШКО ЗАСНИВАЊЕ ИСТИНЕ БИТКА У РИЛКЕОВОМ ПЕСНИШТВУ

Рајнер Марија Рилке: *Изабране песме;* избор, предговор, превод и напомене Бранимир Живојиновић; „Нолит", Београд, 1986.

Бројни преводи Рилкеових песама по часописима широм земље још из времена пре другог светског рата, а нарочито после њега, учинили су да је Рилкеово дело Југословенима добро познато. Још и више: српскохрватско језичко подручје пре седам година (1979) добило је капиталан избор из Рилкеовог песништва на којем је радило шеснаест преводилаца. Ову књигу, под насловом *Архајски торзо*, за штампу је приредио Анте Стамаћ. Равно десет година пре тога (1969) у Загребу је изашла књига Рилкеовог познатог циклуса *Сонети Орфеју* (интегралан превод) који су урадили Труда и Анте Стамаћ. Часопис *Форум*, у децембру 1973, у преводу Звонимира Мркоњића доноси интегрални текст *Девинских елегија* (I—X). Бранимир Живојиновић 1969. године у „Радовој" библиотеци „Реч и мисао" (књига 290) објављује свој интегрални превод *Девинских елегија* и изоор из *Сонета Орфеју*, I—II. Дакако, овоме ваља додати пионирски подухват истог преводиоца, који нам је 1964. године дао већи изоор из Рилкеових песама насталих пре *Елегија* и *Сонета Орфеју: Ране песме, Часловац, Књига слика, Нове песме, Песме настале 1913—1921, Песме настале 1923—1926*. Овај избор укључио је и *Седму, Осму* и *Девету Девинску елегију*, као и осам сонета из *Првог дела Сонета Орфеју* и пет из *Другог дела*. Дакле, Рилке је, бар што се тиче српскохрватског језичког подручја, у знатној мери превођен и није непознат чак и ширем кругу читалаца. Писати рад на нивоу приказа поводом новоизашле књиге *Изабраних песама* Рајнера Марије Рилкеа у „Нолитовој" биолиотеци „Поезија", у избору, предговору и преводу Бранимира Живојиновића, проблематично је у смислу увођења овог песника у арсенал читаочевих обавештења и знања о њему која, може се претпоставити на основу наведених превода, нису мала.

Дакако, Живојиновићев труд ваља од свег срца поздравити. Његова преводилачка решења су без сумње прворазредан доживљај. Живојиновићев Рилке је сабрани (збрани) Рилке у бити свога језика, и ту језик једног народа пева језиком другог, равноправно судељујући у ткању једног јединог — светског језика поезије. Четвртвековно Живојиновићево искуство у рвању с Рилкеовим песништвом имало је у овом последњем послу квинтесенцијалног удела. С друге стране, сам избор из Рилкеовог песничког дела поуздан је и богат: много нових, до сада непреведених стихова, много нових преводилачких решења када су у питању песме које су раније већ превођене.

Све ово до сада речено подлеже тек информацијском кругу: новум је ту, ваља само указати на њега. Међутим, без уверења да Живојиновићев превод завређује један нови, макар нужно и абревијатурни приступ Рилкеовој поезији, без уверења, дакле, да исти пружа изазов интерпретацији кадрој да у читаоцу зазове нови зов Рилкеу, макар и кроз познати хајдегеријански дискурс, овај рад не би имао свој иманентни разлог. Тек сада, после превода који нам је понудио Живојиновић, херменеутички круг разумевања Рилкеовог дела из перспективе *Бивства и времена,* Гадамерових, Апелових, Фолкман-Шлуковних, Пегелерових и Вернер Марксових егзегеза постаће нам ближи и тиме подстаћи и српскохрватске тумаче овог песника око припремања разумевајућег хоризонта „у који спада и принципијелно разматрање филозофског виђења овог песништва".

Управо једно овакво тумачење — које разумемо никако другачије но како је речено: као принципијелно припремно унутар фундаментално-онтолошког приступа Рилкеовој поезији — желели бисмо да понудимо читаоцу новог превода Рилкеове поезије. С друге стране, то је истовремено и знак да критичар који у довољној мери и не зна немачки језик може сада слободније да усредсреди свој мислилачки напор у кругу фундаменталне анализе Рилкеовог песништва бивства (Sein).

Након Хајдегерових интерпретација Рилкеовог дела које, како вели Беда Алеман, никуда другде не воде него до заснивања припреме фундаменталне анализе тубивствовања, при чему се сам језик у овако понуђеној интерпретацији схвата „као песништво у суштинском смислу", постало је јасно, и то не само на основу Рилкеових песничких дела, да је формула „уметност је постављање себе-у-дело-истине" („Die Kunst ist das Sich-ins-Wek-Setzen der Wahrheit"), у ствари прегнантна формула која у поетологију, преко појма истине, уводи појам бивства, који, суштински, припада песништву и његовом заснивању истине битка бивствујућег. Овоме схватању конвергирају најзначајнија поетолошка тумачења столећа, почев од оних Витгенштајнових све до Апелових, Гадамерових и Карл-Хајнц Фолкман-Шлукових тематизовања језика као бића, а одатле, из тог философско-поетолошког фундуса, ка схватању поезије као шифре бића.

Рилкеово песништво, нарочито позно песништво *Елегија* и *Сонета,* у суштини није ништа друго до дијалог песништва и мишљења. У ствари, његов врхунац, којем је темељ Хелдерлиново песништво и које, као и Хелдерлиново, „остварује општу суштину поезије". Поставља се питање: на који начин управо Рилке остварује то суштинско суштине поезије? — Пре свега својим сведочењем припадности Земљи (*„Земљо, зар није то што хоћеш ти: невидљива / да настанеш у нама? — Није ли сан твој да једном / невидљива будеш? — Земљо! невидљива! / Шта је, ако не мена, твој неодољиви налог? / Земљо,*

вољена, хоћу" — Р. М. Рилке: *Девета елегија),* потом припадности језику (види *Реквијем за грофа фон Калкројта,* стихови: „Старо је то проклетство песника . . ." и даље. Прим. Б. Т.), певањем својственог песме, те, коначно, певањем чудеса смрти. Рилке је песник својственог песме: оног почетног даривања језика заснивању истине битка. Тематизујући искон живота и смрти унутар размишљања о језику и песничком позиву, Рилке овладава изворним језиком бића. Не само *Елегије* и *Сонети Орфеју,* где је Рилкеов допринос философском утемељењу песништва најочитији, већ и у *Часловцу* (1905) и *Књизи слика* (1902, 1906), овај песник кроз описе ствари, који су, посредно, описи постојања, слуша наговор битног до којег долази опет кроз „језичко искуство именовања ствари" и које управо кроз језик „изводи ствари као ствари" у отвореност њиховог бића. Опевајући смрт, Рилке је опет тематизовао биће с ону страну бића, тематизовао враћање земљи као елементу (праелементу), при чему остаје песма „која свему гарантује његову непоновљиву изворност". Кроз опевање смрти човек/песник, будући отворен према њој, „постоји тако што се растаје од свег постојећег. Усред мноштва постојећег он, у исти мах, припада и нечему другом што никада и нигде није постојеће! припада само бићу (Sein) оног што је друго од свег постојећег" (К.-Х. Фолкман-Шлук).

Земља, језик, заснивање песме као истине бића, живот и смрт, именовање ствари на земљи — сабраност је Рилкеова певања. У ствари, ово певање је црпљење. Јер: „свако стварање је неко црпљење". Иза Рилкеовог поетског и поетизованог црпљења земаљског, присутног, оног отвореног ствари, блиског и једноставног, стоји истина бића „која свему гарантује његову непоновљиву изворност". Постављање истине-у-дело има карактер дозивања, поновног узимања мере бића које је остало скривено у оскудном времену наше историјске ситуације. Песништво којег установљује Рилке ек-статично је довођење говора у близину бића као оног ту-судбине, али истовремено и као оног овде пребивајућег изворног искуства. Изоловањем значења појединих речи, као методолошко исходиште Хајдегеровог тумачења Рилкеове поезије (и не само Рилкеове), покушај су ексципирања тог значења до нивоа разумевања заборављене истине коју та реч носи у изворном облику и смислу, па самим тим покушај су довођења до логосног извора одређене речи која носи непатворену истину бића. Рилке даје безброј повода за утемељење управо тако постављених интерпретација. Парменидова *Поема* била би ту само парадигма наведеног мисаоног изазова у којем Рилкеове *Девинске елегије* имају поуздан метафизички ослонац као вид припремног певања бића иза којег стоји грчка истина бића. Рилкеово певање иде за тим да заборави заборав бића настао од вре-

мена пропасти хеленског света. Овоме свету истина бића се на размеђима певања и мишљења приближавала суштини начина постојања битка бивствујућег. Истина бића је тада била то што јесте: начин постојања битка бивствујућег, и то као даривање, утемељивање и започињање. Рилкеово дело управо наставља ту прекинуту нит (као и Хелдерлиново), успостављајући на начин нововековног мишљења и средствима нововековне поезије, певање бића бивствујућег кроз заснивање истине на већ поменутом тростуком зазивању песничке речи: даривање-утемељивање-започињање. Одатле следи темељ сваког певања. Одатле, штавише, истиче питање најизворнијег односа песме према себи. Односа који у својој унутрашњој битности посведочава припадност бивствујућем у целини као епохé зрења чистог бивствујућег кроз историју која се дешава као језик. Јер, „да би историја била могућа — човеку је дат језик". Тај језик Рилке је довео до пресудне коегзистенције са суштином бића као темеља сваког могућег отпочињања певања бивствујућег.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

КЊИГА РАЗГОВОРА

Сретен Марић: *Разговори;* приредио: Зоран Стојановић; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1986.

Књигу *Разговори* Сретена Марића приредио је Зоран Стојановић, један од оних који су „разговарали" са Сретеном Марићем. (Поред Зорана Стојановића, са Сретеном Марићем су разговарали и Драгослав Адамовић, Љубисав Андрић, Јовица Аћин, Милош Јевтић, Душан Бошковић и Радмила Гикић). Књига је могла бити кохерентнија да је само приређивач књиге разговарао са Сретеном Марићем; тако би се избегла многа понављања, која Марић не избегава, а што бива појачавано сличним питањима различитих „саговорника". Мада морамо признати да, ако занемаримо делове који се понављају (на пример: три пута смо прочитали да је Милан Грол нагрдио зграду Народног позоришта у Београду), књига се лако чита баш због различитих људи са којима се „разговара". Не траже сви исто од Марића, нити им он исто даје.

Али морамо рећи да ова књига не садржи разговоре, већ нешто друго. Наиме, како то каже сам С. Марић, Зоран Стојановић „је у својим сажетим есејима, под изговором да ме пита, формулисао што-шта што иначе не би, а ја сам се, ето,

расписао о стварима за које сам веровао да сам их одавно ставио у ропотарницу". И ту заправо читамо Маријеве есеје о методу, о критици, смрти... Ту читамо нешто што је животно искуство које проговара и о прошлости, али и о нашој свакодневици (о хлебу, архитектури, школству, па о ономе што не разуме...) Не разговара Марић са Аћином о Хајдегеру, већ пише о Хајдегеру. То се види и из брижљиво бираних цитата и сличног; видљиво је да је за Марића „писати строжа работа од разговора, одговорнија" и да на тој одговорности, према самом себи — у времену које је нема — инсистира.

Сам Сретен Марић у овој књизи каже да би радо писао оно што се назива аутобиографија. Чини нам се да би Маријева аутобиографија личила на ову књигу која је пред нама. Наиме, и ту би се Марић, чини нам се, бавио својим опсесивним питањима; а оно — нама занимљиво — из свог живота прећутао би баш као што је то чинио и Доситеј у својој аутобиографији (што, наравно, не говори о вредности те аутобиографије). Са лакоћом, готово неприметно, прешао је Марић преко сукоба на књижевној левици, чији је учесник био — чак се ни својих псеудонима не сећа — прелетео је први и други светски рат, као и да није био на „пропутовању" кроз Албанију... Има у овој књизи и лажне скромности, понекад непотребно подгреване, али и жеље — то се види на примеру „прећуткивања" повлачења преко Албаније — да се покаже да је „култура... умногоме, превазилажење тренутка". И управо то́ превазилажење тренутка карактерише ову књигу. Мада на једном месту Марић не успева да потисне своју личност у други план. Наиме, овде је, како сам каже, први пут приморан да се брани. Морамо једино приметити да напад није увек најбоља одбрана; и да то, конкретно овде, доводи до тога да се пишу ствари које се, иначе, подразумевају (на пример, да је драж неслагања заправо драж мишљења). Али, тај део је занимљив јер нам открива другачијег Марића: од крви и меса.

Рецимо и то да поред свег слагања и неслагања са Маријем — не верујемо у многе Маријеве приче о старим добрим временима — морамо признати да су те приче занимљиве; ако томе додамо и есеје-питања које су најуспелије писали Јовица Аћин и Зоран Стојановић, онда је ова књига најпре читалачки доживљај.

Миливој НЕНИН

КУПИНОВО

Милосав Тешић: *Купиново;* **БИГЗ, 1986.**

„Купина купи, грабовина граби..."
(Из народне бајалице)

Неколико објављених песама на страницама *Књижевне речи* било је довољно да уредници БИГЗ-а запазе име Милосава Тешића, дотада непознатог песника, и позову га да им понуди рукопис збирке поезије. (Но, тих „неколико песама" биле су поема *Rosa canina* и сонетни венац *Туч и тег!)* Резултат је пред нама — прва песничка књига песника рођеног 1947. исписана у строго третираном везаном стиху, дистисима и катренима, мноштво сонета и сонетних триптиха, те две поменуте дуге песме. Књига која се, и на летимичан поглед, издваја из големе домаће поетске продукције, дело високих амбиција, књига која не скрива дуг традицији, још једном показујући да само њено темељно познавање омогућава релевантну алтернативу. Већ посезање за „традиционалним облицима" сврстава Тешића у ред песника који су склонији да се конструктивно укључе у поезију овог језика него што теже да је дисконтинуирају и преусмере. Песник очито сумња у могућност и конзистентност великих преокрета. То открива модерну амбивалентност његовог става. На једној страни имамо аутора који, поштујући традицију, полази од ње, али који истовремено сумња у (другачију) будућност поетске речи.

Покушаћемо да Тешићев песнички поступак, поетску стратегију и алхемију означавања (у песми) покажемо анализирајући строфу по строфу насловне и уводне песме *Купиново,* прихватајући, практично, Кајзеров став, по коме би *непосредна интерпретација морала обавезно бити темељ науке о књижевности.* Песма гласи:

То је оно није ово
Далеко је Купиново
Није девет него осам
У сну ли сам или што сам
Није лудња — реч је ово
Звезде једе Купиново
Труле сиње сни изнутра
Са мене се свлаче јутра
Као ново Свето слово
расцвета се Купиново
Из трњина и оструга
прхне птица, засја дуга
Није магла већ олово
Луди мноме Купиново

Покушај интерпретације наравно подразумева ризик да ћемо забасати, да ћемо од више путева разумевања и тумачења одабрати погрешан, мање значајан — значи да ће наша *књижевно-критичка компетенција* (Калер) бити на проби. Поштујући привлачан Кајзеров став, чини нам се, међутим, да ризик (тумачења) има смисла, па крећемо ка семантичкој анализи која је и предлог за читање. Ништа више.

Како се види, песма Купиново је изведена у седам дистиха тзв. симетричним осмерцем, једним од старијих наших стихова (в. Св. Петровић — *Стих*, у *Уводу у књижевност*). Рима је врло строго третирана, готово увек је реч о богатој рими, с отвореним слогом на крају (изузетак је други дистих). Семантичко зрачење песме зачиње се негацијом. Текст се организује око уводне негације, која само у наоко једноставној игри означава двојство песникове намере и остварења (удаљености жуђеног). При томе се Тешић ослања на дубинску семантизацију заменичких речи и по први пут на митско-историјски и симболичко-етимолошки потенцијал топонима Купиново.

Друга строфа поново негира. Песник користи други микропоступак поетизације — метаморфозу бројчаних апстракција, несигурност не само перцепције (у стању певања — **из којег** се оглашава) него и глобалну несигурност стварања и постојања (по себи) смисла ознака. Други стих покушава да разреши, из позиције песничког субјекта, разлоге почетних дилема. Видимо да се као основно решење песнику намеће алтернатива сна (у коме је) али други део истог стиха, као равноправну у дилеми, поставља и у центар питања доводи и саму егзистенцију субјекта. Некадања дилема између јаве и сна (Лаза Костић) замењена је дилемом између сна и постојања (облика) у којем се лирски субјект јавља.

Одгонетка из првог стиха треће строфе је помало неочекивана (за наизглед архаичан песников свет). Песник одриче да је реч „о лудњи" и директно означава — „реч је ово". То нас неумољиво уверава да је реч о *модерном песнику* и *савременој поезији* прикривеној у старинској кошуљици. Песник, свесно користећи класични инструментариј (осмерац, дистих, рима), говори о знаку, о конкретизованој фикцији као полу у коме опстојавају све конкретне заблуде стварања. (У прелима смо дериданског *клизања* из смисла у смисао.) Поље речи спремно је за асимилацију разноврсних стања (песника, читаоца) и, природно, у другом полустиху по први пут стижемо до екстремно слободне метафорике. Сем елиптичне алитерације која тумача усмерава ка најпроблематичнијем дешифрантском решењу, песма као знак стабилизује комбиновану епифорску риму, а текст се и иначе учвршћује у водама ознаке будући да се реч (идеја, симбол) *Купиново*, централни мотив

ове песме, храни звездама — у пољима смо песништва чије је небо и циљ и храна. Смисао се као палимпсест храни из самог себе, из своје прећашњости. (Сећамо се Дисових *звезда.)*

Четврти дистих продужава развој: док се песма остварује, мноштво снова се растаче, док „звезде једе Купиново" — дешава се нешто, бар из људске оптике супротно: снови труле. Песник истиче да се процес обавља сам по себи, у оквирима властите структуре — „изнутра". Наредни стих даље продукује несигурност и (парадоксално) богатство семантичке моћи ове песме. Песник није акцентовао, па се секвенца „са мене" да читати алтернативно. Као „са мѐне" где би заменицом био означен песнички субјект, а наставак стиха означавао пролазак времена у који смо уроњени. (Обратите пажњу на криптичну еротичност глагола „свлачити се"!) И као са „мéне", где би именицом „мена" темпорални фактор био још истакнутији.

Примичемо се крају текста и његових метаморфоза. Стих „као ново Свето слово" означава високу позицију коју у хијерархији песниковог вредновања има само Купиново, да би стих „расцвета се Купиново" вешто упућивао пажњу читаоца на прошлост знака у песми („Звезде једе Купиново"). Оно се „на овом ступњу" расцветава — облик је из облика настао по аналогији.

Претпоследњи дистих локализује елементе из којих настаје Купиново. Није само реч о лепим, мало скрајнутим речима — као и у другим Тешићевим песмама из ове књиге — реч је о брижљиво бираним именима биљака које, као и купина, имају чак и данас запретена значења у народном веровању и примарној словенској митологији. (Упореди Чајкановићев *Речник српских народних веровања о биљкама,* СКЗ, 1986.) Са овим је неодвојиво везана и хришћанска митологија (купиново, трњине, остругa: Свето слово) да би заједно градили песму до часа када симболистички исписано из тога заискри: „прхне птица" и „засја дуга". Глаголи означавају, не случајно, кратке, тренутне радње. Песник би да саопшти како је лепота кратковека.

Завршни дистих враћа читаоца моделу негације с почетка. Спекулативно путовање кроз стварање смисла убедило је песника у коначност негације. „Олово" које је производ спекулације (писања) није само ознака (магла — писање), (олово — штампање) нити (магла — лакоћа), (олово — тежина) већ и песничка сугестија да није реч о шали. Зато је и задњи стих био једино могућ: „Људи мноме Купиново". Песнички субјект је покушао, стварајући, да објасни знак који је стварао, али је знак (песма) „једући звезде" и обмањујући улогом (тек „прхне птица" или „засја дуга") исцрпео/искористио свог творца.

Поновно враћање и путовање кроз песму *Купиново* даље би нас водило ка новим, можда адекватнијим тумачењима, али чини нам се да смо донекле представили модел по којем је песник у првој својој књизи алхемизирао свој текст. Како се види, реч је од наслова, па кроз текст песме, о сложеној песничкој авантури аутора који верује у смисао писања и стваралаштва.

Пре него кажемо нешто о брижљиво организованој структури ове књиге, поменьемо да се већина имена песама формира као симбол око топоса на којем је у прошлости и данас живео српски народ, и да наслови (мање или више) бивају активирани значењем песме у својим скривеним етимолошким слојевима пра-именовања, па се књига може доживети и као минуциозно оцртана песничка мапа једне. макако периферне цивилизације (уп.: *Белило, Черевић, Чот, Кленак, Будим, Шаренград, Ноћај, Моровић, Забрежје, Међумурје, Тамиш, Чајниче, Горажде, Свилеува, Коцевља).*

Рећићемо још неколико речи о структури ове књиге. *Купиново* се може читати и као ауторска вежбанка у употреби различитих версификационих матрица нашег језика; међутим, и ту је Тешић водио рачуна да не подлегне хаосу модела и „вежби" и свој је песнички пројект лимитирао у стриктне границе. Структура књиге би изгледала овако:

Први циклус је написан у симетричном осмерцу. Првих шест песама су у дистисима, следе два сонетна триптиха (дакле, још шест песама), затим седам песама у дистиху штампаних курзивом, потом су поново на реду два сонетна триптиха, да би се циклус завршио са још шест песама у дистисима. Дакле, реч је о потпуно симетричном распореду у којем поредак и број песама не подлежу случају.

Као други део *Купинова* штампан је сонетни венац *Туч и тег,* написан у једанаестерцу. Он у себи продубљује многа од песникових егзистенцијалних спознаја која смо открили у песми *Купиново.*

У трећем циклусу Тешић је објавио сонет *Кроз зенице шојке птице* и три сонетна венца у врло интересантном семантичком односу. Наслов другог гласи *Блешти коцка с три квадрата,* а четвртог (као репера претходном) *Са тринаест пева тројка.* Сви сонети су наново остварени у брижљиво третираном симетричном осмерцу.

Четврти део ове књиге је поема *Rosa canina* исписана у десетерцу са цезуром иза петог слога, структуирана у десет строфа од десет стихова, у којима је Тешић поштовао следећу организацију рима: abababababcc. Поема по неким својим вредностима подсећа на Лазину *Santa Maria della Salute.* Реч је о песми која би захтевала комплексну анализу, за коју нам се и без ње, у овом часу, чини да није нереално рећи како је реч о једној од песама из најужег круга највреднијих *звучних*

остварења овог језика. *Rosa canina* покушава и у великој мери успева да буде колико лична исповест толико и својеврстан каталог песничких идеја и топоса Тешићеве поетике. Наводимо тек неке од стихова који потврђују овакав закључак. Егзистенцијално: *Није ли биће гашење жара;* поетичко: *Ја гледам у свет очима биља;* егзистенцијално/поетичко: *Сабирци моји немају збира . . .*

Најхетерогенији је пети циклус. Песма *У Чајничу* остварена је унутар римованим дванаестерцем (4+8) у дистисима који звуче овако: *У Чајниче / с ветром стижеш, коњаниче // Зла прилика: / кострешши се чемерика . . .* Друга песма је сонетни триптих *Спомен обиласку Соко-града* написана у тринаестерцу. Следи, поново, по структури хомологна првој песма *Кроз Гораждe,* да би се циклус окончао одличном песмом *Свилеува, Коцељева* исписаној у симетричном осмерцу с укрштеним епифорским римама у осам дистиха. Комплексан стих и лепота ове песме приближавају је, у структурном и семантичком погледу, напред анализираној песми *Купиново,* мада је поменути начин римовања ритмички знатно усавршава.

Коначно, и закључни део ове књиге, назван *Чуда, Планине,* остварен је у строго организованом односу песама и версификационих модела, песмама испеваним у, код Тешића често коришћеном, симетричном осмерцу (све *Планине)* и разноврсније — у петерцу, осмерцу и једном седмерцу (песма *Чудо у Зарожју),* у дистисима и сонетима, односно сонетним триптисима. Простор нас спречава да прецизно предочимо сложену архитектонику овог циклуса и једино ћемо истакнути да песничке идеје, пикторалност стихова, ритам песама и опште значење јасно и квалитативно одступају од наизглед локалне тематике песама.

У време мало склоно високом артизму и глобалним песничким синтезама, времену које је знатно склоније фрагментаризму и слободном стиху, урбаном и бизарном него руралном и митском, Милосав Тешић је смело супротставио владајућим поетикама своју песничку акцију. Наново откривена сигурност строго коришћене форме, и поред мноштва ризика и местимичне монотоније, успела је, у претежнијем броју песама, да оправда темељне песникове интенције.

Књига *Купиново,* полазећи од етимолошки затамњених ознака топоса једне нације, тка своју поетску визију, обнављајући жар митова и веровања запретен под (ка)талозима историје у пепелу. Она комбинује национално и дијахроно памћење са осећањима појединца у овом времену. Она имплицитно дозвољава да су заблуде прошлости заблуде и третира их без субверзивних поступака. Реч је о књизи песника чију ћемо другу песничку књигу очекивати с нестрпљењем.

Васа ПАВКОВИЋ

ИЗАБРАНИ ЕСЕЈИ ВАЛТЕРА БЕЊАМИНА

Валтер Бењамин: *Естетички огледи;* превеле Труда Стамаћ и Сњешка Кнежевић; „Школска књига", Загреб, 1986.

Избор из обимне есејистике Валтера Бењамина, под насловом *Естетички огледи* (избор, предговор и редактура Виктора Жмегача), представља треће суочавање наших читалаца с радовима естетичара и књижевног критичара који је, по мишљењу Зорана Константиновића, као један од еминентних теоретичара — припадника неофицијелне скупине европских интелектуалаца (Р. Гароди, Е. Голдштикер, Л. Голдман, Л. Колаковски, Е. Блох, Х. Мајер, Т. Адорно), задужио у многом погледу савремену естетику тиме што је литератури и другим уметничким или духовно-историјским појавама приступао као марксист и материјалист и као феноменолог чији је крајњи циљ откривање *суштина* истраживаних појава — феномена. Пре *Естетичких огледа* код нас су преведени и у облику зборника објављени Бењаминови есеји, најпре у књизи *Уз критику силе* (Загреб, 1971), а затим, под насловом *Есеји* (Београд, 1974).

Занимања издавача, у ових петнаестак година, за есејистику Валтера Бењамина нису случајна — на њих су знатно утицале сугестије познавалаца радова овог разноврсног теоретичара, и спремност преводилаца и приређивача да се неки од тих радова приближе нашој публици. Другу врсту подстицаја омогућила је чињеница да је марксистичка естетика још увек „отворена" и још увек „оптерећена" многим празнинама; у времену кад је практично немогућно изградити целовит филозофски (а с њим у складу и естетички) систем, било какве да су полазишне позиције, списи какви су остали иза Бењамина (извршио самоубиство 1940, у Шпанији, свестан да испред гестаповских агената који су га пратили неће успети да се пребаци у Америку) — добијају на вредности, не само због „квалитета" мишљења и интелектуалних опсервација великог домета него и због одређених филозофских, односно, књижевно-историјских, књижевно-теоријских (естетичких) констелација нашег доба које изузетно уважавају дискурс или модел мишљења какав је у Бењамина.

Пореклом Јеврејин, Бењамин је започео студије у Фрајбургу, где је и пре доласка Е. Хусерла на универзитет, упознао учења оца феноменологије и усвојио њене кључне методолошке поставке, а затим, посећујући редовно или живећи у Француској, до тренутка коначног емигрирања, проучавао је напоредо литературу (од Балзака и Флобера до Бодлера и Пруста, чије је *Трагање за изгубљеним временом* преводио и од 1928. до 1931, пре доласка Хитлера на власт, успео је да објави прва четири романа из овога циклуса), уметност немачког романтизма и текуће авангардне правце, са чијим је предвод-

ницима друговао. Уз пут, социолошки је проучавао и друга поља уметничког стварања (фотографија и филм); докторирао је у Берну 1920. (назив рада: *Појам уметничке критике у немачком романтизму).* Хабилитациони рад *Порекло немачке трагедије* — на основу чијег би прихватања и одбране стекао право предавања на неком од универзитета у Немачкој — универзитет у Франкфурту је одбио. И пре доласка нациста на власт, Вајмарска Република испољавала је специфичности своје „демократије", односно, „парламентаризма"!

На духовни развитак Бењаминове личности велики траг је оставило његово пријатељевање с Т. Адорном и Б. Брехтом, а на облике философског, филолошког и естетичког промишљања књижевних и уметничких творевина — помно проучавање немачке философије и критике (особито Ничеових и Марксових дела и списа Ф. Шлегела); неке од својих радова (у књизи *Естетички огледи,* то је *Централни парк)* Бењамин је писао у облику *фрагмената,* а *афористички* карактер имају његови кратки али минуциозно-аналитички текстови које је објавио под насловом *Једносмерна улица.* Бењаминов модел мишљења, осим онога чија је клица, свакако, заменута у романтичарској епохи, одликује се и изузетном *метафоричношћу* и *алегоријом,* што, опет, сведочи, о несвакодневном духу и свесном прегнућу овога есејисте да о уметности (литератури) говори језиком који није исувише удаљен од онога којим се служе књижевници.

Привидно „слободно" или „есејистичко" промишљање уметничких феномена, међутим, Бењаминове огледе не чини нимало површним или импресионистичким; Бењамин је, као марксист-материјалист, и социолошки проучавао „предмете" уметности који су га привукли и инсистирао је на *детаљу,* чиме је постизао велику „предност" у односу на Лукача, мада му је Лукачева, систему наклоњена методологија посве страна. Да ли је „уважавање" детаља уметничке творевине „слабост" или „предност" Бењаминове методе у односу на радове Б. Лукача или Т. Адорна, утврдиће философи-естетичари (то је већ учинио Д. Грлић у тексту *Мисаона авантура Валтера Бењамина,* у књизи *За умјетност,* „Школска књига", Загреб, 1983), али за оне којима је књижевност основни предмет проучавања — Бењамин има на десетине есеја или фрагмената који су изнад свега хеуристички. У књизи *Естетички огледи,* такав карактер, између осталог, имају огледи: *Париз Другог Царства у Baudelairea, Централни парк, Приповједач, Криза романа* и *Што је епско казалиште.* Смисао ширег увида у Бењаминову „естетику" омогућавају друкчије конципирани текстови и фрагменти: *Умјетничко дјело у раздобљу техничке репродукције* и *Мала повијест фотографије,* на пример. На Бењаминово бављење авангардом и проблемима тзв. *модернизма,* имало је, свакако,

утицаја његово дружење с Брехтом и Адорном (за кога Данко Грлић без двоумљења вели да је највећи естетичар модерних уметности) и сусрети с изворним остварењима руске авангарде (Бенјамин је два пута боравио у СССР-у, 1926. и 1927. године), односно, с уметницима, какви су били француски надреалисти А. Бретон, Л. Арагон или „модернист" Андре Жид, на пример.

Бенјаминове студије о прошловековном Паризу (или о тзв. модернизму) бројне су иако не све целовите: у *естетичким огледима* објављене су две — и оне су почетни и централни део књиге: *Париз Другог Царства у Baudelairea* и *Централни Парк*. Обе су посвећене, у ствари, Бодлеровој поезији и Бодлеру као „лиричару у раздобљу развијеног капитализма", а писане су о облику који је парадигматичан за Бенјамина: научничка акрибија, у првом огледу, прожета је специфичном метафориком фразе; социолошко-дијалектичко истраживање различитих облика надградње, с изузетним уважавањем фактографије стварног, друштвеног живота у доба Другог Царства, уклапа се у рафиниране анализе Бодлерових песама, чак и појединачно узетих стихова, писама, записа или коментара, тако да се за Бенјаминовим естетичким запажањима мора трагати на пресецима шире засноване *марксистичко-дијалектичке методе* и *интуиције*, до које је овај теоретичар дошао управо захваљујући властитој „уметничкој" души, иако му се може приметити да *интуиција* у начелу нема много заједничког с научним проучавањем. Бенјамин, на пример, у огледу *Париз Другог Царства у Baudelairea*, поједина поглавља насловљава према предмету истраживања *(Боема, Доколичар, Модерна)*, опширно испитујући социјални контекст у којем је било могућно да се појави поезија каква је Бодлерова. У друштвеној збиљи наведеног раздобља Бенјамин проналази низ појединости које су у одређеној вези с поетским светом Шарла Бодлера. У Реконструкцији француског XIX века, Бенјамин користи не само Бодлерове стихове и списе него и друге изворе (историјске, статистичке, економске), дакле, грађу, да би у духу марксистичке методологије утврдио развој књижевног живота у развијеном капитализму, посебно појаву *књижевног тржишта* и његов значај за књижевни живот, односно, живот саме књижевне уметности. Тако на појединим местима „натегнута" до пуцања, Бенјаминова метода се искупљује управо оним поштовањем „детаља", о којима је било речи, и на основу којих се одређене појаве осветле, тако рећи, у блеску: Бодлеров „сатанизам", неконформизам, модернизам или „проклетство", однос према класици или антици — као неке од тема или „детаља" — илустровани су разноврсним, а инвентивно нађеним подацима којима се реконструкција епохе обавља без „застоја" (наставак *романа-фељтона*, књижевни хонорари у доба Другог Царства, актуализација Поове новелистике, појава криминалистичке приче или романа, значај париских пасажа за

литературу и њено тржиште, итд). Посебну убедљивост имају Бенјаминови — рекло би се: „ред по ред" или „текстолошки" — начини анализа Бодлерових песама и стихова, на основу којих је успостављао својеврсне структурализму блиске аналогије између песничког света и света какав је био онај у обновљеној монархији, за време Наполеона III.

Централни парк представља низ релативно осамостаљених фрагмената — опсервација о Бодлеру и о модерној уметности, али су ови фрагменти или опсервације друкчије кодирани; реч је, наиме, о изванредно сажетим, *афористичким* записима који нису пуке импресије, али којима недостаје уобичајена аргументација, на коју и есеј рачуна. Читан на фону претходног текста о Бодлеровој визији Париза у доба Другога Царства, *Централни парк* из другог угла (уз повећани учинак интуиције и дубинско понирање у појаве које се промишљају до суштина, како би рекао Зоран Константиновић), осветљава феномене модернизма (не само у поезији). Као илустрација овог Бенјаминовог експресивно-литерарног стила може послужити једна једина реченица из фрагмента бр. 32а: „Алегорија је арматура модерне".

У огледу *Књижевно дјело у раздобљу техничке репродукције* (овај оглед је објављен и у „Нолитовом" издању Бенјаминових есеја, 1974), Бенјаминову пажњу привукла је „техничка репродукција" уметничких дела која је, као чедо технолошког развоја наше цивилизације, битно утицала (и утиче) на уметност, на њену рецепцију, вредности и коначну судбину. Иако се репродукцијом (која почиње давно, с дрворезом, а развија се преко бакрореза и литографије, до фотографије, филма и телевизије, до данас развијених визуелних средстава) уметничка рецепција проширује до неслућених размера — о правој и пуносмисленој „демократизацији" уметности не може бити речи: „И код најсавршеније репродукције губи се нешто: ‚овдје и сада' умјетничког дјела — његова једнократна егзистенција на мјесту гдје се налази", каже Бенјамин, али не одбацује репродукцију и све оно што она подразумева (средства посредовања), као што је то чинио Теодор Адорно, посебно у естетичким студијама о музици. У тој „једнократној егзистенцији и ни у чему другом одвијала се повијест у којој је дјело било подвргнуто у току свога трајања", наставља Бенјамин, утврђујући да је техничка репродукција ипак од значаја за теоријске расправе о уметности, јер је „разрјешавала умјетност од њезина културна темеља", а тиме је условила нестанак „привида умјетничке аутономије". Потирање „ауре" уметничког дела, што је последица усавршене техничке репродукције, према Бенјамину представља нужност, иако су реакције међу заговорницима *естетицизма* или тзв. *уметности ради уметности* биле оштре и очигледно мотивисане потребом да се уметнич-

ка аутономија дела сачува у потпуности. Почеци процеса дезинтеграције *једнократне егзистенције* уметничког дела наговештени су проналаском фотографије; фотографији Бењамин посвећује оглед *Мала повијест фотографије.* Чежње уметника, међутим, да се сачува *једнократна егзистенција* њихових остварења, нису угасле до данас — непрекидно се модификују и јављају у бројним ововековним уметничким „измима" с предзнаком авангарде или модернизма, и живеће све дотле док се свет буде уметнички обделавао, јер, како на једном месту каже овај есејиста, „једна од најважнијих задаћа умјетности била је одувијек стварање захтјева које још није кадра задовољити", односно, када парафразира Бретонову мисао да уметничко дело има вредност само уколико „подрхтава од одраза будућности". Судећи према огледима о којима је до сада било речи — ову Бретонову мисао делио је и Валтер Бењамин.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

„НА ВРХ ЈЕЗИКА"

Срђан Драгојевић: *Књига акционе поезије;* „Рад", Београд, 1986.

Глобално поетичко исходиште, назначено већ самим насловом књиге и развијано експлицитним поетичким изразом, препознатљиво је до те мере да је готово непотребно претерано се задржавати на њему. Већ само неколико одредница, на први поглед уочљивих, из повећег корпуса програмских песама и стихова упућују на уметничке просторе историјске авангарде, конкретно футуризма. Ту двојбе нема и стога нам остаје да верујемо да је и сам песник ишао на препознатљивост и уочљивост пар екселанс ширег културолошког и књижевног темеља своје поезије.

Позната је ствар да је један од битних елемената авангардног стваралаштва исписивање *програма,* и то у две уобичајене варијанте: програм разрађен теоријским дискурзом или експлицитно уткан у стихове, односно песме, У књизи Срђана Драгојевића наилазимо на спој ове две варијанте и тако текст *О акционом песништву* можемо примати двојако, али са јединственом сврхом. У њему налазимо варијације на знане теме футуристичких манифеста (било италијанских или руских футуриста):

Пре свега, ту је присутан (као незаобилазни члан свеколике идеје о *промени*) негативистички, односно нихилистички став спрам контекста (који утврђује и одређује сам песник) у коме Драгојевић исписује своје песме — и у синхроној рав-

ни (дакле, према поезији савременика) и у дијахроној равни (односно, традицији песништва, која је на специфичан начин, и из перспективе аутора, у дослуху са савременим песништвом);

Затим се изражени нихилистички став преображава и надограђује тезама о песнику, његовој природи и функцији поезије коју исписује тај и такав песник. У тим тезама такође препознајемо динамизам, поетичку агресивност према читаоцу, антиинтелектуализам и антисцијентизам, а нарочито је уочљива тежња ка просторном оваплоћењу стваралачког чина („култура масама — култура на улице и тргове" — сетимо се Мајаковског чије име не би требало изгубити из вида током укупног читања Драгојевићеве поезије). Проповедничка мисија песника сведена је на делање и утицај у конкретном времену и простору и тако се реактуализује идеја о револуционарном ангажману песника и поезији са јасним програмским, утилитарним дејством. Наравно, на крају се све то прекрива технолошком одором у којој песник постаје, ни мање ни више, него „атомски реактор".

Не само својим програмским и ауто-поетичким исказима, већ и многим другим чињеницама, поезија Срђана Драгојевића враћа нас у она бурна времена у којима се покушала пронаћи чврша и динамичнија копча између стварности и уметности и њиховог међусобног прожимања. Да би се у крвоток поезије могла улити свежа крв свакодневног и спољне-стварносног, увек је било неопходно мењати однос према језику као инструменту поменуте трансфузије. Опште је уверење да се тај спој најбоље остварује употребом говорног, свакодневног језика. Тог је уверења, свесно или несвесно, и наш песник. С обзиром да поезија Срђана Драгојевића припада урбаном типу, то је и језик свакодневља одређен том чињеницом и обрнуто, наравно. Профил тог језика условљен је примарним културолошким и егзистенцијалним арте-фактима урбаног живота. Стога присуство интермедијских елемената (уметност стрипа, видеа, филма, позоришта и рок музика) јесте појава која не изненађује било да се појављује као декоративни члан песме или као пренесени поетички гест из другог медија.

Битна карактеристика језика *Књиге акционе поезије* јесте његова непосредност, разумљивост која се постиже инсистирањем на поменутом језику свакодневља. Интересантно је да се сваки повратак таквом колоквијалном језику доживљава као радикалан пресек присутног стваралачког идиома у ширим размерама. Обично он настаје у побуни против (по мени лажно исконструисане и темпиране од стране медиокритетских духова) слике о херметичности савремене поезије и њеног језика. Данашња побуна у том смислу нема ничег револуционарног и иновантног у себи јер довољно је да се сетимо преласка с ла-

тинског на вернакуларне језике, Вукове борбе за народни против „књишког", славеносербског, или, пак, разних покушаја у нашем веку на европској сцени који су радикално изменили однос према поезији. Међутим, у нас се и даље провлачи заблуда да непатворени језик свакодневног (чија доминација све више јача уз помоћ медијских система) apriori омогућује непосреднију комуникативност. Да то није тако говори поезија великана попут Паунда, Елиота, Рембоа и других, који су управо на темељу тог језика створили дела херметична и за данашњи ниво рецепције. А поезија Срђана Драгојевића успоставља и успостављаће комуникацију са ширим читалачким аудиторијем без већих проблема. Да ли у томе треба видети предност и квалитет, нека остане отворено питање, али да ових изразио резерву према тако отвореној комуникацији, подсетићу се речи Миодрага Павловића, који каже: „Само су осредњи песници остајали увек приступачни без обзира на свој идиом".

Међутим, не треба превидети знатан песнички потенцијал Срђана Драгојевића који се назире испод дебелих наслага адолесцентског аутопоетичког исписивања. Његов таленат потврђује се, између осталог, једном разузданом имагинацијом, хумором који се креће од наивног до апсурдног и који је, гледано из мог угла, заштитни знак ове књиге, духовитошћу у творби фабулативности карактеристичне за тај тип наративног песништва, итд. . .

Зоран СУБОТИЧКИ

АВАНГАРДА И ЊЕНА КЊИЖЕВНО-НАУЧНА ТЕРМИНОЛОГИЈА (IV)

Појмовник руске авангарде, IV; приредили: Александар Флакер и Дубравка Угрешић; Графички завод Хрватске и Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб, 1985.

У четвртом тому *Појмовника руске авангарде*, обрађени су, у првом блоку, појмови *биологије, цитатности, имена лика*, релације *књижевност-сликарство* и *изградње живота;* у другом блоку, прилози су посвећени уметничким групама авангарде, покретима, појавама или представницима („Обмоху", „Ред заумника", Јуриј Деген, Мејерхољдов театар-естетика, однос „Зенита" и руске авангарде), а у трећем, обрађена је књижевно-историјска и књижевно-теоријска релевантна проблематика која се не тиче само руске авангарде — *авангардистичка слика света* и *изградња конфликта, нордијски мит и руска авангарда,*

на пример. Чланке о овим терминима, групама, појавама, покретима или личностима авангарде потписали су раније већ поменьани, стални сарадници пројекта *Појмовник руске авангарде*, којим руководе Александар Флакер и Дубравка Угрешић: А. А. Хансен Леве, Дубравка Ораић, Вишња Ристер, Богдан Косановић, Ханс Гинтер, Соња Бриски-Узелац, Сергеј Сигов, Татјана Никољска, Нирман Морањак-Бамбурач, Вида Голубовић, Ј. Ј. ван Бак, А. А. Нилсон. Из њихових прилога, у овом осврту, биће речи само о оним елементима који су релевантни за потпуније схватање руске и авангарде уопште. Књижевно-историјска вредност појединих радова не доводи се у питање ни једнога часа, мада ће се настојати да се из свих чланака у први план извуку књижевно-теоријске претпоставке које омогућавају шири увид у разнородна и далекосежна по своме дејству дела руских, односно, авангардистичких уметника уопште.

Појам *бита*, чији се садржај дефинише као комуникацијски простор на којем се одвијају конкретно-уметнички и естетски процеси изражавања и реципирања свакидашњице, условио је извођење појма „вишега реда" — појма *битологије*, за чије је конституисање и одређење, пре свега, заслужан формалиста Борис Ејхембаум. Овај теоретичар, између осталога, као сведок и учесник авангарде, позабавио се проучавањем па и класификацијом „нижих" литерарних жанрова, дакле, масовном или тривијалном књижевношћу, затим, проблемима *епигонства* и *дилетантизма* у уметности — проблемима које је авангарда носила као свој „пртљаг". Ејхембаумово бављење није било без основа, јер је у периоду руске авангарде дошло доиста до препорода жанрова за које се не би могло рећи да су „високи", а њихова *популарност* омогућила је истраживачима, па и самоме Ејхембауму, да проуче *предрасуде, укус* или *идиосинкразију* епохе коју су изванредно добро познавали. Ејхембаумова поставка да *бит* (свагдан) „добива такву умјетност какву заслужује или каква му најбоље пристаје", лако се потврдила подацима које је нудио сам *контекст рецепције:* масовни жанрови увек су једноставне структуре (веома су погодни за тзв. *огољавање*, поновљиви су (*етикетност* је знак *клишираности* поступака), лако су препознатљиви и, стога, за револуционарне уметнике и уметности, веома су погодни за успостављање кода доступног свима, тј. за обликовање дела које ће већина лако усвојити, јер дело сáмо „добровољно прихвата" да се искаже/оствари „свакодневним књижевним језиком".

Ако су авангардисти привремено прихватали *бит*, а прихватали су га с циљем да „естетизују" стварност постепено, они највећи су као уметници били далеко од *епигона*, једноставно зато што је епигонство (какво је *бит* омогућавао) крајња су-

протност авангарди: авангарда, чак, не само програмски него и конкретним остварењима, негира епигонство, и претходникâ и савременикâ, тиме што „очуђује и деформира" његове поетичке, имплицитне ставове.

Битологија, као појам настао у крилу руске авангарде, подразумева још једну важну област којом се бавила — област књижевне *критике* и *науке* о књижевности и њиховог начелног и практичног односа према књижевном *делу* које се тумачи/проучава и према публици/друштвеном контексту, којима се и дело и ове дисциплине, у ствари, обраћају. Ова област не престаје да занима теоретичаре до данас; Ејхембаумово мишљење да критичар *оцењује* дело, а да књижевни историчар *описује* и *анализује,* већ према томе из којих позиција то чине — јавља се као питање које је актуално још увек, не само зато што је, на пример, предмет проучавања природних наука наизглед „статичан" и „непроменљив", а предмет естетике „динамичан" и „променљив" и што може сам себе негирати или привидно као такав нестајати, него и зато што су „позиције" из којих критичари или научници обављају своју „дужност" веома разнолике и тешко одредљиве јер на њихову природу и те како утичу филозофске, књижевно-теоријске, идеолошке и социјалне претпоставке, у епистемолошком смислу наведених појмова.

Други, рекло би се, веома значајан појам који је руска авангарда оставила као баштину различитим струјама које ће се касније експонирати с авангардним предзнаком, јесте појам *цитатности.* Судећи према аргументованом прилогу Дубравке Ораић, у авангардним текстовима могу се цитирати: (1) текстови истог медијског ранга, (2) властити текстови, (3) текстови о текстовима, (4) текстови из других уметничких медија и (5) изванестетски текстови, што значи, кад је реч о овоме појму, може се говорити о (1) цитатности у ужем смислу, (2) о аутоцитатности, (3) о метацитатности, (4) о интермедијалној цитатности и (5) о изванестетској цитатности. Без обзира на то о којој цитатности је реч, цитатност има неколико естетских функција у авангардном тексту — функције *очуђења, препознавања, новог виђења, ироније* и *негације,* односно, *деформације* ранијих дела (модела) уметничког обликовања.

Ауторка овога прилога, с разлогом, цитатност сматра „проналаском" који је у авангардној пракси равноправан *зауму* — и један и други појам, наиме, представљају „два равноправна син- и дијакронијска модела руске књижевне авангарде" које уједињавају „укидање миметичких релација на свим планови-ма": у поетици *заума* миметизам се укида у односу на природни „прозни" језик свакодневне комуникације, а у поетици *цитатности* референцијалност и миметизам потиру се у односу на туђи говор, туђи текст и туђу културу.

Према оваквоме одређењу цитатности и према пракси примене овога појма, у руској се авангарди јасно, и на теоријском плану, могу разликовати *футуристички* и *акмеистички* модел, а у другим срединама, авангарду према овоме појму обележавају бројне групе у класификацијском смислу.

Појам *име лика* тиче се романа А. Бјелога и у погледу одређења његовог садржаја мора се довести у везу с појмом *карактеризације јунака.* Најједноставнији поступак карактеризације јунака у прозном делу је давање имена јунаку — *именовање лика.* Како је у роману XX века књижевни лик далеко од онога какав је као специфичну структуру установио реализам (лик је „одређени" човек), име лика као форма најједноставније карактеризације више не функционише: оно је само један од елемената карактеризације, елеменат у „суодносу" са бројним другим елементима. Зато је, у овом смислу, потребна велика опрезност приликом извођења коначних оцена о карактеризацији у савременом роману, у којем, они други елементи, могу бити и доминантнији него елеменат како се јунак зове.

О релацији *књижевност-сликарство* (ту релацију је озбиљније поставио Леонардо да Винчи у расправи о сликарству!), у авангарди, руској и у авангарди уопште, објављено је више радова; Флакеров прилог потврђује давно постављену хипотезу да је авангарда била склонија „симбиози" са *ликовним* него са *музичким* уметностима (што је чинио симболизам), и да су се на руском простору пластичним уметностима обраћали и футуристи и акмеисти (Мандељштам, посебно). *Иконичност* авангардног песништва очита је и у наслову *имажинизма* као песничке оријентације и покрета (код Јесењина доминира, на пример, космичко-рурална иконичност), али и код других уметника који су процесе естетизације збиље, негације традиције и очућења, односно, шокирања публике, настојали да остваре *сликом* у песми, тј. ликовним елементима.

Појам *комичног* у авангарди обрадио је Богдан Косановић, у прилогу који је једним делом објављен као предговор књизи *Проблеми комике и смеха* В. Ј. Пропа. Полемишући с устаљеним схватањем да је *комично* „нижи" естетички феномен и да је редовно инфериорно у односу на *трагично,* које је „узвишено", В. Ј. Проп је у поменутој књизи подвргао критици бројне радове чији су резултати неприхватљиви иако се у књижевно-теоријском и књижевно-историјском смислу не могу порећи, једноставно зато што се специфичности комичног морају одређивати за *сваки случај понаособ* — и Проп даје своју типологију *комично/смешног,* како на основу грађе из класичне руске књижевности и из савремене, авангардне, тако и светске литературе уопште. Обнављањем фолклорних форми, авангардисти су и на плану *комичног* остваривали најбитније

ставке својих програма, односно, поетикâ које су манифестно прокламовали и за које су се до краја залагали.

Појам *изградње живота*, поникао у авангарди, потекао је из једног чланка Н. Ф. Чужака (1923), а односи се на „прагматику руске књижевне авангарде" и имао је нарочит значај и улогу у ЛЕФ-у, у руској литератури друге деценије нашега века. Појам је схватан као директно учествовање писаца у „изградњи наших дана", тј. у контексту непосредне функције књижевног дела према конкретним друштвеним потребама. Из оваквог одређења није тешко наслутити каснији концепт *социјалистичког реализма*, када ће се овај појам наћи „на делу" (и естетички компромитовати), нити је нарочито велики напор потребан за утврђење да је порекло овога појма у тзв. *књижевном свагдану (биту)*, али треба нагласити да је у искуствима авангарде *изградња живота* била окренута *будућности*, односно, реформи постојећих облика живота, уметничког стварања и мишљења.

Између осталих прилога, у овоме тому *Појмовника руске авангарде*, треба скренути пажњу на онај у којем је реч о *„Реду заумника"*, чији је творац и идејни вођа био А. Туфанов, који се као лингвиста теоријски бавио истраживањем функције сугласника у песничком језику и који је, не поштујући искуства А. Кручониха, био под непосреднијим утицајем В. Хљебњикова. Туфанов је експериментисао у песми, кратко речено, тако што је стихове састављао од енглеских морфема, на пример, мада је и у томе случају близак Кручониху по томе што је *заум* видео као „седму умјетност развијања љепоте у којој нема мјеста разуму с његовим просторним доживљавањем времена". Тачније речено, према Туфанову, „заум је умјетност оживљавања мртвих језика (латинског, грчког, старожидовског и др.) и културе живих на националној бази".

Исто тако, у овом тому *Појмовника* издваја се чланак о Мејерхољдовом театру и његовој естетици; Мејерхољд је позоришни реформатор чији ће се далекосежни пројекти и данас реализовати у сценским уметностима широм света. Оно што је најважније у тим пројектима тиче се Мејерхољдовог уверења да је свака позоришна представа нужно *експеримент*, а оно што је „стално" јесу *глумци* као основни *сценски материјал*. У естетици Мејерхољдовог театра два су елемента сачувала, поред осталих, актуалност до данас: *активирање публике* (гледаоци постају сарадници у представи) и *глумчево одвајање* од *лика* који се на сцени тумачи (тзв. успостављање ироничног односа глумца према лику, што се назива још и *сценском гротеском*). Мејерхољдову теорију и праксу могу успешније проучавати театролози, наравно, како у односу на традиционално тако и у односу на савремено позориште, на чији је профит, уз Брехта, Бекета и Јонеска, и овај редитељ пресудно утицао.

Противречност авангарде као стилске формације или покрета у првим деценијама нашега века — можда једино сигурно својство којим се авангарда непрецизно, али оперативно може одредити у сваком књижевно-естетичком промишљању — огледа се и у *авангардистичкој слици света*, коју, пре свега, одликује „конфликтност у изградњи" и „конфликтност" у самом чину пријема у публици. Без те „конфликтности", авангардних уметности нема, и из чланка Ј. Ј. ван Бака није тешко проценити да се у авангарди на „конфликт" свесно рачуна — управо зато што је конфликт и основа и метод обликовања авангардних уметничких остварења.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

ПОЕЗИЈА ИНТЕЛЕКТУАЛНОГ ПРОФИЛА

Жељко Иванковић: *Вријеме без глагола;* „В. Маслеша", Сарајево, 1986.

Жељко Иванковић (*Нешто од оног што јест*, 1978; *Утрка пужева*, 1982) не схвата поезију само као одјек и израз оног незнано унутрашњег, што долази стихијно и ненадано, већ и као одраз културе, тј. искуства које је пре нас већ промишљено и доживљено. У његовој поезији лектира је живо присутна, он дружује с њом и неопходна му је баш као што му је неопходно и властито искуство. Колико је изражај непосредног доживљаја, поезија је толико и последица оног сазнатог, дискурзивног, рационалног. Штавише, она се нужно мора протегнути до оба пола да би поништила сваку могућност једностраног виђења ствари. Оно што поезију чини поезијом јесте њена двосмерност, њена двострука природа, у којој се здружују емотивно и рационално, сазнајно и имагинативно, понори маште и разумска уздржаност и планирана циљност. Аутентичан песник уме да усклади те привидне противности у јединствену твар, уме да оно што се чини као поларизована стварност прикаже и представи као једно и цело. А да би то могао, он мора да осигура извесно одстојање, да се врати у прошлост како би из ње сагледао свет као целину и доживљај тога света учинио јединственим угођајем. Наравно, идеална пропорција између емотивног и рационалног, пропорција у којој емотивно и рационално не егзистирају у својим посебностима, већ као сливена синтеза, у поезији је доста ретка појава. Песник се приклања једној или другој страни, па у њему преовладава (већ према његовој природи) или рационална или емотивна линија.

Сваки песник успоставља сопствену меру између емотивног и рационалног, и то је нешто што га специфично карактерише. Жељко Иванковић је више склон дискурзивној мисли него емоционалном изливу. Поезија је за њега феномен који нам, поред осталог, омогућује дубљу спознају света. А ако се то постави као циљ, или као један од циљева, онда није необично кад песник укључи у своју поезију и друге песнике, и друге мислиоце, на истом послу сазнања света. (Он не верује у чист песнички спонтанитет.) Ми нисмо монаде већ беочуг у уланченом систему који претпоставља оно „пре" и оно „после". У циклусу *Портрети, можда* Иванковић спомиње Т. Аквинског, св. Августина, Овидија, Бота, Катула, Штросмајера, Рилкеа, Кафку, Достојевског, Декарта, Шопена, Рембранта, налазећи у том ланцу вредности и себи извесно место. Рекли смо: спознаја света, а можда би пре требало рећи: упитаност о свету. Јер сва спознаја своди се заправо на умножавање питања на која правих одговора нема. Иванковић је агностик, сумњичав и према себи и према другима, али агностик који не одустаје од трагања, пун неког притајеног оптимизма да ће се неко решење ипак наћи.

Колико ли ће дуго
питања бити неписана
повијест свијета?
(Чему)

Па и оно што се чини, што људи чине, је ли права ствар? Дечје игре задовољавају извесну унутрашњу потребу детета, оно у њима спознаје стварност и помоћу њих јој се приближава. Игра је илузорна утолико што стварност (којој подражава) остаје увек једнака себи. Али и људске радње су такође једна врста илузије, особита врста игре којој људи нису склони да признају њен људички карактер:

чешће се сјети дјечака
што предано претаче
море у рупицу у пијеску
и не слутећи да ће му се
не само аугустин наругати
него ће још добити
њушку од старијих што
им је упропастио мјесто
на којему играју кликера
(И Аугустин ће се наругати)

Разуме се, то је и тако, али и није тако. Поистовећивање људских радњи са дечјим играма, инсистирање на илузорности свег постојања, почива на извесном унутрашњем незадовољ-

ству стањем ствари савременог света. У том смислу критика би могла бити чак и продубљенија, енергичнија, оштрија. Дечја игра је чиста спонтаност, она је радост стварања док су људске радње, неусмерене на добро, нужно усмерене на зло. Иванковић воли парадоксе, неочекиване обрте, изненађујућа дејства. Он то на једном месту и изриком каже:

свјестан да нам једино
парадокси отварају очи

У песми *Овидије* песник ће направити један згодан парадокс о теорији поезије. Пре него што ће поћи у прогонство, Овидије, окренут Истоку, упитаће се о поезији и њеном смислу. Чак ни Тацит неће умети да пружи одговор на то старо изазовно питање, али ће ипак наговестити један парадоксалан одговор:

(. . .) о томе богови и
пјесници шуте, то изгледа само
caesar зна

Они који стварају поезију не знају шта је то поезија, али Цезар то исувише добро зна и баш зато он и шаље песнике у прогонство. Својом вишеслојношћу, својом вишестраношћу поезија узнемирује разум и његову праволинијску оријентацију. Зато што не допушта да буде ухваћена у калуп, она не ужива симпатије престола.

Самотан као Божја Мисао
Рилке приопћава умрло
вријеме.

Није ли у томе сва поезија? Саопштити умрло време и на тај начин га поново оживети? Песник се углављује између времена прошлог и времена садашњег да би свешћу своје садашњице препознао у прошлости већ толико пута поновљене радње. Он време препознаје по његовој унутрашњој истоврсности, по оном истосмисленом што увек остаје једнако себи. Пнеума времена као да је увек иста, непроменљива, вечна. Јер да нема ничег непроменљивог, да је све различито и да се баш све мења (како је то храбро тврдио Хераклит), како бисмо вршили препознавања, како бисмо схватали да је људска историја, упркос временском протоку, једна иста историја, историја једног истог човека?

У песми *Млекарица касни* . . . Иванковић замишља како Декарт чека млекарицу која никако не стиже. Филозоф помишља о овоме и ономе, али никако не може доконати разлог млекаричином кашњењу. Је ли Декарт гладан млека? Или је жељан млекарице (он спомиње њено врело тело)? Може се

свашта помислити. Али оно што се не сме сметнути с ума ни часа јест да то филозоф размишља. Недолазак млекарице је напросто апсурд. Сељак не познаје заборавност у свом послу. А само би заборав могао изазвати осећај апсурда. Песник у наслову спомиње и Тертулијана, који је у својој познатој максими испевао безмало химну апсурду. Али ово је апсурд услед извесних практичних околности, тако рећи апсурд на делу. Оно што изазива свест о апсурду јест уобичајена млекаричина тачност. Кад та тачност изневери, онда је то као да се руше основи света. Апсурд као логичка грешка као да је мања незгода од овог млекаричиног кашњења. Иванковић ову игру боји ироничним тоном, јер млекаричино кашњење Декарт објашњава филозофском категоријалношћу. Ту се обично меша са оним највишим, свакодневна радња са начином поимања самог ума, те се тако ствара један присан хумористички ефекат услед довођења у везу појава обично раздвојених и у тој раздвојености узајамно туђих.

Иванковић је циклус *Портрети, можда* започео упитном песмом *Чему;* иста упитност карактеристична је и за циклус *Је ли то љубав:*

Је ли то љубав
у вриску твога тијела
или очај васионе у
крви што податно ври

За Иванковићев приступ песми више је него карактеристична алтернатива или-или; стварно се налази између двеју могућности, ни тамо ни овде, али с могућношћу да буде и једно и друго. Скептичан према свему, суздржан свакако, Иванковић, кад је љубав у питању, показује више поверења, више унутрашње радости и усхита. Он ће написати, као какав романтик, „увијек је јесен када те нема", доносећи са тим и сличним стиховима известан угођај сигурности, као кад се човек нађе у оази са животворном водом, окружен морем пустињског песка. У једној од љубавних песама Иванковић ће употребити синтагму „свијет без глагола" коју ће ставити и у наслов збирке. Свет без глагола, то ће рећи свет без временских одређења или ограничења. Управо је љубав тај свет без глагола, свет који, додуше, није лишен временитости, али у којем се временитост док љубав траје не осећа и не значи.

Трећем (и последњем) циклусу Иванковић је дао назив *Нутарњи пејзажи.* Песник је овај наслов могао дати и целој збирци, јер је у његовој поезији увек реч о извесном унутарњем догађању којем су спољашња збивања само поводи. Њега све вуче нечему што бисмо могли назвати културним средиштем. Збирка му (као и претходна *Утрка пужева*) врви од имена писаца (у том погледу подсећа на Изета Сарајлића, мада

су намере ова два песника веома различите), филозофа, од антике до модерних, а у великој мери је присутно и библијско наслеђе са његовом митолошком позадином. Иванковић је свестан да припада том кругу, и да изван тог круга за њега нема ни ваздуха ни сунца. Он следи траг културног стваралаштва у којем се осећа релативно сигурним и безбедним. Међутим, бити у ланцу стваралачког прегнућа и осећати се његовим делом не значи понављати неку већ познату парадигму. Напротив, културни феномен Иванковић схвата као феномен дигресије, као феномен одступања, као феномен у којем је трагање оно право и изворно. У песми *Анархија* (којом Иванковић започиње циклус) песник се руга професору, дакле оном чији је посао да другима утувљује у главу општеприхваћене стандарде:

Није се с њим тешко сложити
климамо главом а из потаје се
другој мисли прикланьамо

То је стање побуне. У тој песми као да има политичког призвука, неке намргођености на извесна идеологизована уверења. Песма *Све је Бабилон* саопштава извесну прихватљиву утопију о свету као скупу богова и грешница. Али Бог је ту кућу љубави сравнио са земљом (идеја ортодоксије).

На рушевинама тек
шатре подигосмо
и спозна Бог злочин свој.

Онда зимовасмо
а он се не пробуди
прије нашег одласка.

(Требало је људима
у очи погледати!)

Чини се да је прави живот не у ономе што јест (јер то што јест вазда завршава као рушевина) већ је прави живот у извесном хтењу, у извесној циљности што га феномен културе трајно заговара кроз историју. У Иванковићевој поезији постоје два склоништа пред налетима невремена: љубав и стваралачки напор. О библиотеци, као једном од главних спремишта тог стваралачког напора, песник ће написати:

Другова сах са женом у
трајању увијек нам кратком,
али добих само твоје
и смрти пријатељство
(од ње то нисам тражио).
(Мојој библиотеци)

Песник Жељко Иванковић настоји да се што потпуније изрази са што мање речи. То, разуме се, није за све обавезна формула. Али шкртост у изразу имплицира прецизност уочаја и мисли. Чини ми се да је Иванковићу до тога необично стало, јер песник — како то он замишља — није само онај ко ствара известан штимунг, него и онај који промишља стварност.

Међутим, негујући стил шкртости у изразу, Иванковић као да понегде и претерује у томе. Неке своје песме могао би жешће изложити утицају песничких слика и већој потпуности израза. Под таквом потпуношћу у изразу подразумевам начин којим су испеване лепе песме *Јесен* или *Псалам, 151.*

Но било како било, у Жељку Иванковићу добили смо песника који негује критички став према реалности, пева једноставним изразом, лишеним декорације, настојећи да се ситуира у таквом систему вредности иза којег ће увек стајати оно најбоље што је песничка и филозофска култура инаугурисала.

Миодраг ПЕТРОВИЋ

ИСТОРИЈА ИСТОРИЈЕ

Робин Џ. Колингвуд: *Идеја историје;* превео Р. Тубић; „Свјетлост", Сарајево, 1986.

Превод данас већ класичног дела британског филозофа Робина Џорџа Колингвуда (Collingwood), под називом *Идеја историје,* требало би да буде од користи како оним нашим филозофима које посебно занима проблем историјског мишљења тако и нашим историчарима, или бар онима међу њима који би желели да озбиљно промисле специфичне проблеме могућности и метода науке којом се баве. Историјско сазнање је чињеница; али како је оно могуће, каква је вредност судова о историји, коначно — чему уопште историја, питања су која историчари обично себи не постављају. Они као да сматрају да не треба сувише лупати главу око нечега што је несумњиво и што доказују самом својом делатношћу: историја постоји, ерго, она је могућа. Само најистакнутији, и апстрактном мишљењу најсклонији међу њима, повремено покушавају да учине (себи) јасним претпоставке *историје као науке.* Са друге стране, филозофи, који се претежно интересују за *историју као збивање у људском свету,* не нужно ограничену на збивања у прошлости, понекад, у силној жељи да успоставе целовит и трајан систем општих исказа о том човековом (историјском) свету, заборављају на потребу да пред очима увек имају свет у пуној конкретности. Отуда се у њиховим концепцијама

објашњења тока и смисла историјских збивања и појављују обичном разуму чудне тезе о „лукавству ума", „решеним загонеткама историје" или „остварењу провидности". Критички приступ властитим тезама потребан је, дакле, обема групама мислилаца о историји.

Развијена историјска свест, способна да критички преиспитује саму себе, није повлашћени спецификум нашег доба. Премда се филозофија историје у строгом смислу јавља тек у грађанском друштву (и постоји, као израз историјске свести тога друштва све до данас), самосвеснији историчари су одувек били спремни да пораде на развијању и усавршавању својих метода. Разуме се да то није ишло без извесних мета-размишљања о историји као науци (и макар имплицитних размишљања о историји у оном другом смислу). Колингвуд је своју књигу замислио као својеврсну историју таквих мета-приступа, дакле, као *историју историје* (као науке). Приказујући, коментаришући и критикујући поједине концепције историје, од родоначелника свих историчара, Херодота, до аутора који су му савремени (*Идеја историје* је писана у деценији пред други светски рат), Колингвуд не само што показује како је историја била схватана кроз историју, него, аргументишући против грешака појединих становишта, дозвољава да се назре и његово сопствено становиште о томе како историју *треба* схватити.

Наше издање *Идеје историје* доноси прва четири поглавља изворног дела: *Грчко-римска историографија, Утицај хришћанства, Почетак научне историје* и *Научна историја*, али не и последње, пето поглавље, у коме Колингвуд систематски образлаже сопствену замисао о историји. Но, ово ипак није превелики губитак, пошто, како је већ речено, можемо са приличном сигурношћу да реконструишемо Колингвудове идеје на основу текста прва четири поглавља, и пошто аутор поговора нашем издању, Р. Тубић, прилично детаљно излаже општу пишчеву концепцију. Оно што, међутим, пада у очи, то је да ставови које наводи Тубић често нису у сагласности са тезама које Колингвуд иначе заступа расправљајући о појединим историчарима. Ова несагласност је индикатор дубље и озбиљније напетости која постоји у *Идеји историје*.

Ако покушамо да представимо Колингвудову теорију историје, или, што би било реалније, бар неке њене црте, само на основу његове критике неких ранијих теорија, запазићемо неколико занимљивих и за позицију аутора опредељујућих мисли. Основна је тврдња да историчар може да сазна нешто о прошлости само *реактивирањем* мисли (делатних) субјеката прошлости у својој свести. На први поглед, ово је становиште врло блиско неком виду херменеутичког пројекта поновног оживљавања прошлих „животних склопова" кроз објективације

духа — и управо зато изненађује оштра и, рекли бисмо, неоправдана критика коју Колингвуд упућује Дилтају, творцу херменеутике.

Консеквенца тврдње по којој је историјско сазнање поновно активирање мисаоних склопова из прошлости, јесте, да је историјско сазнање заправо сазнање *садашњости*. Прошлост није мртва, она битно присуствује у нама кад год покушамо да је спознамо. Оваква теза би се могла схватити и операционалистички — наиме, да су „историјске чињенице" оно што можемо да пронађемо само у садашњости и што нам (метафорички речено) „говори о прошлости" — али Колингвуд, не желећи да оспорава истинитост тврдње да се историјске чињенице могу „открити" само као део садашњег света, ипак не сматра да историја треба да се руководи позитивистичким принципом искључивог ослањања на чињенице, без својеврсног „уживљавања". Његова критика позитивистичког приступа историји је врло оштра и зато што би желео да историјској науци обезбеди пуну аутономију у односу на природнонаучно сазнање. По њему, примена метода аналогних методима природне науке у историографији не може довести до плодних резултата, јер историју чини „спољашњом" и не поставља пресудно питање: како је историјско сазнање могуће? (Разуме се, сам Колингвуд сматра да је својим моделом „реактивирања" успео да пружи одговор на то питање!)

Још једна важна теоријска теза *Идеје историје* је она којом се радикално одбацује свака пројекција будућности у филозофијама историје, као наслеђе есхатологије хришћанских „историчара". Јасно је да овим судом Колингвуд устаје против готово читаве традиције филозофије историје, укључујући тако развијене концепте, као што су Хегелов и Марксов. Дужност је критичара да први понуди своје аргументе, а Колингвуд то и чини.

По њему, кад год историчари тврде да су у стању да одреде будућност (говорили они притом о судњем дану, крају историје или комунизму), можемо бити сигурни да њихова општа замисао историје пати од теоријске грешке следећег типа. Реалност историјског процеса се цепа на „чињенице историје" и на „општи закон" којим се те чињенице објашњавају. Затим се општи закон осамостаљује и издваја из целине историјских збивања, да би се учинио детерминантом по којој ће се прогнозирати збивања и у будућности. Чак и када нека теорија успева да избегне овај погубни circulus, остају неке консеквенце које такву теорију чине неприхватљивом са практичког аспекта. Наиме, ако постоји општи закон по којем се историја нужно развија (прогресивно, регресивно или циклично) и који каже да ће будућност, с обзиром на закон, *бити* таква-и-таква (рецимо, да се мора остварити асоцијација

слободних произвођача), онда субјективно-вољни фактор историје, живи, конкретни човек, остаје на вегрометини која не признаје његову практичку слободу. Колингвуд одлучно одбацује сваку идеју сродну хегеловском „лукавству ума" који свој план спроводи упркос свему. Будућност за чији исход знамо не може бити простор наде.

Разуме се, свака теорија има своје добре и своје лоше стране. Ако је лоша страна *Идеје историје* у неприродном схватању о поновном оживљавању мисли актера историје (које не објашњава, рецимо, акције колективних субјеката), схватању за које сигурно ни један историчар неће рећи да адекватно описује процес његовог историјског сазнања, добре стране књиге су свакако у ширини њеног захвата и спремности да се искушају најразличитија становишта и оцртају њихова ограничења. Склоност да се на крају сматра да постоји само једна исправна идеја историје, не служи на част Колингвуду: то је ограничење његовог сопственог становишта. Али да нема недостатака, не би било ни критичког мишљења, како у историји тако и у свакој другој науци, па и у филозофији.

Саша РАДОЈЧИЋ

НОВО КОЛО МАТИЧИНЕ „ПРВЕ КЊИГЕ"

Бранислав Соломун: *Притисак;* Војислав Карановић: *Тастатура;* Ласло Л. Блашковић: *Гледаш;* Ранко Петровић: *Прва лаж;* Миа Рајнер: *Оријентација;* Снежана Букал: *Тамна страна;* Матица српска, Нови Сад, 1986.

Улазак у литературу јесте, да се послужимо метафором једног од овде присутних младих писаца — „корачање кроз шуму речи", или, како би рекао један француски симболистички песник „кроз шуму симбола", дакле, корачање кроз лавиринт. Пут дуг и неизвестан, нарочито за шегрте. Јер, понекад се од шуме не види дрво, а понекад се и ненадано упадне у чељусти Минотаура. Зато, морамо бити опрезни и стрпљиви — тек много година касније биће нам дато да видимо ко ће од ових младих писаца успети да пронађе Аријаднину нит. Можда чак ону која обезбеђује сабрана дела у кожном повезу и води равно у Академију. Што се мене тиче, ја им, наравно, желим Нобелову награду. Но, до тада о њима ваља говорити скромно — тек као о почетницима, о писцима првих књига — са симпатијама, али и критички.

Дакле, овогодишње коло „Прве књиге" Матице српске које представља један шаролики скуп младих аутора са различитим

књижевним афинитетима, са разноликим сензибилитетом и, напокон, са мањим или већим могућностима, са мањим или већим талентом — ипак може да се самерава у контексту досадашње продукције ове едиције. И књиге овде вечерас присутних младих аутора, као и њихових непосредних претходника, одликује углавном оријентација на истраживање нових могућности песничког говора, младалачки ентузијазам у прокламовању једне слободне поетике импровизовања, као и тежња ка усвајању модерних и постављангардних тенденција, понекад некритички и са рецидивима традиционалне естетике; једном речју, тежња да се побегне од наметнутих шаблона и да се — како рече један од њих — „разбије љуштура".

Додуше, у разбијању те љуштуре може да се разбије и глава, али ризик је увек саставни део експеримента. Попут оне народне: храбре и бог чува, неки од ових песника, они најрадикалнији — покушаће да у слободном импровизовању досегну гранична искуства. Они, пак, плашљивији или, можда, мудрији неће пристати на провокацију експеримента: они ће се радије приклонити утабаним стазама и већ провереним вредностима.

У сваком случају, жељу за освајањем новог треба поздравити — она лежи у основи истраживачке страсти, а побуна против клишеа јесте иманентна сваком истинском чину писања. Јер, како је говорио Салвадор Дали — „Добро је понекад ударити по стражњици традиције, да би се стресла прашина..." Тај ударац, наравно, морао би бити вешт и одмерен; у противном може настрадати стражњица. Наводим ово шаљиво поређење генијалног шерета Далија не зато да би омаловажио традицију упоређујући је са најмање достојним делом нашег тела; наводим га због тога што ми се чини да у жару истраживања, у напору да остваре „двосмерно писмо", или да прозборе „нечувеним језиком" — они најрадикалнији ризикују да им се песма претвори у пуко „механичко штуцање".

Но не треба журити са замеркама, али не треба их ни прећутати. Посао критике је да афирмише, али и да оспорава. Будућност ће показати колико смо грешили, зато пођимо редом.

Бранислав Соломун — *Притисак*. Песничка збирка Бранислава Соломуна са симболичним насловом *Притисак* доиста изражава један свет присиле и притиска, свет у коме се осујећени и угрожени субјекат излаже напону деструктивне енергије. Отуда су и његове песничке слике — сведене понекад на минијатуру, или редуковане до сопственог костура — изоштрене и напете до прснућа. Драматика форме постаје још израженија у оним тренуцима када притисак свести, пориви самоуништења и мазохистичка страст лирског субјекта досегну кулминацију. Но, то су ипак гранична стања. За Соло-

мунову поезију више је карактеристично фиксирање сижејне окоснице, с тим што се наративни тон и приповедна дескрипција непрестано нарушавају специфичним графичким распоредом стихова и перманентном променом ритма песме. Томе свакако доприноси и функционално ломљење стиха чиме се, осим тога, изазива преплитање логичких целина и могућност за непредвидљиву вербалну игру. Ипак, иако су његови напори да разбије или помери структуру класичних и петрифицираних формалних модела — очигледни и неретко инвентивни, Соломун понекад и сам улеће у замку властите структуре. Отуда можда и онај мучни утисак о „недоречености на сваком кораку", утисак који попут печата обележава целокупну његову збирку.

Песме Војислава Карановића из књиге са, такође, илустративним насловом — *Тастатура* представљају још радикалнији изазов традиционалним песничким конвенцијама: оне, наиме, служећи се екстремним експерименталним захватима, не поричу само окамењене и шаблонизоване традиционалне форме песничког стиховања, него иду и даље — на разарање синтаксе и логике језика, на укидање свих формалних условности, па тиме и на систематски свесно поништавање смисла и значења. Јер, како експлицира песник — „свако изношење мисли у њиховој довршеној језичко-логичкој форми јесте — велики пораз". Ово је, дакле, поезија свесне, декларативне негације која, парадоксално, кроз негацију настоји да оствари креацију — дакле, сасвим у духу актуелних постмодернистичких тенденција.

Ипак, треба рећи да, ма колико били израз тежњи за иновирањем, Карановићеви радикални захвати нису и довољно уметнички артикулисани. Намерно препуштене слободи хаоса и импулса разарања који потврђују песниково програмско начело о уметности која „ништа не говори", његове песме — исписане у језику ослобођеном од значења — сачињавају текстуалне лавиринте у којима се читалац веома тешко сналази.

Нешто мање радикална, али такође склона експерименту, јесте и поезија Ласла Блашковића у књизи *Гледаш*. Следећи, попут Карановића, трагове надреалистичке поетике и деструктивистички тон поставангардиста, Блашковић ће настојати да модерним песничким изразом дочара преламање одраза спољашњег света у пренапрегнутој подсвести субјекта доживљавања. Отуда се у његовој поезији сучељавају крхотине хаотичне стварности, параноичне визије и рефлекси потиснутих слика подсвести, што оставља утисак текстуалне дезорганизованости и анархије форме.

Додуше, овај млади песник намерно инсистира на — како сам каже — „случајној форми", на алеаторичком компоновању и слободном низању привидно алогичних слика — чиме се

несумњиво постиже непосредност доживљаја и омогућава ослобађање унутрашње енергије језика. Али, тиме се такође ризикује да се песничке слике, ослобођене од конвенција измакну контроли и претворе у збрку неспутаних и нефункционалних чулних сензација. Треба се надати, међутим, да ће Блашковић убудуће дисциплиновати свој темперамент — често повољив за бизарним асоцијацијама, да ће унети више реда у конфузне стилске склопове и ослободити се „прекобројних речи".

Што се тиче поетске књиге Ранка Петровића, *Прва лаж*, исписане руком лежерног, неоптерећеног хроничара свакодневља, одмах да кажемо, она нема претензија да кроз било какво експериментисање иновира поетски говор. Усмерене на призоре свакодневног, његове песме кроз хуморну опсервацију или благу иронију, која тек где-где поприма заоштрену интонацију цинизма, изражавају запитаност над светом и собом у њему. Отуда вероватно у овој поезији и долази до превласти дескрипције и наративних елемената — као да песма настоји да се преобрази у форму приче. Неки Петровићеви фрагменти доиста су тако и моделовани — као редуковане, кратке приче са фабулативном окосницом и поентом.

Међутим, Петровићева лежерност и олако прихватање елемената традиционалног штива могу понекад да доведу песму на границу празног реторичког хода у, како сам рече, „интелектуални плићак". Осим тога прихватањем „истрошених" модела римовања или трагањем за ефектима језичке двосмислености и афористичке досетке, песник ризикује да скучи или зароби ритам и смисао песме у властиту форму. Било би пожељно, стога, да Петровић убудуће не гази по „интелектуалном плићаку" и да узлети са увек опасних „нисколетећих циљева".

Поезија Мие Рајнер из збирке *Оријентација* није, такође, оптерећена захтевима истраживачког експериментисања. Њен свет је свет интиме, унутрашњи простор лирског субјекта који кроз самоинтроспекцију настоји да се оријентише, да допре до средишта сопственог идентитета. Спољашњи свет зато је апстрахован — он је само рефлекс који се пројектује изнутра, одраз меланхоличних или носталгичних стања субјекта. Границе тога интровертног света непрестано се шире и сужавају, у зависности од природе и интензитета доживљаја — некад је то наглашено осећање самоће, некад изражавање пригушених еротских набоја, а некад, опет, интуитивна слутња другачијих могућности комуникације, неког изванговорног језика чији су кодови уграђени у телу.

Исписане, дакле, у препознатљивом и не сувише еластичном стиховном облику, песме Мие Рајнер су увек сконцентрисане на неки унутрашњи доживљај који је саображен скромним дометима једноставне форме. Следећи ритам мирне лирске

дескрипције, њени стихови, додуше, понекад западају у монотонију описивања. Али, у најбољим песмама, уз брижљив однос према поетском изразу, ова песникиња успева да дочара емотивну драму самоистраживања.

И на крају, неколико речи о једној књизи прозе у овом колу, о књизи *Тамна страна* Снежане Букал. Реч је, наиме, о прози која представља једно субјективно трагање за бившим складом, прози својеврсног, такође лирског, доживљавања потиснутих представа и сећања из „драгог и топлог полумрака детињства". *Тамна страна* је сачињена од условно два наративна облика: поетских фрагмената у прози и минијатурних, кратких прича које се само повремено препуштају енергији фабуле. Поетска проза која чини највећи део књиге била је и најзахвалнија форма за покушај лирске сублимације света. Заправо, ови фрагменти, у којима лирска опсервација потискује тврду и прецизну дескрипцију, и нису ништа друго до фиксиране наративне слике. У њима се, наиме, фабулативни догађај — налик исповедном дневничком запису — раствара, губи чврсте контуре и, попут Кишове прозе *Рани јади*, прераста у колоритну слику пастелних, меких тонова. Но, без обзира што Снежана Букал успева да дочара доживљај хиперсензибилног детињства, читаоцу истанчанијег укуса може ипак да засмета пренаглашена емотивна напрегнутост израза, она позлата на политури успомена. Други наративни облик, пак, кратка прича — мада повремено тежи извесном, макар и суспрегнутом фабулативном екстензитету — такође чува лирску интонацију, али и умешност за сажето, лапидарно казивање. Ипак, Букалова ће у овим фрагментима настојати да објективизује визуру и да унесе више приповедне различитости. Чак ће и форма — употребом металитерарних интервенција које изражавају свест о брижљивом надзирању приче, постати еластичнија, мање напрегнута. Међутим, иако се Букаловој не може оспорити извесна духовитост у поигравању са сижеом и умешност у, како сама рече, „ловљењу" приче за реп, утисак је ипак да су могућности лудичког вођења приче остале недовољно искоришћене.

Миливој СРЕБРО

Аутори Летописа

РОЛАН БАРТ, види ЛМС V/86. Текст који објављујемо, *Ecrivains, intellectuels, professeurs,* узет је из часописа *Tel Quel,* Automne 1971.

ВАЛТЕР БЕНЈАМИН (WALTER BENJAMIN), рођен 1892. године у Берлину. Немачки филозоф, естетичар и књижевни критичар. Студирао у Берлину, Фрајбургу и Минхену, а дипломирао 1919. у Берну. У СССР боравио 1926. до 1927. На универзитету у Франкфурту 1928. одбијена му је теза *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Настанак немачке жалосне игре).* После доласка фашизма у Немачкој, одлази у емиграцију у Париз. Након доласка Немаца у Француску, покушао је да пребегне у Шпанију. Ухваћен на граничном прелазу Порт Боу. 27. септембра 1940. године извршио самоубиство. Значајнија дела: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Уметничко дело у време техничке репродукције),* 1936; *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts (Париз, главни град 19. века),* серија есеја; *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert (Берлинско детињство око 1900),* 1950; *Schriften (Списи),* 1955; *Uber Kinder, Jugend und Erziehung (О деци, омладини и васпитању),* 1969.

ЕМИЛИ ДИКИНСОН (EMILY DICKINSON, 1830—1886), рођена је у Амхерсту, у Масачусетсу, где је у кући својих родитеља провела цео живот. Од 1854. усамљује се и готово да не излази из куће. Песме је почела писати од 1958. на папирићима, рачунима, маргинама новинских чланака, рецептима. За живота објавила је свега неколико песама, а први избор из њене поезије појавио се 1890. Потпуно издање њених песама објављено је под насловом *The Poems of Emily Dickinson* 1955, као и сакупљена писма *The Letters of Emily Dickinson,* 1958.

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/86.

ТЕРИ ИГЛТОН (TERRY EAGLETON), најзначајнији енглески савремени књижевни теоретичар. Предаје на Ведем колеџу у Оксфорду. Аутор је многих есеја, студија и чланака о књижевности, идеологији, семиотичким проблемима. Значајније књиге: *Criticism and Ideology (Критика и идеологија)*, 1976; *The Rape of Clarissa (Силовање Кларисе)*, 1982; *Literary Theory: An Introduction (Теорија књижевности: Увод)*, 1983; *Function of Criticism (Улога критике)*, 1984.

Текст који доносимо објављен је у зимском (последњем) броју часописа *Diacritics*, JHUP, Балтимор, 1985. (С. Јованов).

СРБА ИГЊАТОВИЋ, види ЛМС X/86.

НАТАЛИЈА КАТАРИНА, рођена 1965. године, живи у Новом Саду и Хопову. Ради као трговачки путник. Пише приче.

ОТО ЛОГО, рођен 1931. године у Београду, где живи и данас. Завршио Академију примењених уметности у Београду 1954. године. Излаже од 1953. Самостално излагао у Београду 1957, 1959, 1962, 1967, 1972, 1982. и 1986; Паризу 1965; Венецији 1968; Сарајеву 1969; Скопљу 1969; Лијежу и Бриселу 1970; Нишу 1972; Цириху 1972. и 1976; Манхајму 1973; Њујорку 1974; Лондону 1975; Загребу 1978; Дубровнику 1979. и Аранђеловцу 1984. Учествовао на преко сто педесет колективних изложби у земљи и иностранству. Добио награде: I награда на конкурсу за златну значку „Стеријиног позорја" у Новом Саду 1958; откупна награда I изложбе југословенске графике у Загребу 1960; I награда за графику „Златна игла УЛУС-а" у Београду и на конкурсу за плакету „Фото и кино савез Босне и Херцеговине" у Сарајеву 1961; I награда за скулптуру на VI Октобарском салону у Београду 1965; I награда за скулптуру на II изложби „НОБ у делима ликовних уметника Југославије" у Београду 1966; Октобарска награда Београда 1967; плакета града Београда поводом 25. година ослобођења 1969; I награда на конкурсу за споменик Драгојлу Дудићу, Ваљево 1971; награда за скулптуру „Златно длето УЛУС-а" и I награда на конкурсу за споменик „Палим борцима социјалистичке револуције" у Суботици 1974; I награда II бијенала мале пластике у Мурској Соботи, откупна награда IV изложбе СЛУЈ-а у Сарајеву и I награда на међународном конкурсу за споменик председнику Републике Тунис Хабибу Бургиби 1975; I награда за скулптуру IV изложбе „НОБ у делима ликовних уметника Југославије" у Београду 1976; откупна награда XIX annalle у Пореч у 1979; I награда на конкурсу за споменик Бранку Крсмановићу у Параћину 1980; откупна награда IV бијенала мале пластике у Мурској Соботи 1981; плакета смотре југословенске уметности „Мермер и звуци" у Аранђеловцу 1984. и I награда на конкурсу за споменик др Миши Пантићу у Ваљеву 1986. године.

БЕРБ ЛУКАЧ (LUKÁCS GYÖRGY), рођен 1885. године у Будимпешти, умро 1971. Мађарски марксистички филозоф и естетичар. Објавио велики број књига из филозофије, естетике, историје и теорије књижевности. Значајнија дела: *A lélek és a formák (Душа и облици)*, 1910; *A modern dráma fejlődésének története (Историја развоја модерне драме)*, 1911; *Die Seele und Formen (Душа и облици)*, 1911; *Die Theorie des Romans (Теорија романа)*, 1915; *Geschichte und Klassenbewusstsein (Историја класне свести)*, 1923; *Die Zestörung der Varnunft (Разарање ума)*, 1954, *A különösség mint esztétikai kategória (Посебност као естетска категорија)*, 1957; *Естетика*, 1962; *Онтологија* и друга.

СЛАВКО МИХАЛИЋ, рођен 1928. године у Карловцу, данас живи у Загребу. Пише поезију, прозу, преводи са словеначког и македонског. У *Летопису* први пут се јавио новембра 1958. године. За збирку песама *Тихе ломаче*, 1985. добио Змајеву награду Матице српске. Књиге песама: *Коморна музика*, 1954; *Пут у непостојање*, 1956; *Почетак заборава*, 1957; *Дарежљиво прогонство*, 1959; *Годишње доба*, 1961; *Љубав за стварну земљу*, 1964; *Прогнана балада*, 1965; *Изабране пјесме*, 1966; *Језеро*, 1966; *Посљедња вечера*, 1969; *Врт црних јабука*, 1972; *Клопка за успомене*, 1977; *Похвала празном цепу*, 1980; *Атлантида*, 1982; *Тихе ломаче*, 1985. Књига прозе: *Петрица Керемпух у старим и новим причама*, 1975.

БОРИС МОЖАЈЕВ, рођен 1923. године у селу Пителину, у рјазанској области. Завршио је вишу војну инжењерскотехничку школу у Љењинграду 1948. године. Као поморски официр био је на Далеком Истоку и у Кини. Књижевну каријеру започео је збирком песама *Зоре над океаном*, 1955, после које је уследило више прозних књига: *Власт тајге*, 1959; *Сања*, 1961; *У далеком амурском крају*, 1963; *Широко поље — драго поље*, 1965; *Повести са Далеког Истока*, 1972; *Шумски пут*, 1973. и др. Најзначајнија Можајевљева прозна дела су повести *Из живота Фјодора Кускина*, 1966, други наслов *Живи; Историја села Брјохова из пера Петра Афанасјевича Булкина*, 1978. и *Један и по квадратни метар*, 1982, као и роман *Сељаци и сељанке*, 1976. (Прва књига овог романа је објављена, док је друга наишла на сметње цензуре, о чему је писац недавно говорио на Осмом конгресу совјетских књижевника.) Можајев је познат и као филмски сценариста: трилогија о инспектору Серјошкину *Господар тајге, Нестанак сведока* и *Прелиминарна истрага*, 1983. Године 1986. објављена је његова драма *А ипак се она креће*, рађена по пишчевим запаженим прозним темама. (М. Јовановић)

МИЛИВОЈ НЕНИН, види ЛМС III/86.

ВАСА ПАВКОВИЋ, види ЛМС IV/86.

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, рођен 1929. године у Нишу, где живи и данас. Пише прозу, огледе, чланке и студије. У *Летопису* сарађује од новембра 1982. године. Роман: *Бутање инспектора Левина*, 1966. Књига прича: *Made in Germany*, 1967. Књига огледа: *Трајање речи*, 1972. Студија: *Роман Меше Селимовића*, 1981.

САША РАДОЈЧИЋ, види ЛМС III/86.

МАЈКЛ РАЈАН (MICHAEL RYAN) — професор енглеске књижевности на Мајами Универзитету, Охајо (САД). Писац је запажених есеја о латиноамеричкој прози, Ничеу, теорији говорног чина и деконструкцији. Текст који објављујемо представља једно од кључних поглавља Рајанове књиге *Marxism and Deconstruction (Марксизам и деконструкција)*, 1982. Ова књига је плод дугогодишњих истраживања и први покушај да се пореде, анализирају и доведу у заједнички фокус савремена марксистичка мисао (о уметности, филозофији, науци) и теорија деконструкције (поготово њени прогресивни и плодоносни аспекти). (С. Јованов)

МИЛИВОЈ СРЕБРО, рођен 1957. године, данас живи у Београду. Пише есејистику и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од маја 1981. године. Књига есеја: *Роман као поступак*, 1985.

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, види ЛМС I/86.

ЗОРАН СУБОТИЧКИ, види ЛМС V/86.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, види ЛМС II/86.

СТЕВАН ТОНТИЋ, види ЛМС IX/86.

ФРЕДРИК ЏЕЈМСОН (FREDRIC JAMESON) — професор француске књижевности на Јелском универзитету и саиздавач *Social Text*, један од најзначајнијих савремених марксистичких теоретичара књижевности. Најзначајнија дела: *Marxism and Form (Марксизам и форма):* Twentieth Century Dialectical Theories of Literature, 1972; *The Prison-House of Language (У тамници језика):* A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, 1972; *The Political Unconscious (Политичко несвесно):* Narrative as a Socially Symbolic Act, 1981. (С. Јованов)

КЛЕР ЏОНСТОН (CLAIRE JONSTON) — заједно са Констанс Пенли и Дајен Гидис, спада у најзначајније представнике америчке „феминистичке" филмске критике. Њене радове карактерише коришћење искуства структуралистичке методе (нарочито Бартових истраживања мас-медија), марксистичких истраживања Луја Алтисера и „теорије аутора". Текст који објављујемо део је анто-

логије *Movies and methods (Филмови и методе)* коју је уредио Бил Николс и која представља један од најкориснијих приручника за упознавање са актуелном филмском критичко-теоријском мисли шездесетих и седамдесетих година. (С. Јованов)

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

СЛАВКО МИХАЛИЋ
Седам пјесама 645

БОРИС МОЖАЈЕВ
Један и по квадратни метар 652

ЕМИЛИ ДИКИНСОН
Смрт је право свачије 665

НАТАЛИЈА КАТАРИНА
Две приче 670

ОГЛЕДИ
МАРКСИЗАМ — ТРАГОВИ, ЧИТАЊА

СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
Трагови 675

БЕРБ ЛУКАЧ
Демократизација данас и сутра 678

ФРЕДРИК ЏЕЈМСОН
Изван пећине: модернизам и облици производње 695

ВАЛТЕР БЕЊАМИН
Шта је епско позориште? (I) 718

РОЛАН БАРТ
Писци, интелектуалци, учитељи 729

КЛЕР ЏОНСТОН
Женски филм као против-филм 734

МАЈКЛ РАЈАН
Деконструкција и дијалектика 741

ТЕРИ ИГЛТОН
Марксизам, структурализам и постструктурализам 762

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

СТЕВАН ТОНТИЋ
Послови и дани (3) 783

СРБА ИГЊАТОВИЋ
Из „Balcanice" (2) 790

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Одбрана античке естетике 799

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Преонтолошко заснивање истине битка у Рилкеовом песништву 802

МИЛИВОЈ НЕНИН
Књига разговора 805

ВАСА ПАВКОВИЋ
Купиново 807

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Изабрани есеји Валтера Бењамина 812

ЗОРАН СУБОТИЧКИ
„На врх језика" 816

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Авангарда и њена књижевно-научна терминологија (IV) 818

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Поезија интелектуалног профила 823

САША РАДОЈЧИЋ
Историја историје 828

МИЛИВОЈ СРЕБРО
Ново коло Матичине „Прве књиге" 831

ОТО ЛОГО
Ликовни прилози 674/675

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 836

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.

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Уплаћујући свега 1.500 динара, обезбедићете да током читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Чланови Матице српске имају попуст од 40%.

Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 65700-678-2213, са назнаком: „За Летопис '86."

МС

Песме, прозу, сећања, огледе, критике, преводе и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

МОША БОРБОШКИ
НОВО ВУКОВИЋ
ИВАНА ДАМЈАНОВИЋ
ДОБРИЦА ЕРИЋ
ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
СРБА ИГЊАТОВИЋ
СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
МИЛИВОЈЕ ЈОВАНОВИЋ
ЗОЈА КАРАНОВИЋ
БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ
ПЕТРУ КРДУ
ТОДОР МАНОЈЛОВИЋ
БРАНКО МАШИРЕВИЋ

СНЕЖАНА МИНИЋ
ВЕДРАН МИХЛЕТИЋ
БОРИС МОЖАЈЕВ
МИЛИВОЈ НЕНИН
БОШКО ПЕТРОВИЋ
ГОРАН РЕМ
МАРИН СОРЕСКУ
ГЕРИ СОТО
МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
ПОЛ ТЕРУ
БОШКО ТОМАШЕВИЋ
СТЕВАН ТОНТИЋ
МИЛЕНКО ФУНДУРУЉА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)