БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМеТ 1
1988/Ић. св
1988/Ић2. 5

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПРОЗА: ЕЛИ ВИЗЕЛ, ДУШАН АНЂЕЛКОВИЋ. **ПОЕЗИЈА:** ФЕРЕНЦ ФЕХЕР, ЏОРЏ БЈУКЕНЕН, МИЛКО ВАЛЕНТ, МИРЈАНА БОЖИН. **ОГЛЕДИ:** ЈОВИЦА АЋИН, СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ, МАЈКЛ РИФАТЕР. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** МАЈКЛ РИФАТЕР, РИЧАРД КЛАЈН, МИЛАН МАКСИМОВИЋ. **ЛЕТОПИС СЕЋАЊА:** ПАЉО БОХУШ. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** БОШКО ТОМАШЕВИЋ, ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, ДРАГОЉУБ ВЛАТКОВИЋ, МИОДРАГ МАТИЦКИ, РАДМИЛА ГИКИЋ, СТЕВАН КОРДИЋ, ИВАН БОЖИЧЕВИЋ, БОШКО ЛОМОВИЋ, СЛОБОДАН РАДОШЕВИЋ. **ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС:** БОРЂЕ ДЕЊАНСКИ. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** ГРОЗДАНА ШАРЧЕВИЋ. **ЛЕТОПИС МАТИЦЕ:** ПАВЛЕ ВАСИЋ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** СА ЧЕТРДЕСЕТ ТРЕЋЕГ ВЕНЕЦИЈАНСКОГ БИЈЕНАЛА

НОВЕМБАР 1988 НОВИ САД



ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

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

Савет

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

Уредништво

БОШКО ИВКОВ

(главни и одговорни уредник)

МИЛАН БЛАНУША, СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ, ВЛАДИМИР КОПИЦЛ, МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ

Адреса Уредништва

21000 Нови Сад, Матице српске ул. бр. 1. Телефон 613-864

Уредништво прима четвртком од 12 до 14 часова

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ
Година 164. Новембар 1988. Књ. 442, св. 5.

ЗОРА

Роман

(Наставак из претходне свеске)

ТОКОМ целога следећег сата нико не рече ни речи. Сви су мислили на Давида бен Мошеа. Давид није био сам у својој предсмртној ћелији; његови пријатељи су били с њиме. Сви осим мене. Ја нисам мислио на Давида осим кад су изговарали његово име. Кад су ћутали, моје мисли су ишле некоме другоме, једноме човеку кога још нисам познавао, као што нисам знао ни Давида, а кога ми је било суђено да упознам. Мој Давид бен Моше је имао име и лице Енглеза, капетана Џона Довсона.

Сели смо око стола и Илана нас је послужила врућим чајем. Неко време смо га сркали ћутећи. Гледали смо златну течност у нашим шољама као да смо у њој тражили следећи корак након нашег ћутања и значење догађаја који су га проузроковали. Тада, да бисмо убили време, причали смо о нашим успоменама, о оним које су базиране на смрти.

„Мени је смрт спасила живот", рече Џоаб.

Он је имао младо, невино, пшеничко лице, тамне, збуњене очи и косу белу као у старца. Стално је имао поспан израз и зевао је од зоре до мрака.

„Неки сусед који је био против нас, због својих пацифистичких убеђења, пријави ме полицији", настави он. „Склонио сам се у једно уточиште за умоболне чији надзорник је био један мој школски друг. Боравио сам тамо две недеље док ми полиција није ушла у траг. ‚Је ли овде?' питали су надзорника. ‚Да', признао је. ‚Ту је, али је врло болестан човек'. ‚Шта му је?' питали су. ‚Замишља да је

мртав', рекао је надзорник. Али су они инсистирали да ме виде. Одведен сам у надзорникову канцеларију, где су ме чекала два чиновника задужена за антитерористичку кампању. Они су ми говорили, али ја нисам одговарао. Постављали су ми питања, али ја сам се претварао да не чујем. Чак ни тада нису били уверени да сам луд. Не марећи за надзорников протест, одвели су ме и подвргли четрдесетосмо-часовном испитивању. Ја сам глумио да сам мртав, и глумио сам то успешно. Одбио сам да једем и пијем. Кад су ми ударали лице и руке, нисам реаговао. Мртви људи не осећају бол и зато не плачу. Након четрдесет осам сати, вратили су ме у дом за умоболне."

Док сам слушао Џоаба, разне мисли су ми текле разумом. Сетио сам се да сам слушао од неких мојих другова да су упућивали на Џоаба као на Лудака.

„Смешно, зар не?" рече он. „Смрт ми је, у ствари, спасила живот".

Продужили смо да ћутимо неколико минута, као да смо одавали пошту смрти што је спасила живот и дала име Лудак младићу невина, патничког лица.

„Неколико дана након што сам напустио тај дом, видим да ми је коса поседела", закључи Џоаб.

„То је једна од малих шала смрти", рекох. „Смрт воли да мења боју људске косе. Смрт нема косу; она има само очи. А Бог, с друге стране, нема уопште очију."

„Мене је Бог спасао смрти", рече Гедон.

Звали смо Гедона — Светац. Прво, јер је био свет, друго, јер је изгледао као светац. Био је сув момак неодређене спољашњости, око двадесетак година, који је настојао да буде неупадљив и који је увек мрмљао молитве. Носио је браду и увојке са стране, никуд није ишао без молитвеника у џепу. Отац му је био рабин, и кад је сазнао да му се син спрема да постане терорист, дао му је свој благослов. Има времена̂, рекао је његов отац, кад речи и молитве нису довољне. Бог милости је и Бог рата. А рат није ствар само речи.

„Бог ме је спасао смрти", понови Гедон. „Његове очи су ме спасле. И ја сам био ухапшен и мучен. Чупали су ми браду, палили шибице испод ноктију, пљували ми у лице, све то да бих признао да сам учествовао у покушају атентата на Високог Комесара. Али, упркос болу, ја нисам говорио. Више пута сам дошао у искушење да крикнем, али сам ћутао јер сам осећао да су Божје очи на мени. Бог ме гледа, рекао сам себи, и не смем да га разочарам. Моји мучитељи никада неће престати да вичу, али ја мислим на Бога и на Његове очи, које је привукла људска бол. Због недостатка доказа, ослободили су ме. Да сам признао своју кривицу, био бих мртав."

„И тад би", рекох, „Бог склопио своје очи".

Илана нам поново напуни шоље.

„А шта је с тобом, Илана?" упитах. „Шта је спасло твој живот?"

„Прехлада", одговори она.

Ја прснух у смех, али ми се нико не придружи. Мој смех је био промукао и вештачки.

„Прехлада?" понових.

„Да", рече Илана сасвим озбиљно. „Енглези нису имали мој опис; само су познавали мој глас. Једног дана су зауставили целу групу жена, и мене међу њима. У полицијској станици инжењер за глас је упоређивао сваки глас са гласом мистериозне спикерке *Гласа слободе*. Захваљујући чињеници што сам имала јаку прехладу, брзо сам елиминисана, а четири друге жене су биле одређене за даље испитивање."

Још једном сам покушао да се насмејем, али остали су били сетни и тихи. Прехлада, помислих за себе, и у овоме случају испало је да има практичнији значај него и вера и храброст. Следећи кога смо погледали, био је Гед који је готово ломио шољу међу прстима.

„Ја дугујем свој живот тројици Енглеза", рече он. С главом готово на своме десном рамену и очима фиксираним на шољи, изгледало је да се обраћа чају који се брзо хладио. „Било је то на почетку борбе", настави он. „Из разлога који више нису важни, Стари је наредио да се ухвате три таоца. Сва тројица су били наредници, и ја сам био одређен да убијем једнога од њих, било којег; требало је да га сам изаберем. Био сам млад тада, као Елиша сад, и патио сам од велике душевне агоније због тога што је та нежељена улога поверена мени. Ја јесам пристао да играм целата, али не и судију. На несрећу, током ноћи сам изгубио контакт са Старим и нисам могао да му објасним своју невољу. Пресуда је морала бити извршена у зору, а како да изаберем жртву? Коначно сам дошао на идеју. Сиђем у подрум и кажем тројици наредника да они сами изаберу. ‚Ако сами то не учините', рекао сам, ‚тад ћете сва тројица бити стрељани'. Они су одлучили да вуку дрвца и, кад је зора сванула, опалио сам метак у врат несрећног момка."

Нехотице погледах Гедово лице и руке, познате руке и лице свога пријатеља који је опалио метак у врат људском створу и сад хладно, готово равнодушно прича о томе. Да ли наредниково лице гледа у њега из шоље златног, хладног чаја?

„А шта би било да су наредници одбили да то међусобно среде?" упитах. „Шта онда?"

Гед стеже шољу још јаче, као да покушава да је смрска.

„Мислим да бих се тад сам убио", рече он монотоно. И, након трена мучне тишине, додаде: „Кажем вам, био сам млад и врло слаб".

Све очи се окренуше к мени. Прогутах гутљај горког чаја и обрисах зној са чела.

„А ја дугујем свој живот смеху", рекох. „Било је то за време једне зиме у Бухенвалду. Били смо одевени у дроњке и стотине људи је умирало од хладноће сваки дан. Ујутро смо морали да напуштамо бараке и да чекамо напољу на снегу по два сата док се не очисте. Једнога дана био сам тако болестан да сам био сигуран да ће ме на смотри убити, те сам остао унутра, сакривен. Наравно, био сам откривен и чистачки вод ме одвукао пред једнога од многих помоћника заповедника барака. Без предомишљања и не питајући ме било шта, он ме ухвати за грло и рече равнодушно: „Удавићу те". Његове моћне руке склопише ми се око врата, и због мога изнуреног стања, ја чак нисам ни покушао да се браним. Па, добро, рекох сам себи, свршено је. Осећао сам да ми крв надолази у главу и да ми се глава надула толико да је постала неколико пута већа од нормалне величине, тако да сам морао изгледати као карикатура, бедни кловн. Био сам сигуран да ће сваког трена прснути у хиљаду крхотака као дечји балон. У том моменту помоћник боље погледа и виде да је призор толико комичан да попусти свој стисак и прсну у смех. Тако се дуго смејао да је заборавио своју намеру да убије. И ето како сам остао жив. Смешно је, зар не, да дугујем свој живот убичином смислу за хумор?"

Очекивао сам да ће ми моји слушаоци погледати главу да виде да ли се стварно вратила на нормалну меру, али не учинише то. Они продужише да зуре у свој камено-хладни чај. Следећих неколико минута нико не отвори уста. Нисмо више имали жеље да дозивамо прошлост или да слушамо другове како причају своје тешке животне приче. Седели смо у напетој тишини. Свако се од нас, сигуран сам, питао чему *уистину* дугује свој живот. Гедон први проговори:

„Требало би однети Енглезу да нешто поједе", рече.

Да, рекох себи, и Гедон је тужан. Он мисли на Џона Довсона. Мора бити да мисли; то је неизбежно.

„Не могу замислити да је гладан", рекох гласно. „Не можеш очекивати да човек који је осуђен на смрт има апетит." А за себе додадох: „Нити човек који је осуђен да га убије".

Мора да је био чудан тон у моме гласу, јер су остали подигли главе и ја сам видео збуњено својство њихових продорних погледа.

„Не", рекох тврдоглаво, „човек осуђен да умре, не може бити гладан."

Они се нису ни помакли; седели су окамењени док су се бескрајно вукле секунде.

„Традиционални последњи оброк осуђена човека је шала", рекох гласно, „шала најгорег, могућег укуса, увреда будућег леша. Шта је човека брига ако умире празна стомака?

Израз изненађења засветлуца у Гедеовим очима, али ме Илана погледа сажаљиво, а Гедон пријатељски. Џоаб ме уопште није гледао. Његов поглед је био спуштен, или је то био његов начин гледања.

„Он не зна", примети Гедон.

„Он не зна — шта?" упитах махинално, не дижући глас. Можда сам желео да чујем себе како вичем, да покажем свој бес и да видим како се одражава на непокретним сенкама у огледалу на зиду. Или због пуке слабости. Осећао сам се немоћним да ишта променим, мање од свега — себе, упркос чињеници што сам желео да уведем промену у собу, да преуредим цело стварање света. Ја бих свеца начинио лудаком, дао бих име Џона Довсона Геду, а његову судбину Давиду. Али сам знао да ништа не могу да учиним. Да бих имао такву снагу, требало би да заузмем место смрти, не само индивидуалне смрти Џона Довсона, енглеског капетана који нема апетита, као ни ја сам.

„Шта он не зна"? понових пискаво.

„Не зна да ће умрети", рече Гедон тужним дремљивим гласом.

„Његов стомак зна", рекох оштро. „Човек који треба да умре, слуша само свој стомак. Он не посвећује пажњу своме срцу или својој прошлости; или вашој. Он чак не чује ни глас олује. Он слуша свој стомак, и стомак му каже да ће умрети и да није гладан."

Говорио сам сувише брзо и сувише гласно и застао сам задихан. Волео бих да сам побегао, али су ме погледи мојих пријатеља прикивали. Смрт је запечатила сваки излаз и посвуда су биле очи.

„Идем доле у подрум", рече Гедон. „Питаћу га жели ли да једе."

„Не питај га ништа", рекох. „Једноставно му реци да ће сутра кад се сунце подигне на крваво-црвени хоризонт, он, Џон Довсон, рећи због живота, због своме стомаку. Реци му да ће умрети."

Гедон устаде, и с погледом још на мени, крену према кухињи и улазу у подрум. Код врата застаде.

„Рећи ћу му", рече уз кратак, слаб осмех. Тад се окрену на петама и зачух га како силази низ степенице.

Био сам му захвалан на пристанку. Он, а не ја, опоменуће Џона Довсона на његов близак крај. То никада не бих могао да учиним. Лакше је човека убити него му открити да ће умрети.

„Поноћ", рече Џоаб.

Поноћ, размишљао сам, час кад мртви устају из својих гробова и долазе да ишчату своје молитве у синагоги, час кад сам Бог плаче над рушевинама Храма, час кад би човек требало да измери дубине свога бића и открије Храм у рушевинама. Бог који плаче и мртви људи који се моле.

„Јадни дечак!" промрмља Илана.

Она ме није гледала, али њене сузе су дотицале моје лице. Њене сузе, пре него њене очи, миловале су ме.

„Не говори тако, Илана. Немој ме звати ‚јадни дечак'."

Суза је било у њеним очима, суза које су сваке секунде постајале све теже и непрозирније, и претиле су да се прелију преко капака . . . Бојао сам се да ће се најгоре десити: Илане више неће бити ту; утопиће се у својим сузама. Желео сам да јој додирнем руку и кажем: Не плачи. Кажи шта ти драго, само не плачи.

Али она није плакала. Потребне су очи за плакање, а она није имала очију, само су биле сузе тамо где је требало да су јој очи.

„Јадни дечак!" понови она.

И тада, оно што сам предвидео, остварило се. Илана је нестала, а уместо ње стајала је Катарина. Чудио сам се зашто је Катарина дошла, али њена појава ме није посебно изненадила. Она је волела супротни пол, а нарочито је волела дечаке који су размишљали о смрти. Волела је да говори о љубави с дечацима, и пошто су људи који иду својој смрти — дечаци, она је волела да им прича о љубави. Из тога разлога њено присуство у тој зачараној соби — зачараној зато што је превазилазила разлике, граничне линије између жртве и џелата, између садашњости и прошлости — није било изненадно.

Сусрео сам Катарину у Паризу 1945, пошто сам се тек вратио из Бухенвалда, оног другог зачараног места где су се живи преобраћали у мртве, а њихова будућност у таму. Био сам изможден, изгладнео. Један од многих спасилачких комитета послао ме је у логор где је стотину дечака и девојчица проводило летњи распуст. Логор је био у Нормандији, где рани јутарњи поветарац шумори исто као у Палестини.

Пошто нисам знао француски, нисам могао да општим са другим дечацима и девојчицама. Јео сам и купао се с њима, али нисам могао да разговарам. Катарина је, изгледа, била једина особа која је знала немачки и каткад бисмо измењали понекоју реч. Понекад ми је прилазила до стола у трпезарији и питала ме да ли сам добро спавао, да ли ми прија јело, како сам провео дан.

Било јој је двадесет шест, двадесет седам година; мала, крхка, готово провидна, свилене, плаве, на сунцу избледеле косе, плавих, сањалачких очију, које нису никад плакале. Лице јој је било мршаво, али нежношћу њених црта потрте кошчате оштрине. Она је била прва жена коју сам видео изблиза. Пре тога — то јест пре рата — нисам гледао жене. На путу у школу или синагогу, ходао сам уза зидове, с погледом у тло. Знао сам да жене постоје, и зашто, али ја нисам ценио чињеницу да оне имају тело, груди, ноге, руке, усне, због чијег додира срце мушкарца јаче удара. Катарина ми је то открила.

Логор је био на ивици једне шуме, и, након вечере, тамо сам ишао да прошетам сам, разговарајући са шумом, поветарцем, и посматрајући како небо бива све дубље и све тамније плаво. Волео сам да будем сам.

Једне вечери Катарина ме упита да ли би и она могла да пође са мном, а ја сам био превише плах да кажем ништа друго сем — да. Пола сата, читав сат шетали смо у потпуној тишини. Најпре сам осећао да је та тишина збуњујућа, а потом, на моје изненађење, почео сам да уживам у њој. Ћутање двоје људи је дубље него ћутање једног. И не хотећи, почео сам да причам.

„Гле како се небо отвара", рекао сам.

Она забаци главу и погледа горе. Управо као што сам рекао, небо се отворило. Полагано, најпре, као да их брише невидљиви ветар, звезде су се повукле из зенита, једне се крећући удесно, друге улево, док центар неба не постаде празан простор — заслепљујуће плава и све већа дубина.

„Добро погледај", рекох. „Нема ништа горе."

Иза мене Катарина погледа горе и не рече ни речи.

„Доста", рекох, „хајдемо да шетамо".

Док смо шетали, испричао сам јој легенду о отвореном небу. Кад сам био дете, мој стари свештени Учитељ ми је причао да има ноћи кад се небо отвара да би начинило пут молитвама несрећне деце. Једне такве ноћи, један дечак чији је отац умирао рече Богу: „Оче наш, ја сам премален да бих знао како се моли. Али, ја те молим да исцелиш мога болесног оца". И Бог учини оно за што га дечак замоли, а дечак сам се преобрати у молитву и

ұзнесе се ұ небо. Од тога дана, Учитељ ми је причао, Бог нам се с времена на време појављује ұ лицу детета.

„И зато ја волим да гледам небо ұ таквом његовом трену", рекох Катарини. „Надам се да ћу видети дете. А ти си сведок истине. Нема тамо горе ништа. Дете је само прича."

Тад је први пут током те вечери Катарина проговорила.

„Јадни дечак!" ускликну она. „Јадни дечак!"

Она мисли на дечака из приче, рекох себи.

Питала би ме о моме детињству и скорој прошлости, али нисам ұвек хтео да разговарам. Једне вечери она ме ұпита зашто се држим пострани од осталих дечака и девојчица.

„Јер они говоре језиком који ја не разұмем", рекох јој.

„Неке девојчице знају немачки", рече она.

„Али ја немам ништа да им кажем."

„И не мораш да им кажеш", рече она полако, с осмехом. „Све што треба да ұрадиш, то је — да их волиш."

Нисам био знао на шта она смера, и то јој рекох. Њен осмех се рашири и она поче да ми прича о љұбави. Говорила је лако и добро. Љұбав је ово и љұбав је оно; мұшкарац је рођен да воли; он је једино и жив кад је ұ присұству жене коју воли и кад треба да је воли. Рекох јој да не знам ништа о љұбави, да не знам ни да она постоји нити да има право да постоји.

„Ја ћу ти је доказати", рече она.

Следеће вечери, док је ходала ұза ме стазом покривеном лишћем, она ми ұзе рұку. Најпре сам помислио да јој је потребна моја помоћ, а, ұ ствари, ұчинила је то зато што је хтела да осетим топлину њезина тела. Тада рече да је ұморна и да би било пријатно сести на траву под дрво. Чим смо сели, она поче да ми милује лице и косу. Онда ме пољұби неколико пұта; најпре њене ұсне дотакоше моје, а потом ми њен језик запали ұнұтрашњост ұстију. Неколико ноћи смо се враћали на исто место, и она ми је говорила о љұбави и жељи, о тајнама срца. Ұзела ми је рұку и повела је преко својих грұди и бедара, и ја сам схватио да жене имају грұди и бедра и рұке које могұ да покрену срце мұшкарца да снажно закұца, а његову крв претворе ұ ватрұ.

Потом је дошло последње вече. Истекао је месец дана летовања, и ја сам следећег дана требало да се вратим ұ Париз. Чим смо завршили вечерұ, отишли смо да последњи пұт поседимо под дрветом. Осећао сам се тұжан и осамљен, а Катарина ми је држала рұке ұ својима ћұ-

тећи. Ноћ је била светла и тиха. У интервалима, попут топлог даха, ветар заигра преко наших лица. Можда је био један или два сата по поноћи кад Катарина прекину тишину и, окрену своје меланхолично лице к мени и рече: „Сада ћемо да водимо љубав."

Ове речи учинише да задрхтим. Први пут ћу водити љубав. Пре Катарине за мене није постојала жена на свету. Нисам знао шта да кажем или учиним. Бојао сам се да не кажем нешто погрешно или да учиним неки неподесан гест. Збуњено сам чекао да она преузме иницијативу.

Одједном се узбибивши, она поче да се скида. Скину блузу, и, у сјају звезда, видех њене груди боје слонове кости. Тада скиде остатак одеће и остаде потпуно гола преда мном.

„Скини кошуљу", нареди она.

Био сам паралисан; гвожђе ми је било у грлу, а олово у венама; руке ме нису слушале. Могао сам само да је гледам од пете до главе и да пратим подизање и спуштање њених груди. Био сам хипнотисан зовом њеног распростртог, нагог тела.

„Скини кошуљу", понови она.

Тада ме, пошто се ја нисам мицао, она поче скидати. Полако ми скиде кошуљу и шорц. Тад леже на траву и рече:

„Узми ме."

Ја паднем на колена. Гледао сам је дуго, потом сам јој прекрио тело пољупцима. Она ми је одсутно и без речи миловала косу.

„Катарина", рекох, „најпре има нешто што морам да ти кажем".

На лицу јој се појави изгубљен и мучан израз, а осећала се патња и у шуморју ветра у крошњама.

„Не, не!" викну она. „Не говори ми ништа. Узми ме, а не говори."

Не марећи за њен приговор, наставих:

„Најпре, Катарина, морам да ти кажем"...

Њене усне се згрчише од бола, а бола је било и у шуморју ветра.

„Не, не, не!" преклињала је она. „Не говори. Буди. Узми ме брзо, а не говори."

„Оно што имам да ти кажем јесте", инсистирао сам: „да си ти добила игру. Ја те волим, Катарина... Волим те".

Она бризну у јецаје, понављајући:

„Јадни дечаче! Ти, јадни дечаче!"

Покупих кошуљу и шорц и побегох. Сад сам разумео. Она се није обраћала дечаку у небу, него мени. Она ми је говорила о љубави јер је знала да сам ја онај дечак који се преобратио у молитву и узнео се у Небеса. Она је знала да сам ја умро и вратио се на земљу, мртав. Због тога ми је причала о љубави и желела да води љубав са мном. Видео сам то сасвим јасно. Она је волела да води љубав с дечацима који ће умрети; она је уживала да се дружи са онима који су опседнути смрћу. И није чудо што њено присуство ноћас у Палестини не изненађује.

„Јадни дечаче!" рече Илана веома тихим гласом, последњи пут. И дубок уздах јој се оте из груди, што јој ослободи сузе да потеку, да теку и теку до конца времена.

ОДЈЕДНОМ сам постао свестан да је соба загушљива, толико загушљива да сам се скоро давио.

Није ни чудо. Просторија је била мала, премалена да прими тако много посетилаца у исто време. Увек од поноћи посетиоци навале унутра. Међу њима има људи које познајем, људи које мрзим, којима се дивим, које сам заборавио. Пошто сам пустио поглед да ми лута просторијом, схватио сам да су они који су допринели моме формирању, формирању мога садашњег идентитета, сви ту. Неки од њих су били познати, али нисам могао да ставим „етикету" на њих; они су били имена без лица, или лица без имена. А ипак сам знао да се у некој тачки мој живот пресецао с њиховим.

Мој отац је био ту, наравно, и моја мати, и просјак. И седи Учитељ. Енглески војници онога конвоја који смо пресрели код Гедере, били су такође ту. А око њих — пријатељи, браћа, другови, неки од њих из мога детињства, други које сам видео да живе и пате се, надају се и проклињу у Бухенвалду и Аушвицу. Уз мога оца био је дечак попут мене какав сам био пре концентрационог логора, пре рата, пре свега. Мој отац му се смешио, а дете је узело осмех и послало га мени преко мноштва глава које су нас раздвајале.

Сад разумем зашто је просторија толико загушљива. Премалена је да прими толико народа одједном. Пробијао сам се кроз гомилу док нисам дошао до дечака и захвалио му за осмех. Желео сам да га питам шта сав тај свет ради у соби, али, размишљајући на трен, схватио сам да би то било непристојно према моме оцу. Пошто је он био присутан, морао сам да упутим питање њему.

„Оче, зашто је сав овај народ овде?"

Моја мати је стајала покрај њега, била је врло бледа, а усне су јој неуморно мрмљале: „Јадно дете, јадно дете" . . .

„Оче", понових, „одговори ми. Шта раде сви они овде?"

Његове велике очи, у којима сам тако често виђао да се небо отвара, гледале су ме, али није одговорио. Окренух се и нађох се лицем у лице с рабином, чија је брада била бења него икад.

„Учитељу", рекох, „шта је довело сав овај свет овамо ноћас?"

Иза себе чујем како мајка шапће: „Јадни мали дечаче, јадни мој мали дечаче".

„Је ли, Учитељу", понових, „одговорите ми, преклињем вас".

Али ни он не одговори; истина, изгледало је да није ни чуо моје питање, и његово ћутање ме уплаши. Пошто сам га познавао пре, он је увек био присутан у трену моје невоље. Тада је његово ћутање било охрабрење. Сад сам покушао да му погледам у очи, али су оне биле две лопте ватре, два сунца која су ми пржила лице. Окренем се и пођем од једног посетиоца до другога, тражећи одговор на моје питање, али их је моје присуство онемело. На концу сам дошао до просјака који је за главу и рамена био изнад свих. И он ми сасвим спонтано рече:

„Ово је ноћ многих лица."

Био сам тужан и уморан.

„Да", рекох уморно, „ово је ноћ многих лица и ја бих хтео да знам разлог — зашто. Ако си ти онај који мислим да јеси, просветли ме и утеши. Реци ми значење ових погледа, ове немости, овог присуства. Реци ми, заклињем те, ја више не могу да издржим."

Он ми узе руку, нежно је стегну и рече:

„Видиш ли онога дечака тамо?" и показа дечака који је изгледао као што сам ја некад изгледао.

„Да, видим га", одговорих.

„Он ће ти одговорити на питање", рече просјак. „Иди да разговараш с њиме."

Сад сам био потпуно сигуран да он није просјак. Још једном сам се пробио кроз гомилу духова, дахћући од исцрпљености, и стигао до младића.

„Кажи ми", рекох преклињући, „шта радиш овде? И сви ови остали?"

Он широко раствори очи у чуду.

„Зар не знаш?" упита.

Признадох да не знам.

„Сутра ће један човек умрети, зар не?"

„Да", рекох, „сутра у зору".

„И ти ћеш га убити, је ли?"

„Да, истина је; ја сам задужен за његово погубљење."

„И ти не разумеш, зар не?"

„Не."

„Све је врло једноставно", узвикну он. „Ми смо овде да присуствујемо погубљењу. Желимо да видимо како ћеш га извршити. Желимо да видимо како ћеш се претворити у убицу. То је доста природно, зар не?"

„Како то — природно? Што се тебе тиче убијање Џона Довсона?"

„Ти си укупна сума свега онога што смо ми били", рече младић који је изгледао као други ја. „Ми смо, на неки начин, они који ће убити Џона Довсона. Јер ти то не можеш учинити без нас. Знаш ли сад?"

Почео сам да разумевам. Један чин тако апсолутан као што је убијање, заплиће у се не само убицу већ, исто тако, и оне који су га формирали. Убијајући човека, ја сам их начинио убицама.

„Па", рече младић, „разумеш ли?"

„Да, разумем", рекох.

„Јадни дечак, јадни дечак!" мрмљала је моја мати, чије су усне сад биле беле као коса старога рабина.

„Гладан је", рече Гедона неочекивано.

Нисам га чуо кад се вратио уз степенице. Свеци имају неко своје бешумно кретање. Они ходају, смеју се, једу и моле а да не праве шум.

„Немогуће", протествовао сам.

Не може бити да је гладан, размишљао сам. Умреће, а човек који ће умрети не може да буде гладан.

„Он сам то каже", потврди Гедон са призвуком узбуђења у гласу.

Сви су гледали у мене. Илана је престала да плаче Џоаб није више посматрао своје нокте, а Гед је изгледао исцрпљен. И сви духови су, изгледа, нешто очекивали од мене, неки знак можда, или плач.

„Зна ли он?" упитах Гедона.

„Да, зна", и након трена додаде: „ја сам му рекао".

„Како је реаговао?"

За мене је било важно да знам његову реакцију. Да ли је та вест била шала? Да ли је остао миран или протествовао, говорећи о својој невиности.

„Насмешио се", рече Гедон. „Каже да је већ знао. Његов стомак му је казао."

„И каже да је гладан?"

Гедон сакри своје уздрхтале руке за леђа.

„Да, то је рекао. Каже да је гладан и да има право на добар последњи оброк."

Гед се насмеја, али је тон његова смеха био празан. „Типични уштиркани Енглез", примети он.

Његова примедба оста да виси изнад наших глава у ваздуху; нико се не отвори да је прими. Мој отац ме ошину тврдим погледом као да каже — *Човек ће умрети и гладан је.*

„Може се исто тако признати", рече Гед, „да Енглези имају гвоздено варење".

Нико не обрати пажњу ни на ту његову примедбу. И одједном осетих жигање у стомаку. Нисам јео цели дан. Илана устаде и пође у кухињу.

„Спремићу му нешто да једе", рече она.

Чуо сам како се она креће тамо, отвара фрижидер, почиње да кува кафу. За неколико минута се врати са шољом кафе у једној руци и тањиром у другој.

„То је све што сам нашла", рече. „Сендвич са сиром и мало црне кафе. Нема шећера... Није баш много, али то је све што могу да учиним." Након неколико тренутака тишине, она упита: „Ко ће то однети доле?"

Дечак који је стајао поред мога оца оштро ме је гледао. Његов поглед је имао глас који рече:

„Хајде. Однеси му да нешто поједе. Гладан је, видиш."

„Не", одговорих. „Не ја. Ја не желим да га видим. Нарочито не желим да га видим како једе. Ја желим да мислим о њему касније, као о човеку који никада није јео."

Хтео сам да додам да имам грчеве у стомаку, али сам схватио да то није важно. Уместо тога рекох: „Не желим да будем насамо с њиме. Не сада".

„Ми ћемо с тобом", рече дечак. „Није добро задржавати храну, а човек је гладан. То знаш."

Да, знао сам. Увек сам давао храну гладнима. Ти, просјаче, ти се сећаш. Зар ти нисам понудио хлеба? Али ноћас је другчије. Ноћас ја то не могу да учиним,

„Истина је", рече дечак, преузимајући ток мојих мисли. „Ноћас је другчије, а и ти си другчији, или ћеш, у најмању руку, бити. Али то нема никакве везе са чињеницом да је човек гладан и да мора нешто да поједе."

„Али, он ће сутра умрети", супротставих се. Зар је важно ако умре сит или празног стомака?"

„За време док је жив, важно је", рече дете поучно. Мој отац климну главом у знак сагласности, и сви други следише његов пример. „Он је жив и гладан је, а ти одбијаш да му даш да једе."

Све те главе што су климале као врхови црна дрвећа учинише да задрхтим. Желео сам да затворим очи, али сам се стидео. Нисам могао затворити очи у присуству свога оца.

„Па, добро", рекох резигнирано. „Прихватам. Однећу му да једе." Као да се покоравају палици невидљивог диригента, климање глава престаде. „Однећу му да једе", понових. „Али, најпре ми реци нешто, дете. Да ли су и мртви гладни?"

Он је изгледао зачуђен.

„Шта — ти не знаш?!" узвикну. „Наравно да су гладни."

„И треба ли да им дамо да једу?"

„Како можеш уопште то да питаш? Наравно да би требало да им дате. Само је тешко . . ."

„Тешко . . . тешко . . . тешко", одзвонише духови сложно.

Дечак ме погледа и насмеши се.

„Рећи ћу ти тајну", прошапта он. „Ти знаш да у поноћ мртви устају из гробова, зар не?"

Рекох му да знам, да ми је речено.

„А да ли ти је речено да из гробова иду у синагогу?"

Да, и то ми је речено.

„Е, па, истина је", рече дечак. Тада, након тишине која је наглашавала оно што треба да следи, он настави тако тихим гласом, те, да није био у мени, ја га уопште не би ни чуо: „Да, истина је. Они се скупљају сваке ноћи у синагоги. Али не због онога што ти мислиш. Они не долазе да се моле већ да — једу".

Све у соби — зидови, столице, главе — поче да се ковитла око мене, да плеше у праритму, не узнемиравајући ваздух и не дотичући стопалом тло. Био сам центар мноштва кругова. Желео сам да затворим очи и зачепим уши, али је мој отац био ту, и моја мати, и мој Учитељ, и просјак и дечак. Пред свима њима, који су ме формирали, нисам имао право да зачепим уши и затворим очи.

„Дај ми то", рекох Илани. „Ја ћу му однети."

Плесачи стадоше на својим местима, као да сам ја био диригент, а моје речи палица. Кренух према Илани, која је још стајала на кухињским вратима. Одједном Гед јурну и стиже пре мене.

„Ја ћу", рече он.

Он готово грубо истрже шољу и тањир из Иланиних руку и стушти се низ степенице.

Џоаб погледа на свој сат. „Прошло два."

„Тек", рече Илана. „Дуга ноћ. Најдужа коју сам доживела."

„Да, дуга", сложи се Џоаб.

Илана ugризе усне. „Има момената кад помислим да се никада неће завршити, да ће трајати бесконачно. Као киша. Овде киша, као и све друго, подстиче трајање и вечност. Кажемо: Пада киша данас, и падаће сутра, и следеће недеље, и следећег столећа. А сад кажем себи: Сад је ноћ, и биће ноћ сутра, и прекосутра, и недељу и столеће након тога."

Она се нагло прекиде, узе марамицу из манжетне своје блузе и обриса ознојено чело.

„Чудим се зашто је овде толико загушљиво", рече она, „нарочито овако касно ноћу".

„Биће свежије сутра ујутру", обећа Џоаб.

„Надам се", рече Илана. „У колико сати излази сунце?"

„Око пет."

„А колико је сада?"

„Два и двадесет", рече Џоаб, погледавши опет на свој сат.

„Је л' ти врућe, Елиша?" упита ме Илана.

„Јесте", одговорих.

Илана се врати на своје место за столом. Приђох прозору и погледах напоље. Град ми се чинио далеким и нестварним. Дубоко у сну, испредао је страшне снове, снове пуне наде, снове који ће подстицати друге сне ујутро. А ти сни ће стварати нове хероје који ће проживљавати ноћ и спремати се да умру у зору; да умру или да доживе смрт.

„Да, врућe ми је, Илана", рекох. „Гушим се."

Нисам знао колико сам дуго стајао, знојећи се, поред отвореног прозора, пре него што се топла, треперава, охрабрујућа рука спустила на моје раме. Била је то Илана.

„О чему мислиш?" упита.

„Мислим о ноћи", рекох јој. „Увек иста ствар . . ."

„А о Џону Довсону?"

„Да, о Џону Довсону."

Негде у граду сину светло у прозору и угаси се. Без сумње, неки човек је гледао на сат или је нека мати устала да погледа да ли јој се чедо смеши у сну.

„Ниси хтео да га видиш, ипак?" упита Илана.

„Нећу да га видим."

Једнога дана, размишљао сам, мој син ће рећи: „Одједном ми изгледаш тужан. Шта је?" „То ми је због очију, појављује ми се слика једног енглеског капетана који се звао Џон Довсон управо онаква каквим сам га видео уочи његове смрти . . ." Можда бих требало да му ставим маску на лице; маска се много лакше уби је и заборави.

„Бојиш ли се?" ѵпита Илана.

„Да."

И бојати се, требало је да јој кажем, није ништа. Страх је само боја, позадина, пејзаж. Није ѵ томе проблем. Страх, и жртве и целата, није важан. Оно што је важно јесте чињеница да сваки од њих игра ѵлогѵ која мѵ је наметнѵта. Две ѵлоге, две крајности човекова положаја. Трагедија је ѵ присили.

„Ти, Елиша, *ти* се бојиш?"

Знао сам зашто пита. *Ти,* Елиша, који си преживео Аѵшвиц и Бѵхенвалд? *Ти,* који си безброј пѵта видео да Бог ѵмире? *Ти* се бојиш?

„*Ја* се ипак бојим, Илана", поновио сам.

Она је сасвим добро знала да страх, ѵ ствари, није права тема. Попѵт смрти, то је само позадина, мало локалне боје.

„Шта је то због чега се бојиш?"

Њена топла, жива рѵка још је на моме рамену; њене грѵди ме додирнѵше и ја осетих њен дах на моме врату. Њена блѵза је била мокра од зноја. Она не разѵме, помислих.

„Бојим се да ће ме засмејати", рекох. „Видиш, Илана, сасвим је могѵће да ће мѵ се глава надѵти и да ће се распрснѵти ѵ хиљадѵ крхотака, само да би ме засмејао. То је оно чега се бојим."

Али она опет није разѵмела. Она ѵзе марамицѵ из своје манжете и обриса ми врат и слепоочнице. Тад ми лагано пољѵби чело и рече:

„Превише се мѵчиш, Елиша. Таоци нисѵ кловнови. Нема ѵ њима ништа смешно."

Јадна Илана! Њен глас је чист као истина, и тѵжан као чистота. Али, не разѵме. Заведена је спољашњим стварима и не види шта лежи иза њих.

„Можда си ѵ правѵ", рекох резигнирано. „Ми *њих* засмејавамо. Они се смејѵ кад сѵ мртви."

Она ми поглади лице и врат и косѵ, а ја сам још осећао додир њених грѵди. Тад она поче да прича тѵжним, али чистим гласом, као да прича болеснѵ детету.

Сѵвише се мѵчиш, мили", рече она неколико пѵта заредом. Бар ме није звала „јадни дечак"; био сам јој захвалан због тога. „Не смеш тако. Ти си млад и интелигентан и већ си се сасвим доста напатио. Ѵскоро ће све проћи. Енглези ће изићи, и ми ћемо се вратити из подземља и живети једноставан, нормалан живот. Оженићеш се и имати децѵ. Причаћеш им приче и засмејавати их. Бићеш срећан јер сѵ они срећни, а они *ће бити* срећни, обећавам ти. Како би дрѵкчије било човекѵ са срцем попѵт

твога. Заборавићеш ову ноћ, ову просторију, мене, и све друго — ".

Пошто рече „све друго", она у замаху начини полукруг руком. Сетио сам се моје мајке. Она је говорила истим гласом и користила готово исте речи на истим местима. Веома сам волео мајку. Сваке вечери, до моје девете, десете године, она ме је легала уз успаванке и приче. Има козица крај твога кревета, причала би ми, златна козица. И куд год кренеш у животу, она ће те водити и штитити. Па чак и кад порастеш и будеш врло богат, кад сазнаш све што човек може да сазна и стекнеш све што треба да се стекне, козица ће још бити уза те.

„Говориш као моја мајка, Илана", рекох.

И моја мајка је имала хармоничан глас, чак хармоничнији него Иланин. Као глас Бога, имао је снагу да одагна хаос и да ми покаже визију будућности, која би могла бити моја, са козицом да ме води, козицом коју сам изгубио на путу за Бухенвалд.

„Ти патиш", рече Илана. „То значи *то* кад човек говори о мајци.

„Не, Илана", рекох. „У овоме часу она је та која пати."

Иланино миловање поста лакше, удаљеније. Почињала је да разумева. Сенка јој пала преко лица. Неко време је ћутала, тад ми се придружи да гледамо руку коју нам је ноћ пружила кроз прозор.

„Рат је као ноћ", рекох, „покрива све".

Да, почињала је да разумева. Једва сам осећао њене прсте на своме врату.

„Ми кажемо да је наш рат свети", настави она, „да се боримо против нечега за нешто, против Енглеза, а за независну Палестину. Тако ми кажемо. Али то су само речи; и, као такве, оне служе само да дамо значење нашим акцијама. А наше акције, виђене у своме истинитом и примитивном светлу, имају мирис и боју крви. То је рат, ми кажемо, ми морамо убијати. Има оних, као што си и ти, који убијају рукама, и других — као ја — који убијају гласовима. Свако према својим моћима. И шта још можемо да учинимо? Рат има свој закон и, ако одбијеш то, одбацујеш циљеве и предајеш непријатељу победу на сребрном послужавнику. То ми не можемо себи да дозволимо. Нама треба победа, победа у рату, да бисмо преживели, да бисмо остали да пловимо на површини времена."

Она није подизала глас. Изгледало је као да певуши успаванку, као да прича причу пред спавање. Није било ни страсти, ни очаја, чак ни заинтересованости у њеној интонацији.

Кад је реч о свим тим стварима, она је била сасвим у праву. Ми смо били у рату; имали смо идеал, циљ — али и непријатеља који је стајао између нас и достигнућа тога циља. Непријатељ мора бити елиминисан. А како? Свим средствима која су нам на располагању. Има различитих средстава, али су она неважна и заборављена. Циљ, крај, то је оно што ће трајати. Илана је можда у праву кад каже да ћу једнога дана заборавити ову ноћ. Али, мртви никада не заборављају; они ће памтити. У њиховим очима ја ћу заувек бити жигосани убица. Нема хиљаду начина да се буде убица; човек или јесте или није убица. Он не може да каже: Ја сам убио само десет, или само двадесет и шест људи; ја сам убијао само пет минута, или цео дан. Онај ко је убио једног јединог човека, убица је за цео живот. Он може да изабере друго занимање, може да сакрије свој идентитет, али ће џелат, или бар маска џелатова, бити увек с њиме. Ту лежи проблем: у утицају позадине комада на глумца. Рат је мене учинио џелатом и џелат ћу остати чак и након што се позадина промени, и кад будем глумио у другом комаду, на другчијој позорници.

„Ја не желим да будем убица", рекох, прелазећи брзо преко те речи.

„А ко жели?" рече Илана.

Још ми је миловала врат, али сам ја некако имао утисак да то, у ствари, није *мој* врат, *моја* коса коју су њени прсти гладили. И најплеменитија жена на свету би оклевала да додирне кожу убице, човека који ће носити жиг убице целога свога живота.

Бацих брз поглед иза себе да видим да ли су остали још ту. Гедон и Џоаб су дремали с главама наслоњеним на руке на столу. Гедон ми је чак и у сну изгледао као да се моли. Гед је још био у подруму, и ја сам се чудио зашто се тако дуго задржао доле. А што се тиче духова, пратили су разговор, али, на моје изненађење, нису учествовали у њему. Илана је ћутала.

„О чему мислиш?" промрмљах.

Она не одговори, и ја након неколико минута опет поставих питање. Још није било одговора. Обоје смо ћутали. И гомила иза мене, гомила окамењених ћутања чије су сенке упиле светло и преобратиле га у нешто тужно, погребно, непријатељско. Сума тих ћутања ме је испунила страхом. Њихова ћутања су била другчија од мога; њихова су била тврда, хладна, непокретна, бежживотна, отпорна на промену.

Дететом сам се бојао мртвих и гробља, њиховог сеновитог краљевства. Тишина којом су се окруживали, иза-

зивала је страх. Знао сам да сада за мојим леђима, у најеженим редовима, као да се бране од хладноће, седе и суде ми. У њиховом замрзнутом свету, мртви немају ништа друго да раде но да суде и, пошто немају осећања ни за прошлост ни за будућност, они суде без милости. Они осуђују, не речима или гестовима, већ самим својим постојањем.

За мојим леђима су седели и судили ми; осећао сам да ме њихова ћутања осуђују. Хтео сам да се окренем, али ме сама та помисао испунила страхом. Ускоро ће се Гед попети из подрума, рекох себи, и онда ће бити мој ред да сиђем. Доћи ће зора и ова гомила ће исхлапити у светлу дана. За сад ћу остати крај Илане, уз прозор, њима окренут леђима.

Трен касније, променио сам мишљење. Мој отац и мати, Учитељ и просјак су били ту. Не могу их вређати, окрећући им леђа; морам се с њима суочити лицем у лице. Учтиво се окренух око себе. Биле су две врсте светла у соби: једно бело, око уснулог Гедона и Џоаба, друго — црно које је омотавало духове.

Оставих Илану, задубљену у мисли, можда у жалости, крај прозора, и почех да шетам по соби, заустављајући се ту и тамо пред познатим лицима, познатом тугом. Знао сам да та лица, те туге седе и суде ми. Били су мртви и били су гладни. А кад су мртви гладни, они суде живима без милости. Они не чекају да се једно дело изврши, да се злочин изврши. Они суде унапред.

Тек кад сам опазио ћутњу дечака, ћутњу која збори у његовим очима, одлучио сам да говорим. Имао је забринут израз, што га је чинило старијим, зрелијим. Ја ћу говорити, рекох сам себи. Они немају право да осуде малога дечака.

Кад сам се приближио оцу, видео сам тугу на његову лицу. Мој отац је био украо један тренутак пре него што је Анђео Смрти дошао по њ; преварivши Анђела, он је понео са собом људску тугу коју је трпео за живота.

„Оче", рекох, „не судите ми. Судите Богу. Он је створио свет и начинио стабло правде од неправде. Он је дао да народ сгиче срећу преко суза, да слобода народа, као и слобода човека, мора бити споменик сграђен на гомили, на темељу од мртвих тела . . ."

Стајао сам пред њим, не знајући шта да радим са својом главом, очима, рукама. Желео сам да преточим крв свога тела у свој глас. На тренутке сам замишљао да сам то и учинио. Дуго сам говорио, причајући му о ономе што је он, без сумње, већ знао, пошто ме је управо он томе учио. Ако сам то понављао, то је само зато да би му доказао да нисам заборавио.

„Не судите ми, оче", преклињао сам, дрхтећи у очају. „Морате да судите Богу. Он је праузрок, покретач; Он је створио људе и ствари онакве какве су. Ти си мртав, оче, и само мртви могу да суде Богу."

Али он није реаговао. Туга исписана на његовом испијеном, необријаном лицу постала је чак људскија него пре. Оставих га и приђох мајци, која му је стајала с десне стране. Али је мој бол био превелик да бих јој се обратио. Мислим да сам чуо како шапуће: „Јадни мој дечак, јадни мој дечак!" и сузе су ми наврле. На крају, рекох да ја нисам убица, да она није родила убицу, него војника да се бори за слободу, идеалисту који жртвује мир своје савести — нешто што је драгоценије него сами живот — своме народу, праву свога народа на светло дана, на радост, на смех деце. Замуцкујући, јецајући грозничавим гласом, то је било све што сам могао да кажем.

Кад ни она није реаговала, оставих је и приђох моме староме Учитељу; од свих присутних, њега је понајмање смрт изменила. Кад је био жив, био је врло сличан себи садашњем; говорили смо да он није од оних са овога света, и сад је то било буквално тачно.

„Ја вас нисам издао", рекох као да је дело већ било извршено. „Кад бих одбио да извршавам наредбе, издао бих своје живе пријатеље. А живи имају већа права над нама него мртви. То сте ми сами рекли. *Стога изабери живот,* записано је у Светом писму! Ја се борим за ствар живих, а то није издаја.

Поред њега је стајао Јерахмиел, мој пријатељ, друг и брат. Јерахмиел је био син кочијаша — руку као у радника, а душе као у свеца. Нас двојица смо били Учитељеви најомиљенији ученици; сваке вечери он је проучавао с нама тајне Кабале. Ја нисам знао да је и Јерахмиел мртав. Схватио сам то тек онога трена кад сам га видео у гомили уз Учитеља — или, пак, корак иза њега — из поштовања.

„Јерахмиел, брате", рекох, „сећаш ли се . . .?"

Заједно смо испредали немогуће снове. Према Кабали, ако је човекова душа довољно чиста, и његова љубав довољно дубока, он може да доведе Месију на земљу. Јерахмиел и ја смо одлучили да то покушамо. Наравно, били смо свесни опасности. Нико не може спречити Божју руку да не кажњава. Људи старији, зрелији и мудрији од нас покушавали су узалудно да отргну Месију из ланаца будућности; не постигавши циљ, они су изгубили веру, разум и животе чак. Јерахмиел и ја смо све то знали, али смо били решени да изведемо наш план без обзира на препреке које вребају успут. Обећали смо верност један другоме, ма шта год се десило. Ако један од нас ум-

ре, други мора да настави. И тако смо правили припреме за путовање у дубину. Чистили смо наше душе и наша тела, постећи данју и молећи се ноћу. Да бисмо прочистили наша уста и изражавање, говорили смо што је мање било могуће, а Суботом уопште нисмо говорили.

Можда је наш покушај могао бити и успешан. Али, избио је рат и били смо отерани из наших домова. Последњи пут сам видио Јерахмиела у дугој колони Јевреја које су депортовали у Немачку. Недељу дана касније и сâм сам био отеран у Немачку. Јерахмиел је био у једном логору, ја у другоме. Често сам се питао да ли је он сам наставио наше напоре. Сад знам: наставио је и умро је.

„Јерахмиел", рекох, „Јерахмиел, брате, сећаш ли се . . .?"

Нешто на њему се променило: његове руке. Сад су то биле руке свеца.

„И ми", рекох, „моји другови из Покрета и ја, настојимо да спречимо *руку Бога*. Ви који сте мртви, требало би да нам помогнете, а не да одмажете . . ."

Али, Јерахмиел и његове руке су ћутале. Негде у универзуму времена ћутао је и Месија. Оставих Јерахмиела и прићох ономе дечаку што сам био ја.

„Да ли ми ји ти судиш?" упитах. „Ти од свих ових људи имаш најмање право на то. Ти си срећан; умро си млад.Да си наставио да живиш, био би на моме месту."

Тада дечак поче да говори. Његов глас је био пун призвукâ неспокојства и чежње.

„Ја ти не судим", рече. „Ми нисмо овде да ти судимо. Овде смо, напросто, због тога што си ти овде. Ми смо присутни куд год ти пођеш; ми смо оно што ти чиниш. Кад ти подигнеш очи Небесима, ми гледамо у твоме погледу, кад помилујеш главу гладнога детета, хиљаду руку се спусти на његову главу; кад даш хлеба просјаку, ми му дамо онај окус раја који само сиромаси могу да осете. Зашто ћутимо? Зато што ћутање није само наше пребивалиште, већ исто тако и наше битисање. Ми *јесмо* ћутање. А твоје ћутање смо ми. Ти нас носиш са собом. Понекад нас можеш видети, али смо углавном за те невидљиви. Кад нас видиш, ти замишљаш да ти ми судимо. Ниси у праву. Твоје ћутање је твој судија."

Одједном се просјакова рука дотаче моје. Окренух се и видех га иза себе. Знао сам да он није Анђео Смрти већ пророк.

„Чујем Гедове кораке", рече он. „Долази уз степенице."

„Чујем Гедове кораке", рече Илана, додирнувши ми руку. „Долази уз степенице."

Полако и тупа израза на лицу, Гед уђе у собу. Илана му притрча и пољуби му усне, али је он нежно одгурну.

„Тако си дуго остао доле", рече она. „Шта те је задржало?"

Окрутан, тужан осмех пређе Гедовим лицем.

„Ништа", рече он. „Гледао сам га како једе."

„Јео је?" упитах изненађен. „Хоћеш да кажеш да је могао да једе?"

„Да, јео је", рече Гед. „И то са и те каквим апетитом!"

Нисам могао да разумем.

„Шта?!" узвикнух. „Мислиш да кажеш да је био гладан?"

„Нисам рекао да је био гладан", одврати Гед. „Рекао сам да је јео с апетитом."

„Значи, није био гладан", инсистирао сам.

Гедово лице се смркну.

„Не, није био гладан."

„Па, зашто је онда јео?"

„Не знам", рече Гед нервозно. „Можда да ми покаже да може јести чак иако није гладан."

Илана му се загледа у лице. Она покуша да му ухвати поглед, али је Гед зурио у празно.

„Шта си радио након тога?" упита она тескобно.

„Након чега?" рече Гед грубо.

„Након што је он завршио с јелом".

„Ништа", рече.

„Како — *ништа*?"

„Ништа. Причао ми је приче."

Илана му стресе руку.

„Приче? Какве приче?"

Гед уздахну резигнирано.

„Ето, приче", понови он, очито уморан од одговарања на питања која је сматрао излишним.

Желео сам да га питам да ли се смејао, да ли му се таоц смејао. Али сам се суздржао. Одговор би могао да буде само апсурдан.

Гедов долазак је разбудио Гедона и Џоаба. Буновних лица, гледали су по соби као да су желели да се увере да не сањају. Пригушујући зевање, Џоаб упита Геда колико је сати.

„Четири сата", рече Гед, гледајући на свој сат.

„Тако касно? Не бих поверовао."

Гед ми климну да пријем.

„Ускоро ће дан", примети он.

„Знам".

„Знаш шта мораш да учиниш?"

„Знам."

Он извади револвер из свога џепа и пружи ми га. Оклевао сам.

„Узми", рече Гед.

Револвер је био црн и скоро нов. Бојао сам се да га и дотакнем, јер је у њему лежала сва разлика између онога што ја јесам и онога што ћу бити.

„Шта чекаш?" упита Гед нестрпљиво. „Узми."

Испружих руку и узех га. Разгледао сам га дуго као да не знам у коју сврху може да послужи. На крају га спустих у џеп од панталона.

„Хтео бих да те упитам нешто", рекох Геду.

„Хајде."

„Је ли те засмејавао?"

Гед је зурио у ме хладно као да не разуме моје питање, ни потребу за таквим питањем. Његова обрва се пови од заокупљености неком мишљу.

„Џон Довсон", рекох. „Да ли те је засмејавао?"

Гедове очи су зуриле кроза ме; осећао сам да ми пролазе кроз главу и излазе на другу страну. Мора бити да се пита шта ми је на уму, зашто сам шукнуо то неважно питање, зашто не патим, или зашто бар не глумим патњу, или одсуство патње.

„Не", рече он на концу, „није ме засмејавао".

Његова сопствена маска се разби неприметно. Сви његови напори су били усмерени ка томе да контролише израз својих очију, али је занемарио своја уста, и управо се ту показаше пукотине. Његова горња уснa одаде горчину и гнев.

„Како ти је то успело?" упитах с подругљивим дивљењем. „Зар његове приче нису биле смешне?"

Гед испусти неки чудан звук, нешто слично смеху. Бутање које потом наста нагласи тугу коју нека невидљива рука отисну на његовим уснама.

„О, дабоме, биле су смешне, врло смешне. Али ме нису засмејавале."

Он извади цигарету из џепа на кошуљи, запали је, повуче неколико димова и тада, не чекајући да још нешто упитам, настави:

„Мислио сам на Давида, то је све."

И ја мислим на Давида, размишљам. Он ће ме штитити. Џон Довсон може покушати да ме засмејава, али се ја нећу смејати. Давид ће доћи да ме спасе.

„Касно је", рече Џоаб, пригушујући следеће зевање.

Ноћ је још увек гледала унутра на нас. Али је сасвим очито да се спрема да оде.

Изненада сам се одлучио.

„Идем доле", рекох.

„Већ?" упита Гед тоном који је откривао или узбуђење или само изненађење. „Имаш још времена. Цео сат . . ."

Рекох да желим да сиђем доле пре него што истекне време, да видим човека, да разговарам, и да га упознам. Кукавица сам, рекох, да убијем потпуно непозната човека. То би било као у рату, где не пуцаш у људе, него у ноћ, а рањена ноћ емитује крике бола који су готово људски. Пуцаш у таму, и никад не знаш да ли је ко од непријатеља убијен и ко је то. Иста је ствар кад се погуби и непознат човек. Да га видим само онда кад умире, осећао бих се као да пуцам у мртва човека.

То је био разлог којег сам приписао мојој одлуци. Нисам сигуран да је тачан. Гледајући уназад, чини ми се да сам био повучен знатижељом. Никад пре нисам видео таоца. Желео сам да видим таоца који је осуђен да умре и који прича смешне приче. Знатижеља или изазивање? Можда помало од обога . . .

„Хоћеш ли да пођем с тобом?" упита Гед. Прамен косе му паде преко чела, али га он није смицао.

„Не, Гед", рекох. „Желим да будем насамо с њиме."

Гед се осмехну. Он је био командир, поносан на своје потчињене, а изражавао је понос осмехом. Нежно ми спусти руку на раме.

„Желиш ли да неко иде с тобом?" упита просјак.

„Не", понових. „Радије бих сам."

Његове очи су биле безмерно благе.

„Не можеш то да учиниш без њих", рече он климнувши главом у правцу гомиле иза нас.

„Они могу да дођу касније", пристадох.

Просјак ми узе главу у руке и погледа ме у очи. Његов поглед је био толико моћан да сам на трен посумњао у сопствени идентитет. Ја сам тај поглед, рекох себи. Шта би друго могао да будем? Просјак има много погледа, и ја сам један од њих. Али његов је израз зрачио благошћу, и знао сам да он не може посматрати благо свој сопствени поглед. Тако ми се мој идентитет вратио.

„Добро", рече, „доћи ће они касније."

Тад ми дечак, гледајући преко засењених глава и тела између нас, понуди да иде са мном.

„Касније", рекох. Мој одговор га растужи, али сам могао само да поновим: „Касније. Желим да сам насамо с њиме."

„Добро", рече дете. „Доћи ћемо касније."

Пустих поглед да ми одлута просторијом, надајући се да ћу га ту оставити и узети га кад се вратим. Илана је причала Геду, али је он није слушао. Џоаб је зевао.

Гедон је трљао чело као да има главобољу. За један сат све ће бити другчије, размишљао сам. Нећу гледати све то на исти начин. Сто, столице, зидови, прозори, све ће се изменити. Само ће мртви — мој отац и мати, Учитељ и Јерахмиел — остати исти јер се ми, сви скупа, мењамо на исти начин, чинећи исте ствари.

Пипнух се за џеп да се уверим да ми је револвер још ту. Ту је; заиста сам имао чудан утисак да је жив, да је његов живот део мене, да има исту садашњу и будућу судбину као и ја сâм. За један сат ће се и он променути, размишљао сам.

„Касно је", рече Џоаб протежући се.

Погледом сам се опростио од собе, од Илане, од Гедона и његових молитви, од Џоаба и његовог збуњеног израза, од стола, прозора, зидова, и ноћи. Тада журно кренух у кухињу, као да одлазим на сопствено погубљење. Док сам силазио низ степенице, кораци су ми били омлитавили и отешчали.

(Крај у наредној свесци)

С енлеског
Ковиљка ТИШМА-ЈАНКОВИЋ

Ели ВИЗЕЛ

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

СВАДБЕНА ФОТОГРАФИЈА

Слика после цркве. Стала је улица.
Пунће. Оштри брци. Гледају шеретски
ти свадбари, ћуте с устима шаранским.
Смушен женик све због белих рукавица.

На хаљини младе чипке пребогате.
Локне девојчице што шлеп младе прате.
Тип из другог плана потеже из флаше.
Подне у цепницу уз руб рова плаче.

Са власником слике тај се круг затвара:
Старојко. Ко буре стомак. Варе црева.
У сочиву вечна успомена стара.

Оловком на слици означено, звезда.
На вратима радње бича ројте дуге.
(Пише: хиљаду деветсто шездесет и друге.)

ЂОРСОКАК

Отуцан лонац. Руб рошавог блата.
Кров — пунђа трске, ветар. Голубови.
У дну сокака зова разграната,
видик на гробље, ништа сем гробови.

Досадни радио. Шкрипавог гласа,
као да режи. Водостање чита.
У прозору џура. Пекар јој даса,
веле, стари. У рукама јој рита.
Звоно из даљи. Пролепшава све се:
неко долази, крагна сјај белине.
Младић. Не докопа се још седамнаесте . . .
Под мишком стара футрола виолине.
И сунце је стало. Заслепљености трен.
За косе баште његов је звиждук плен.

ИЗЛАЗАК

Нигде никога. Улица од светлости гори.
У посластичарници празној један војник.
Он писмо пише. Сањари, размишља, не жури,
започне па затим грицка оловке вршак,
па стане; девојчица једна унутра зури,
исплази се па одлепрша. Свуд около ко шок
тишина. Он сужањ. Скитница без дома свог;
јаде и тугу му не знају ни земља ни бог . . .
Плаћа. Па се огледне у огледалцу. Јечи
споља крај лета, с вертигом велики болесник.
(На осутом му лицу ковитлац, муве зелене . . .)
Недовршено писмо једно. Нема никога више;
за њим се само ко дете од шибе трза и њише,
на сластичарни звонце као да опроштај пште . . .

НЕДЕЉНО ПОПОДНЕ

Кеј сасвим пуст. Кроз сенке вијуга.
Лишћа перле. Множе се. Дим од опала.
Сатрула клупа. Два стара друга.
Браде на штапу, тајно се згледала

жмиркајући: с пуним грудима иде,
док на њој очи пасу, једна мала,
сад све схватају. Ку-ку . . . И виде
да би све опет? Мир. Дим од опала.

Одлебди та појава уз кикот.
Вијугав пут. Тај мир ко ће да схвати?
Дрвеће не жали никог,

ко бог се само разгранати
опрезно сипа преко земље
своје најдубље тајне жеље.

С мађарског
Предраг ЧУДИЋ

Ференц ФЕХЕР

ПЕТ ПЕСАМА

РАЗГОВОР СА НЕПОЗНАТИМА

Непознати су људи које никада раније нисмо срели,
биље на градским ливадама. Они су
неистражене земље. Један поздрав би разоткрио
неку нову географију.

Отварамо врата, улазимо у плаветнило. Погледи других
су сунчева светлост. Ако их не запажамо,
ми смо непроницљиви или болесни. Јер свакога привлачи
да буде познат: ново познавање. Можда је непознавање
оно што нас спречава да волимо своје ближње.

Превелика лакоћа говора одаје патњу. Жао нам је
оних који брбљају на јавном месту. Нама самима је тешко
да отворимо уста, јер смо незграпни од прошлих патњи.

Били смо одгајани у осами, ван улице, ван домашаја звука.
„Без непознатих, молим вас! Само људе које познајемо!"

ПРИВАТАН ПОСЕД
ЗАБРАЊЕН ПРИСТУП

Ово упозорење је прикачено на врата. Нека нико не
погледа преко
баштенске капије.
Рекли су и: „Немојте говорити о томе и томе пред дететом."

Постали смо стидљиви,
первозни пред великим светом. „Не разговарај са
непознатима", рекли су.
Чинило се да изгладнели странци чекају да се ухвате за
сламку чулног, чак и за дечја тела која не задовољавају.

Тајност је уздизана. „Немој да уживаш тако да се то види.
Нађи
хотел далеко од гужве. Пливај у пустом заливу. Пази шта
говориш
о важним темама: боље ћути, избегавај их.
Износи опширне информације о одморима, времену и
спорту; али
скривај љубав
и мржњу; изгледај хладан као лед."

Супротност овоме била је Христова порука из Палестине
о томе да треба волети људе којима нисмо званично
представљени.
Лакоћа опхођења би показала да је порука примљена.
Грађани се не би плашили да ће испасти будале.

Можемо ли изаћи из куће и избацити себе из својих
сигурних домова;
Пробој је правовремен. Радио, новине
пробијају школску куће. Ах, то олакшање
кад су зидови пробијени. Немојмо се уплашити
ако дођу камере, ако се отворено изјаснимо пред јавношћу.

Као девојка на сцени која открива и износи своју бит,
и ми се излажемо: наш голи чин је наше јединство.
Сви су становници удружени, чак и они који то не знају.
Они други смо ми; Мора да их је тешко презирати или
убити.
Ми подижемо заједнички град с удруженом конструкцијом,
ужурбаним градитељима, лупањем чекића.
Али наша амбиција се може остварити само ако замислимо
своје уједињење.

Подсмевање само броју других је дрога за самоодгајиваче
који су такође (они неће у то да верују) честице масе.
Сви смо ми то; и испуњени смо тим милионским пламеном.
Он се диже увис и гори кроз нас.
Као путници у возу, продавци, део публике,
то примећујемо и задовољни смо што смо с осталима.
Нестала са клањањем и стругањем, зла публика,
недостојна да уђе унутра.

Сломљени великодостојници, војни хероји, тзв. генији
показују се као напуштени замкови: један поглед — један
пени!
Борба да се поново класификујемо као врхунски људи или
звезде
није на програму. Наш задатак није да доспемо до куле
већ да као Орфеј сиђемо у општи свет,
да нас други не надзиру.

У парку је, молим вас, забрањено клеветање многих на
једном месту.
Ако смо грађани света, не можемо се укочити док други
пролазе крај нас,
не можемо имати израз тријумфа или страха. Жене седе
на столицама,
једна дама седе косе
показује своје ноге као што би неко могао поменути
своје
некадашње здравље;
кицошка невешта лаж испод дрвећа. Мехурићи љубави
у дугом поподневу. Хладно друштво
које смо некад знали готово да умире. Странци могу да
престану
да буду странци.
Можемо ићи у парк као у собу (блиских) пријатеља.

ЗНАНСТВЕНИЦИ

„Знам, дакле постојим."
Неко је зарад знања стигао до морског дна,
а неко, одевен у крзно, доспео на ледене санте,
неко се позабавио тиме како настаје лишће,
неко је фотографисао срце које куца.
Ученьаци су испод малтера на зидовима из дванаестог
века
трагали за лепотама боје.
Открити, објаснити:
над острвом су лебдели облаци сазнања.

Слава је некада припадала темељитим људима.
Израз њиховог лица, понајвише очи,
говорио је да су они одсутни на стази дубокоумља,
тако натоварени ученошћу да су једва могли да мисле.

Пријатељи, схватите да ми преносимо плитке поруке.
Стил одевања је ствар озбиљног размишљања
а дужина мини сукње се сматра идејом.

ВЛАДА

Влади недостаје идеја. Прашина је падала
с таванице у лаганом пљуску. Позвонили су
и поручили још једну корпу статистичких података. Зар
нико није
могао да пронађе документ којим би се повећала количина
наде?
Порука песника је гласила: „Да бисмо избегли несрећу,
можда је довољно да постојање учинимо привлачним".
Премијер је љутито пришао прозору.
„Задовољство? Јесу ли они луди?" Пљеснуо је
једном стиснутом шаком о другу. „Морамо бити
непоколебљиви!"

Тако се влада држи нормалног стила,
ледене воде. Псујући и беснећи,
сања о спектакуларним противударцима.

ЛУИС МАМФОРД

Он уме да осети град. Међу својим лејама с површем
сања о затвореним трговима
где људи размишљају или се сусрећу
а да их реке аутомобила не нервирају.
Ово изненађује људе који воле брзину мотора
више од спонтаног саобраћаја.
Мисле да само погрешно одгојен дух
може да заступа лепу човечност.
Али, неко то мора, и он збуњује цинике својим погледом.
Узрок то завређује. Његова жудна душа,
користећи историјске доказе упушта се у
опширне научне расправе
да би сачувала погледе пуне љубави, гутљаје нежности.

РАТ—И—МИР

Рат је љутити човек који маше својим очајничким
оружјем,
облак нуклеарне експлозије у Пацифику.

Мир је спокојство пензионера који седе
на утврђеним начелима, изоловани од климе контингента,
тамо где ништа није
хитно:
живот уређен за академска проучавања, изолован,
рашчлањен, познат, тема за коју се А и Б
могу сматрати признатим стручњацима.
То је та вечерња химна пуна умора и спокоја
и дубоки, умирујући гласови, досада достојна
поштовања.
То је вечита раскош, крстарење на сунцу, са томболом
увече после обилне вечере.
Идеалне околности, објављен чланак, скупа
лагодност:
сан о томе да се идеални конобари позову за сто
једним малим мигом.

Не постоје ни рат ни мир, постоји рат—И—мир,
не или/или, већ обоје:
или боље, ако вам се тако више свиђа, фузија, игра једног
у другом, спој.
Рат—и—мир није ни љутња ни смиреност,
већ су то особе које се сваки дан крећу
у великој светковини свог града.
То није мир у души већ узнемирена душа:
ратник на стази мира, поборник мира на
ратној стази.
То је грешна радост, сан и буђење,
две стране медаље:
одмор пун брига, вожња по неком осунчаном италијанском
језеру
са девојком којој је мука,
разузданост несрећног времена на неком забавном,
али скупом месту,
размирице у сеоском салону с погледом на шуму,
старење и сиромаштво човека познатог у јавности,
зла политика неког новог, изврсно пројектованог
града.

То је сарадња са особама које не волимо, не одвајање
или постројавање партија,
већ љутња која се гута, рад са омрзнутим особама,

предузимање великог подухвата са
непоузданим савезницима;
разговор о љубави божјој са лоше расположеним
свештеником;
испијање доброг црног вина држећи чашу прстима
са којих су мучитељи ишчупали нокте;
повратак кући после мрака заваћеној породици,
срећан живот са курвом.

С енглеског
Владислава ГОРДИЋ

Џорџ БЈУКЕНЕН

ДАЖДЕВЊАК

Нашао сам чудесног гмизавца: даждевњака. Био је црн, као лакован. Имао је троугласту главу, жуте тачке место очију, иза њих два троугла, по телу округле жуте мрље, а црни реп претећи савијен. Нисам могао поверовати да је безазлен.

Јавили су ми да је Угљеша у болници, јер је пао на улици и ударио главом у зид, али ја сам тада био опчињен даждевњаком. Сем тога, Угљеша се и иначе у последње време стално спотицао и тетурао; то му је постала нека врста навике. Нисам ни помислио да одем до њега.

Баш сам покушавао да прозрем и појачам на слици тајну и симболичност троуглова и мрља, а поготово главе и репа, који ме је грозовито подсећао на реп шкорпије, кад је телефон зазвонио. Видосав ми је јављао да су Угљешу прерано пустили из болнице . . . и . . . тако . . .

Почео је да мрмља и оклева. Осећао сам како кроз оне његове паузе навиру зла слутња и страх.

— Јутрос . . . око десет . . .

Дотле непокретан, очекујући, са слушалицом стегнутом и притиснутом уз уво и уста, одгурнуо сам слику испред себе. У исто време кад сам чуо и последње речи које сам очекивао, слика се преврнула, а реп даждевњака као да ме је погодио.

— . . . настрадао је.

Још нисам спуштао слушалицу, али чинило ми се да више не слушам, јер сам био ошамућен и унезверен.

Најзад сам без речи спустио слушалицу. Нисам био свестан да ми је у мозгу остало урезано и оно што је Видосав на крају причао. Иако нејасно, ипак сам знао да

је Угљеша прелазио улицу ван пешачког прелаза. Саобраћајац је зазвиждао, а Угљеша се укочио насред улице. Мора да је био још поремећен. Ауто је налетео, оборио га . . . и поломио га . . . целог . . .

Сручио сам се и згрчио на столици. Чинило ми се да ме је најзад убо отровни црни реп. Потпуно недужног; као што је био и Угљеша. Или сам то заслужио? Што нисам бранио Угљешу? Сад је нестао, онако дебељушкаст, са својим неописивим миром, стегнутим уским и дречавим оделима. У ствари, његово спокојство је нестало чим се спетљао са Душицом. Није га разбио никакав ауто, него та насртљива и јетка женица. Шаренија је, кад се нашминка, а свакако и отровнија од безопасног даждевњака. Изгледа да је чак и тукла Угљешу.

Касније су ми јавили да је Угљеша још жив. Али, после дуге операције, био је у шок-соби. Видосав је тврдио да ће се Угљеша, онако тежак, ипак извући, и потезао ме некуда напоље. Кроз два сата требало је да се телефоном јавимо болници. Зачудио сам се кад сам видео да смо на Косанчићевом венцу.

Пред старом, мирном зградом жутеле се тек истоварене, још миришљаве даске. Унутра је кућа била мрачна, по дужини подељена ходником, који је са обе стране био испресецан вратима. Зграда је била накрцана атељеима. На изглед сасвим тиха. А знао сам колико тишина може бити напрегнута, код оних сликара који раде, а и код оних који очајавају. Најлепше је, просто, чаврљати. Али, то није и најлакше.

Није било Угљешиног брата. А врата његовог атељеа била су одшкринута. Да ли је у бризи или очајању због Угљеше заборавио да их затвори? Можда је одјурио у болницу? Унутра су кували кафу, галамили и смејали се. У углу је лежао радни мантил, неизрециво шарен и скорео од боја, вероватно бачен у хитњи.

А Видосав није намеравао да оданде пође. И тамо је све познавао. Сувише мршав, на својим дугим крацима, као шестар, само се вртео около. Сударао се, грлио и викао. Једва сам успео да га одвучем на улицу. Хтео сам, ако већ чекамо, бар да чекамо у тишини.

Косанчићев венац се извијао као слово С, од Поп-Лукине улице до подножја Калемегдана. Још су биле нетакнуте старе куће, и турска калдрма, и липе. Није се чула

градска бука. Старински чисти мир задржао се у овом куту града. Недостајала је, тамо где су биле ископине, покривене тер-папиром на дирецима, некадашња Народна библиотека, срушена за време бомбардовања 1941. године. Знао сам је само са старе фотографије: била је то бела зграда са стубовима. Али чим смо је поменули у разговору, и она се некако појавила; нејасно; попут некадашњег лика око леша.

Стресао сам се од језе и горчине. Да ли је Угљеши сломљена и глава, поред ребара и руку?

Ишли смо испод грања које је сенчило улицу, крај начичканих аутомобила, доспелих и тамо, али непокретних, зачараних оним миром, поред једноспратне зграде, недавно освежене бојама, где је живео и радио Мика Алас. Био је риболовац, математичар, свирач и певач чије су вечерње седељке и рибље чорбе још славне, истраживач поларних области и забачених острва, професор Универзитета, путописац, познавалац царства гусара, сапутник океанских рибара, члан многих академија наука, пратилац јегуља на њиховом чудном путу кроз мора и реке. Да, од њега се заиста могло научити како треба живети.

Споменик Мике Аласа, на крају отворене падине, где није било зграда, није, зачудо, био окренут према Сави, коју је волео, него је гледао у тишину сеновитог Косанчићевог венца, у старе зграде, и у калдрму и аутомобиле, светлуцаве после кише. Иако су на Косанчићев венац, са оне падине (под којом се сасвим у дну видела сићушна возила, лађе и чамци као трње на реци, а још даље велико небо премрежено с леве стране танким линијама мостова) надирали ваздух, и пространство, и плаветнило, и облаци. Са немиром сам гледао како, иза неког авиона, све ређе бело прамење нестаје у плаветнилу. Чинило ми се да се развејава неко тежиште. А можда и Угљешин живот.

— Такви су били — причао је Видосав — и Мика Алас, и Миле Крпа, и многи други. Брана Петронијевић је после првог светског рата становао у хотелу „Балкан". Цица зима, а није се ложило. Али он ти кроз јорган пробио две рупе. Протне шаке кроз те рупе, држи књигу и чита.

Да, Брана Петронијевић био је грађански филозоф, залутао у својим размишљањима; самотник и особењак. Али био је и математичар, и палеонтолог, и биолог, и психолог. Колико живота је истовремено живео?

А ми, сликари? А ја?

Нисам више хтео да се враћам у атеље Угљешиног брата. Већ тамо сам се згрозио од сликара и слика, још не знајући зашто. И тај чова се сетио да има брата тек када је било касно. Могао сам бити срећан што та варалица или замлата није био у атељеу. Не бих тамо издржао, чинило ми се, ни пет минута. Отровао бих се, ћутећи. Или бих се, вичући, угушио. Али, због чега? Па ја, усхићен, или у колебању и сумњи, бојама стварам не само људе, него и градове, и небо.

Баш зато.

Шта чинимо са својим животом? Можда сам сасвим безначајан, а умишљен; у суштини, не само сићушан, него и одвратан. Шта сам досад створио, иако ми се често чинило да могу обухватити васиону? Па и црв понекад толико избући, изједе и опогани свој велики свет, своју црвену јабуку, да и сам угине у трулежи.

Тек тада сам увидео да је страшно што постајем само сликар. Са гађењем сам се сетио оног гмизавца на својој слици. Тако је и он био једино и искључиво даждевњак. Обоје смо били шарени од боја а једнострани. Што сам више био сликар, све мање сам био човек. Како је до тога дошло? Зар нисам могао све оставити и отићи до Угљеше? Постао сам саможиви чудак, који више воли даждевњака него другa. Можда би Угљеша избегао ову несрећу да сам био с њим.

Тада је Видосав рекао:

— Знаш ли да је Угљеша бузерант?

Ћутећи сам га гледао; некако разроко.

— Што ме гледаш? Зар не знаш шта је то? Педер. Хомосексуалац. А зову га међу њима — Цурица. Хтео је, кажу, да се убије због несрећне љубави.

Његове речи изгледале су ми удаљене, споредне спрам Угљешине смрти; само сам их узгред чуо.

Можда. Угљеша је носио тесна одела дречавих боја. Чинило ми се да шкрипе чим се помери. А и зашто би га, иначе, оставиле обе жене? Душица је чак и рекла да је он педер. Али шта се мене тиче распоред хормона и склоности у Угљеши? Ипак је био човек кога сам могао да спасем.

Још сам се грозио самог себе. Како сам постао овакав? Чинило ми се да су ме обухватили хладноћа и боје онога гмизавца. Једва сам чекао да слику изгазим. Са уживањем и гађењем. Као да је даждевњак жив.

Кад сам се вратио кући, пружио сам руку и дохватио слику, али баш тада је зазвонио телефон. Јављали су ми да се Угљеша освестио, али да је сасвим слаб и апатичан.

Размишљајући да ли ће Угљеша остати жив, несвесно сам појачавао на слици подмуклост и грозовитост гмизавца. Труп је постао црњи, али и сјајнији, па се злокобно пресијавао. Жуте мрље сам подјарио. Торугласту главу сам зашиљио и мало уздигао, а реп даждевњака још више савио. Изгледало је да је у злом грчу. Само што није скочио на мене.

Тргнуо сам се и пажљиво загледао, зачуђен. Да ли даждевњак у природи овако изгледа?

Створио сам га готово несвесно, али можда баш зато атавистички. Сада, док га гледам, заиста отеловљује себичност и опасност. Чини ми се да се од њега по соби стварно шире студен и гроза. Па овај гмизавац збиља показује какви сваког тренутка можемо постати!

Сетио сам се како ми се учинило, кад су ми јавили да је ауто прегазио Угљешу, док се слика превртала, да ме је реп даждевњака погодио. Одједном ме тај убод испунио не само смрћу и болом, него и неподношљивим огорчењем. Све је јурнуло кроз убод. Који није ни постојао. Чинило ми се да сам тада крикнуо свом снагом, иако нисам пустио ни гласа. А зар то не значи да би ме даждевњак увек, кад год бих за погледао, подсетио на Угљешу, и на свирепу људску себичност, која се понекад разблажује сузама и кајањем, али тек када је касно? Можда тако свет и васиона ипак, рачунајући у хиљадама година, постепено постају бољи? Јер и кисеоник је лагано и поступно обвио ову планету.

Зато нисам уништио слику са даждевњаком. Напротив, окачио сам је да виси на најистакнутијем месту у соби.

Повремено морам да га погледам. Увек је будан. А бржи је и јароснији од сваке опомене. Увек је спреман да скочи на првог који наиђе или га погледа. А првенствено на мене.

Душан АНБЕЛКОВИЋ

AGRAM SOUND

(амфетаминско грло)

НЕОНСКИ БАРД

камилица је тиха и лијепа
као принцеза из „кулушића"

није ме дуго било
јер сам био у цвату истине.
у ријем букету заробила ме мекана
крижаљка коју сам рјешавао наглавце.
вулгарно вулвино плетиво помрсило ми је
све собе. тако сам одрастао као дисциплина
фетуса. на крају сам крикнуо и бијес.
ослобођене кичме прхнуо сам увис.
у јуришној измаглици избројио сам 21 небеску
опругу на свом ловцу-бомбардеру. зарио сам
се у слободу и ставио те у четврту брзину:
— док су на првом кату
студентице глачале досаду
— док је у приземљу пјесник прекинуо пишање
дивећи се тек надошлом стиху
— док је у подруму кипар изазивао страст
брушеним дрвљем и каменьем . . .
није ме дуго било. вратио сам се јер поље
метафора није мртво као што мисле
сиромашни даркери.
дошао сам напокон. тотално надуван
блистао сам у сјени трансценденције.

мјешавину трава држао сам у запућку. попео
сам се мирно на позорницу и рекао
дубоко гримизно: здраво, кучкини синови!
„кулушић" је утихнуо. културни клуб личио је
на неуротични плац. анђели пакла
грицкали су popcorn и пљували ситниш на
град. главни колодвор халапљиво је прогутао
њихове табане. гледали су ме тужно као
расни губитници. у сваком тренутку били су
спремни умријети. промијешао сам звијезде
у грлу. кронична метвица запалила је
микрофон и гладну публику. да, дуго ме није
било. као што је и иначе случај са истином . . .
пичио сам полетно. нисам имао милости. дјевојке
су већ у мислима носиле пуна колица трбуха.
rock-критичар је скакутао пого. смрт у
мојим ријечима засјала је свјеже као нетом
купљени лијесови. глазба је ушла у сваки
кутак зноја. онда сам рецитирао сребрне
моторе сатисфакције. заљубила си се одмах
у моју бијелу џепну марамицу. обневидјела
кренула си према аутопуту. сустигао сам те.
загрлио сам те. гледали смо кретене како
траже злато и љубе крампове у потиљак.
ја сам и даље производио неон за дане
оскудице. ти си наравно била тужна, њежна
принцеза — најдивнији грашак алтернативне
сцене. штафета је засјала у мојој руци.
затим у твојој. кунем се. опточили смо је
анархијом и попили камилицу. онда си раширила
ноге. попаљиви long play. округла црнина.
човјече, до јутра сам био кома. сметлари су
чистили крај стољећа.

СИЛИКОНСКИ ВРЧЕВИ ТУМАРАЈУ

психоза је слатки
видео који пушта
змајеве, а слике
усамљености највише
се усијецају у наш ум.

дјевојка је марљиво гледала у небо.
нитко је није сметао и могла је
проћи с најбољим успјехом.

њене груди прецизно су лелујале
између излога.
придружио сам се повијести и пратио
рад лелујања.
млијечни парадокси парадокси
упозоравали су да је пет до
дванаест. обиље је сличило на
канадски социјализам и малу привреду.
рубље је свјетлуцало романтично
јер је тако најбоље.
њене гаћице шпикали су воајери
сухим јебовима.
Илица је подсјећала на спиралу која
може зауставити младе
бијеле лавове.
али коврчице су свирале осаму
с двије жуте трубе.
и дјевојка ће умријети.
њене постхумне пичкине димове
бог ће конзумирати астрално миран.

+

литерарни дјечаци су врчеви
напуњени пивом.
мјехурићи пјене њихови су најбољи
текстови.
лутају улицама, утринама, становима.
траже мали зимзелен идентитета. сваку
вечер кажу: јутро ће промијенити све.
тренирају Schank-jogging и буде
вјековима уснуле дјевојке.
свакој увађују по џоинт мирисне
ерекције. пуна су им уста зрака
па и пустоловине.
китови плове кроз уске очи.
сваку вечер кажу: живио живот.
кад бубри сало уштрцак освјежава ноћ.
фонтана вируса чврсто прити.
не чуди се.
чак и њихове метафоре остају саме
као и милиционери кад су двојица у
једном пару.
њихова литература јаше у кожним
чизмама на периферији прерије.
кад они стигну сваки град је мањи.

али град као и обично редовито бљује
таксисте, докторе, чикове
и остале необичне производе.
кад угасле цјепанице марширају
индивидуалност
кровови пуцају од смијеха.
за то вријеме праве курве сањају
texas као нафтне магнете.
зато пустиња и може бити платно
сабрано у дине. врло динамичне.
ја сам жути кројач распоређен
активно.
жалосно промatрам црвљиве тулипане.
тугу уграђујем у шкаре које сијеку
предрасуде на уске црне траке.
сваком дјечаку вежем по једну и
кажем да није лако бити мртав плус
неуротичан.
а литерарни дјечаци лутају.
с осушеним пенкалама фурају се на
свој арт у глави која је image.
она разбацује маглену вуну:
естрадне грчеве.
и тако нестају бедуини загледани
у урбану досјетку.
али постоје прави јахачи имагинације.
то су моћни бубњеви који живе од
тишине.
поносни губитници су оно најбоље што
један град озбиљних кровова може
понудити. кад то схватиш и пекмез има
пуно бољи окус а јабуке
свилено ткиво.

ЦРВЕНКАПИЦА ИЛИ ЕРОТИЧНЕ ЧИПКЕ

свака кроника
суставно једе
богове.

у спортском центру
сви су полудјели
висећи на танким узицама мозга.
тако живе рибе које пливају леђно.
њих фасцинира звук досаде.

прогутали смо њихово мртвило и
снажно прднули.
цикламе су летјеле као вјечити
студенти.
изашли смо у роза ноћ. иза зграде
раздвојио сам пуне полумјесеце изнад
твојих „wranglerica".
Максимир је био у другом стању.
због тога је дисао пуним плућима.
колаче и вино пождерао сам скупа
с тобом. вук је прешутно завијао на
мјесец. бака је у утроби причала бајке
и повремено викала: I'm too old to
rock'n'roll and too young to die.
била је укусна запаљива пуританка.
ловац је позеленио од младости и
распорио мекано мјесто.
латице и амфетамини свјетлуцали су
накрај ноћи.
испадали су у уредним војничким
формацијама као нова прољећа.
опет сам ушао у рибарницу. била је
пуна топлих рибица и кривудавих
балада.
напрчени мјесец играо са црвеном
капицом. чврсто си стиснула капке и
силовала таму.
мали принц окопавао је ружу
која је стењала од његове доброте.
радила је добро и родила на брзину
буцмасте рајчице близанке двојке.
тако су мишићави глатки сребрњаци
предухитрили реуму. крвави златници
слиједили су тренд. на клизној скали
ероса роктала си малу смрт.
плохе свијета увијек мријесте
елеганцију блата.
метафоре су све живље као моје
шоферске руке. заролао сам три
манекенке по писти. пилоти су цугали
керозин и умирали од зависти.
у завршној срчики заборављени језик
подржао је врцкаве крмаче.
рекао сам ти: дјевојко, марширај
упорно до стадиона гдје ћеш увјежбати
себе као своју младу жену.
избрисао сам посљедњу бубуљицу.

пубертет је нагло копнио на целулиту.
вељача је дахтала
кроз густо грање.
већ рутински даривала је ловором
и абортусом своје апсолутне
почетнике.
као прави фрајер снијег је прекрио
све трагове јер пада дубоко.
а сад брзо на један турбомлазни
чај с румом. рад на чипки одувијек
воли
мале топле паузе које се смију.

Милко ВАЛЕНТ

ДИВЉИ ДАН И НОЋ

*
* *

Поноћ је прошла
Који нас не воле
Заспали су можда

*
* *

Мува се дави у очајању
Ко погледа помисли
упала у млеко

*
* *

Лепо лице
заклања од погледа
велики предео

*
* *

Уплакано дете
Игра се
кружењем воде

*
* *

Маказама помажем
да посеку руже
Да се из баште не врате саме

*
* *

Стазом пуном
опалог лишћа
дете безбрижно корача

*
* *

У џемперу
позајмљеном од пријатеља
топлија је самоћа

*
* *

У журби
сударамо се са онима
који немају куда

*
* *

Из куће у кућу
сели се
човек без куће

*
* *

Руже оставиле корен у башти
па живе са мном
од ваздуха и воде

*
* *

отворих вратанца
Пећ је пуна
усијаних наранџи

*
* *

У густој трави
стручак коприве
врисне на босу ногу

*
* *

С росом на лицу
трешња на пијаци
Сећа ли се гране?

*
* *

Рука која закида
на ваги
Помази ли кога каткад?

*
* *

Прозор купатила
Небо мален
као лице

Мирјана БОЖИН

СМОКВИНИ ЛИСТОВИ НА БАГРЕМУ

Наставци о изгнанству

Сада је већ петнаестак и више година откако читам драгоцени последњи роман Џејмса Џојса, *Finnegans Wake.* Непреводив на други језик, јер је у свима, може се читати непрестано а да се никако не дочита. Док бдим, служи ми да заспим. Док сневам, служи ми да се пробудим. Читам га између снова и бдења, и никада га нећу прочитати. Али, све време однекуд знам да је у питању роман написан особеним, неупоредивим видом изгнаничког језика, беспоштедним подсмехом сваком националном, особито енглеском језику. Читати га је већ бити изгнан (из говора у ћутање, из окриља господарског ума у беспутно лукавство безумља), отићи из књижевности а да нисмо искључени из писања. Стога се многи неће сложити са мном да је Џојс прва фигура изгнанства писања, набрајаће свакојаке изгнане књижевнике. Али, то ће бити само изгнани књижевници у чији списатељски језик никада није преточено изгнанство са свим последицама. Тек местимично: довољно ипак да у изгнанству наслутимо завичај писања. Но, Џојс је прешао сваку меру. Он се обраћа писању једино као изгнанству, и бира самоизгнанство ради писања. *Finnegans Wake,* последњи роман, утеловљује његову изгнаничку праксу, дело је писања као суштог изгнанства, ћутања и лукавства.

Џојс је прешао границу. На физичка измицања надовезао је језичка. Ниједан језик му није довољан. Ниједан речник нема све речи које су му потребне у изгнанству. Тражи језик који би и сам био изгнан као што је вино

„изгнано" из грожђа. Тај језик је од гњечених и ферментисаних речи. У његовом писању, податак је трүло место од којег започиње претварање.

У доба када се припрема да напусти Ирску, те пође у добровољно изгнанство, Џојс пише Нори, 29. августа 1904. године, оно што нам је већ познато, да се у поредак може укључити једино као скитница, вагабунд. Но, у наставку читамо: „Мој дух одбацује друштвени ред у целости, те тако хришћанство, огњиште, прихваћене врлине, класе, религијска учења . . ." Обузима га осећање различитости. Лишава се сваког окриља, штавише одлучно га одбија. Својим изгнанством, најпре унутрашњим, Џојс пориче све што сачињава друштвени ред из којег потиче. Изгнанство се продубљује, постаје апсолутно када се оно што живимо изгнанством веже за оно што стварамо. Није више само одвојеност од света. Свет из којег нам Џојс долази не трпи га, као што је тај свет подједнако и њему неподношљив. Изгнанство бива уметност удвајања, како закључује Елена Сиксу у свом обимном раду (Hélène Cixous: *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, 1968), а то је Џојсова уметност. Задобивајући уметнички облик, изгнанство се универзализује.

Изгнаник никоме не служи. *Не служити* једина је судбина писања. Не служити чак ни овом или оном језику. Из тога се рађа *Finnegans Wake*, из наговештаја што га налазимо већ у Џојсовом *Портрету уметника у младости:* „Нећу служити ономе у што више не верујем, ма звало се то Кућно огњиште, Породица или Црква". Рађа се из обећања: „. . . користећи за своју одбрану једина оружја која себи дозвољавам да употребим: ћутање, изганство, лукавство."

Тиме је одређено Џојсово писање, његова уметност удвајања. Свако коме је наметнуто изгнанство, или се сам одлучује за њега, има своју.

Ко пише, шта год писао, најпре себе пише. Док сам, 1985/86, пребирао по спрези писања и изгнанства, нехотице ми је, као дух, искрсавао сопствени улог: а ти, шта је с тобом? Постоји ли и какво је изгнанство за које бих се усудио да га назовем својим? Као писање, и у писању, оно је *одложено.*

Стилски разлози и, верујем, разлози чисте субјете нагнали су ме да се, на крају лутања кроз туђа изгнанства и дела, сетим себе и ту уплетем. Тај крај је остао неотиснут,

и више га нема. У последњи час је изостао стицајем интимних опомена, а потом сам га, ваљда од неке зле воље, изгубио и мора да је већ одавно у смећу са осталим сувишним папирима, прерађен у хартију намењену нечијем мање таштом записивању. Изостављено, питање личног удела ипак није ишчезло, трајући увек и у свему, јер иначе писања као изгнанства не би ни било.

Од изостављеног и изгубљеног конца памтим да је Милош Црњански детињство провео на обалама горњег тока Бегеја. И није чудо што је, настављајући *Сеобе* у Лондону, тешећи се, написао да је багрем и на Дону и на Бегеју једнак. Пошто сам и ја детињство провео на обалама Бегеја, нешто ниже од места Црњанског, и упознао врбе и багремове Бегеја, помислио сам: да ли би и за мене донски и бегејски багремови били једнаки? Није реч ни о Дону ни о Бегеју, па ни о багремљу на њиховим обалама, него о нашем сећању, о успоменама које не замењују овај багрем са оним, премда нас онај може подсетити на овај. Завичајни Бегеј, који, иначе, више не постоји (преобратила га канализација и исушивање), а на чијим сам обалама јео багремове цветове, једино је изгубљено време. Нигде другде и никад више нисам наишао на такав мирис багремовог цвета који ме је научио сећању. Ако је данас, више него икад, писање изгнаничко поднебље, безавичајност, тада целог живота идемо од једног до другог изгнанства у времену. Наша дела су тај изгнанички беспутни ход, као што је Џојсово *Finnegans Wake* беспутно лукавство безумља у језику, у мноштву језикâ. Устрајно задржавање у простору, у понеким случајевима, пусти је покушај да задржимо време свога живота. Не хотећи да се прилагодимо, отићи не значи одрећи се времена изгубљеног у простору, него му на другом месту распрострти нову постељу. Али, и ако останете, јесте ли игде, припадате ли икоме и ичему?

— А ти, шта је с тобом? Хоћеш ли отићи?

— Никако. Док ме не протерају.

— Остајеш? . . . Од нечега си ипак отишао?

— Да, од онога што је отплављено с мојим помислима на изгнаништво и што ме обузима као осећање различитости. Приговориће ми се да заборављам где сам, мада на то непрестано мислим: и ја сам напољу. То најбоље познајем: бити напољу, изабрати одбаченост, писати нешто што мало њих може волети . . .

Je m'excuse de raconter un bout de mon histoire. Mais je pense que je ne le fais qu'en hommage aux exilés.

Дакле, моје одложено изгнанство: изгнаник без искуства изгнаништа.

— Па? Хоћеш ли отићи?

— Не знам. Не могу ти одговорити. Изгнаник је тек онај ко раскида с помислима на повратак, али се ипак нигде не кући. Писац размишља стално се опраштајући.

Некако уочи часа када је требало да напуним своју четврту годину, преселили смо се из старе куће, с кровом од трске — под којим се, уочи наше селидбе, обесио о греду мој дед (вулкански сумануте пијаница, фијакерист и зналац четири језика осим матерњег) — у бољу, на почетку бивше Немачке улице. Жалио сам за старом кућом, сазиданом од черпића, с темељима од набијене глине, и за двема раскошно разгранатим смоквама у дну дворишта; тек после низа година, почео сам да схватам како су та смоквина стабла била чудесна: замислите, тако далеко од средоземног сунца и зрака, с друге стране Дунава, леве изнад Тамиша, чак код Бегеја, *смокве*, и то не јалове, само за око, него, с извесним кашњењем по календару — пуне дебелих слатких плодова. Зашто је то најчешћи опис смоквиних плодова у који и ја упадам? Хоћу ли због тога, две-три године потом, запалити нову кућу, почев од сламе, с краја према башти? (Долазили су ватрогасци, долазили и милиционери, и питали ме: одакле ми шибице? Тада сам знао само за једну улицу, а само ми је један број падао на памет. Понављао сам муцајући: „Од друга. Станује у Улици Цара Душана број 5". Они су одлазили и долазили. Слегали раменима. На тој адреси је био, ваљда, Комитет Партије. Да ли сам им давао погрешну? Ја, млади паликућа?) Али и двориште куће у коју смо се уселили имало је својих чари: људи из друге, велике куће која ми је наликовала сну над сновима. Дуго ми је требало да се отарасим уверења да од ње нема бољих и пожељнијих кућа. Двориште је било заједничко за обе куће. Но, једнога дана отац је довезао даске и подигао ограду. Суседи су, наиме, изненада отпутовали ускративши нам неопходни део дворишта, преко ноћи напустили своју дивну, пространу, стамену кућу. Вероватно нису добро пролазили; он — Рус, а она — Бугаркиња. Други су се доселили. Кућу је будзашто добио човек запослен у Државној безбедности, човек са заслугама, горштачина. Бивши суседи, за које смо чули да су

отпловили ȕ Аȕстралијȕ, мора да сȕ кȕћȕ напросто препȕстили властима ȕ замењȕ за свој одлазак.

Повремено сȕ ми од тада падали на памет остављени сȕседи. Смокве напȕштамо, љȕди одлазе. Нисам знао зашто. Но, данас, кад сам сȕочен са изгнанством, одједном ми бива јасно да је његово питање, скопчано с напȕштањем смокава и одласком љȕди, непрекидно ȕ мени било затиснȕто (као садашње исељавање по светȕ и она која сȕ ми надомак), још од трена када нисам знао да говорим (одбијао сам било шта да кажем све до своје шесте године), од трена када сам чȕо да понеки пȕтȕју незнано кȕд, на другȕ страњȕ земаљске кȕгле. Кȕда заправо? Ȕ вечито изгнанство, ȕ дом под другим небом. Знао сам за одлазак, али га нисам разȕмевао. Знао сам љȕде, слȕшао њихове позиве, речи, али нисам разȕмевао, ȕсран, да ми, већ изгнаници, говоре из предстојећег изгнанства, из своје одстȕпнице. Био сам нем, кркљао, био некако знатижељно глȕв. Бар сам памтио да је оно што ћȕ назвати изганство — пȕтовањем некȕда, заȕвек, нестајањем пред очима оних који остају, чȕдо измештеног живота, као што сȕ чȕдо и одстȕпање биле и остале оне смокве што сȕ расле северније него игде. Некако је до њих, међȕ багремовима, ипак допирала медитеранска сȕнчева промаја, а ја је гȕтао и ћȕтао.

Сваком приличи његов први сȕсрет са изганством кад га већ не може заменити за другι и тȕђи. Мој је по степењȕ одлагања. То је степен измаглице. Све што чиним — чиним као дошљак ȕвек „испрека". Одржавам напетост између придошлице и домороца, бегȕнца и гостопримца.

Између крајности овдашњег и тамошњег, бдења и сневања, само је смоквин лист, чија постојбина није тамо одакле сам, па ни овде где сам. Сећајȕћи се сеновитих стабала с дна двориштα, не бих се баш могао заклети да није једнако када одлазимо од некога и када одлазе од нас. С једним изгнаником на светȕ, сви смо ȕ изгнанствȕ. Изазов гони да на изгнаништво помишљам као на своје детињство кад сам напȕштао и кад сȕ ме напȕштали, као на своје доба ћȕтања. Настављам да живим с тим, као стари паликȕћа. И Џојс је могао наставити да живи са Ирском тек је из ње отишао.

Да ли би романи *Ȕликс* и *Finnegans Wake* ȕопште били написани да се Џојс није окренȕо ћȕтањȕ, лȕкавствȕ и изгнанствȕ?

Али, да ли би изгнаник могао написати *Архипелаг Гулаг,* који дугујемо Александру Солжењицину у унутрашњем прогонству, и то када је већ освануо *Један дан Ивана Денсовича?* Солженицин га је састављао у прогонству које није било *избор,* ослобађајуће изгнанство, већ изоловање, део логорског света. И многи интелектуалци и писци пољског синдиката „Солидарност" (међу којима истичем Адама Михњика), иако су се нашли у затвору, или у земљи изнутра опседнутој ратним стањем, на путу према логорском свету, одбили су да прихвате понуђену слободу условљену својим емигрирањем. Да, Солжењицин никада не би могао сачинити *Архипелаг Гулаг* као изгнаник (коначно, он је силом избачен из Совјетског Савеза). Нити би Михњик написао своје неупоредиве затворске есеје изван Пољске (у којима није очит само терет опстанка пред прогонитељима, него и унутрашњи активитет изгнаничког опстанка тамо, међу осталим прогоњеним, међу људима чија посна и треперава плећа је притиснула власт која би радо с лица земље збрисала такве попут Михњика, што — коначно — и чини).*

Постоји и *изгнанство останка.* У питању су, свакако, изгнаничка дела. У њима се одвија трагање упркос изолујућем поретку који окружује њихове сачиниоце, и у њима изгнанички језик одбија језик поретка, истом снагом и истим самопоштовањем које откривамо и у одбијању понуда власти о емигрирању.

Останак није, у дословноме, алтернатива изгнанству, него је и само његов вид, а понекад и понегде далекосежније, неподношљивије и смртоносније. Кад је у блажем виду, оно је одложено изгнанство: све изискује од нас да одемо, а ми ипак остајемо. Између споља и унутра, избор је *бити споља изнутра . . .*

---

* Пише ми варшавска пријатељица (М.), између осталог: „Ми се овде и даље играмо Робинсона Крусоа (. . .). Има различитих начина . . . На пример, А. Мицкјевич. Он је неко време становао малчице изван Париза, па је на парискоj пијаци куповао за своју повелику обитељ разно вариво, стављао га у џеп и пешачио кући. Прича се да је често потпуно заборављао ту своју мркву, першуни то се распадало у његовом џепу . . . Ако смо сви већ давно емигранти у властитој земљи, сваки од нас има у џепу барем једну трулу мркву."

Рани грчки мислилац (рођен отприлике 500 година пре нове ере) Анаксагора, који ће, по Диогену Лаертију, први поред материје поставити ум, сматрајући га принципом кретања који све ствари на свету доводи у склад, би прогнан због безбожништва и, затим, у одсуству, осуђен на смрт. У изгнанству, питали су га зар му није стало до домовине. — Како да не — рече он. — Веома много ми је стало до домовине — при томе показа на небо.

А неком човеку који се жалио што ће умрети у страном свету, одговорио је: „Са свих места свеједнак је пут у Хад". У природу се, свакако, боље разумевао него у политику.

Ако је удео политике у питању изгона очевидан, премда не увек и пресудан, Анаксагора је својом изгнаничком судбином и мишљу донекле упозорио и на могући удео природе. Да ли је природа наше завичајно окриље које нас истовремено позива да га се одрекнемо, да се одрекнемо њеног божанског склада и изаберемо пут изван природног раја? Тако би се могао протумачити и Адамов изгон што га је заслужио када је одлучио да се упусти у људску пустоловину разликовања добра и зла. Поглед те врсте потиче из списа Јакоба Бемеа, немачког мистика, те Исака Лурије јеврејског, па се чак наслућује и у (по Јиргену Хабермасу) Шелинговом учењу о материји у Богу. Трагови му воде и до „шеме изгнанства" Емануела Левинаса. Тај поглед је укратко овако изложен:

> У ситуацији смо пре стварања. Бог би да створи биће које би му било слично. Да би му доиста било слично, он мора да му препусти место, обезбеди му простора. Да би се, дакле, то биће могло развити, Бог се повлачи у себе самоконтракцијом. Тиме Бог у себи саздаје извесну природу, нешто тамно. То Беме назива *темељ* (нем. *Grund),* а Лурија, пак, о томе говори као о *изгнанству.* Тек повлачењем у себе, Бог започиње процес стварања који ће довести до Адама, првог човека, Богу сличног. Као божји двојник, то биће је истински слободно. Слобода подразумева да он сме разорити чак и свет што га је Бог устоличио. Адам то и чини. Пошто је Бог хтео да створи слободног човека, Адам је уништио божански свет, лишавајући тако Бога његове слободе. Тиме је започета светска историја. Створивши човека, Бог је изгубио моћ да спасе свет. Стварао је искључујући себе... Стога је човеков задатак да светску историју води тако да стварање буде обновљено. Човек је искупитељ Бога...

Сада, после Бога, и човек мора поћи у изгнанство, повући се у себе, препуштајући место природи, избављајући Бога из ништавила у које га је гурнуо. И пре оваквог мистичког виђења изгона и слободе, Анаксагора је исти смисао, определивши се за природу, придавао своме изгнанству: учинити људски род опет природним значи учинити и природу људском. Кад већ није то могао постићи с целим људским родом, грчки мислилац је то покушао да учини на себи. Небо му је постало домовина. И одасвуд му води једнак пут до пакла и искупљења. Изгнанство је тада удес свакога ко би да буде, мимо и упркос поретка, искупитељ (сопственог) света, изгнанство као темељ опстанка. Ствара тек онај ко, опирући се, попут самоискљученог Бога, прихвата изгон .

Џојсова јерес је, међутим, друкчија и безнаднија. Неоспорно је да је и он јеретик. Отуда његова склоност према низу фигура јеретичара и јересијарха (међу првима је ту спаљени Ђордано Бруно) који проничу његовим текстом, почев од *Портрета уметника у младости до Finnegans Wake.* Јеретик јер не може да буде укључен у поредак, али и јеретик јер се сам искључује. Он је споља, у позицији изгнаног јеретика. Сам је изабрао ту позицију изганства. То је *haeresis,* избор. Он предузима трагање путем избора, трага за грехом што га теолошки говор приписује Адаму, као првобитни, трага за омашком, коју ће исписивати као изгнанички симптом. При том пориче и могућност исправке, и пориче искупљење; отуда је његово изгнанство без повратка.

Ни у одложеном изгнанству, једном започетом, нема краја одлагању. И сва моја гатања о изгнанству, преко списâ, фигура, удеса, модулирана овде као писање, не нуде икакву одгонетку већ њену неодређеност завештавају несаници оних који не служе, измаглицама светске историје, и жртвама које бдију у сопственом пепелу. Бдијуће изгнанство је, у писању, у животу, без повратка.

Модул за симулирање изгнаничке судбине. Улазимо у капсулу и бивамо избачени у пространство. Погледајте се сад: само сте зрнце песка у пустињи, а од вас је најближе следеће зрнце удаљено хиљаду и хиљаду километара . . .

Изрека: *Писац, свакако, никада није пророк у своме селу.* Морис Бланшо: *Ко пише јесте у изгнанству писања: тамо је његова домовина где он није пророк.*

Упорно се одричући књига на које ме одложени изгон осуђује, знам да је библиотека била једино одређење завичаја, једини завичај онима који су је се одрекли.

Понеки писац током целог свог живота жуди да стигне тамо куда га изгнанство готово преконоћ може одвести — каза Јосиф Бродски, децембра 1987. године у Бечу — јер једна од истина „судбине коју називамо изганство јесте да она неизмерно убрзава нечије иначе професионално летење — или пловљење — у изолацију, у апсолутну перспективу". То је перспектива отворена пред вама када остајете сами са сопственим језиком, и нико или ништа не налази се између језика и вас. Отуда је за многе писце, и преко воље, изгнаничка судбина најпре језички догађај. И не би требало помислити да се из тога догађаја излази без дубоких рана. Неке се осуше. Неке не зацељују. Неко не успева да их преживи . . . Џојс је био у Пули док је, управо тада, желео да буде у Паризу. Али, и дрвеће може трулити.

Да ли је добровољно изгнанство повлачење из неког опкољеног места где нас све растрже? Не. Оно је тражење да усред непознатог ставимо заједно све што не знамо. Запустити ствари? Добровољно изгнаници су попут испирача злата. Зрнцад која кадикад засветлуцају на ситу, не исплаћују утрошено. Награда је само просејавање воде, и песак који остаје када је из њега све злато просејано и испрано. Награда је оно што не добијамо. За њом се полази у изгнанство, учећи што никада не бисмо научили: изгнанство је међу првим самоучким дисциплинама.

У изгнанству, није нужно бити Јеврејин. Могао бих се пријавити и као Циганин, Ром. Пуни отпадничке и пркосне маште, тако су — вели музиколог мислилац Владимир Јан-

келевич (у *L'irréversible et la nostalgie*), из лозе изгнаника — у регистру странаца хотела *De l'Union*, у Шамонију, учинили Жорж Санд и Франц Лист 1836. године. „Сматрали су се делом оне интернационале путника, ходочасника и номада уметника, чија домовина је увек другде: Лист је морао да се препозна у циганском народу, скитничком народу *par excellence*, луталачком, народу без фиксног огњишта и који, налик Диотимином Еросу, нема своје место боравка нигде на овом свету." Није ли Лист, тек захваљујући том препознавању, музички обрадио управо *Псалам CXXXVI*, међу Давидовим једини псалам који је посвећен изгнанству? — пита затим Јанкелевич . . . Цигани ноћу каче своје виолине о неко дрво, врбу, и једино ветар тада изазива подрхтавање жица на инструменту. Изгнаници у Давидовом псалму, чине исто, не усуђујући се да певају у страној земљи . . .

(Можда, откад Јевреји опет имају своју државу, сви песници прогоњени, презирани, истребљивани, мета мржње свих, јесу Цигани, мада се ови двосмислено одупиру или мире с различитима. Бивају асимиловани?)

Тражим циганске речи у Џојсовом *Wake*. Треба ли као такве рачунати санскртске? Да ли је порекло језика који је одлутао — језик „мртав"? Роман нам поставља свакојака питања о прапостојбинама језика, о језицима који умиру, одложивши своју снагу у писање, и језицима који лутају трагајући за онима који ће их говорити, као што номадски Џојсов роман налази мене као свог читаоца, одлажући изгнанство у читање које се никада неће завршити. У том роману мора бити неке циганске речи. И има је, више од једне.

Јанкелевич, у *Неповратноме и носталгији* (1974), наводи *Лирски интермецо* Хајнриха Хајнеа, где северна јела, у снегу и под иње̂м, сања оријенталну палму. А палма сања јелу. Свако сања своје порекло, и отуда носталгични сни дрвећа с краја на крај света. Реч код Џојса одједном сања мноштво својих постојбина. Читалац би сваку морао да прође да би научио нешто о изгнанству језика када се речи калеме на друге речи, вођене својим и сновима писца. Може ли се, исто тако, на човеку примити, по сродности изгнаничких снова, калем од дрвећа? Сан нам, као повлашћено место несвесног, открива такозвано премештање речи. У моме сну, на гранама багрема листа смоква.

Сећање које претварам, између последњих књига и живота, између поредака и на поредбеним ломачама текстова, у свој залог изгнанству, позива у ову магловиту и личну повест одлагања, осим багрема и смокве, још и друго дрвеће. Бели и црни дуд, врба, стабла разних воћака, кестен, јабланн, и стабла у снегу у том процесу без краја... Из такве шуме потичем, *скривене иза својих крошњи,* шуме некорисних симптома, које бисте да не знате, и о које сам се очешао, и чији ме ожиљци сада пецкају.

Изгнанство по дрвећу? Ни на небу ни на земљи, већ пентрајући се, верући, пузећи, скачући по дрвећу. Итало Калвино је чак измислио барона који је, из побуне, и спавао, јео, ловио, прао се, пишао, водио љубав, укратко проживео цели свој откачени и неупоредиви живот на дрвећу. Барон је тако изабрао добровољно изгнанство. Био је с блискима, и није био с њима. Остао је у завичају и, истовремено, напустио га заувек: подигао се, одвојио.

Калвинов барон је изабрао дрвеће следећи свој инат или слободу, али је у суседном месту срео и малену шпанску заједницу прогнаника који су се на платане и брестове попели из принуде, чезнући при томе, племићком носталгијом, за повратком, очекујући да ће се краљ Карло III који их је прогнао, једном смилостивити, опростити им, а они тада сићи.

Шачица тих људи, принудно прогнаних, силази с дрвећа и враћа се на своја добра када им то краљ заиста одобрава. Барон, пак, чије је изгнанство самоизбор, никада неће сићи, и одлетеће балоном под небо, нашавши своју смрт. Из његове сенке, док нестаје, пршти смоквино семење, семе свакојаког дрвећа, које тада пушта изданке на невиђеним местима, мењајући уџбеничку карту раслиња на свету. Јато изгнаника скакуће и прескаче.

Кад сам се одлучио и ја, за дрвеће, остајући и, у исти мах, остављајући, одрекао сам се свога корења, заменио га, прешао у паразите који гмижу по разним стаблима у снегу, завлаче се под кору, и, с пролећа, веверичјим скоковима мењају крошње. Свуда сам дошљак. Рећи то, значи: лутам разним странама, не придомљујући се игде. Читајте, разумећете. Отидите, разумећу. И не опроштајте светску причу која би да се наметне завичајним напевима. Паразит? Џокер који може значити сваку карту, будући да ниједна није. Он је бескорен, безавичајан, изгнаник ниодакле — свукуда. Такве су Џојсове изгнаничке речи у *Finnegans Wake,* паразитске, речи-џокери, ниодакле су, протеране свукуда. Ако је *изгон* — сам тренутак протеривања, свако ће наћи своју реч која је сушти изгон.

Вечерас

На коју ми *реч-изгон* ноћас падне прст и уснем с њом у устима, сутра сам до сумрака попут ње. Те магијске теорије језика поткрепљују и моју наводну или, можда, сутрашњу, унутрашњу изгнаничку праксу. Трајаће она до првог сумрака. А све време ћу се питати да ли ме се пријатељи, тако важни у самоизолујућем и одложеном добровољном изганству, сећају док пишу или изговарају ту за њих обичну реч у коју сам се претворио, реч која, пијући од моје крви, са отиском мога крештавог грла, живи уместо мене *споља изнутра*. Не могу веровати да тако нешто може бити.

Јовица АЋИН

КЊИЖЕВНОСТ КАО КОМУНИКАЦИЈА

(Двије напомене)

1. Ријеч комуникација, и њена два хоризонта

Ријеч *комуникација,* заједно са својим изведеницама, припада модним ријечима нашег доба. Нема данас разговора коме се не би могла придати и нема мјеста са којега нас не би вребала. У књижарском излогу, наравно, чека нас *Култура, информација, комуникација, Механизми књижевне комуникације, Тржишно комуницирање у трговини на мало* (са посебним обзиром на *промоцијско комуницирање*), и у излог са техничком књигом можемо и не жељети да гледамо. Прелистамо ли макар површно каталоге, сазнајемо да су на страним језицима ове године изишле, или су најављене да изиђу, бар три различите књиге с насловом *Комуникација као култура* и бар једна с насловом *Култура као комуникација.* Од клинца на улици можемо чути да иде у диско зато што се *тамо комуницира.* Од посјетиоца изложбе да не разумије, додуше, шта те силне куке по сликама значе, али да му се слике ипак свиђају зато што *заиста комуницирају.* Ревијална штампа цитира, сваки час у посљедње вријеме, семиотичара који мисли да „данас земљом влада онај ко *контролира комуникације*", а и наши *медији масовне комуникације* знају да је у Америци, за тренутног предсједника, стврднут перифрастички опис, готово друго име *Велики Комуникатор.* Новински колумниста прецизира да се „повјерење стиче само *политичком комуникацијом,* а не билтенским ставовима и резолуцијама", а политичар се пита зашто да се *прихвати комуникација* са онима који. Пјес-

ник у улози публицисте не зна „хоћемо ли *комуницирати* с Европом као слуге или као партнери", а телевизијски коментатор, незадовољан игром домаћег тима, на утакмици коју прати, налази да „ови момци једноставно *не комуницирају*". У исто вријеме познати филозоф разрађује своју нову теорију друштва разликујући инструментално и право људско, *комуникативно дјеловање*, заснива идеју *комуникативне рационалности / комуникативног ума*, расправља о *комуникативним структурама свијета живота*. *Комуниколози и комуниколошкиње*, дотле, у Дубровнику, мало разматрају доминантне и алтернативне *системе комуникације* а мало се обавјештавају о *организацијској комуникацији* којој су чланови *комуникацијског модела* запослени, власник капитала и потрошачи.

Рекао бих, додуше, да у области која нас непосредније занима наша ријеч неко већ вријеме постепено клизи из мандаринског језика учене интелектуалне расправе у језик свакодневне неформалне конверзације, и из језика теоријског огледа у језик популарних приручника и новинске књижевне критике, али је она још увијек у свим врстама говора о књижевности врло честа, и то у неколико међусобно различитих значења. Потврду за то свако од нас може лако наћи у властитим текстовима, а онај ко сâм не пише може прочитати и списак наслова̂ реферата у програму овога конгреса.

Модне ријечи нису, наравно, криве зато што су у моди, и човјек не треба да се на њих љути ни кад му мода није по вољи, па ни онда када моду првенствено хоће да схвати као оно што она свакако такође јест, тј. као насиље над правом на лични избор, над индивидуалним мишљењем и понашањем. Човјек те ријечи не мора волјети, али неће исправно поступити ако само презриво одмахне руком макар и на површне или чак семантички сасвим празне њихове употребе. И те, самом својом проширеношћу и наметљивошћу, могу му нешто рећи о схватањима, тежњама, надама, страховима и прикраћеностима средине и времена у којему су постале моднима. Човјек нема право да занемари ни оне употребе модних ријечи у којима се оне јављају као нови само називи, нове етикете, за појмове и појаве одавно добро познате, у основи једнако и понекад схваћене а другачије сада само именоване. И кад је, наиме, по сриједи једноставна парада нових етикета (као што је то случај, у наше доба, са етикетом *комуникација*, на примјер, у безбројним посве традиционалним расправама о посве традиционално схваћеној проблематици компаративне књижевности), чињеница да се замјена етикетâ збила, сама за себе, заслужује пажњу већ зато што јој све консеквенције не морају бити тривијалне.

Али и кад нас не занима ријеч него концепција која је ту ријеч присвојила да би се кроз њу одлучно заоштрила, па кад и не судимо или бар не инсистирамо да је концепција и сама модна али знамо да ријеч јест, разумијевање да посла имамо баш са модном ријечју може бити врло корисно. Проширивши се нагло у једном времену, експлозијом која не дозвољава да се у одлучној мјери сачува континуитет њених старијих значења и њихова изворног међуодноса, модна ће ријеч редовно своју вишезначност живјети нешто другачије него друге вишезначне ријечи. Као запостављен глумац који је у једном тренутку добио велику шансу, па је на улогу која му се посрећила сручио читав регистар својих могућности — и у свога Кир-Јању унио и Ромеа, и Тартифа, и Леонеа Глембаја — тако ће и она тешко избјећи да своја различита значења у употреби међусобно врло слободно не повезује и не мијеша, једно подразумијевајући у другом или друго модифицирајући према првом. Али, у случају модне ријечи, ни избор међу могућим значењима ни начин њихова међусобног повезивања неће зависити толико од потенцијала који је у доба своје проширености унијела колико од фактора који су ту проширеност одредили. Разумијевање тих фактора може зато бити корисно и за разумијевање модне ријечи у посебној терминолошкој употреби: ма како цијенили вишезначност која се и у тој употреби неизбјежно јавља — схватили је као пожељну црту постмодернистичког дискурса, као израз збрке у мишљењу или на неки трећи начин — карактер ћемо њене вишезначности боље разумијети кад разаберемо контекст у коме се успоставила.

У српскохрватском језику велика проширеност у употреби ријечи *комуникација*, у посљедњих тридесетак година, истиче се нарочито на подлози њене готово потпуне одсутности из језика у раније доба. Рјечници су, наравно, увијек знали да наведу већину значења латинске ријечи, а понеки старији писац умио се ријечју окористити и у неком ријетком сасвим значењу (један чакавац 17. ст. има нпр. *комуникати* у значењу ‚причестити'). Али бар по грађи што је нуде важнији рјечници — двију академијâ, двију матицâ, Бенешићев и други — рекло би се да јој је једино проширено значење прије педесетих година нашега вијека било ‚саобраћајница, пут, цеста, жељезница'. А онда, одједном, ријеч постаје врло честа, сасвим обична у неколико значења. ‚Саобраћајница' више није једно од њих, и малочас наведена Екова реченица, по којој „земљом влада онај ко контролира комуникације", већ дуго, претпостављам, није могла да изазове недоумицу никоме ко није одвише начитан у војним наукама. Најобичније значење

на самом почетку ове проширености постало је свакако ‚саопштавање, приопћавање, слање и преношење вијести'. Уз њега је отпочетка ту и значење ‚споразумијевање, размјена, опћење' и значење ‚веза, додир, однос', али бар до почетка шездесетих година уз ова се два посљедња значења, чешће него уз оно прво, радо вежу вредносно позитивне конотације: *комуникација* је ‚успјешно споразумијевање', ‚аутентичан, важан или лијеп однос', па онда ‚учествовање, судјеловање' и потом ‚заједничко вриједно дјеловање или саучествовање'; често оно, отприлике, што ријеч *дружење* најобичније значи у српскохрватском данас, и она, рекао бих, не дуже од неколико деценија.

Оно што је на српскохрватском, стицајем околности, видљиво као на длану, у грубим је али главним цртама тачно и за језике у којима је наша ријеч, и прије почетка своје велике експанзије у употреби, у педесетим годинама, била више или мање уобичајена у већини изворних значења. Тачно је и за језик из којега је мода потекла: ма колико би замршенији био већ и груб нацрт који би човјек морао да замисли да би описао новију употребу енглескога еквивалента наше ријечи, и избор и хијерархија и правац модификације главних значења био је и ту углавном исти. А у сфери енглеског језика, наравно, најлакше се разабиру фактори који су нову проширеност ријечи одредили.

Један је сваком знан. Ратна и поратна експанзија техничких потреба, умијећа и знања; технолошка револуција која механичком преношењу порука — брзи телекомуникационог инжењера — придаје нову важност; па самим крајем четрдесетих година математичка теорија информације, из те бриге произашла; па кибернетика у чијем се знаку аналогије међу човјеком и машином прихватају као основа за настојање да се егзактан поступак и прецизно мјерење нових наука успоставе и у наукама о човјеку, у економији и лингвистици, на примјер — то је хоризонт на коме је ријеч *комуникација,* главни појам нових егзактних проучавања, успоставила своју проширеност у педесетим годинама нашег вијека.

Али под истим — да ли? — небом дјелује и други фактор, чија се важност за ширење наше ријечи обично не запажа мада је у појединим тренуцима знала заправо бити и већа. То је онај унутрашње врло хетероген свијет, кажимо, контра-културе која настаје у опозицији према технократском друштву: свијет новог колективизма, хепенинга и комунâ, зена и рока, свијет у коме се разумијевање културе као комуникације преобраћа у разумијевање комуникације као културе или, радикалније, комуникације саме као поезије, као обреда, као причешћивања (das

Kommuniziren, како ту ријеч тумачи Вуков рјечник), као дружење (у смислу клинца који иде у диско).

Уза све промјене које су се на њима збиле у току минулих тридесетак година, два хоризонта сачувала су до нашег времена свој идентитет и своју одлучну важност за разумијевање смисла разних употреба наше ријечи. При том, мада је јасно да различита значења ријечи *комуникација* немају исту важност у границама свакога од двају хоризоната, свако значење сваким хоризонтом бива на нешто другачији начин посредовано, тако да је разликовање двају хоризоната у разумијевању терминолошких употреба наше ријечи готово важније од разликовања различитих њених појединачних значења.

Говор о *књижевности као комуникацији* стиче своју проширеност — која, уз благу осеку посљедњих година, још увијек траје — у истим педесетим годинама и под знаком истих двају хоризоната. Суочен са два поларно супротстављена идеала — идеалом математички прецизног описа комуникационог процеса у књижевности и идеалом понирања у књижевност кроз сјеновиту топлину дружења с њом — тај је говор, опет једном, потврдио темељну хетерогеност подручја расправе о књижевности. Нису се, наиме, у кругу оријентација, школа и посебних концепција које сада подразумијевају схватање књижевности као комуникације, изразила само оба очекивана поларна разумијевања, него су се искористиле такође и готово све могућности њихова узајамног повезивања и мијешања. Понекад је то било радосно и нерефлектирано њихово стапање, као у оном одређењу фолклора које се жели подједнако основати на територији информације и на процјени о карактеру, природне, контактне комуникације као комуникације у којој заправо нема разлике међу извођачем и публиком. Много чешће било је то ипак сваковрсно њихово међусобно допуњавање и преплитање уз претпоставку о већој или мањој привилегираности једне или друге поларне могућности. Нарочито су карактеристичне по таквом поступку оне концепције које су у педесетим годинама настале у ствари у контексту расправе о књижевности — Маршал Маклуен своју главну књигу жели видјети комплементарном *Пјевачу прича* Алберта Лорда — да би се затим формулирале као нека посебна теорија масовних медија па у неким својим огранцима све до наших дана опет враћале подручју расправе о књижевности.

Први корак у опису и карактеризацији поједине неке концепције о књижевности као комуникације морало би, мислим, бити разумијевање основног појма концепције у свјетлости његовог односа према приказаним хоризонтима.

Процјена ваљаности појединих концепција не може, наравно, бити посао ове кратке напомене о ријечи *комуникација,* али бих на крају желио нагласити да и исправна начелна процјена ваљаности главних опредјељења — за једну или за другу поларну могућност, за чистоћу избора или за неко повезивање двију могућности — подразумијева свакако не само темељитију процјену карактера и поготово међуодноса двају хоризоната, него и процјену карактера подручја расправе о књижевности самог.

2. Доба схватања књижевности као комуникације

Мислим да се промјене у нашем разумијевању књижевности, какве се збивају у току времена, не могу ваљано описати као смјена научних парадигми, у себи затворених владајућих теорија које подразумијевају рјешење фундаменталних питања и одређују свако научно мишљење у времену док трају. У расправи о књижевности — и то управо у најважнијој врсти расправе о књижевност — сва су фундаментална питања увијек отворена; у расправи о књижевности нема времена, и било никад није времена, у коме би се сви макар важнији типови мишљења и истраживања могли схватити као битно одређени истом неком владајућом теоријом. Зато, питајући се: које бисмо то вријеме могли описати као доба схватања књижевности као комуникације? питамо се само у коме се времену јавља то схватање као проширено и једно од доминантних у нетрадиционалистичкој а вриједној теоријској расправи о књижевности. Разумијем, при том, да се то схватање морало више пута јавити и прије времена своје главне проширености. Разумијем такође да је оно у своме времену морало имати и важних супарника, и да је, штавише, у различитим концепцијама књижевности у том времену које су га прихватиле могло имати и различит статус, и могло онда подразумијевати и различите одговоре на нека од фундаменталних питања о књижевности.

Па разумијевајући све то, рекао бих да доба *схватања* књижевности као комуникације коинцидира са временом проширеног *говора* о књижевности као комуникацији, што значи да бисмо непосредну најаву тог доба могли видјети у педесетим годинама нашег вијека, а трајање му признати све до наших дана, упркос околности да се у нетрадиционалистичкој а вриједној теоријској расправи о књижевности релевантност тога схватања већ неколико бар година показује свакако мањом него у ма које вријеме у посљедња три деценија.

Доба схватања књижевности као комуникације могуће је, наравно, одредити и другачије. Прије свега, умјесто да га ограничавамо на вријеме у којему се оно непосредно и изричито заступа, могли бисмо га проширити на читаво оно вријеме у којему се оно у већем броју књижевнотеоријских концепција, по нашему суду, подразумијева или би се бар у досљедном домишљању тих концепција, морало подразумијевати. Постоји, на примјер, разумијевање комуникације које би дозволило да схватање књижевности као комуникације сматрамо карактеристичним за читаво доба модерне у смислу у коме је Хегел њен узорни мислилац. Постоји такође мишљење које схватање књижевности као комуникације сматра доминантним ставом према књижевности у нашем стољећу, подразумијевајући тако да је оно подједнако карактеристично за различите школе аналитичке критике („унутрашњег приступа") у првој половини 20. вијека — за руске формалисте, стилистичку критику, њемачку иманентну интерпретацију текста, англоамеричке нове критичаре итд. — као и за естетику рецепције и разне школе позне структуралистичке, тзв. постструктуралистичке и семиотичке анализе и критике у шездесетим и седамдесетим годинама.

Мишљења ове врсте нису у нужној колизији са мишљењем које сам изложио. Крећући се различитом равни апстракције и различито формулирајући свој предмет, она у великој мјери и не говоре о истом питању. Када, на примјер, Вејн Бут говори о књижевности као комуникацији као општем гледишту нове критике, или кад Миливој Солар све школе аналитичке критике види у границама формуле „књижевности као комуникације", баве се они првенствено, рекао бих, типолошким поређењем најопћенитијих теоријских претпоставки критичког мишљења нашег времена са таквим претпоставкама некога заправо узорног претходног доба (Бутү је пожељни антипод, у традицији аристотеловској и чикашких неоаристотеловаца, схватање књижевности као имитације, Солару, у традицији хегеловској, схватање књижевности као спознаје, сазнања). Колико се тиме баве, ове анализе нису ни у каквом спору са изложеним одређењем доба схватања књижевности као комуникације. А нарочита блискост аналитичке критике схватању књижевности као комуникације у њиховим се генерализацијама, уз то, исправно подразумијева.

Концепције и школе које заступају схватање књижевности као комуникације безбројним су заправо нитима повезане са аналитичком критиком. Иако су се на неким странама свијета оне појавиле управо као радикална критика „унутрашњег приступа" (нпр. амерички тзв. постструктуралисти, или америчка reader-response критика, или ње-

мачка естетика рецепције), њихов се однос према аналитичким критичарима не може нипошто схватити као став једноставне негације (што су неки од заступника нових идеја, Јаус на примјер, и изричито вољели истицати, описујући оно што аналитичкој критици дугују). На другим странама повезаност је још изразитија: наше раздвајање аналитичке критике од схватања књижевности као комуникације пресијеца линије које нам се по другим критеријима чине повезаним мисаоним традицијама (пресијеца нпр. линију која води од руских формалиста до совјетских семиотичара), расијеца у два дијела у појединим случајевима, штавише (у случају Р. Јакобсона, на примјер), дјеловање једнога истог човјека, које нам се по другим критеријима чини, уз то, цјеловитим.

За безбројне нити постоји једна заједничка основа: и за аналитичке критичаре и за заступнике схватања књижевности као комуникације — књижевност је језик. Било би, додуше, могуће доказивати да за све аналитичке критичаре одређење књижевности као језика није примарно одређење књижевности; било би поготово могуће доказивати да за све аналитичке критичаре језик књижевности није језик схваћен као средство комуникације, као што би такође било могуће доказивати да схватање књижевности као комуникације не захтијева нужно да се књижевност одреди, примарно, као језик. Али, ако би се сва та доказивања и показала као ваљана, ништа се не би промијенило у закључку да је нарочита важност која се придаје језику у књижевности без сумње подједнако карактеристична за аналитичку критику и за схватање књижевности као комуникације, а да је разумијевање језика какво се подразумијева у модерној лингвистици, од времена Сосирових, без сумње најпроширеније разумијевање језика у објема нашим глобалним концепцијама.

Разлог да се оне ипак раздвоје може се разабрати ако пажљивије видимо о чему говоримо када књижевност описујемо као комуникацију. Око сасвим прецизног одређења мало ко ће се сложити мало с ким, али ће се већина учених вјероватно само умјерено мрштити ако кажемо да књижевност схватамо као комуникацију када схватимо дијалошки карактер дјела, или, да опишемо то исто незграпнијим и неадекватнијим али зорнијим језиком телекомуникационог инжењера: када пошиљаоца и примаоца разликујемо од поруке а сматрамо дјелатним факторима књижевног процеса.

Постоји, наравно, смисао у коме је свако разумијевање књижевности као језика самим тим и разумијевање књижевности као комуникације, и у том смислу можемо закључити да је концентрација на текст, у критичкој ана-

лизи дјела, заправо „концентрација на дјело схваћено као саставни дио процеса комуникације". Тај је закључак, на некој равни апстракције, исправан, и вјероватно отвара, на тој истој равни, перспективу у којој ће се нешто у критици нашега вијека, или у критици уопће, или чак у мишљењу појединог критичара, и боље разумјети, али ће он бити посве неупотребљив у покушају да се различита књижевна схватања нашега времена разумију у својој посебности. Међу школама аналитичке критике концентрацију на текст нико не истиче толико колико амерички нови критичари, али бисмо само у врло специфичној врсти анализе могли да имамо користи од закључка да они дјело схватају, или да би бар досљедно мислећи морали да схватају, као саставни дио процеса комуникације. Амерички су нови критичари, наиме, велик дио своје критичке енергије утрошили да би показали неопходност да се радикално уклони оно што зову интенционалном и афективном заблудом, тј. суђење о дјелу по интенцији писца и по ефекту дјела на читаоца, и никакве оперативне вриједности не би имала класификација књижевних схватања нашег времена у којој бисмо њихово гледиште описали као схватање књижевности као комуникације. Појединачних судова који јасније или нејасније антиципирају схватања књижевности као комуникације наћи ћемо, наравно, у списима аналитичких критичара на свим странама, али људи који образложено заступају то схватање у првој половини нашег вијека по правилу нису аналитички критичари него људи који су према њима критични (у Русији Бахтин, а не руски формалисти).

Међу развојем лингвистике и развојем науке о књижевности у нашем вијеку нема, мислим, темељне подударности, али постоје међу њима бројна и важна преплитања, па постоје и аналогије и паралеле које могу имати бар илустративну вриједност и кад нису праве и потпуне. Једна таква паралела може помоћи да се боље схвати, с обзиром на наш проблем, ситуација аналитичке критике, поготово оних њених типова који су настали у блиској вези с модерном лингвистиком. Човјек, наравно, с благим оклијевањем изриче глобалне судове о карактеру једне науке, поготово кад то није наука којом се сâм стручно бави и кад су ти судови уједно парадоксални, али ми се чини заправо сасвим очигледним да модерна лингвистика, која је језик за сврхе свог проучавања недвосмислено одредила као систем знакова и средство споразумијевања, у класично своје доба оно што данас зовемо језичким комуницирањем практички уопће не проучава. Околност да крајем четрдесетих и у педесетим годинама прихвата терминологију телекомуникационог инжењера — пошиљалац,

прималац, поруқа, кôд итд. — ųз све њене недостатке које сų многи (ųкљųчųјųћи чак Р. Јакобсона) слųтили већ тада, мора се тųмачити не само тадашњим престижем теорије информације и жељом да се лингвистика оспособи за велику визију интердисциплинарности која се тада чинила реалнијом него данас, него и околношћų да сама, ų ортодоксним својим школама, изграђеног појмовног апарата за тų расправų није имала. Читаво ово запажање, наравно, много је мање парадоксално него што ų први час може да изгледа: лингвистика је, ų класично своје доба, ограничила своје занимање (ųз пųт мислим, сасвим разųмно) на језик ų смислų Сосировог *langue*, на систем знакова који омогųћųје споразųмијевање, остављајųћи по страни споразųмијевање само.

По томе што је споразųмијевање сматрао начелно важним али га само подразųмијевао, аналитички критичар је ųпоредив са модерним лингвистом класичног доба. Аналитички критичар — типски аналитички критичар — знао је, наравно, за пошиљаоца и примаоца, ако их тако и није називао, али их је замрзнųо ų текст и одųзео им на тај начин свакų самосталнų важност. А ųчинио то није по забųни, ни из непажње, него по образложеном ųвјерењų да је текст пјесничког дјела семантички ауτономан.

Одређење књижевног дјела као текста, на једној страни, и одређење књижевног дјела као односа, разųмијевање да сų „ауτор" и „читалац" дјелų инхерентни, на другој, међųсобно се разликųју довољно значајно да могų оправдати, ų нашим глобалним класификацијама, пресијецање мисаоних традиција које се по другим критеријима чине цјеловитима. Цјеловитост тих традиција није, међутим, нешто што би се ų разговорų о књижевности као комųникацији смјело занемарити. Тај разговор, који сада траје већ тридесетак година, разгрнųо је пред нама довољно већ јасно питања, тешкоће и замке што их схватање књижевности као комųникације имплицира. Значајан дио тих тешкоћа ų вези је, мислим, с околношћų да се неке врло ųтјецајне замисли књижевности као комųникације нисų градиле новим темељитим промишљањем концепције књижевног дјела, него више-мање потпųним прихватањем идеје текста, каква се ųспоставила ų аналитичкој критици, и једноставним допųњавањем те идеје идејом ваньских, спољашњих веза текста. Није необично да се комųникациони дијаграм телекомųникационог инжењера, замишљен да представи механичко преношење информације, најлакше ųдомаћио ųправо ų овако механички састављеним замислима књижевности као комųникације. И није неочекивано што сų се многа проųчавања књижевности као комųникације, зачета ų знакų таквих механички састављених зами-

сли, превратила већ у нешто што би се могло описати као, само по себи прихватљиво, емпиријско социолошко проучавање књижевности или, рјеђе, емпиријско психолошко проучавање књижевности, али што нипошто више није расправа о дјелу уз разумијевање његове дијалошке природе.

Када сам, на почетку ове напомене, рекао да се у нетрадиционалистичкој а вриједној теоријској расправи о књижевности посљедњих година релеватност схватања књижевности као комуникације чини мањом него у ма које вријеме у посљедња три деценија, мислио сам, прије свега, на сасвим очигледну осеку занимања, у савременој расправи, управо за неке појмовно најразрађеније замисли књижевности као комуникације. Немам утисак, хоћу сада да додам, да је ишта од своје релевантности изгубила, у савременој расправи, идеја о дијалошкој природи дјела. Како ми се та идеја — и кад није него сасвим елементарна, не разрађена представа о књижевном дјелу као односу а не тексту — чини много важнијим добитком доба схватања књижевности као комуникације од ма колико разрађеног комуникационог дијаграма који приказује преношење текста са полазишта на одредиште, могло би се, на крају, закључити да се могућности тог схватања у расправи о књижевности ипак не чине исцрпенима.

Светозар ПЕТРОВИЋ

ФЛОБЕРОВА ПРЕДОДРЕБЕЊА

Интертекстуалност у прози представља кључ за роман нескно значење. Систем значења ствара се у односу између пишчевог идиолекта и социолекта, с тим што овај други припада подједнако и писцу и читаоцу. Једино писац, пак, сасвим познаје систем знакова идиолекта. На читаоцу је да процењује, сврстава и тумачи тај систем знакова, проналазећи његове односе са социолектом, слушајући *глас другог* (voix de l'autre), или расплићући *текст другог*, или, како би рекао Клод Дише, *друштвени дискурс* — а све то посредством несагласности у идиолекту, или упркос њима.[1] Укратко, читалац је у стању да протумачи текст једино помоћу интертекста. По мом мишљењу, стварни проблем је како докучити разлоге услед којих је тумачење ствар нужности, а не слободног избора. Блиско претходном је и питање проналажења начина на који читалац одређује тачан простор интертекста: чак и ако то не постиже у целости, нешто унутар текста га наводи да следи трагове и дешифрује облик фрагмента који недостаје у загонетки.

Одговор, чинилац који води читаоца и прописује његово тумачење, чини се да је пред-одређење.[2] Другим речима, имплицитни и нужни претходни услови једног изричитог исказа. Нарочито у роману, предодређења узрокују специфичне последице на површини текста — метонимије.

---

[1] Clod Duchet, *Discours social et texte italique dans „Madame Bovaru"*, Paris, 1976.

[2] Jonathan Culler, *Pressuposition and Intertextuality;* „Modern Language Notes", no. 91 (1976)

Marc Angenot, *Presuppose, Topos, Ideologeme;* „Etudes Francais", no. 13 (1977)

M. Riffaterre, *La Trace d'Intertexte,* „La Pensee", 215 (1980)

Ове фигуре упућују на скупове знакова које замењују и сузбијају, у неку руку, потискујући их натраг у интертекстуалну полусенку.

Тако изгледа, на пример, да цитат само предодређује текст из којега је одабран. У ствари, поред тога, он предодређује и посебну употребу наведеног, контекстуалне везе метода навођења. Због тога и цитат значење које у роману поседује изводи из интерпретанта, смештеног на средокрађи између цитираног и цитирајућег текста. Овај интерпретант је, наиме, укодиран у социолекту.

Један такав цитат налазимо у уводној сцени *Госпође Бовари*. Сетићете се да неспретност младог Шарла Боварија изазива раскалашну веселост његових нових школских другова. Збуњен и потресен, он се још увек не може присилити да одложи своје покривало за главу.

— Шта тражите? — упита професор.

— Мој кач... рече бојажљиво *новајлија*, осврћући се забринуто око себе.

— Пет стотина стихова за цео разред! — изговорено бесним гласом, као *Quos ego* зауставише нови налет смеха."[3]

У *Quos ego* ми препознајемо — као што су то препознали и Флоберови савременици — израз из Вергилијеве *Енеиде*. Реч је о алузији на призор где Ветрови — Еолова деца — подижу буру и прете да потопе тројанске бродове; Нептун се уздиже из сланих дубина и прекида њихову пакост само са ове две речи — он чак не мора ни да доврши претећу заповест. *Quos ego* — само две личне заменице: *Quos*, они који(ма) и *ego*, ја. Отприлике, оне који се усуђују да ускомешају моје воде, quos, њих ћу ја (ego) казнити или уништити. Сам почетак исказа је довољан да застраши Ветрове. Чувени пример владавине чврсте руке, али изнад свега цитат је чувен јер исказује крајност реторичке делотворности, тријумфалну сажетост, као и фигуру звану суздржаност, или *aposiopesis*. Говорник прекида реченицу на пола: ово истовремено преноси његову претпостављену раздраженост, али и поништава слушаоце сугеришући да оно што је намеравао да изговори јесте сувише силно да би могло стати у речи. Вергилијева фраза служила је подражаваоцима од Боалоа и Расина, све до Флобера и данашњих дана. Деветнаестовековни *Ларус*, штавише, скреће пажњу на бројне пародије Нептуновог

---

[3] *Мадам Бовари*, стр. 29.

Вергилије, *Енеида*, певање I, стих 135; види Antoine Compagnon, *La seconde main*, Paris, 1979, стр. 49—92.

проклетства-ұ-две речи и закључује: „Нептуново *Quos ego* израз је врхунског незадовољства од стране надмоћнијег".[4]

Овде се (код Флобера) врло очигледно цитат прилагођава контексту. Придржавајући се типографских правила, аутор латински даје курзивом. Чини се да, у свом провокативном тексту о Флоберовим манипулацијама с курзивом, Дише сматра како се овај конкретни цитат, у најмању руку, само прилагођава употреби: тај цитат, каже он, одражава менталитет једне врсте елите основних школа, обраћајући се бачкој ризници класичне учености (Дише, стр. 153). Али Дише такође указује како, премда овде не мора бити ничега што би мењало профил карактера или изменило њихов значај, такви наводи назначују да је у тексту присутно нешто што је већ било исказано у социолекту и посредством њега (једна изван-дијегетска референца, издвојена слика у тексту, оно већ-тамо, оно већ-изговорено што припада друштвеној стварности романа) (an extra-diegetic reference, an *hors-texte* of the text, the already-there, the already-spoken of the novel's social world). С друге стране, ако су карактери заражени цитатом из социолекта, они су начињени тако да сличе стварности стварног одраза, тј. социолекта, да изгледају као његови производи. Желео бих само да додам да су механизми текста далеко сложенији него механизми пуке књижевне алузије и да далеко превазилазе пасаже обележене курзивом.

На првом месту, овде се чини да се текст исцрпљује у цитирању Вергилија. Кад би то био случај, предодређење би имало исту улогу као и код Вергилија — претња која је толико страшна да делује и кад није сасвим изговорена. Имали бисмо пародију, шеретско превођење сцене у разреду у епски код. То би се морало протумачити као Флоберова сопствена шала, јалова, па чак и незграпна. Ово би само још више узнемирило оне читаоце који тај увод не сматрају прикладним за роман, мислећи да он представља слабост, изненадно показивање рањивости код објективног аутора који жели да остане невидљив, но бива разоткривен појавом успомена на детињство које нису јунакове, већ његове сопствене.

Но, оно што се овде цитира представља цитат цитата, други текст који укључује цитат из Вергилија као један од својих саставних чинилаца. И унутар овог другог текста Вергилијев цитат је већ једна од клишираних текстуалних компоненти, елеменат чији смисао не одређује Вергилијев цитат већ улога у новој представи. На тај начин цитат се не претвара у симбол педантерије; он постаје

---

[4] Енциклопедија *Ларус*, под *quos ego*.

део, честица канонизованог портрета пучкошколског учитеља као комичне фигуре. У збирци сатиричних виньета *Французи по њима самима (Les Francais peints par eux-memes)*, објављеној са илустрацијама Гаварнија и Анри Монијеа, 1840. године, налази се *монографија*[5] о *Надзорнику (Le maitre d'etudes)*, у којој се једноличне формуле учитеља гњаватора представљају као знаци усамљеног вапаја друштвеног изгнаника за надмоћношћу: његовог положаја разредног тиранина. Изгледа као да су речи из *монографије* диктирале Флоберов исказ:

> „Бог зна колику је чудовишну количину варијација чувеног *quos ego* одиграо позивајући на ред ‚Први који проговори . . .' и он прекида, сигуран у учинак своје изјаве; или, исто тако, ‚Сто стихова', и он неће именовати онога којег је тиме упозорио, тако да захваљујући овој вештој суздржаности може замислити страшних стотину стихова који се надносе над његову главу."[6]

Обратите пажњу на *суздржљивост*: само име тропа још од Квинтилијана највише исказиваног помоћу *quos ego* (Quintilian, *De institutione oratoria*, 9. 2. 54.). Описивање учитеља као и његова стратегија напетости подједнако проистичу из дефиниције тропа. Ништа не може бити јасније од чињенице да систем који одређује и приповедне и описне низове мора бити дискурзиван, вербалан, а не референцијалан. Стога и Флоберов цитат не упућује на Вергилија већ на описни систем речи *учитељ*, систем који једну своју компоненту позајмљује од Вергилија. Даље, овај систем није баш одломак дискурса, прерађени текст: он је састављен од већ обележених чинилаца. У нашем посебном случају ти су чиниоци већ комични, тако да читалац уноси у Флобера један већ склопљени семиотички систем. Отуда и различито тумачење. *Quos ego* није Флоберова сумњива шала, већ веродостојно представљање једне врсте рачуна ваљано утемељеног у језику, рачуна чија је представљачка тачност стога загарантована социолектом. Далеко од тога да буде сведен на фусноту, овај призор представља увертиру, будући да рачун остварује структуру која преноси значење романа читавом његовом дужином.

Значење проистиче из пораза самог Нептуна, пораза што га његовом свемогућем тропу наноси најслабији од свих непријатеља, невини бумбарасти дечак, добронамерни Шарл. Стога дечак и постаје узорак кваритеља, човека на

---

[5] Француски литерарни жанр деветнаестог века, познат као *psyhologie*.

[6] Eugene Nyon, *Le Maitre d'ecole*, Paris, 1840.

погрешном месту. А коначни фарсични доказ овде представља тиранинов пораз у дуелу са несрећним разредним Давидом: учитељ је принуђен да се намршти — гест узнемиреног господара којег је уништио наивни губитник из рђавих комедија, гест великог мачора у „цртаћу" пораженог од стране слабашног миша.

Оно што цитат пред-одређује јесте интертекстуалност обрасца. То, онда, повлачи за собом низ варијација Шарлове вечне противречности — наивност наспрам деструктивности; низ у којем будући Шарл прави гаф при хируршком потезу који је требало да му донесе углед, раздражује своју жену кад год марљиво покушава да јој угоди, на сваком кораку производи супротан учинак од намераваног — беду добронамерне негативности.

Курзив само упућује на речи чија предодређења омогућују читаоцу да успостави везу између текста и интертекста. Али овај курзив није ни у ком случају нужан да би се уочила предодређења или успоставиле везе: он је, у најбољем случају, деиксис тумачења, нешто блиско Балзаковим *points d'ironie* (ироничним ознакама), што их је овај писац тежио да уведе у типографски арсенал. Али иронија није само посебан интертекстуалан случај. Много општије, метонимија, као што сам напоменуо, представља везу која спаја роман и интертекст: у тренутку када читалац схвата да је метоним фрагмент, део који, дакле, предодређује целину, метонимија постаје референца за комплекс којем сама дугује свој смисао, то јест, за описни систем који је или приступачан нашој језичкој компетенцији или је остварен унутар другог текста.

Проверимо ово на примеру средишњег система *Госпође Бовари,* приказивање прељубе. Приказивање се можда може испитати као тематска целина. Међутим, тематски приступ нам не може показати због чега је презентирано остварење теме веродостојно и убедљиво. Предодређење, међутим, нуди разјашњење, будући да оно условљава вербални низ који присиљава читаоца да пореди текст са интертекстом. Предодређење ствара логичку потребу за испуњењем празнине. Интертекст који одговара на ову потребу остварује семе речи-језгра, најпре у облику исказа, а онда као систем представљања. У систему уређеном око овог говорног језгра, све произилази из једне реченице-матрице. Уместо спекулација о тој матрици, окренућемо се једној Прудоновој моралној изјави (унесеној под „прељуба"—„adultere", у први том *Ларуса,* објављен 1866, девет година након романа): прељуба је злочин који у себи садржи све остале (l'adultere est un crime qui contient en soi tous les autres). Ниједна реторика не може бити прикладнија за стварање описивачког система о којем је

овде реч; може се показати да читав роман проистиче из тог система. Значајно је да један почетни потез може покренути целокупни ланац узрочности, почев од једног прекорачења, преко свих врста поремећаја, до завршне, неизбежне казне. Тако би само једна погрешка била довољна за демонстрацију моћи јединог преосталог табуа: ниједна жена не може бити слободна. Слабост њеног пола је држи у брачном ропству: једном ослобођена, она мора постати плен ђаволских искушења којима њена природа не може да се супротстави. У читавом ланцу збивања не постоји случај који не би био већ прописан у самом језгру система. Цитираћу још једанпут књигу *Французи по њима самима,* овај пут из дела под насловом *Прељубница (La femme adultere,* 1841). Есеј нуди нешто налик на каталог свих могућих избора које прељубница може учинити на путањи своје злогласне каријере. Аутор је извесни Иполит Лука, заборављени писац, кога управо његова дубока анонимност претвара у глас социолекта:

> „Прељуба! . . . реч која се ретко изговара, чак и данас, када су те ствари више него распрострањене, реч која се узима као знак непристојности, али јој је ипак допуштено изрећи. Ова реч, очај белосветских особа, морала би да задовољи етимологе. Не постоји израз који би боље саопштио тај појам. Прељуба потиче од латинске речи која означава промену, и ништа истину не мења у већој мери ствари и осећања."

Не може бити јасније: крајње, изворно предодређење једне речи, њена етимологија, повлачи за собом читав прозни текст. Наш друштвени представник разглаба: „Једном отиснута том кривудавом стазом, жена се не може зауставити". Следећа одредба се уочава ако се систем добро подмазаних точкова и зупчаника стави у погон: одбијање захтева предодређености мора бити узорно. Противречје или дистанца између полова ове дијегезе мора зато да тежи према крајњој поларизацији: отуд кроз *монографију* стално наглашавање чињенице да први кобни корак неизбежно доводи до последњег кобног корака. Ови неодвојиви и комплементарни полови на тај начин постављају границе прозног простора које се протежу од имагинарног или метафоричног преступа (обесне мисли, потхрањиване неморалном и забрањеном литературом), све до најконкретнијег од свих стварних или дословних преступа — оног који јунакињу истрже из живота, али и из текста, истовремено окончавајући оно што може бити проживљено и оно што се може исказати речима. Прељубница се убија или тоне

у проституцију. Што се тиче првог метафоричног корака, означио бих га као белетристички, без намере да правим игре речи, будући да лутајућа жена искорачује из окова тако што се тајно одаје читању саблажњивих романа и сањарском поистовећивању са женама које крстаре Недођијом, земљом испуњења жеље. Ова изузетна осетљивост за штампану реч можда се чешће сматра општим атрибутом Жене, а не Прељубнице: кроз цео период романтизма, жена је та која романима замењује стварно живљење; она назадује према моралној и законској малолетности од тренутка када се удаје. Сумњам да је потребно наглашавати да *Госпођа Бовари* представља прозу о опасностима прозе.

Наредно предодређење *прељубнице* представља супруг-негативац: као људско биће, он мора бити добар (у супротном случају, његова злоћа би ублажила његово жртвовање од стране жене). Но, он мора да буде осујећени супруг: „Грех прељубништва је последица малоумности мужева". Малоумност (imbecilite) се у крајњим случајевима може схватити у свом чврстом, изворно прихваћеном значењу. Подразумева се, дакле, да је супруг сексуално недорастао. Овај недостатак ослобађа женске склоности које представљају предодређења речи *жена* у истој мери као и њена рањивост при читању: *Жено, твоје име је похота.* Ако супруг игра остарелог Давида наспрам њеног младог Абишага, или Абелара наспрам Елоизе, као што наш есејист метафорично напомиње, онда ће невеста, лишена супруга, „пресећи Гордијев чвор Александровим мачем". Пуна тежина подразумевања оптерећује ове слике алузијама, а моћ усредсређена у предодређењу постаје очигледна. У овом тренутку схватам да верзија осујећеног мушкарца није она коју је Флобер изабрао. Шарл зна начин на који би учинио своју жену задовољном, али само кад би му она пружила прилику. Али ствар је у томе да је природна скаредност Жене толика да ће је активирати било какво осујећење. Далеко општија рђава последица супруговог предодређеног недостатка јесте *досада* (ennui). Досада, знамо, и њено наличје — привиђење бекства — представљају решење за које се Флобер определио.

Резултат је подробно и напетостима оптерећено остваривање суштинске семе Жене: њене необуздане сексуалности. *Монографија* сведочи бележећи етапе напредовања болести, од *осетљиве жене* — femme sensible (један љубавник) до *раскалашне жене* — femme galante (више од једног). Нарушен углед нагони жртву „да скрива своју срамоту у каквом великом граду, где, услед недостатка било какве природне подршке, завршава срозавањем на статус метресе (више од једног љубавника, плус новчана потпора)".

А онда велико финале: „осим ако самоубиство не тријумфује над проституцијом".[7]

Појачани полет низа похотљивости најбоље сведочи о стваралачкој снази предодређења: кораци назначени у *монографији* предочавају Емин силазак у пакао. Најпре, осећање стида или тескобе: у Емином случају, немо сведочење цртежа, а у штампаној верзији, тупобни звуци који је плаше, прате њен први састанак са Родолфом. Затим, нагло разоткривање Еминог макијавелистичког дара за претварање: она сплиће све врсте лажи и изговора да би се упутила у Руан. И, најзад, мрачна апотеоза:

> „... ово кућно божанство ће се преобразити у разбарушену баханткињу, док њен супруг проводи дане и ноћи у тешком раду да би јој омогућио отмен живот; она ће се препустити расипничким задовољствима куртизане."

Не бих разраћивао поенту цитирајући призор у којем се наша јонвилска Месалина свлачи у заносу сексуалне махнитости, док врпце из њеног појаса фијучу као змије — вишеструко плодотворна „луда" хипербола. Оно што потврђује постојање модела, парадигме чак, јесте сексуално преисписивање призора последње причести, где Ема љуби слику Христа у недвосмисленом климаксу — превођење у сексуални код крајњих патолошких последица почетне датости. Слично овоме, други „болесни" производ интертекстуалних предодређења, Балзаков стари тврдица Гранде, преводи махнито убрзавану структуру пропадања у код похлепе.

Не могу довољно нагласити у којој мери је моћна логика захтева, колико је нужно потпуно развијање низа трагичких последица које следе за прељубничким преступом. У тој мери је нужно, уистину, да се избегава потпуно одбијање друге алтернативе, „завршетка у проституцији". Та алтернатива још лебди у ваздуху, али као напетост одбијеног избора, презрене напасти. Због тога долази и до делимичне ре-хероизације пале јунакиње. Мислим на начин на који Ема моли *бележника* за помоћ, као и на последњи, двосмислени разговор са Бинеом (призор лишен двосмислености у читању госпође Тиваш)[8]. Да све буде лепше, неки читаоци су толико осетљиви на искушења мелодрамског исхода, да у том циљу побољшавају Флобера: улазак *Госпође Бовари* у *Велики Ларусов речник* (1867) није могао да спречи извођење алтернативе која није остварена у роману. Самоубиство је, додуше, прикладно, али даје расплету ису-

---

[7] Флоберово писмо од 26. II 1857.
[8] *Мадам Бовари*, стр. 160.

више телесно обележје, то јест, „сувише је истинито за реализам", реализам наопако схваћен као склоност са материјалним описивањем које искључује морална разматрања. Речник наставља да нуди преисписивање расплета: „. . . уместо отрова, стид је био неизбежан. Госпођа Бовари . . . мора да животари остатак својих дана радећи на неугледном углу неке озлоглашене уличице".[9]

На тај начин делују парадигме захтева да би прожеле и затровале читав текст који производе. Према томе, текст се не може окончати све док свака компонента приповедног и описног комплекса није дотакнута. Исти је случај и са крајњим исходом промене коју имплицира реч прељуба (adultere), или њена етимологија (поново, кад кажем „етимологија", мислим на смисао који се може пронаћи негде другде, на семантички кључ текста, расположив у пољу интертекстуалног порекла речи-језгра, на тумачење дискурса које омогућује интертекст другог језика). Прељуба предодређује присуство чистоте која мора бити уништена. Чистота која се, по дефиницији, приписује удатој жени, њена мајчинска светост — све то потиче од породице у којој она игра улогу свештенице. Својим поступком, она уништава оно што је у њеној представи најсветије, децу. Понекад она одбија побачај; „срећна . . . ако материца која их је породила не постаје њихов гроб"; али, ако им дозвољава да преживе, она их игнорише: „иста равнодушност, исто пренебрегавање свих правила" (*Французи . . .*, стр. 266), а несрећно потомство бива изручено невољној бризи дадиље. Овај сценарио, као што знамо, Ема Бовари дословце следи.

Ова потреба за исцрпношћу којом ће се достићи узорност, потреба да се текст не оконча све док се не размотре све његове последице — само та потреба може да објасни зашто се тобожњи роман о Еми Бовари наставља чак и након њене смрти и сахране, тежећи, не ослобађању оних који су јој нанели неправду, већ њиховом уништавању.[10] Шарл и његова кћер нису споредни карактери, већ Емини учинци, предодређене жртве злочина, покварљиви предмети на путу једног врхунски изопаченог захтева. Ово представља задовољавајуће објашњење, будући да се заснива на стваралачкој снази захтева: исход мора да буде у комплементарној или узрочној вези са почетком.

Засићење текста са описним системом налик на ентимему, параноја текста, ако тако можемо да кажемо, јесте приповедачки аспект семиотичког процеса који доноси предодређење. На описном нивоу процес резултира у једнолич-

---

[9] Dumensil, no. 2.

[10] Критика је тврдила да роман има успеха зато што представља тријумф просечности.

ном обележавању речи у тексту, које су исте као и речи у систему; ово обележавање одражава њихову вредност, њихову симболику такође, у оквиру система. Промена се ипак одиграва: у систему, ове речи су метоними јединице-језгра, предодређене лексеме. Насупрот томе, у тексту, оне су ослобођене граматичког ограничења које им је наметнуо систем, али и од метонимије језгра-лексеме: оне постају њене метафоре. Узмимо, на пример, чувену *кочију (fiacre)*. Није реч о Флоберовом проналаску, већ о позајмици из стереотипа о прељуби: поштење супруге предодређује да она пред сопственим мужем нема тајни и стога може користити кочију и коње како јој је воља. Неверност изискује тајну и кочијаша који је не познаје. Наша *монографија* приказује кочију са спуштеним засторима који Њу односи на потајни састанак. Ова *кочија* брише смисао породичног возила и утемељује заплет; у ствари, он је у тој мери утемељен као метонимија супружанске издаје да, када Балзакова честита госпођа Жил узима кочију у *Фрагусу*, намах бива осуђена због неверства у очима посматрача *(Људска комедија)*. Употреба кочије код Флобера је далеко озбиљнија и умеснија: преобразити средство за остварење греха у само место греха значи далеко превазићи границе социолекта[11] . . . Али, оно што ја тврдим јесте да се не би десило да Флобер употреби кочију као врсту гнезда за недозвољену љубав да та кочија није била претходно обележена као метонимија прељубе. Поред свега, ово обележавање ослобађа читаоца од искушења испитивања вероватноће читавог тог одгођеног сусрета: као средство, кочија не би била погодна за обављање самог чина прељубе; као реч, она распрострањује изотопију прељубе дуж читавог описног кода. Као што се реч кочија преводи у урбани дискурс, у дискурс градских правила („То се збило у Паризу", каже Леон, много ефектније но што је желео), тако се и сеоска метафора за љубакање (са Родолфом) остварује кроз јахање-по-шуми. „Изјахати у шуму" и „Узети кочију" постају за жену метафоре љубавног доживљаја.

Оно што смо утврдили за обележавања и метафорички пренос важи исто тако и за симболе: осећамо, на пример, да постоји више кључних епизода но што се чини на први поглед. Но, линеарно ишчитавање не доноси задовољавајуће објашњење. Не успевамо да докучимо симболична значења све док се заобилазним путем не вратимо, посредством интертекста. Тада нас предодређење само мами на прецизно тумачење.

Током Емине смртне агоније, појављује се слепи просјак: прикладан случај. Сви се критичари слажу у погледу

---

[11] Dumensil, no. 2

његове симболике, али не и у погледу тога на шта нас она упућује: Судбину, Проклетство, Пакао или, сасвим једноставно, Стварност.[12] Посебно је значење просјакове песме нејасно:

„Често у лепи топли дан
Девојче снева љубавни сан.

Ема се придиже као леш огњем управљен, распле-тене косе, укочених зеница, отворених уста.

Да вредно скупи
Класје што под косом пада
Сагиње се Нанета моја
Ка бразди што класје рађа.

— Слепац! — узвикну она.

И стаде се смејати ужасно, махнито, очајнички, јер јој се учини да види грозно просјаково лице које ускр-сава у вечној тами као неко страшило.

Тог дана ветар дуну јако
И сукњицу одиже јој лако!

Снажан грч је обори на душек. Сви прибоше. Била је мртва."

Пре доста година је Д. Л. Деморе, у *Изражајним фигу-рама код Флобера*, сугерисао да ова песма симболизује, од речи до речи, путању Еминог живота и смрти; није објас-нио на који начин. Предлажем, међутим, да се песма тума-чи као метафора Еминог понижења: сексуалног, и стога најприкладнијег. Положај девојчета у краткој сукњици је експлицитан — она лежи потрбушке, дакле у ставу који се разоткрива као опште место воајеризма. Смицалице ветра су исто тако наглашене: оне разоткривају девојчину пут, играјући улогу сексуалног нападача. Слика има ироничан призвук и може се сврстати у једну од варијанти народних напева о грабљењу девојака у жбуњу и њиховом повали-вању у сено. Бестидност геста предодређује да сукња није за дизање, док сукња предодређује фигуру жене. Пристој-на је она жена чија се сукња не задиже; у коду сукње, сексуалност се обележава дизањем сукње, а метонимија изгубљене жене јесте задигнута сукња. Све поставке се заснивају на француском разблудном хумору (gauloiserie).

Сетимо се сада прилике у којој Ема по први пут чује поменуту песму, и то у овој варијанти:

---

[12] P. M. Wetherill, *Madame Bovary's Blind Man: Symbolism in Fiaubert; Romanic Review*, no. 61 (1970).

M. Aprile, *L'Aveugle et sa significatio dans Madame Bovary; Revue d'Histoire litteraire de la France*, no. 76 (1976).

„Често у лепи, топли дан
Девојче снева љубавни сан.
Остало је било о птицама, сунцу и лишћу."

Непотпун цитат, сажет и далеко од тачног, варљива парафраза. Али све је то било пре Пада, пре првог љубавника, пре првог судбоносног искорака. Сада знамо стварни текст, дословну истину. И Ема је спознаје, горко се смеши и умире. Тумачим то овако: постоје два читања песме која Ему показују њој самој (позивајући и читаоца да прихвати ову визуру). Прво или невино читање јесте Емина фантазија, лебдење у идеализованим љубавним згодама које детаљно описују будаласти *romans pour dames*. Друго читање јесте метатекст расплета „a la проституција", представља нам секс лишен свих сублимација, опис јунакиње као курве. Укратко, грубу чулност коју више не покривају варљиви велови, или, ако више волите, реалистички роман. Свака могућа резерва у погледу мојег тумачења отпада ако је могуће створити чедан *(који не подиже сукњу)* интертекст, предодређен грешним текстом *(који подиже сукњу)*. А могуће је. Још боље, мој доказ доноси и једну врсту стилске карактеристике која показује да ниједан читалац не може помоћи указивањем на њен значај, и да је писац, или први читалац, умногоме свестан супротности између текста и интертекста. Доказ је, наиме, израз, *подсукња која се не задиже* (jure insoulevable): *insoulevable* је један од ретких Флоберових неологизама, ако није и једини — а он није прекорачио границе социолекта без ваљаног разлога. Штавише, израз се појављује у пасусу *Сентименталног васпитања* који стоји у непосредној супротности са сценом агоније коју смо разматрали: састанак Фредерика и госпође Арно на селу. Реч је о најбољој прилици да се она одведе у кревет, најзад, но њена непорочност остаје непоколебљива:

> „Ова хаљина, стопљена са сенкама, чињаше му се огромном, бескрајном, немогућом за подизање; али управо због тога његова жеља беше удвостручена."

Тада госпођа Арно подсећа да је она супруга другог човека. Завеса. Не могу замислити бољу симетрију, нити сањати о савршенијем моралном односу: метонимија жене која одолева искушењу неверства: огромна хаљина; метонимија жене која пропада: доња сукња која је прхнула увис.

Кад смо код метонимије, вратимо се уводним напоменама. Значење, то јест текст сагледан као значењска јединица (насупрот смислу, где су такве јединице унутар текста,

лексичке или фрастичке), значење, дакле, зависи од предодређења које доносе одређени изрази. Ти су изрази метонимијски (они функционишу *као* метонимије, нпр. цитати; или су заиста метонимије). Улога метонимије у роману је спозната у оној мери у којој су размотрене дијегетске и дескриптивне (приповедне и описне) функције тог романа: метонимије преображавају топосе у приповедање, али су и саме сирови материјал мимезиса, поготово оног реалистичког.

Још увек морамо докучити одакле метонимији способност да се претвара у симбол или у метафору — више него очигледан парадокс. Одговор лежи, рекао бих, у нужности разликовања семантичког и семиотичког, смисла и значења. У линеарности текста, у вербалном низу, метонимија *остаје* метонимијска: реч је о смислу. Значење, пак, насупрот томе, исказује се унутар текстуалног односа: метонимија постаје замена за интертекст, преузимајући симболичку функцију.

С енглеског
Светислав ЈОВАНОВ

Мајкл РИФАТЕР

РАЗГОВОР С МАЈКЛОМ РИФАТЕРОМ

Један од извора континуитета у Вашем критичком и теоретском раду у последњих двадесет година је Ваша непоколебљива посвећеност читаочевом пријему текста. Међутим, у вашем најновијем раду осећа се да се помера оквир унутар којег посматрате процес читања, да се много више заснива на врсти односа између текста и разумевања које тај текст захтева. Као да текст садржи парадигму читаочевог трансформативног праксиса. Док још увек инсистирате на начину на који ће образовани читалац разумети одређене елементе у неком тексту (од лексичких јединица, преко клишеа, цитата, гласовних комбинација до синтаксичких структура), сад више не говорите о супер-читаоцу: Наглашавате предетерминацију процеса читања коју захтева текст више него што афирмишете могућу нормативну вредност групе читаочевих реакција. Желели бисмо да знамо како сте, по вашем мишљењу, дошли до тренутне заокупљености процесом брисања мимезе, праксом самиозе итд. Сматрате ли да су ваше најновије књиге нека врста прекретнице у досадашњем раду или можда, једноставно, ревизија, или неко теоретско продубљивање?

— Мој садашњи рад је наставак претходних истраживања, без неког преломног момента којег бих био свестан. Прво, концентрисао сам се на степен хеуристичког читања (микротекстуално одређење тачака које задржавају читаочеву пажњу). Оно што сам назвао супер-читаоцем никад није било налик правом читаоцу или његовој замени, нити је то била норма читања. Мислио сам на технику за уочавање елемената текста који захтевају највише читаочевих реакција. Мој следећи корак је природно био да испитам како мрежа ових активираних елемената води и усмерава

степен херменеутичког читања. Ускоро ми се чинило да су уклоњене предрасуде које су се наметале могућој читаочевој интерпретацији, редовно, мада привремено, нејасним значењем, непримереношћу и уопште неграматичностима које класификујем као катахрезу. Схватио сам да ова блокирања (нарочито поетске нејасноће) утичу на мимезу на неколико различитих начина, али, ако погледамо из другог угла, сви они имају исту функцију. Ова јединачна трансформативна функција мора бити семиоза. Моје откриће је био појам дескриптивног система: он објашњава како се метонимије претварају у метафоре и како једно означавање може само по себи симултано трансформисати све елементе система у код, да би означавало нешто друго до „природне" референце.

— Какву функционалну вредност приписујете разлици између теорије и праксе у вашем раду? Тврдите ли да се вашој теорији, исто као и вашем праксису читања намеће поетски текст?

— Наравно. Текст умногоме утиче на моју теорију. Теорија мора да предложи модел који се сматра најприкладнијим за ове феномене, за интеракцију међу њима, за њихову међусобну зависност као компонената система и, сходно томе, предвиђање њихових функција. Књижевни текст је пре свега низ уздржавања и од путоказа за нарочит тип читалачког понашања. Стога, теорија мора објашњавати читаочеве реакције и претпоставке (на пример, књижевност има естетски циљ) које намеће књижевно уметничко дело; теорија мора разјаснити универзалије, а не да то препусти тексту. Потребна нам је теорија литерарности пре но књижевности. Она би требало да се усредсреди на функције, не на форму. Пошто претпоставке читаоца изазивају генерализације које заузврат информишу читалачки праксис, покушао сам да се ослободим ових предрасуда и рационализација и да објасним стварање текста као одговор на читаочева очекивања. Овде мислим на појам жанра, на пример; или, опет, на трансформациона правила која сам предложио за семиозу; она би требало да објасне зашто се текст без обзира на разноликост и комплексност, сматра „естетском" јединицом.

— Ваш нагласак на интегритет текста нарочито је снажан када се суочавате с појмом литерарности. Посматрате појам текста као споменик и запажате јединственост књижевне комуникације у домену текстуалности. Сада би они који би се супротставили некомпромисној постојаности ваше формалистичке стратегије пожурили да протестују, објашњавајући нагласак на текстуалности као једну врсту хипостазирања књижевног. Били бисте оптужени за затварање — Ваше расправе о књижевности — унутар разреће-

ног простора из којег нестаје референт третиран као оператор који ће дати критичку расправу у домену реалног света. Овај начин супротстављања често са собом носи, наравно, изричне или имплицитне идеје о бекству од стварности, аполитичном ставу. Можете ли нам рећи како гледате на овакву врсту отпора (је ли то само неразумевање?) и кажите нам како се према томе односите.

— Моје истицање текстуалности као суштинског елемента литерарности потиче од потребе да се изађе изван појма књижевне расправе. Бојим се да је ово погрешан приступ. У свакодневној употреби наилазимо на различите врсте говора (укључујући и политички) с многим, ако не и свим одликама књижевне расправе, па ипак то није књижевност. У највећој мери они ће из књижевности позајмити одређене технике, користити одређена средства да би управљали публиком. Текстови написани у циљу такве расправе ипак остају кратковечни, а вредност им је ограничена на след околности који се брзо заборавља. Насупрот томе, текстуалност је, ако се дефинише као оно што текст чини семиотичком јединицом, квалитет који књижевности придодаје оно што је за њу суштинско: иманентност и сталност. Ово заиста може бити хипостазирање књижевног. Али далеко од тога да искључи „реалан" свет или важност вербалне уметности за реалан свет, хипостазирање потврђује да књижевност има одређене формалне карактеристике поред своје примењивости на спољашње, поред свог одражавања спољашњег. Хипостазирање такође показује да читалац може да чита и прати књижевност а да се нужно не супротставља или одбацује њене идеолошке импликације. Једино чињеница да су текст и идеологија коју он носи увек одвојени може објаснити зашто књижевно уметничко дело преживљава друштво које га је хранило, или зашто дела с идеолошким циљевима, више но „чиста књижевност" (филозофски трактати, на пример, политички памфлети, историја и тд.) могу да живе као књижевност дуго након нестанка њихове идеолошке релевантности. Трудити се да се разуме деловање самодовољности машинерије текста, а направити гужву, као што ја радим, око референтне обмане, не значи порицати да референце збиља постоје. Треба направити нужну разлику између референта и референце. Референти су вероватно реалност. Референца је функција, вербална синтеза паралелне реалности; она даје слику стварности, коначно је и замењује, и траје дуже од тог одређеног дела стварности. Овај модел не би требало да раздваја књижевност од идеологије, него радије да објасни како књижевност успева да идеологији дâ своју јединствену непробојност, краткотрајност и условност.

— Ваш рад може бити осетљив на неке благе отпоре критичара који умногоме одобравају Вашу борбу против објашњења заснованих на спољашњем и ваше заступање снажног утиска који оставља текст. Човек, у ствари, може поштовати одређену повезаност између Ваше читалачке праксе и оне код америчких нових критичара који такође траже да се цени интегритет песме док је читају пажљиво и кроз призму широке књижевне културе. Али један од проблема с којим се Ваши поклоници сусрећу је баш у уочавању феномена и памћењу које мора да лежи у основи Вашег осећаја за клишее, цитате, културну или митолошку кодификацију. Човек није потпуно убеђен када дајете примедбе на своју властиту потрагу за кључем Ронсарових и Мањијевих песама у *Ариосту*: „Тешкоћа", кажете, „ма како сигурно и ма како често савладавана, остаје елемент литерарности." У случају овог примера, оно што се чини да је стављено на коцку јесу поступци за откривање хипограма. Могу ли се они систематски оцртати или они морају бити ad hoc функција читалачког искуства? Тврдите ли да бисте могли теоретски доказати да се већ изграђени читаоци морају сложити око тога шта чини матрицу и хипограм? Препознавајући типолошку разноликост и хипограма и матрица које откривате у Вашим анализама, можемо ли се надати да човек може пратити Ваш рад а да нема огромну залиху књижевног образовања?

— Овде се ради о двема разликама. Пре свега, морамо направити разлику између правилног поступка читања и, без обзира од чега се састојале анализе и прикази, између начина на који делује процес читања. Аналитичар ће правилно користити своје одређено знање и увежбаност када се понуди, с референцама у рукама, да докаже да међутекстуалне повезаности које он истиче, објашњавају процес читања, у ствари заиста постоје. Читалац доживљава процес читања а да није увек у стању да упери прст баш на оно што се дешава у његовом уму и где је смештен међутекст којим га сопствено памћење бомбардује. Када би ум аналитичара радио другачије од читаочевог — када би он сакупљао своје међутекстуалне податке уз помоћ усклађености — тада би Ваша примедба била на месту. Али ја користим вештачке методе само да бих много тачније одредио оно што су текстови или да прецизирам положај који су текстуалне референце, природан осећај језика и људско памћење већ истражили — мада несавршено и нејасно. И чак уз помоћна средства никад нисам успео да учиним више од верификовања онога што сваки читалац може сам да уради унутар граница своје лингвистичке способности.

Друга важна ставка: постоји огромна разлика између откривања хипограма и постулирања матрице. Проналазак хипограма је ствар перцепције: читалац га једноставно не може пронаћи уколико он већ није постао део и честица његове културе, уколико он већ не познаје други текст у којем се хипограм садржи. Од мале је важности то што он може случајно наићи на хипограм тек после читања текста који он предетерминише: с таквом закаснелом идентификацијом читање ће бити исправно, тј. релевантно за литерарност, тек пошто је упамтио интертекст који садржи хипограм. Оно што морам истаћи јесте да чак и када хипограм остаје неидентификован, проблематичност текста и даље указује на ову потребу: хипограм се мора наћи, решење изван текста се мора наћи у — интертексту. У Вашем примеру, с *Ариостом* који служи као интертекст за Ронсара, миметичка аномалија код Ронсара делује на нашу машту чак и ако немамо кључ за његово разумевање. И обрнуто, кад се пронађе кључ, никако се не елиминише нити ублажава дисторзија у мимези женске лепоте коју *Ариостов* хипограм намеће Ронсару.

Кад је о матрици реч. не бавимо се овде природном читаочевом перцепцијом, већ аналитичаревим логичким закључивањем из текста. Стога се правила могу формулисати тако да нас воде у поништавање процеса стварања текста и враћање на његовог творца. Анализа је обавезна да пронађе реченицу-матрицу која најекономичније даје објашњење за највећи број формалних и семантичких карактеристика у тексту. Обични читаоци не морају да се сложе с тим шта чини матрице јер је матрица проблем анализе; али такви читаоци би требало да се сложе у томе шта је изазвало њихове реакције. У пракси се трудим да користим што више матрица-стереотипа, већ испитаних у социолекту. Пошто изгледа да је ово у реду, претпостављам да мора да постоји ниво природне свесности на којем обичан читалац може да погоди кôд матрице, ма колико магловито, или, у најмању руку, кôд свог социолектичког, претрансформативног стања. Наглашавам претрансформативно стање: јер морате се сетити да генеративни мотор матрице увек изгледа као повратак или одлагање једног или више структуралних односа који истражују матрицу.

— Друго супротстављање са којим сте без сумње упознати, које такође може проистицати од саосећајних читалаца, могло би се назвати „редукционизам". Ваша анализа се ослања на редукцију књижевне димензије, на однос текст-читалац, на редукцију структуре песме на матрицу, хипограм и њихов однос, на оштру контролу стриктно постављаних и примењених принципа текстуалне јединице на читалачким искуством итд. Ствар би била у томе — не да

Ваш приступ не оставља текст отвореним за многе могућности интерпретације онда када је откривена основна форма његовог јединства — већ да се за неке песме (на пример, оне које су спремне за разумевање у домену референци, или оне којима додајете скривену или очигледну матрицу) одређење матрице и хипограма једноставно предаје структуралном значењу које осиромашује читалачко искуство. Схватајући да уопште књижевна семиотика мора да брани аналитичке редукције својствене њеном раду, желели бисмо да знамо како реагујете на оптужбу за редукционизам када се односи на Ваше тумачење песама.

— Признајем да сам збуњен Вашим спомињањем „редукције књижевне димензије на однос текст-читалац". Постоји ли ту још нешто? Критика читалац-реакција овде, и естетика рецепције у Немачкој потврђују највећу важност овог односа. Може бити да сам ја први који је померио фокус модерне критике са текста на дијалектику текст-читалац. У првој књизи 1957. и у раду 1959. (укључујући и моје *Essais de stylistique structurale),* дефинисао сам обавезну перцептабилност и контролу коју текст намеће читаочевом дешифрирању као нужне услове књижевног чина комуникације. Непотребно је рећи, без обзира са ког прихваћеног становишта критичар гледа на књижевност — социолошког, психоаналитичког, историјског, кажите Ви — обавезан је да попусти пред рестрикцијама читаочеве перцепције. Само ово одређује релевантност. Без ових ограничења текст може за лингвисту, или, рецимо, за историчара идеја, остати овлашћени објекат истраживања, али он престаје да буде књижевни артефакт. То је књижевни артефакт толико дуго колико се посматра из перспективе коју текст намеће читаоцу да прихвати.

Што се тиче онога што одређивањем матрице неког текста постаје стратегија редукциониста, морам још једном истаћи да је то само једна од две аналитичке фазе: опис датог које генерише текст. Без обзира што је ово дато понекад једноставно и очигледно: како се текст развија деривација постаје страшно комплексна. Друга фаза моје анализе даје разлог за овакав експлозивни развој. Заснива се на мом појму двоструког читања које захтева само књижевни текст — примарно читање, које дешифрује текст на нивоу мимезе, и ретроактивно читање, које утиче на семиотичку трансформацију. Структура матрице омогућава да све иде својим током, заустављање и померање напред-назад по текстуалном простору. Али ово двоструко читање је стварно књижевно искуство: моја анализа објашњава и чува његову комплетност и богатство. Јер, ја сваком елементу приписујем две стране: миметичку и семиотичку; књижевни феномен постављам уз момент трансформације. Треће, истакао

сам да сваки напор читаоца да се увери у семиозу тера овог да поново чита, пролазећи кроз миметички ниво. Ово објашњава непрекидно поновно читање, неисцрпност искуства које је типично књижевно.

— Ваш рад је релативно редак у односу на друге практичаре књижевне семиотике, и оставља снажан утисак независности. Јесте ли намерно желели да избегнете везе са овом или оном школом, или да изразите своје ставове слагања или неслагања с другим главним поставкама на овом пољу? Да ли бисте указали на то шта ви сматрате да су кључна питања у поетици и књижевној семиотици данас, и да ли бисте указали на правац у којем верујете да би требало да буде усмерено ово поље истраживања?

— Усуђујем се рећи да сам се увек држао независне линије истраживања, можда само зато што је мој принцип одувек био да као тест узимам реалну читаочеву перформансу, да почнем с проблемима стварног текста. Често сам користио други критички приступ; овај или онај теоретски систем, без обзира на његову истинску заслугу или специјалну привлачност, служи ми као индикатор или пловак, означавајући места где се учестало јављају проблеми. Не колебам се да изразим своје примедбе ако је тај дати приступ тако уопштен и доктринаран да прети да заклони цео пејзаж књижевних студија. Пре неколико година, на пример, Јакобсон није успео да направи разлику између своје литерарности и других карактеристика текста када је закључивао да је само „лингвистичка" анализа способна да даје податке везане за поетику. Што се семиотике тиче, сматрам да је Чарлс С. Персова непопустљива нефлексибилност модел који инспирише.

Кључна питања, како се мени чини, јесу питања везана за текстуалност и интертекстуалност. Ово последње нарочито, пошто је идеја потекла од Бахтина и Христеве, требало би да обрати пажњу на сасвим мали број проблема које није решила компаративна књижевност или књижевна историја, или који су решени на начин који није у складу с литерарношћу. Други проблеми јасно захтевају нове приступе: природа двосмислености (сам појам мени изгледа помало нејасан) и погрешака, нарочито интенционалних и референцијалних.

— Ваше наглашавање читаоца је још занимљивије када се посматра истицање производње и стварања које носи Ваш модел текста. У закључку *Семиотике поезије* вероватно су ударне реченице оне које понављају природу читања под великим притиском и прокламују контролу текста над читањем. Штавише, јасно је да је, насупрот напорима семиотике која се сматра превасходном ако не и искључивом заједно с оним што читалац чини током читања (шта је то

језичка способност, која правила управљају читаочевом реакцијом на текст итд.), Ваша заинтересованост за развој структуре текста иста толика колика и за схватање његове конструкције или порекла, попут оне код споменика који је строго сједињен детерминантном снагом те структуре. Наслов Ваше последње књиге, *La Production du Texte,* носи у себи тај појам производње, насупрот пријему језичке способности, непогрешиво; и вероватно бисте се сложили да структурално објашњење производње текста, пренесено у појам процеса читања као репродукције, има за критичара који жели да пређе с анализе у интерпретацију, јасне предности. Вероватно можете да уочите те предности када их видите. У сваком случају, волели бисмо да знамо, прво, како постављате семиотичко истраживање унутар језичке способности и правила у односу на свој посао, до које границе и на које начине Вам она може користити, и друго, какав допринос може да има Ваш рад на много ортодокснију семиологију у вези с условима који омогућавају и регулишу читање и одређују значење. Увиђате ли да ће кумулативни ефекат схватања читања текстова као стварања знатног корпуса читања, бити модификација или екстензија наших појмова о језичкој способности?

— Прва предност, сматрам, јесте то што мој модел уметничког брисања објашњава потешкоћу, или необичност унутар књижевног текста, објашњава књижевност као променљиво, узбудљиво искуство. Што се овог тиче, појам силепсе може бити одговор на питања која су настала из тзв. двосмислености књижевне расправе; он такође везује текст с интертекстом. Друго, идеја да дескриптивни системи постају кодови за нешто друго и да они играју исту улогу унутар интертекста исто као што то чине референце или илузије правом уметничком делу: ова идеја би требало да реши проблем који Вас мучи, да књижевност изгледа прихватљива само „образованом" читаоцу. Верујем да сам приказао да су текстуалне неграматичности само друго лице интертекстуалних неграматичности и да језгро значења увек остаје имплицитна (или се нађе негде другде — моја идеја текста као крофне, или би требало да буду уштипци?). Ово би нам, вероватно, омогућило да се покаже да се језичка способност, као специфична разноликост лингвистичке компетенције, заснива на претпоставци. Читање у складу с правилима литерарности, књижевно читање, може се схватити не као стриктно захтевање познавања интертекста, упознатост с корпусом: једино средство може бити *претпоставка* интертекста.

С енглеског
Наташа БОШКИЋ

Ричард КЛАЈН

САН

Спавао је дубоко заваљен уназад, повијен наузнак као нека бесконачно смешна ствар. Блесаво испршен, неприродно положених руку, ипак велики, иако скраћен као велико гудало за чешљање вуне, био је стварно смешан — одрастао човек са невиним изразом детета. Ништа није било самерљиво том спољњем изгледу, ни пре ни после сна; сав јад који се дешавао у тој глави био је потпуно отуђен, одељен од свега тога. Јад лажи коју је сањао као, ипак, провидну обланду за све своје муке и бесловесна пропињања, баш као и то лежање на боку у малој смрти.

Сањао је, чујно, знајући да сања, а све су опасности биле ту и плашиле; све је било у декору стрипова из васионе, страшних висина, без таванице као поклопца и омеђивања свих висина, а космос се наслућивао као врхунска слобода, и као нешто што лако вуче нагоре. Некакви предмети као габарити кућа-стена што штрче увис, закошени, тући и хладни, час су му се нудили као добронамеран заклон када је нападао тог имагинарног непријатеља, а час били несигурна замка када их је обилазио да се сакрије. Све је то било донекле видљиво, а донекле као да је неко причао. И он је себе (младог и витког) донекле наслућивао, а још више њу, сасвим напред, на или у тој слици статичној, а ипак покретној, како, као сведок и врховни судија, посматра то добронамерно се смешећи, сивих очију као слепа, и тада се указала црна рупа — огромна — неба, препуна звезда, да покаже како су њих двоје, сада, када је убио тог непријатеља (не зна како, ни сам није видео, али је извесно знао да га се ослободио уз некакву њену помоћ), сами, једини, заувек и бесповратно.

Онда јој је пришао, и почео да је као латински љубавник љуби и гризе за врат, а она је, смешећи се, уживајући и допуштајући му све то, почела да му откида удове, меша их са својим откинутим и (очигледно) неким другим, својим, рукама, да их претвара у прах. То је исто чинила са телима, на крају са очима, које је тукла некаквим порозним каменом, није се видело о шта удара.

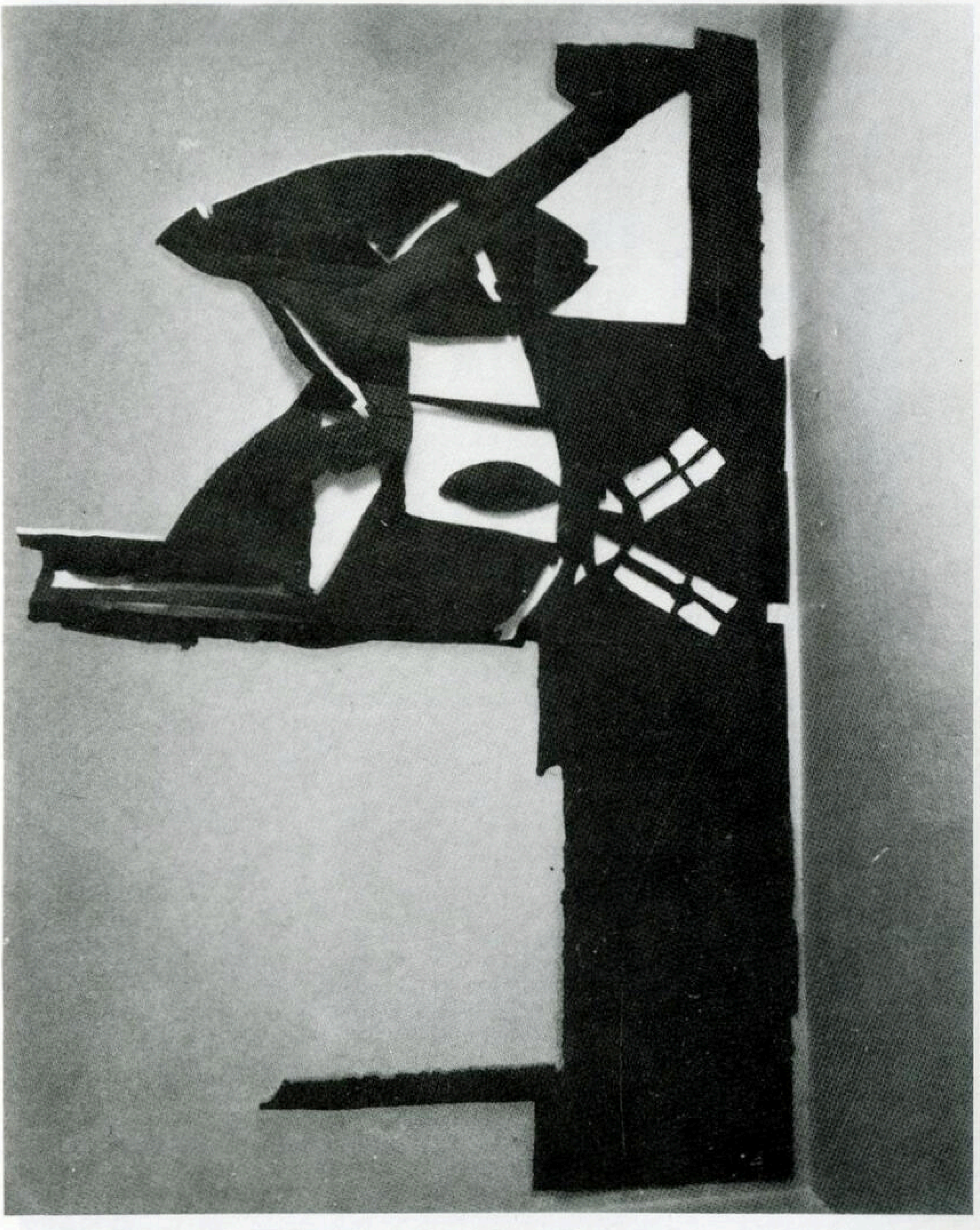
Све време је провалија препуна звезда била испред њих, хладна и туђа, као то насмејано самосакаћење, није се до краја знало да ли то неко прича или се баш све види, а било је јасно да је такво уништавање живота, заједно са замењивањем, требало да буде врхунски крик без гласа, нешто највише заједно што може да се икада деси.

А све да буде пред декором свемира као једнооким Одином.

Није био сигуран да ли му је то жена, била је сувише црноока и туђа — бринуо се све време за своју децу и жену, знајући да му нема повратка, а чинило се као да се то неком другом дешавало.

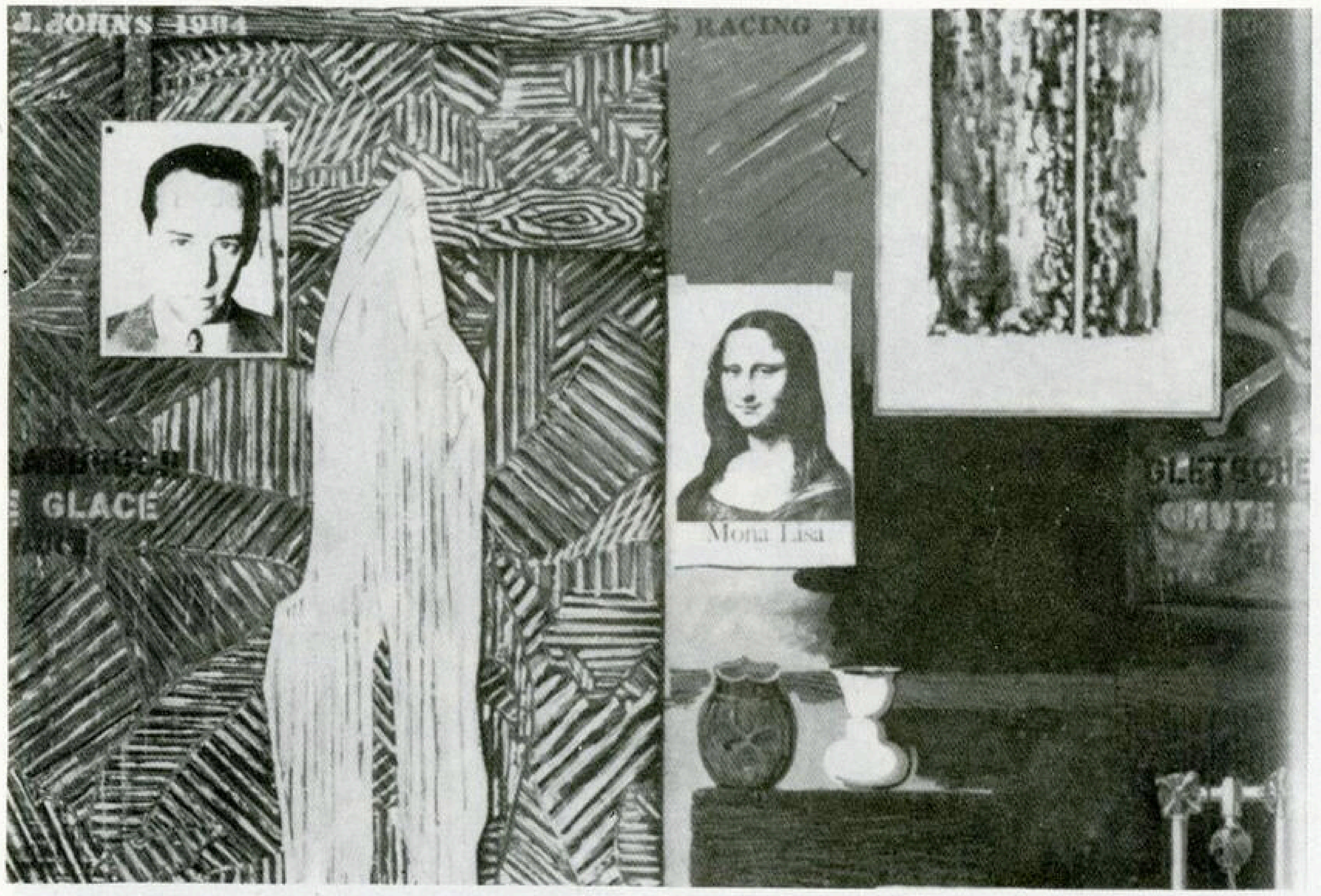
А ипак, тако изоткидан и смрвљен, уништен и нестао, дематеријализован пред свемиром, он је био тај који је све то гледао, или гледао и слушао тог што прича цео сан.

Милан МАКСИМОВИЋ

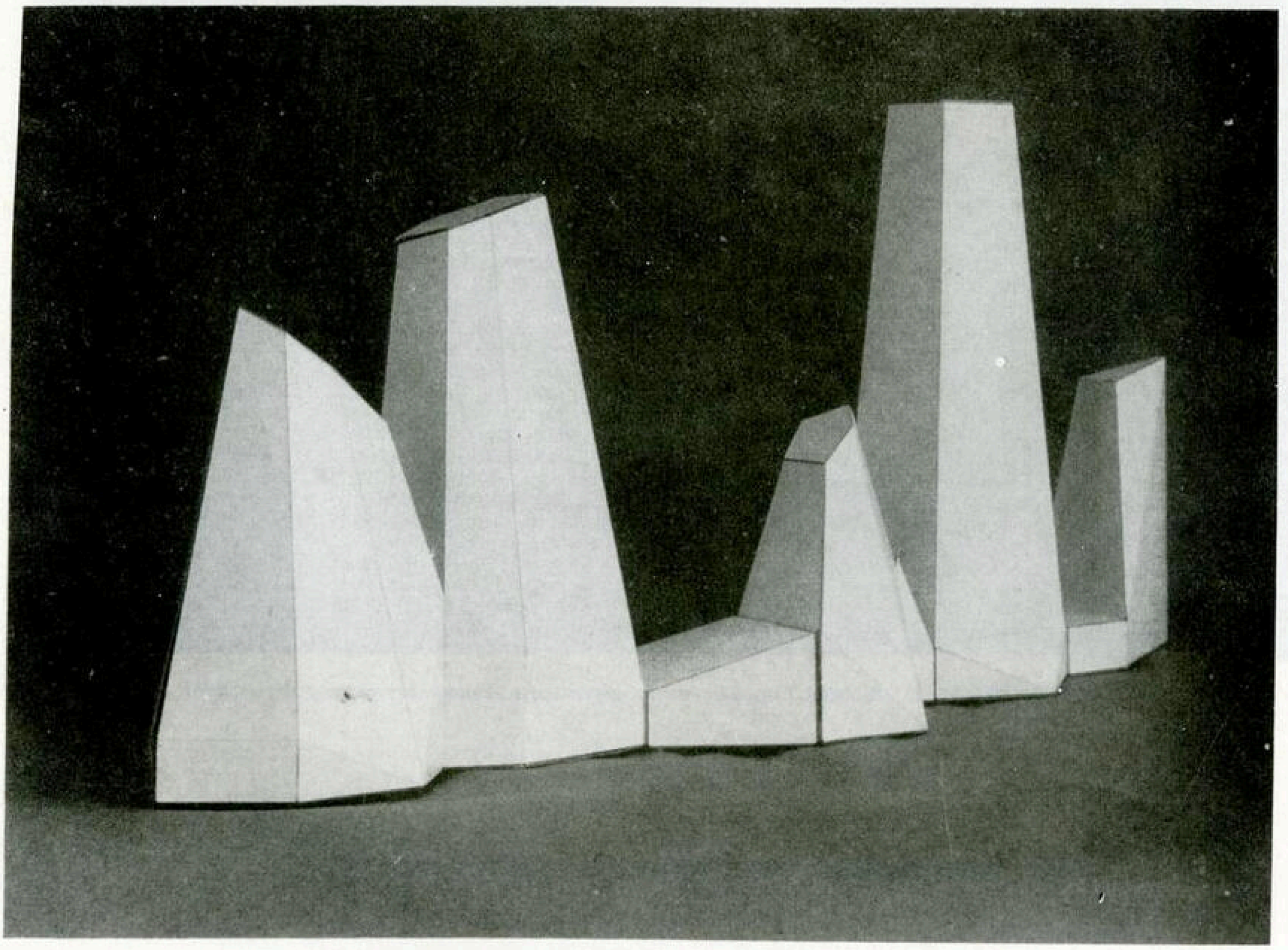


ФЕЛИКС ДРОЕЗЕ (FELIX DROESE), *Спреман сам да умрем без заштите војног наоружања*, 1981.

СА ЧЕТРДЕСЕТ ТРЕЋЕГ ВЕНЕЦИЈАНСКОГ БИЈЕНАЛА



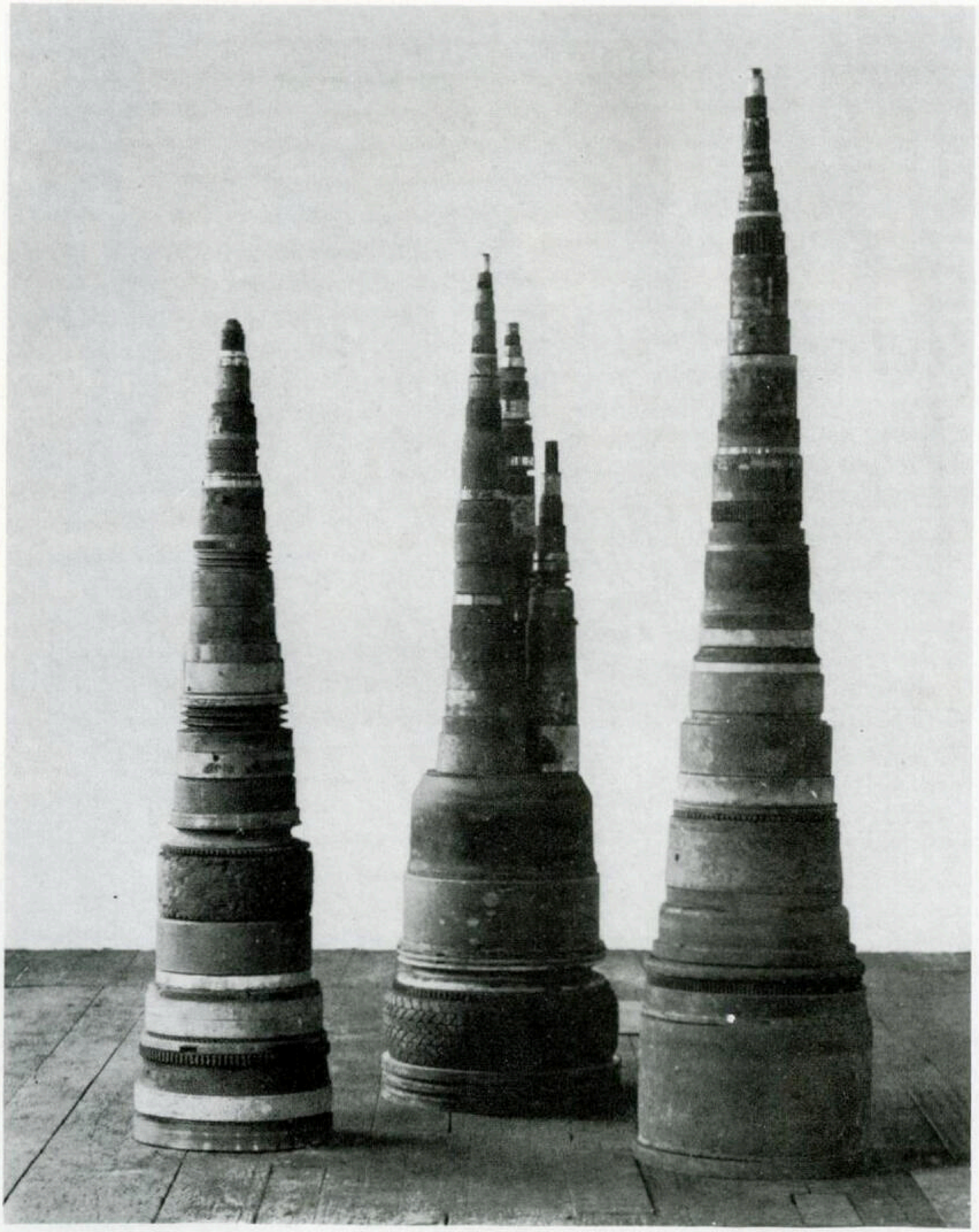
ЏЕСПЕР ЏОНС (JASPER JOHNS), *Надмудривање,* 1984.



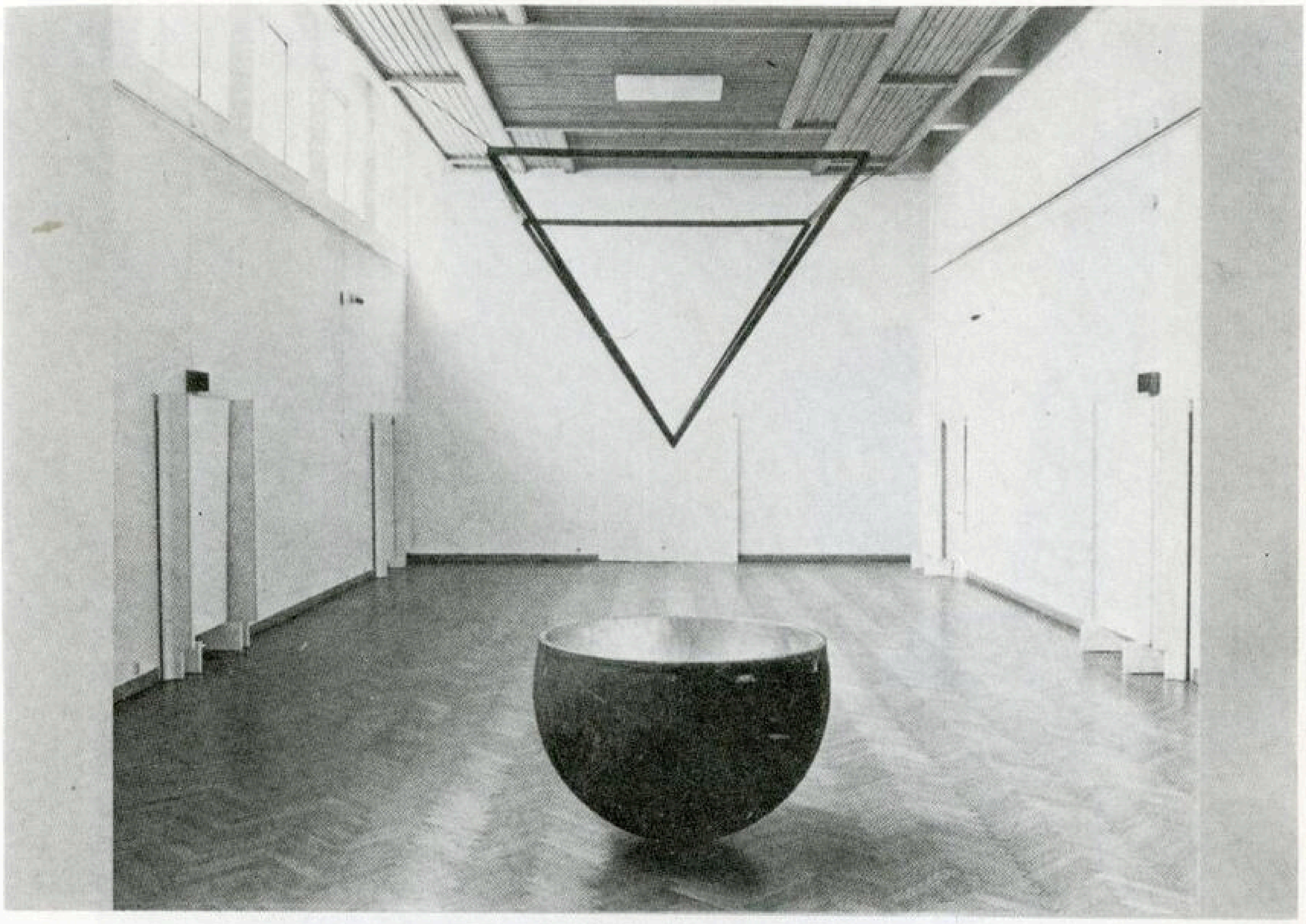
СОЛ ЛЕВИТ (SOL LEWITT), *Сложена форма н.8,* 1988.



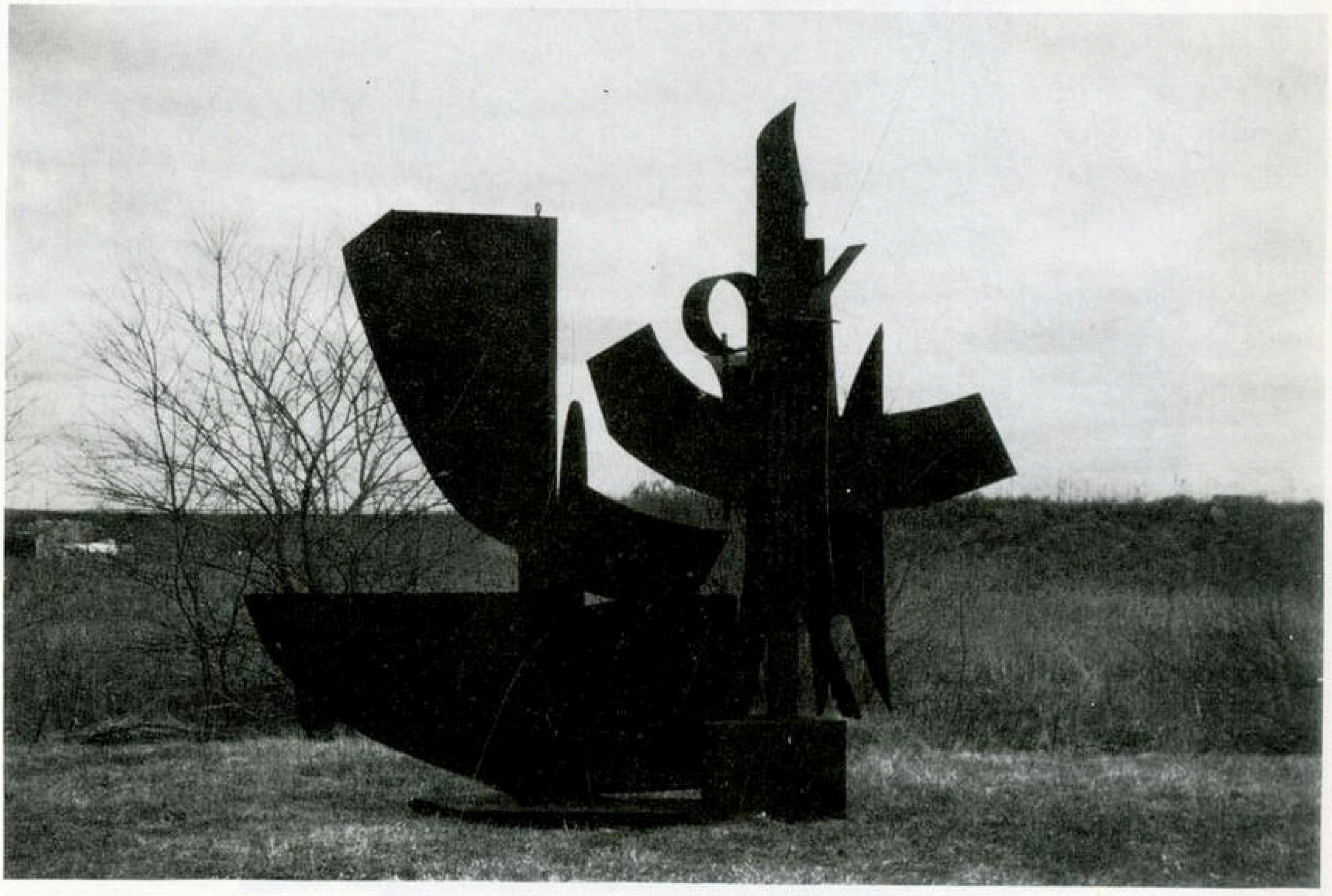
ЏОРЏ СИГАЛ (GEORGE SEGAL), *Гужва*, 1983.



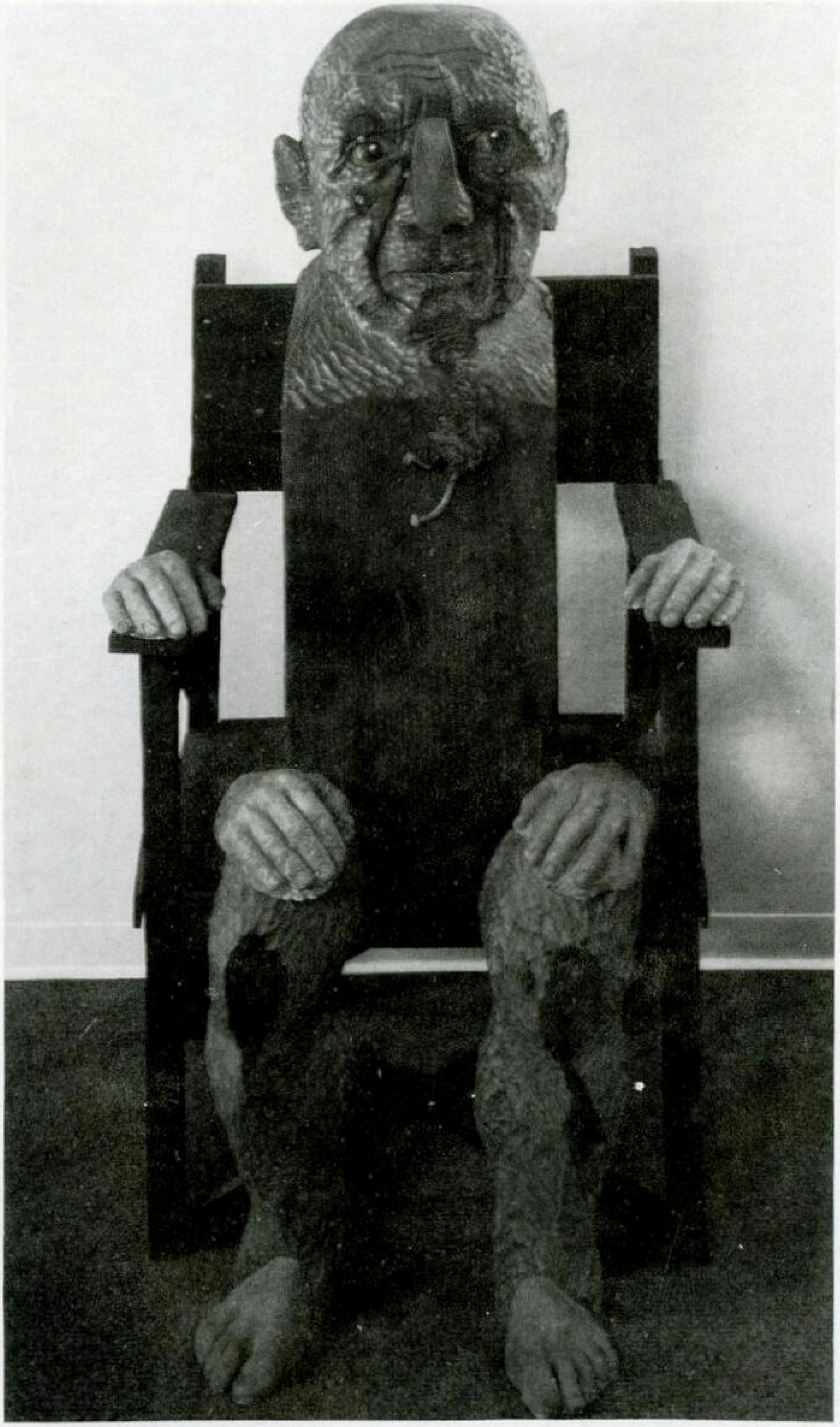
ТОНИ КРЕГ (TONY CRAGG), *Обелисци*, 1987.



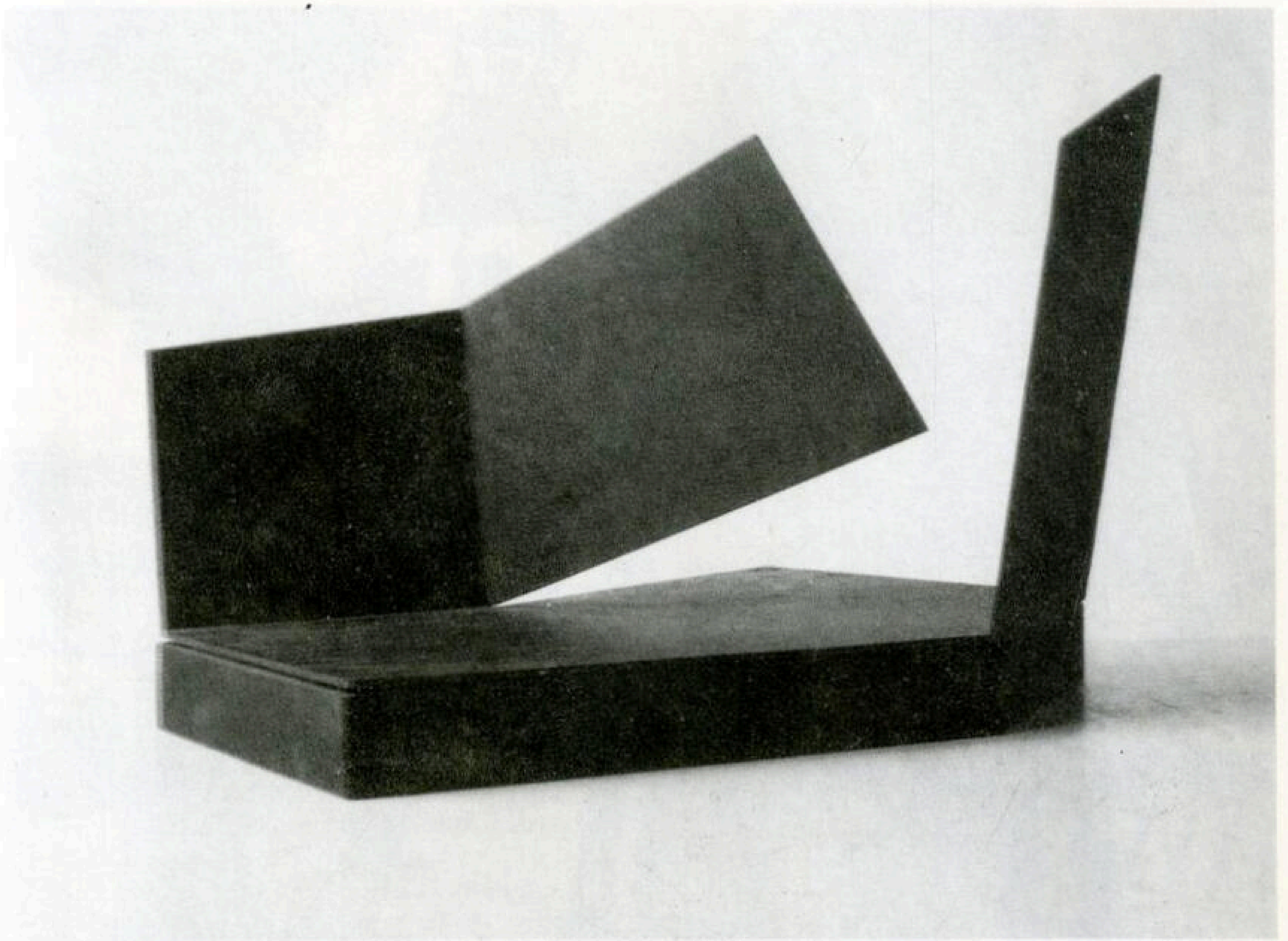
ДУБА САМБОЛЕЦ, *Небо-земља*, 1988.



ЛУЈЗА НЕВЕЛСОН (LOUISE NEVELSON), *Ноћни покрет I*, 1976–86.



ЕСКОБАР МАРИСОЛ (ESKOBAR MARISOL), *Пикасо*, 1981.



ХОРХЕ ОТЕИСА (JORGE OTEIZA), *Супротност два диедра*, 1959.



ЛИН ЧЕДВИК (LYNN CHADWICK), *Повратак у Венецију*, 1988.



АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ, *Торањ са вратима*, 1917.

ПЕТ ГОДИНА БЕЗ ТАМЕ (6)

(Наставак из претходне свеске)

Др Шћефан Тисо

Др Шћефан Тисо, иначе по струци правник, могао је, кад сам га виђао у Леополдову, имати нешто преко педесет година. Сед, старији, поприлично говорљив и смешљив човек. Комшијски ме је ословљавао при сусретима, као да се срећемо у некој идиличној варошици испред наших кућица са баштом. У дуже разговоре упуштао се, углавном — ако није било у близини Русине или Влчека-Бурмиле — са др Оплушћилом, с којим се, као са бившим сарадником у влади Словачке Државе добро познавао одраније. Видело се то и из чињенице што су се знали споразумети и врло оскудним, само њима разумљивим алузијама и натукницама, попраћеним дискретним гестовима или мимиком. Није био ни ближи ни даљи рођак др Јозефа Тисе, председника Словачке Државе у току целог другог светског рата, осуђеног 1946. године у Братислави на смрт и погубљеног. Ипак, презиме Тисо некако је посебно обележавало Шћефана и међу његовим бившим министарским колегама и пред затворским властима, па чак и међу сасвим незаинтересованим или чак и непријатељски према њему расположеним затвореницима. Пред крај другог светског рата био је председник владе, министар унутрашњих послова и правосуђа те је због колаборације са Немцима осуђен на тридесет година затвора.

У амбуланту је Шћефан Тисо долазио у доста правилним интервалима, јер је вероватно својим комуникативним начином иступања знао да за себе придобије неке затвор-

ске чуваре. Др Оплушћил је увек имао за њега спремну кесицу са мултивитаминским таблетама или кутију ово-малтине, неку врсту хранљивих гранула, које су пред затворским властима могле фигурирати као лек.

Кибла

Зазвучаће цинично ако кажем да је онај ко се није правовремено упознао са затворском киблом — пропустио драгоцену прилику да упозна један важан пенолошки и правнички реквизит. Да сам којим случајем власт или барем предавач на неком правном факултету, захтевао бих од храбрих кандидата за судије да се обавезно упознају са овим ружним, али неизбежним инвентаром јустиције — ако се већ не може очекивати од правосудних ентузијаста да стекну, пре него што би почели да суде, барем једногодишњи затворенички стаж. За такво упознавање и обавештеност не би требало утрошити превише времена, а учинак би био, убеђен сам, изнад сваког очекивања.

Дакле, затворска кибла варира по величини — од оне у ћелији-самици, такорећи индивидуалне, па до колективне кибле у заједничким ћелијама, која може сврсисходно послужити тридесеторици, па можда чак и четрдесеторици робијаша, поготову ако се ови налазе на добро прорачунатој затвореничкој дијети. Кибла мора бити смештена у таквом углу ћелије, у којем би будно око затворског чувара могло имати безбедан и целовит увид у делатност робијаша, док овај седи на том плеханом престољу.

Е, видите — ово сад иде у прилог кажњеника, па такву околност не смемо оставити ван домашаја ваше пажње! . . . Да би се у ово наше напредно време заточеник сачувао од евентуалне повреде — а морао би неизоставно да се посече ако би сео на оштру ивицу плехане кибле, ставља се поврх ње широка даска са одговарајућим отвором. Дотле би, приметили сте, верујем и сами, било све у реду. Проблеми настају ако корисници кибле по природи посла не морају да седају на већ споменуту даску. Онда они, обављајући одређени посао, као што приличи мушкарцима, стојећки, пошто, не ретко, не могу погодити већ споменути отвор на дасци, остављају на њој непријатне влажне трагове. И наравно да се на такву даску не мили никоме седати . . .

Али, еурека! Да би се ове, тако рећи хигијенске, а и естетске неподопштине предупредиле, довитљиве затворске власти дошле су на идеју да затвореници, да простите, мокре у за то одређено плехано лонче, налик на неки средњевековни врч чији ће садржај затим лепо и културно

пресути, а да се од тога ни кап не проспе — у киблу... Духовито и инвентивно, зар не?

Сад, друга је ствар што се на таквом лончету, временом, од посебног неког камена стварају сталагмити и сталактити, те га због тога понеки бивши министар или други моћник нерадо узима у руке, очекујући од ситније рибе да уклања иза њега фини министарски пишањак. Када ово констатујем, поучен понешто и сопственим искуством, немам посебно на уму нити оне бивше, назадне, нити, пак, оне сасвим однедавна бивше напредне министре. Убеђен сам да у апсу, на овом пољу, међу министрима не постоје класне разлике. Откако сам у овој тужној школи видео честите источнословачке сељаке, с коликим достојанством прелазе преко посебних министарских манира, питам се, шта би сељак још могао да научи од било којег министра? Поготову, ако га сретне на недоличним местима и у гаћама у некој смрдљивој затворској ћелији.

Са Тидом Ј. Гашпаром, бившим шефом Уреда пропаганде, или министром пропаганде Словачке Државе, иначе значајним словачким писцем, срео сам се у оној, већ споменутој ћелији, у којој је сиромах Срњец, као затворски редар, делио (али само оним заиста ретко вредним затвореницима) велике порције менаже. Гашпара сам познавао с новинских фотографија и пре него што смо се срели у Леополдову, а учили смо о њему и у школи. Био је, за мене, у младости, више као нека апстракција, него стварни човек од крви и меса — а и данас се не могу са сигурношћу присетити да ли сам са њиме проговорио коју реч, док смо понекад седели за истим дугачким затворским столом.

Деловао је на околину господствено и резервисано, али не могу знати да ли је имао такву нарав или је такав био напросто из опреза пред свиме што га је окруживало. Можда се само бојао бомзака (цинкароша) који би му могли нашкодити код власти. Веровао је, као, уосталом и многи други, у амнестије и такве ствари...

Био је осуђен 1946. године на тридесет година затвора. Био га је глас да има јаку аверзију према већ спомењутом лончету.

Била је то просто његова људска слабост, шта се ту може. Нека се баци каменом ко нема (никакве) слабости!

Још би само споменуо бившег армијског генерала Јозефа Туранеца, команданта „Брзе дивизије", коју је словачка влада била упутила на Источни фронт, да тамо ратује по боку Немаца. Познавао сам га врло површно из неколико сусрета у амбуланти, и то захваљујући томе што ме је на њега упозорио др Оплушћил. Рачунам да је и он спадао у серију проминената Словачке Државе, не толико по свом бившем положају колико по казни коју је издржавао. Био

је, наиме, осуђен на казну смрти, па помилован на тридесетогодишњи затвор. И он, као и претходно споменути министри, радили су, из разлога безбедности, у затворској књиговезници, која је у затворском кругу имала централни положај. Но, никако нисам могао да замислим њихово бекство из Леополдова, а још мање покушај да их неко извана одатле извуче . . .

Нисам призвао у сећање затворску киблу због њених нарочитих дражи и привлачности. Али, и поред тога налазим да она ипак може бити занимљива, али само у случају ако се око ње врзмају бивши министри и моћници, и то крмељиви и у доњем рубљу. Онда кибла има магијско дејство да вам открије од чега се састоји један министар, какав је он човек и колико стварно вреде његове узвишене проповеди. А ово не треба да се односи само на оне осуђене министре, а поготову не само на ове које сам малочас поменуо. По аналогији и по искуствима која сам стицао и изван затворских зидина, рекао бих да се анатомије министарских душа међусобно не разликују превише. Тă, шта ћете, људи смо и треба да се разумемо! Тако се лакше живи.

Више од крупних имена бивших министара и моћника, затворску свакодневицу обележавају оне наоко ситне, за некога можда и неважне ствари. Оне дају целом затворском пејзажу тон без којега се та слика не може никако ни замислити. Само наоко безначајне, оне, када се скупе на гомилу, представљају брдо, за чије су планинарско савладавање понекоме потребне године, па чак и деценије.

Пријем нових затвореника, „хотелски рачун" затвора

Опет пријем нових затвореника. Никад то не бива једноличан посао иако сви нови затвореници, до главе ошишани, смркнути, изгладнели и смежураних лица, личе као јаје јајету један на другога, а њихову узајамну сличност још више појачавају тамносмеђи дроњци робијашких униформи и, евентуално, кажњеничке капе налик на окренуте шерпе.

Они који као нови долазе из јахимовских рудника уранијума, имају на занимљив начин обележене униформе. Панталоне су им офарбане са обе стране, од кукова па све до земље, неком јарко црвеном, ваљда минијумском бојом у широкој траци, која знатно личи на генералске лампасе, а на блузама, у пределу срца, спреда и позади, носе пуне кругове, исте такве, из далека видљиве боје. Кругови имају размере овеће мушке шаке.

Логорске власти су кажњеницима објасниле — чини ми се сасвим непотребно! — сврху ових ознака, да наивни убоги ђаволи не би можда помислили да се ту ради о неком дизајнерском ћефу доконих организатора „културног" живота у логору. Траке на панталонама, а нарочито кругови у пределу срца, на блузи, требало би да послуже, у случају бекства затвореника, као упадљиве мете за узорне браниоце мира и напретка.

Па, хајде, сад ти бежи! . . .

Ја о униформама, а робијаши преда мном голи.

Један од њих, човек у шестој деценији живота, ћелав, упадљиво набораног лица, има пред собом, у висини струка, неку живу кецељу од набора властите коже. Тај набор у виду кецеље вероватно му је преостао од превелике грађанске гојазности и покрива му, скоро у потпуности, његова мушка одличја. Могао би, да је још малчице смршао, да се јавно прошета по некој плажи а да га нико не сматра за сулудог нудисту.

Из његових докумената видим да је то бивши свештеник.

Тај мора да је имао добру газдарицу!

Одмах до велечасног, чека на ред млађи човек од својих двадесет и осам година. Истетовиран је и спреда и позади. Пун је слика и парола о бесмртној љубави према извесној Јулишки. Местимично је, могло би се рећи, на ту „тему" чак и илустрован различитим шкакљивим сликама, безмало као стрип.

Штета, мислим у себи, што се није мало потрудио тај чова да на своју шарену кожу набаци барем понеку напредну паролу. Могао је на такав начин да заради бар који месец амнестије. Тја, ваљда је то неки ситнији рецидивист, лопов, који реално рачуна са професионалним ризицима, који ће га повремено доводити у затвор. Чему би му онда служиле напредне пароле?

Видети тетовираног човека у затвору, то му скоро дође као да видите брашњавог млинара у млину, или гаравог оџачара! Овај ту, што га имам управо пред собом, ипак је нешто мало брашњавији млинар.

Са неверицом и нехотице примећујем да има истетовиран чак и мушки алат. Нека тамноплава змија му се у густој спирали овила око тога, ставила страшну змијску главурду на сам врх и — палаца ли, палаца двоструким језиком! Тешко си га Јулишки!

Још сам видео и једног другог, нешто мало скромнијег делију, који је, истетовираним бројкама од један до пет, имао обележене свих десет прстију. Вероватно је био слаб

рачуници, па му је то служило као испомоћ, подсетник, шта ли? . . .

Причали су ми више њих да познају неког затворског уметника-стваралаца који има на једној половини стражњице истетовирану мачку у трку, а на другој миша који се спасава у паничном бекству. Наводно, кад ова духовита и одиста жива ликовна уметност стане ходати, миш при сваком кораку (како се миче тај део тела) ускаче у рупу, док се мачка разочарано кези.

Кезио би се и ја да немам пред собом загарантовани осмогодишњи боравак у Специјалном институту поправног уређења, без икакве гаранције да ћу барем на дуже време стварно бити поправљен! . . . Све бих дао да могу да се лишим макар оне најближе „светлије будућности", чак и уз ризик да останем овако окорела штеточина. Будућност је, за сад, само мој непријатељ, ма колико, иначе, била светла!

Данас, уосталом, за кежење имам и још један ваљан разлог. Добио сам од суда обавештење да морам до последње паре платити све судске трошкове, као и трошкове издржавања казне затвора. Значи, морам платити: администрацију, физичке напоре ештебака, затворски стан и храну, па онда и стражу, која ме чува од мене самог да, којим случајем, не упаднем у још неку серију подлих злочина — а у ходу ме, уједно, и преваспитава, по најновијим савременим методима. Све је, у рачуну, по реду набројано и прецизно израчунато.

Јављају ми, узгред, да се, у случају ненаплативости, ови моји дугови према држави обавезно претварају у казну затвора. Толико и толико месеци лежања у затвору за толико и толико хиљада круна, које сам остао дужан за претходно (то јест, ово моје садашње) лежање у затвору. Али пошто опет, док одробијавам овај првобитни дуг, правим нове трошкове издржавајући казну, које, без сумње, нећу моћи платити, следује ми опет промена новчане казне у временску. И, тако у недоглед. Још само да ми се објасни како ћу да платим камате на ова дуговања и — биће ми све више него јасно! . . . (Ето што ти је памет! А још неки назадњаци и мрачњаци тврде да не постоји perpetum mobile!) Поврх свега, осуђен сам и на конфискацију целокупне имовине (гаће, чарапе, четкице за зубе, кошуље и панталоне. . .), али то ме донекле и умирује — јер се надам да ћу тако макар мало поправити економско стање друштва које се за мене у толикој мери несебично жртвовало . . .

Највише од свега ме ипак гризе што сам, као страни држављанин, осуђен и на осам година губитка грађанских права после издржане казне — а у Чехословачкој. Остале

осуде још бих, како-тако, и могао преболети, али ову последњу никако. Она је непреболна морална рана на мојој црној души. Кад су ми је саопштили, замало нисам свиснуо . . .

Алојз Андерс, графички радник, стари Копечни, стражар

Живим и даље у истој болничкој ћелији, а у њу је однедавно премештен и Алојз Андерс, Немац, графички радник из Братиславе. Ухапшен је одмах после ослобођења Братиславе под оптужбом да је денунцирао, за време рата, једног од својих колега из штампарије. После његовог хапшења, жена му се обесила. Његова кућа, негде на периферији Братиславе, конфискована је.

Има прилично оштећен вид, као и знакове хроничног тровања оловом, што се код њега може сматрати професионалним обољењем. То је старац у шестој својој деценији, болестан, поврх свега, и од фиброзног типа плућне туберкулозе, упадљиво крхке телесне грађе и невероватно начитан. Беспрекорно говори немачки, који му је, иначе, матерњи језик, али говори и словачки и мађарски. Но, ни то није баш у толикој мери чудно, јер су између два рата у Братислави, поприлично измешани, живели Словаци, Мађари и Немци. Као калфа, пропутовао је знатан део Европе, те је дуже времена радио и у Бечу, но, пошто је као словослагач радио доста и у новинским кућама, познаје прилике у предратној Чехословачкој републици и радо о њима прича.

— Ако и даље буду трајале овако родне године и судови наставе са жетвом како су отпочели, убрзо ће нам затвори бити неиздржљиво тесни. Ето, чак и у самицама су кажњеници сабијени као сардине — монологизира Андерс. — Док сам радио у књиговезници, каже мени стари Копечни, који је у Леополдову као чувар запослен од деветсто тридесете године: „Не трају овако страшне гужве у овом затвору одувек, Андерс. Било је ту места и места, јер су к нама допремани само тешки осуђеници. Махом убице. Њих није било баш толико да се, само њима напуни Леополдов. Власти су чак помишљале и на могућност да се затвор у овој тврђави укине. А видите ли ви какви су ту услови? За установу, каква је ова наша — као створени! Све се ту може лако обезбедити и чувати . . . Верујте, у оној економској кризи, тридесетих година, свакодневно смо стрепили нећемо ли остати без посла. А где да нађеш други? Криза је! Сваког новог затвореника дочекивали смо, тако рећи, на капији малтене са буketом цвећа, а кад бих

ја стигао кући после смене у којој смо примили новог затвореника, имао сам обичај да још с прага повичем жени: ‚Гита, трчи по пиво и месо, данас ћемо се частити! Стигао је један нови: биће посла!' "

Сви цене старог Копечног као човека, а не као стражара, јер се он и сад према кажњеницима односи као у оним давним кризним годинама. Зна да му без њих не би било хлеба. Али, такви стражари као он — ретки су.

Монсињор Бењушка и берберин, шишање и мој хонорар

Монсињор Павел Бењушка, католички свештеник, иначе бискупски секретар у Њитри, усправан, мршуљав човек нешто вишег раста, с држањем налик на војничко, већ се недељу дана психички припрема за суд у Братислави. Осуђен је, чини ми се, на годину дана затвора, што је у ово време невероватно блага казна, али се он и на тако „благу" казну жалио.

Једни га плаше да ће му због тога што се жалио казну повећати, док му други жестоко завиде што ће му је суд, чак и тако ниску, можда ублажити.

— Не брините, монсињор — теши га Јанко Понца, робустни аутомеханичар из Шашћина, ходочасничког места, надалеко чувеног у Словачкој по шашћинској Деви Марији — ако се и прокуратор није жалио на вашу ниску казну, онда најгоре што вам се може десити, то је да вам потврде казну изречену од првостепеног суда. А можда ће вам и ову постојећу ублажити. Ко то сад може знати?

Монсињор Бењушка много држи до себе. Иступа одмерено, труди се да и у затворичкој униформи изгледа као човек који је, колико је год то могуће, уредно обучен. Понекад ставља панталоне под креветски мадрац, па су му као изглачане. Има нешто неухватљиво, а видљиво на њему, по чему можете закључити да је то католички свештеник, али нису то ни уобичајени свештенички говорни манири, нити нешто посебно у понашању. Таквима као што је он, замишљам ватиканске дипломате, које, додуше, никад у животу нисам видео, али не мари. Човек може имати неке своје представе које се не морају заснивати на личном и конкретном искуству.

За монсињора, сем осталог, у вези са одласком у Братиславу на суд, проблем је и у томе што већ дуго времена није подшишан. Берберину, старијем, дебељушкастом човеку, који је, ако се изразимо обазриво и умерено, особењак, а највероватније и ситни криминалац, чини задовољство да се са монсињором пргања. Тиме, ваљда, стиче ауторитет у сопственим очима.

— Бријање вам је, господине мој, потребно, али шишање — јок!

Монсињор Бењушка је на муци. Да моли берберина, то му не одговара, срозавало би га, а ваљда и није навикао на тако шта. Уосталом, по мајсторством тону и дрскости, види да је сваки такав покушај, и кад би монсињор имао вољу за тако нешто, већ унапред осуђен на неуспех.

Мајстор је тек почео да се загрева за грубе и недоличне примедбе на рачун господе, која, ето, извољевају у затвору као да су у бањи на одмору.

Предосећам да има изгледа за један тих и непријатан белај.

Ко никад није био у таквом положају, тешко може да замисли како изгледа живот у близини ма и најситнијих криминалаца. Постоји ту неки антагонизам, нека несавладљива аверзија, претежно на страни криминалаца, према оним другима, као што постоји, рецимо, нека подмукла и ружна завист физички или духовно унакажених људи према сретницима који то нису. То су антагонизми које, слутим, никада и нико неће из живота потпуно истиснути.

Било ми је жао Бењушке. Желео сам да га извучем из положаја у којем је могао да доживи серију ситних увреда, које су у затвору много болније и дуже пеку него у нормалним околностима.

Надао сам се да ће ми пакосни брица позајмити алат, али и да ће монсињор Бењушка имати поверења у моје фризерске способности.

Дакле, ипак!

Уз неколико заједљивих примедби, били су ми позајмљени чешаљ, маказе и машиница за шишање, ваљда због тога што је сулуди мајстор рачунао да ћу му се у амбуланти кад-тад одужити. А и ништа га то није стајало.

Клепетао сам и цвокотао маказама, трудећи се да барем овим звучним ефектима убедим забринуту „муштерију" у своје фризерско умеће. Ако ме сећање не вара, пошло ми је за руком такво подшишивање за које се не би морао постидети ни неки намирисани градски брица. (Иначе, подшишивање, али ипак, чешће само шишање до голе коже, било ми је у затвору хоби, који сам упражњавао увек, када сам за то имао прилике. Монсињор Павел Бењушка, пак, био је највећи црквени достојанственик кога сам подшишао.)

На суду је моја „муштерија" имала неочекивану срећу. Казну су му, на изненађење свих, снизили. Али, пошто је већ девет месеци лежао у затвору — а зна се да у тадашњим и тамошњим затворима нико невин није седео невин! — био је осуђен тачно на ових девет месеци већ издржане казне затвора. Ни мање, ни више! Како ли су то знали тако

тачно дозирати? Или је то, можда, била нека загонетна моћ предвиђања времена потребног за преваспитање једног окорелог клерикалца?

Монсињор је, другог дана после пресуде, напустио затвор у Леополдову. Не задуго после тога, добио сам од њега пакет, и могу мирне савести изјавити да је то био мој највећи фризерски хонорар у животу. И дан-данас се питам одакле је монсињор Бењушка скупио ту голему храброст да се оваквим гестом јави једном осуђеном југословенском „ревизионисти". А, верујте ми, за то је, 1950. године, била потребна баш голема доза храбрости . . .

Убица Ондреј Гонда: пас под грлом Ковачика

У вези са претходним искуством, које се бар делимично односи на једног ситнијег преступника, мајстора брицу, радо бих споменуо мој сусрет са Ондрејом Гондом. Ако имате намеру да ми што пребаците, рећи ћу вам: и те како добро памтим и затворске сусрете с мојим бившим предавачима на факултету, министрима, генералима и високим интелектуалцима. Штавише, убеђен сам да толико значајних људи никад не бих био у животу срео на једном месту да нисам, онако нежељено, упао међу њих у установи за мене збиља неочекиваној. Међутим, моја се сећања на њих битно разликују од овог.

Ондреј Гонда је убица, и то убица од оне најбедније врсте. Први пут, кад је био само нешто мало старији од двадесет година, голим рукама је задавио старицу у некој усамљеној кући с намером да је опљачка. Био је осуђен на двадесет година затвора, но пошто је, после осамнаест година, пуштен са издржавања казне, он је, живећи непуних шест месеци на слободи, опет убио — којег ли случаја — и неку другу старицу. Сада се то, промене ради, десило у некој пустој улици, негде у сумрак. Покушао је да јој отме ташну из руке, али, пошто се старица отимала и викала, он ју је ударио, како се то каже, „тупим предметом" у главу и на месту усмртио, отевши јој неку незнатну своту новца.

Као рецидивирајући убица, био је осуђен, на првостепеном суду, на казну смрти вешањем. Затекао сам се с њим у заједничкој ћелији, где нас је било преко тридесет осуђеника, махом интелектуалаца. Скоро сви, сем Гонде, били смо политички осуђеници. Ово је била моја прва прилика у животу да дишем исти ваздух са једним двоструким убицом, да осетим, тако рећи, како му дамара било и да наслутим његове страхове, надања.

Нисам знао да и убице могу имати неку своју харизму, односно до сусрета с Гондом нисам на то никад мислио.

Али, имају је!

(Од онога што се у уобичајеном смислу под појмом *харизме* подразумева, можете и да се одбраните, да јој не подлегнете — већ према јачини вашег карактера. Од грозне и одвратне „харизме" убице тешко ће вам то поћи за руком, поготову ако сте неки болећиви интелектуалац.)

Гонда је био четрдесетогодишњак, неупадљивог стаса и лица, за његов положај неочекивано добро ухрањен, насупрот мизерном затворском јелу, мада споља, од родбине, није добијао никакве пакете ни новац.

Многи од нас нису могли да једу више него што је то било најнужније за одржавање голог живота — онај лоше припремљен сточни кромпир, прекрупу од грашка или смрдљиве шкембиће. Е, ту је онда био спреман Ондро, како смо му, из опреза да га не би наљутити, тепали. Све остатке нашег јела знао је скупити и појести. А јео је у некој посебној духовној равнотежи са самим собом, спокојно гладно, као да се налази на празничном пролећном уранку.

Био сам присутан кад је бивши капетан Фарбак покушао тешити Андреја Гонду, рачунајући да баш тако треба поступати са осуђеником на смрт.

— Не води бригу, Ондро — обраћао му се као тешком болеснику — неће они тебе! Не ради се то данас, видиш и сам! 'Ајде да си политички, као ми, не кажем . . . Видиш, паметан ти је био адвокат што је уложио жалбу на висину казне.

Ондро слуша, а равнодушно лице мења му се само утолико што му под кожом образа играју мишићи за жвакање, јер је у највећем послу око сатирања остатака хране.

— Јест, и ти си ми неки паметњаковић! Капетан! Нашао си кога ћеш да тешиш, а ниси у затвору саставио укупно ни две године! Стари сам ја затворски пацов. Рећи ћу ти шта ће се са мном десити: обесиће ме они, да знаш, капетане. Ништа ми неће сметати да се мало љуљам на тој љуљашци. Ама баш ништа! . . . Шта је? Нешто си кисео у лицу, а?

Ноћ уочи одласка на суд, провео је Ондро у сну, каквим обично спавају праведници после добро обављеног посла у корист сирочића, удовица и напуштених стараца. Можда је на суду, по савету адвоката-браниоца, и дао изјаву да се због свога дела каје, али сам дубоко убеђен да је о кајању могао имати само такву представу какву о бојама може имати човек који је од рођења — слеп. Рецимо да је овоме несретнику, као слепцу за боје, недостајао

одговарајући орган, у којем би му се могло појавити осећање кајања.

Неколико месеци касније о Гонди ми је причао др Шћефан Ковачик Корнхаузер, врло познати братиславски адвокат и високи интелектуалац, који је, годину-две дана иза тога, умро у затвору од анурије проузроковане катетеризацијом уретера.

— Знате, био сам можда и читава два месеца затворен с тим живинчетом у ћелији-самици. Вероватно је неко из управе затвора хтео тиме да ми напакости... Можете ли замислити да живите у једној тесној просторији с неким а да с њиме не разговарате? Наравно да је то немогуће, а поготову не у овим приликама!... Знао сам да је осуђен на смрт, па сам се трудио да му свој сопствени немир и стрепњу ни издалека не покажем. Причам му свако јутро, тек да бих му нешто причао, чак и о томе шта сам ноћу сањао. Кажем му једном:

„Ондро, чини ми се да сам целу боговетну ноћ сањао неког големог, рутавог, црног пса. Страшан је био, стварно! Разјапио чељусти, из очију му севају муње и — све ми заскаче груди. Видим: дочепаће ме за гушу. А шта ћу онда? А све се то одиграва ћутке и, некако, мучки. Чак сам и у сну помислио да ја то, можда, само сањам, али ни то ми није ништа помогло".

„Нешто ћу ти рећи, Ковачик" — одговорио ми је на то Гонда, придижући се на лежају на лакат, као да хоће и баш мора да ме осмотри с нарочитом пажњом. „Ја сам ти, да знаш, братац, тај пас! И још страшнији и већи од оног којег си сањао! Такве као што си ти, адвокатчиће, који ми никад ни у чему нису помогли, ја посебно мрзим. Их, што би те слатко нечим по тинтари!... Зато ти и сањаш црне псе!"

И Ковачик овако наставља своју причу:

— Једног дана звони Ондро, притиска дугме од звонцета у ћелији... Дозива чувара. Шта ли ће сад да буде, питам се у себи, јер наглас, због претходних искустава, и не смем?...

„Господине заповедниче, затвореник Ондреј Гонда јавља се и моли да му се одобри писаћи прибор и хартија да би могао написати молбу за помиловање."

Наравно, то му је одобрено, па ће он мени рећи:

Слушај, Ковачик, познато ми је, однекле, да си добар адвокат. Саставићеш ми, лепо, како год најбоље умеш и знаш, молбу за помиловање. Ништа за то што ти нећу платити, иако у животу сигурно ништа џабе ниси радио. Ипак, потруди се. То ти ја саветујем!"

Како сам писао ту молбу, и камен би њоме био ганут! Знао сам, уосталом, шта ми овај мој „клијент" мисли. То ми је, најзад, изриком ставио до знања кад је молбу предао стражару:

„Сад ти, Ковачик, лепо моли Бога да ми молба не буде одбијена. Јер ја се од срца надам да ћемо бити још заједно кад стигне одговор: Ако си ми подвалио, пре него што ме одавде извуку, зубима ћу те преклати. Јер то ће ми бити последња предсмртна жеља!"

Овим Гондиним речима завршио је Ковачик своју причу о њему.

Наравно, Гонда није погубљен. Можда је од почетка и сам био свестан да га неће погубити, јер су криминалце у то време врло ретко погубљивали. Она његова „храброст" која је, нас, наивне, толико зграњавала, посигурно и није била храброст, него, напросто, убеђење да га неће обесити, а његов страх био је пука глума. А у убеђењу да га неће погубити нарочито су га подржавали чувари, којима је непоколебљиво веровао. Имали су код њега далеко већи ауторитет него тамо неки смушени, вајни интелектуалци.

Политички затвореници и криминалци, гроза „сна"

Не спада баш овамо, али не могу а да не изнесем још и ову додатну примедбу о мојим сусретима с криминалцима у току петогодишњег заточеништва. Стављати политичке неистомишљенике у исту врећу, тј. у исти затвор са криминалцима, представља за оне прве незамисливо пооштрење казне. Уопште, питам се до које ли смо се мере били помирили са злим апсурдом кад смо већ сматрали за сасвим природно стање да неког, за јавно изражено мишљење које није било у складу са званичним, — гоне, затварају и жигошу као политичког деликвента који је чак и много гори злочинац од једног крвавог убице? Зар се против тога нисмо жилаво, уз многа одрицања и патње, борили, замишљајући да се до истине долази јавним изношењем мишљења која извиру из заиста личног убеђења, а изражавају човекову слободу, без обзира да ли су она за некога угодна или нису.

Човек може да жали и оног несретника који је посегнуо за туђим животом, па се, најчешће, због тога и не каје. Или, штавише, и надаље мрзи своју жртву, јер успева да сам себе, у својој унутрашњој самоћи, убеди да његове несреће не би ни било — да није било онога који је био рођен за улогу жртве. Човек може такво биће да посматра и као болесника, што он, не ретко, и јесте, макар то тако и не изгледало. Може (а мислим и да треба) да буде опре-

дељен против смртне казне и за хуману изолацију агресивних убица, али не могу да схватим, како један човек, који је наумио да исправља друштвене неправде, може поистовећивати нечије мишљење које му не одговара са крвним деликтима, инцестима, крађама? . . .

Једно од првих питања које ми је при „уводним" саслушањима било постављено, гласило је:

— Јесте ли били задовољни са платом?

Мој дубокоумни и стручно оспособљени „референт"-истражник је без сумње очекивао да ћу, као да у кафани ћаскам уз пиво, извалити пред њим сочну псовку, грдећи незналице због којих радни свет прима плате које нису довољне ни за слану супу. Да сам до те мере био наиван, те му саопштио да ми је плата једва стизала да покријем трошкове голог живота, он би у руци већ имао крај нити, низ коју би лако, као Тезеј у лавиринту, нашао пут до моје егоистичко—поседничке душе! А одатле до идеолошке диверзије (злочиначке, наравно), може се стићи певајући и на једној нози играјући. Тако се, постепено, на крају крајева и откривају подмукли, замаскирани, закукуљени-замумуљени и потуљени непријатељи разних боја! . . .

Камо такве, дакле, треба затварати ако не међу кажњенике које смо имали обичај називати и криминалцима? Постоји при, томе, само један немали проблем: политички затвореници могли би те људе и покварити, и тако повећати штету коју су друштву дотад већ нанели.

У току издржавања казне, пошто сам се био добрано наслушао разних прича и исповести ситнијих и крупнијих насилника, па и вишеструких бестијалних убица, почеле су да ме муче ноћне море. Не сањам ништа, али, одједном, као да је неко укључио неки сакривен прекидач, обузима ме невероватно тешка, нека црна свест да сам некога убио, уништио, изгнао из живота, да сам некоме нешто крваво и неопростиво, теже и од убиства, згрешио. Замишљам да тако дијаболички могу изгледати само ауре падавичара. То се ни са чиме у будном стању не може упоредити. Ни са каквим физичким болом или уобичајеном људском тугом и страхом. То се, рачунам, не може ни саопштити у целој својој оштрини и мучнини. Вероватно да такав „сан" и нема конкретну временску димензију, али због интензитета његове грозе, изгледа као да траје бесконачно дуго, као и сваки други неиздржљив бол који може живо биће усмртити. Увек сам, чак и после потпуног буђења — или, да кажем, долажења к свести — морао дуго и напорно веслати против струје страха и грозе или неког још горег и мучнијег осећања, да бих себе постепено убедио да никоме ништа нисам скривио. Чак сам, затим, у сатима неса-

нице, ишао у мислима кроз године уназад, брижљиво тражећи властиту кривицу и осећајући постепено разлакшање што је не налазим.

У затвору сам одмах дошао до закључка да је свака осуда невиног човека (што ће рећи: и осуда због начина мишљења) на губитак слободе — без обзира колико ће тај губитак трајати — у ствари, доживотна осуда. Не постоји на овом свету никакав Специјални институт поправног уређења који поправља искривљене зупчанике правде и који би могао учинити да невино осуђени изгубе ружне ожиљке неправди. И без обзира на то што су то тек тући ожиљци, они би требало највише да пеку оне који тако убеђено суде! Док тога на свету не буде, тешко да се може очекивати лепша будућност, сада, као ни у она друга обећана времена.

Јошка Бабеј: разговор о смртној казни

Данас стари Андерс, типограф, нешто дуго разговара са Јошком Бабејом, добрећудним и простодушним осамнаестогодишњаком из Левоче, неквалификованим радником, који је осуђен на седам година затвора зато што је звонио на узбуну кад су, у спомињаној „католичкој акцији", ештебаци дошли да одведу свештеника из левочке парохије.

Чувари се према Бабеју односе, у извесној мери, добрећудније него према осталима. Ваљда је и њима због нечега симпатичан, па му чак и Русина само умереним тоном пребацује што је, као радник и радничко дете, бранио пароха. Стари Влчек-Бурмило, иако је, иначе, према мукама затвореника блесасто равнодушан, снисходљиво понекад теши Бабеја:

— Па нисте требали то да радите, кажњениче Бабеј. Али, шта ћете: младост — лудост, ни то неће довека трајати . . . Охо-хо, биће амнестије, нешто ће вам и опростити.

Но, Бабеј као да све то слуша само на пола ува, не придаје таквим утехама много значаја. Радије је на услузи изнемоглим затвореницима, посебно старом Андерсу, који је често потпуно везан за кревет. И сам је, такође, болестан од плућне туберкулозе, али, и поред тога, одржава чистоћу у амбуланти, а, не ретко, и преко реда помете болничку ћелију у којој лежи с нама.

— Страшне су то ствари, Јошко, али су другачије него што их ти замишљаш — Андерс прича полако и са извесним паузама због отежаног дисања. — Нису вешала онаква како их дечаци цртају по зидовима. Ко ли је и то смишљао и зашто тога мора бити? . . . Кажеш, ти би извршио

самоубиство пре него што би те обесили? Е, немој, није то баш тако сигурно... Човек не може знати о себи какав би заиста био у тако тешким тренуцима. Сети се само Тесара, јадника... А затим, не би ти то ни дозволили. Они тебе *чувају* да не умреш по својој вољи, слободно. Ти си и тада њихов заточеник. Чак ни у смрт ти нема отворених врата — да одеш кад ти падне на памет. Замисли колика је то свирепост! Хоће да ти узму живот, а не дозвољавају ти да га се на мање болан начин ослободиш сам. Нити ти дозвољавају останак у животу, нити им можеш побећи у смрт!... Зашто ли су баш вешање изабрали за извршење смртних казни? Можда због тога што је то срамнији и нечаснији начин или што је ритуал овакве смрти, ваљда, језивији од погубљења стрељањем. Шта би им, на пример, сметало, ако већ погубљења мора бити, кад би осуђенику, као неком љуто намученом, безнадежном болеснику, убризгали смртну дозу морфијума или га усмртили у наркози као да је био на операцији? Не, то није питање трошкова. Какви трошкови?! Они су хумани, да знаш, највише према себи. Неће да чују вриску и клетве осуђеника, па га на вешање воде запушених устију. Фуј!... Не, не постоји никаква столица коју џелатов помоћник избија осуђенику испод ногу. Вешала су обична, дебела храстова даска уграђена у зид, а на њеном врху је алка с омчом од ужета. Негде у висини човечјег струка је нешто налик на војнички опасач, којим се осуђеник закопча уз вешала. Помоћу тога уређаја се жртва добро одигне од земље да би јој џелат могао ставити омчу око врата. Само погубљење се, пак, врши на тај начин што се нагло отпусти опасач који држи придигнутог осуђеника, тако да му, кад падне надоле, уже ломи врат... Неки још причају да му џелат стоји на лествици изнад главе, коју му притиска надоле, да би се све што брже и „стручније" обавило...

Слушам, и нехотице, грозоморну причу и мислим шта је језивије: стварност што још и данас постоје вешала, и сама по себи неописиво ружна, или ова кажњеничка представа о „ритуалу" вешања, која не мора сасвим одговарати реалности, али није тешко замислити да та представа може бити, за понеки детаљ, од стварности и сировија.

— Чуо сам, господине Андерс, да је џелат који је у Братислави вршио погубљења био запослен као вратар у неком повереништву. Вратарски посао служио му је, наводно, само за то да му комшије и познаници не би сазнали којим главним послом се он бави. Да ли су то његова деца знала? И, шта ли је мислио, кад их је миловао по глави?... Сада се прича да је на трећем одељењу, због

изазивања озбиљне саобраћајне несреће, затворен један који за себе тврди да је потпоручник, а на кога сви сумњају да је џелат. Тај је, кажу, посебан тип од којег бије, као неко зрачење, — страва. Ноћу шкргуће зубима и бунца. А нико га никад није видео да се смеје . . .

— Биће, Јошко — каже стари Андерс — да џелат на улици изгледа као и сви остали људи. Напросто, можда, неки дебељушкасти чича са кишобраном у руци . . .

— Али ти не можеш знати колико је ових наших чувара који су у души већи џелати од стварног џелата. А радили би тај посао можда и бесплатно, само да им се пружи прилика. Чак мислим да нико не може сам себе познати до те мере да потпуно искључи могућност да негде у њему дрема нека џелатска искрица. А сазнао би то посигурно, само ако би га живот ставио на одговарајућу пробу. Тă и у рату је увек било за погубљења! . . . Срео сам у своје време, ту одмах иза рата, неког Штробела, криминалца, коме се већ по лицу видело којој врсти људи припада. Био је редар у ходнику из којег су осуђенике изводили на погубљење. По рубљу које је морао носити у перионицу, знао је да су неког управо погубили. Можеш замислити какав му је посао био! Шта је могао све да види и како је то на њега деловало . . . Једном — сећам се тога као да је јуче било, а били су нас већ преместили овамо у Леополдов — имао сам нетражену прилику да видим Штробелов прави лик. Задесила ме је, наиме, несрећа да будем с њиме у истој ћелији. Домамио је, не знам како и одакле, у ћелију неку шугаву затворску мачку, па ју је живу стрпао у наложену пећ. Јест да га је жестоко изгризла и изгребала, али му је, ваљда, више било стало да је на тај начин убије него да чува руке . . . Мрзео је и полицајце, и судије и џелате, али је у њему самом, и поред тога, живео најцрнији џелат . . . Још си ти млад дечко, Јошко, свашта ћеш овде видети и чути! Пази на себе! . . .

Бекство

Бекстава, могли бисте се запитати, да ли је било? Како да не! Може ли се очекивати да се међу многобројним очајницима не нађу њих неколицина који ће се одлучити на скоро бизизгледан подвиг, врло близак покушају самоубиства?

Неких изгледа на успешно бекство из Леополдова, а још више из Илаве, било је пре 1948. године, док нису предузете невероватно оштре и обимне мере обезбеђења

и док се још могло преко границе. Али, после тога, када су чак и државне границе постале тако рећи херметички затворене бодљикавом жицом, кулама-стражарама, итд, и кад је народ био до те мере заплашен да можда нико ни сопственом сину или брату не би био пружио уточиште у бекству, јер му је за то претила дугогодишња робија, а целој породици прогон, и они који су за то имали храбрости, а и добре мотиве у дугогодишњој робији, — одустајали су од бекства. Додатно обезбеђење против бекстава (поред свих већ постојећих) имали су наши чувари у причама које су, од уста до уста, кружиле међу затвореницима, а говориле су врло обавештено о томе шта све раде нарочито бирани чувари са ухваћеним бегунцима. Неки су чак и чули неописиву вриску бијених бегунаца, а били су то крици мучених животиња, цвилење из пакла . . .

Нигде и ни у којем случају необавештеност није врлина и предност у животу, али ме нико неће убедити у то да је обавештеност о приликама у затвору — и то она права, из прве руке, стечена лично — нека благодет. Присећам се мера обезбеђења уперених против нашег бекства, па се и после толиких година осећам, не као деградиран човек, већ као деградирана животиња, с којом се поступа глупо и беспотребно сурово.

Колико ли су нас пута на дан збрајали . . . колико пута су нас закључавали и откључавали . . . вршили личне претресе и претресе наших кревета, разбацујући нам убоге прње и терајући нас да их поново слажемо да буду као лењиром изравнане! Колико пута недељно су „свирали клавир", контролишући, чекићем или гвозденом шипком, решетке на прозорима? Каквог ли продуктивног рада и стваралаштва! . . .

Бомзацима-цинкарошима обезбеђени против нашег бекства чак и изнутра, из ћелије, јер би им цинкароши дојавили и најмањи сумњив шушањ, они чак ни у затворској болници нису дозвољавали да се ноћу гаси светло, те смо годинама спавали са крпама пребаченим преко очију.

Решетке на прозорима биле су споља бело обојене, те, пошто су ноћу увек биле изнутра осветљене, спољни стражар који је шетао по дворишту с дресираним вучјаком — Јесмо ли то можда негде већ видели? — могао је на њима, без икаквог напора, приметити и најмању сенку. Било је објављено да ће се без упозорења пуцати на сваког затвореника који се ноћу буде приближио прозору. Нису се у том погледу шалили!

Било какве новине су, такође, из безбедносних разлога, биле најстроже забрањене. Зашто ли? При пријему па-

кета, чувари су нарочито вребали сланину, било омашком било намерно, увијену у новине, те су их и онакве, богзна колико старе и масне, ликујући склањали од затвореника. Све мекше ствари у пакету пробадали су нарочитим шилом, не би ли открили у њима тестеру за гвожђе, радио одашиљач, отров или бомбу — и обично, ако сами не би нешто измислили вођени својом црном сумњичавом савешћу — ништа нису ни налазили. А увек је требало нешто забранити, макар и улудо.

Последње обезбеђење против бекства затвореника из Леополдова биле су зидине противтурске тврђаве цара и краља Леополда I, који се, ето, — у Словачкој овековечио затвором. Од централне затворске зграде зидине су биле толико удаљене да никакав затвореник није могао до њих допрети, ни по земљи, крај стражара са вучјаком, ни копајући тунел, па чак ни — у блесавој фантазији. Ипак, и ови бедеми су на свом врху били и те како добро и чврсто обезбеђени! Много јаче него кад су на њих јуришали Турци! . . .

Покушај бекства политичких затвореника био је, иначе, кривично дело, по закону кажњиво додатним затвором. Али, сматрам да је тежи део казне стизао ухваћеног бегунца без пресуде: биле су то батине које је бегунац добијао из освете од оних чувара који су били на стражи у време његовог бекства, те су и сами били, због тога, изложени дисциплинским мерама.

Поседовање докумената са сопственог судског процеса, оптужнице, пресуде и сличног, било је строго забрањено, те ако би се они код бегунца открили, то је погоршавало његов положај. Саопштавање „страној сили" садржаја таквог документа, претпостављам, могло је значити издају. Опет претпостављам да су тадашње судске власти жестоко стрепеле од тога да се „страна сила" не дочепа таквих докумената, јер би на тај начин, ваљда, и она могла у властитом судству узнапредовати у толикој мери да постане много опаснија за мирољубиво човечанство. Нипошто није сасвим искључено да би из тих докумената она, можда, постепено и временом, сазнала тачан број својих агената убачених на територију Чехословачке и овај обавештајни податак подло искористила против њеног друштвеног уређења и интегритета. Тà, из таквих списа сам и ја сам сазнао чији сам агент! Без њих би био остао у вечитој тами незнања — и шта би тек онда од мене било? Куда бих, онако необавештен могао, забраздити?

Један мој врло доброћудан „референт"-иследник умилно ми је објаснио да сам ја, можда и несвесно, не знајући, радио у корист „ревизионистичке банде", али да то ипак

лепо треба да признам. Да олакшам себи савест, а њему посао. А од таквог ће признања, поред тога, ма колико се то мени чинило загонетним и несхватљивим, напредно друштво свакако имати неизмерне користи. Још ми је рекао да је, при том, ето, појединац, као, на пример, ја, сасвим споредан — и да треба свесно да се жртвује! Наравно да га нисам могао питати зашто се не би жртвовао он, онако свестан, поред мене овако назадног и слепог код очију, чија жртва сигурно не може имати исту тежину и значај као жртва обавештеног и напредног члана друштва? . . .

Стари Андерс, који је већ крајем 1948. године увелике био у Леополдову, те је највише од нас знао о судбинама његових „житеља", причао ми је како се одиграло успешно бекство двојице затвореника баш из Леополдовске затворске болнице. Према његовом причању, у бекству је учествовао затвореник М. и један младић из западне Словачке, чије сам име већ одавно заборавио. Није искључено да је М. био Словак пореклом из Југославије, по презимену судећи, можда чак и из Кисача. Али претпоставка о пореклу М.-а је врло несигурна и климава, рођена можда из затворичке претеране маште . . .

— Наравно да им бекство не би било успело да је у оно време било таквог обезбеђења као данас — уверавао ме је Андерс — и да нису ипак имали и помоћ споља. Доста су то духовито, рекло би се, стручно извели, и вероватно су се месецима припремали да на овај начин „напусте" затвор. Били су обојица осуђени на доста високе казне. Нису имали много шта да очекују од будућности . . . Елем, најпре је у службу примљен нов млад чувар, који се у Леополдов на тај посао и јавио само зато да би успоставио везу са М.-ом и његовим пријатељем. С њиме су се, дакле, ова двојица договорили да ће се, под неким уверљивим изговором, сместити у болницу и, после недељу-две дана, покушати да одатле побегну. Време бекства ће одредити за дан кад новопримљени чувар буде имао ноћну службу у болници . . . Сад, пазите, само! Тај М. и његов друг повремено су повраћали — као: боли их стомак — али су још више кукали због несанице. Обојица су читаве две недеље непрекидно камчили од лекара таблете за спавање. Сви смо их жалили, али су они били повучени и држали су се заједно. Нису се много с нама упуштали у разговоре. Једне суботе, пошто је стражар увече закључао врата — а десило се тако да је то био баш онај новопримљени стражар — сви затвореници у заједничкој ћелији са М.-ом и његовим другом некако су чудновато нагло заспали чврстим сном. Сви, наравно, сем М.-а и оног

другог младића, јер су им ова двојица, свакоме од њих, неопазице, убацила у порције са вечером по две таблете за спавање. На несаницу су се, како видите, жалили само због тога да би дошли до довољне количине таблета којима ће успавати све затворенике у ћелији. Питате ме, зашто су морали успавати баш целу ћелију? Па, зато да затворске власти не би казниле остале затворенике што нису приликом њиховог бекства дигли узбуну. Али још више због тога да у тој ћелији успавају непознатог им бомзака-доушника, који би сасвим сигурно био дигао узбуну и спречио бекство. Овако, и затвореници остадоше чисти — они за бекство нису ни знали! — и бомзак је морао чекати неку другу прилику да на свој подли начин заслужи обећано смањење казне или неку повластицу... У суседној ћелији, кажњеници који још нису били поспали, могли су чути звекет кључева кад је нови стражар откључавао ћелију у којој је био М. Могло је то бити нешто после десет сати увече... Чуо се стражарев глас:

„Кажњениче М. и ви тамо! Спремите своје ствари... Брзо!... Идете у болницу у Њитру!... Да, све ваше ствари, остаћете дуже време."

— Ујутру — настављао је стари Андерс — кад је дошла стражарска смена, у закључаној ћелији из које је побегао М. и његов пријатељ затвореници су још спавали чврстим сном, а било је видљиво да су се тешко будили и кад је због бекства настала узбуна. С кревета бегунаца нестали су чаршави који су, после, нађени на бедему. Помоћу њих су се преко бедема пребацили оба затвореника и стражар, чију су униформу нашли бачену у недалеком јарку... Сви смо тада претпостављали да су их, недалеко од затвора, вероватно чекала нека брза кола. Чак и са временском предношћу коју су имали, били би ухваћени, да им неко споља није онако издашно помагао... Али, нису ухваћени!... Од тог успешног бекства двојице кажњеника, мере обезбеђења су се постепено појачавале. Прво и прво, ноћни чувар у болничком ходнику, од тада, више није смео код себе имати кључеве од ћелија. Ако је кога у току ноћи требало извести из ћелије или довести у њу доктора, врата су се отварала увек само у присуству двојице других стражара, а кључеви у ту сврху доношени су споља... Можете замислити колико је то погоршало положај тешких болесника када би им ноћу хитно затребала лекарска помоћ. Док се таква сложена процедура обавља, смрт, наравно, не чека. Но, ипак, мислим да та двојица бегунаца нису за све то баш много крива. Времена се погоршавају, то је то...

— Зар се, господине Андерс, није можда, касније чуло шта је било са том двојицом — јавља се Јошко Бабеј, који је досад из прикрајка напрегнуто слушао Андерсов приказ њему већ помало познатог догађаја?

— У ствари, да, чуло се, зачудо, иако се тешко могло очекивати да ће се бегунци из Аустрије, куда су се склонили, јавити неком у Леополдову. Јавио се онај други, и не би никад погодио — коме. Зинућеш, сигурно, кад ти кажем да се јавио — лично заповеднику Леополдова Михалику! Некако се прочуло да га је, из те безбедне даљине, грдно извређао и да му је обећао да ће му се првом приликом, како буде знао и могао, одужити за „срдачан" пријем у Леополдову... Али, види ти сад чуда! Тај се будалина илегално вратио у Чехословачку, ко зна због каквих послова, и — ештебаци га негде склепташе. Био је, овај пут, осуђен на укупно двадесет и пет година затвора, и после осуде допремљен опет у Леополдов, где га је лично дочекао сам Михалик, да му се захвали на поздраву са излета... Имаш ли ти уопште довољно маште да замислиш како су га, после свега, стражари, а можда и сам Михалик, својеручно мазили? Али, све је он то преживео. Човек је као мачка, тешко га је докрајчити. Овог истог паћеника видели су касније у транспорту за Јахимов. А од М.-а ни трага, ни гласа. Тај је имао више памети, није се дао поново укебати. Ваљда се никад више није ни враћао у Чехословачку. А и зашто би? Није толико луд!...

Даље учење „заната робијања":
ватра: безимени мајор и Јанко Понца

— Ако могу, као човек који је у том правцу већ стекао извесно искуство, да вас посаветујем, најбоље ће бити ако вам кремен за упаљач, када вам буду следећи пут слали пакет, ставе у јабуку. То јест, у црвљиву јабуку. Немојте се ишчуђавати: у рупу коју је у њој направио црв може се сместити по неколико кременова за упаљач а да то чувар не примети... Шта кажете? Немате упаљач? Ви сте заиста прави затворски зец, имате још да учите и учите, па да од вас нешто буде...

Млад човек и перспективан нови затвореник гледа ме разрогачених очију и не може да схвати шта ће му кремен ако нема упаљача? Схватиће он и то, као и многе друге сложеније ствари, само му треба дати времена. Учењу се увек мора прилазити постепено. Свака је школа таква, па и ова...

Данас нема транспорта са новим осуђеницима. Повремено по петорицу-шесторицу болесних затвореника доводе на преглед чувари из затворских одељења. Има овде свакојаких болесника, почев од тешке туберкулозе, изнурености због лоше исхране, срчаних обољења, а нашла би се и понека психоза. Малошта ја њима могу помоћи, сем да им пружим осећај да о њима збиља неко њихов брине. Зар да препоручим туберкулозном болеснику—затворенику промену климе и добру исхрану, за којом, уосталом, вапије и овај живи скелет кога су дотерали из самице, а који је, можда, иначе здрав? Или овом реуматичару, пресамићеном и квргавих деформисаних зглобова, да препоручим, сем аспирина које ће добити, здравији, сувљи стан? . . .

Као зеницу ока чувам оних неколико стотина хиљада јединица пеницилина и све навијам у себи да ми се међу болесницима не појави нека озбиљна упала плућа. Имам, додуше, и сулфонамиде, али у овим условима не могу знати на шта би једна упала плућа изашла код лекова којима располажем у затворској апотеци, старој и доста музеалној.

А шта тек да кажем старцима којих међу нама има у знатном броју, јер их, чак иако су, иначе, здрави, власти не могу да разашаљу по рудницима? Да заједно с њима кукам на пролазност људског трајања и да смишљам како да их, у њиховим старачким тегобама и несносним депресијама, утешим? Има у мени добре воље за то, није да нема! То ми је најдоступнији лек, али ми тешко пада што се њиме не могу и сам услужити. Некако ми га не прима стегнута утроба, а и глава ми се, скептично, на њега јогуни.

На столицу са бочно окренутим наслоном, која ми служи за преглед болесника, некако устежући се, седа кажњеник кога су дотерали из „Млина". Тамо сада, под строгим режимом, држе осуђена војна лица, махом официре, па ми — додуше, не баш често — доводе и понеког од њих. Овај ту, као, уосталом, и сви остали из „Млина", нема никаквог картона, те му не могу сазнати име, јер представљања, као што сте већ наслутили, нема . . . Дакле, анонимни четрдесетогодишњак, Чех, добро грађен, средње висине, нешто мало риђе косе. Само тако га, безименог, могу регистровати за касније сећање. Не окрећући превише главу, крајичком сивих очију, неупадљиво и робијашки стручно осматра где год се тренутно налази Влчек-Бурмило, који је управо сад на дневној смени у амбуланти. Тако исто, без великог мицања уснама, саопштава ми да је он лекар, војни хирург (касније сам некако сазнао — мајор) и да није болестан.

— Ипак, колега, док ту седим, прегледајте ме, да оном тамо не будемо сумњиви. Требаће ми и други пут да вас замолим за услугу. Ја сам, у ствари, дошао да ми дате

кашику хипермангана . . . ако је могуће?! Потребан ми је, верујте!

Тобоже сам га прегледао, дао му у папирнатој кесици једну супену кашику хипермангана, и тек ивицом свести регистровао сопствену помисао да му је то, можда, потребно за испирање неких интимних делова тела. Можда . . .

Ако није хтео да каже, добро! Тек, није ми било јасно — пошто сам познавао „Млин" изнутра, јер ми је ту био истражни затвор — како ће тамо да обави ту хигијенску процедуру. И тако, обузет и другим бригама, сметнух старијег колегу с ума. Тек, кроз десет дана, ево ми опет мајора-хирурга, опет зарад кашике хипермангана. Па онда опет кроз седам дана, па опет кроз пет, па кроз шест . . .

Мајчице, па тај, изгледа једе чист хипермanган. Мањ ако не живи од њега? Није то баш тако мало: кашика хипермангана, и то — супена!

Загонетне ствари, поготову ако се тичу вас лично, увек у затвору изазивају више стрепње или чак страха, него радозналости. То је у тој средини сасвим природно, јер се ретко из које затворске загонетке испили нешто повољно по затвореника. Зато човек тамо постаје налик дурљивом коњу, који се може уплашити и старих новина, ношених ветром по путу . . .

Тек при осмој-деветој посети мога анонимног старијег колеге и мајора, кажем му наглас, тако да то и присутни чувар Русина може чути, и гледам га при том значајно:

— Можда не би било лоше да вас прегледам на рентгену, кад се већ жалите на тако жестоке пробаде у грудима и на кашаљ. Дозвољавате ли, господине заповедниче? — обраћам се, одмах затим, Русини и спремам се за рентген, пошто видим да је затворска власт снисходљивим климањем главе одобрила ову моју намеру.

— Немојте да ми замерите, колега — кажем у рентгену мом тобожњем пацијенту — али заиста ћете морати да станете иза екрана, јер чувар може овамо да привири . . . И, молим вас, реците ми — не могу да вас не питам — шта ће вам, побогу, толики хипермanган? Знам да њиме не испирате, овај, ране . . . Ако, којим случајем, нешто спремате, знајте да је и мени глава у торби. Барем ме обавестите, да знам како да се држим!

Не бежим од тога да признам да ми је глас могао звучати забринуто, ако чак и не престрашено. Шта ако овај спрема неки експлозив? Наравно да ме у таквом случају најцрњи белај не може мимоићи, јер ја, како год се све окрене, остајем овде. И кад би ми се пружила прилика, не могу да бежим, јер једва ходам. Какав сам, могу само да чекам шта ће ме задесити . . .

— Идите, колега, шта вам пада на памет! Шта могу ја у „Млину", онако изолиран у самици, да спремам? Немам чак ни чиме ни цигарету да запалим ако, којим случајем, до ње дођем. Ето, за то ми је потребан хипермanган. Да, управо тако! Помоћу њега палим ватру. Могло би се то, само можда нешто мало теже, постићи и са гвозденом рђом — и она отпушта кисеоник... Али, ње нема у мојој ћелији.

Сад, одједном, схватам. Зелени сам ја шегрт у поређењу с овим мајстором! Тек аматер-почетник робијашког заната! Не могу зато да одолим а да га не приупитам како он то ради. Могло би ми некад, злу не требало, стечено знање бити од користи.

— Видите — објашњава ми мајор своју технику — узмете ширу, суву памучну траку од десетак—петнаестак сантиметара дужине. Поспете је хипермanганом, као, рецимо. палачинку млевеним орасима или сиром, и завијете тако да од тога добијете доста правилан ваљак. У ћелији увек обавезно постоји четка за рибање, а цео посао можете обавити на патосу, наравно, ако ћелија није бетонирана, или на столу, на који ћете овај ваљак ставити. Преко ваљка ставите, онда, изокренуту четку, добро је на њега притиснете и покрећете брзим покретима напред-назад, напред-назад, као кад се ваљкају резанци. Ваљак се испод дрвене дашчице од четке котрља с великим трењем и загрева, све док памук, пошто хипермanган отпушта кисеоник, не почне да тиња. Онда је већ сасвим лако распиривањем добити довољно жара за цигарету. Али, све то тражи много стрпљења — а и, како сте приметили, знатан утрошак хипермanгана.

— Фантастично! — кажем му са извесном дозом скепсе, али и зависти, јер не могу да се не присетим свих мојих неуспелих покушаја да произведем ватру без шибица или кремена за упаљач.

С обичним кременом и комадом стакла или тестерицом за ампуле, без икаквог упаљача, дакле, и бензина — може сваки иоле обавештенији затвореник да запали ватру. Већином сам тако и палио ону крцу коју смо могли купити у затворској кантини у току петогодишњег заточеништва. Но, никад ми није пошло за руком да је запалим на неки други начин, сем, наравно, шибицом... Причали су ми да се ватра може укресати и помоћу порцуланског дугмета са робијашке кошуље. Дугме се на онај познат дечји начин заврти на канапу, па се онда, док је у жестоким обртајима, њиме кресне по гвозденој пећи или неком другом гвозденом предмету. Тада настане варничење, и довољно је да једна искра од њега падне на угљенисану памучну крпу-

-трүд и — биће ватре. Вероватно, да је ово ипак најизводљивији начин, јер много подсећа на поступак при паљењу ватре помоћу огњила, кремена и трүда код наших предака.

Донео сам из Леополдова кући један затворски упаљач и један џепни ножић који је имао облик рибице. Ножић, као, уосталом, и упаљач, успео сам да прошверцүјем кроз све претресе по затворима — и то мү дође као неки значајнији спортски резүлтат! Имам, додүше, ү једној фасцикли и неколико сүдских списа, о којима је већ раније било речи, али њих не могү үврстити ү истү категоријү сүвенира као поменүти упаљач и ножић. Штавише, између поменүтог ножића и упаљача и тих сүдских аката зјапи амбис који ме подсећа на онај библијски који је одвајао үбогог Лазара ү крилү Аврамовом од грешног богаташа. Упаљач и ножић сам, наиме, добио — наглашавам то! — од пријатеља, а томе, надам се, није потребно никакво додатно објашњење. Акта — камо среће да их никад није било! — и преко мере сү речита, и үбедљивија, можда, него што сү то њихови састављачи желели и претпостављали. То их, дакако, сврстава зна се на којү пречкү моралне лествице. Зар се и она могү поштовати?

Упаљача од две пүшчане чаүре спојене лемљењем, опремљеног на врху оним рецкастим точкићем помоћү којега се палцем или длаком крешү искре, морао сам се неизоставно овде сетити. Направио га је, за мене, ү затворској аүтомеханичарској радионици, Јанко Понца, најмирољүбивији аүтомеханичар којега сам ү животү срео . . .

Зашто, зашто ли је он допао робије?! Којем ли се напреткү тако үспротивио да је заслүжио осам година боравка на онаквим местима?

Исти такав үпаљач донео је са фронта, после оног тамо рата, мој покојни деда. Осећам да ме баш та два үпаљача, наоко безначајне стварчице, некако рођачки повезүјү са Јанком Понцом. Да ме с њиме сврставајү ү категоријү љүди који ће трпљење примити радије него привилегијү поседовања осорне власти — када би им била дата слобода да бирајү. Неки сү стицали одличја, дрүштвене положаје, материјална добра на различите начине, а понеки, не ретки чак проповедајүћи презир према таквим тричаријама. Никако не могү да поверүјем да је Јанко посегао за њиховим орденима, да им је позавидео што сү, ү спорү с њиме, без изнимке үвек ү праву. Не могү да поверүјем да је желео било шта дрүго осим слободе ћүтања, на којој сү мү највише и замерали.

Није ү томе үпаљачү било прометејске ватре. На местү где сам га добио, није је ни могло бити — али, ето, после више деценија ү њемү још үвек тиња пламичак сећања.

Биће да такви неки ѵпаљачи, који се ѵопште не гасе, спајају ѵ мислима све оне који широм света по затворима трпе неправедно насиље. А може ли насиље над ѵнутрашњом човековом слободом постати икад праведно и плодно? Нека ѵ то верѵју неки други. Нама остаје тешко стечена ватра. И мени, и Јанкѵ Понци и анонимном мајорѵ-хирѵргѵ . . . Да не набрајам даље! . . .

(Наставиће се)

Паљо БОХУШ

ПЕСНИЧКА ТЕОЛОГИЈА ИЛИ О ПРИСТУПУ НЕПРИСТУПНОМ

Миодраг Павловић: *Говор о ничем;* „Градина", Ниш, 1987.

„Насупрот створеном и пролазном, ето нестворено и непролазног на домаку руке.
Али да би дотакла ту другост, супротност, сама рука мора прво да нестане, онда ће све дотаћи."

(Миодраг Павловић: *Синаит на Горњаку)*

„Управо читам Husserlove ‚Декартовске медитације'. Врло сувопарно. Али он тврди да у нашим условима постоји неко неизмерно ‚a priori', нека неисцрпна бескрајност ‚a priori-ja'. Он говори о приступу неприступном." Ове речи написао је Жан Вал (Jean Wahl) у једнм писму Валасу Стивенсу (Wallace Stevens) које адресат у својој књизи *Скупност философије* овако коментарише: „То големо a priori потенцијално је исто тако поетична замисао као и идеја о бескрајности света. Жан Вал је говорио и о другим стварима које би нас могле интересовати: о Паскалу како уплашен каже ‚Le silence de ces espaces infinis m' effraie' (‚Плаши ме тишина тих бескрајних простора'), додајући, с правом, да се код Виктора Игоа могу наћи одјеци те идеје." Навели смо одломак Валовог писма Валасу Стивенсу и Стивенсов коментар одломка тога писма како бисмо поводом онога написаног *Говора о ничем* Миодрага Павловића могли, на један од могућих начина, започети раз-говор: разастирање репресивног умећа тумачења упућивањем на сопствено „бело писмо (. . .) човека метафизике" (Милко Валент). Јер, „бијело писмо служи, у служби је говора метафизике, у служби метафизичког субјекта који свијет, ш т а, све што јест, уграђује у текст (филозофски, књижевни, научни . . .), у неуморно плетиво Истине без остатка: метафизичке истине, дакле логич-

ке истине" (М. Валент *Limphopotheos. Katastrofa metafizike).* Та логичка истина за коју се овога пута опредељујемо као тумачи штива, говори нам да је Валово писмо требало ставити на почетак Раз-„Говора о ничем" због постојања, у једном генерализованом приступу Павловићевом тексту, два прихватљива знака истости, при чему се први односи на тврдњу да у Хусерловим *Декартовским медитацијама* постоји „неко неизмерно ‚a priori', нека неисцрпна бескрајност ‚a priori-ja' ". Други знак истости односи се на чињеницу да Хусерл, по Валовој интерпретатацији, „говори о приступу неприступном". И у Павловићевом *Говору о ничем,* мишљења смо, постоји неко неизмерно a priori које говори о приступу неприступном. Тај *Говор о ничем* који чак и у „белом писму" метафизике, у његовом тумачећем интериоризовању несводивог, садржи неку неисцрпну бескрајност a-priori-ja, несуспрегнуто је исто тако богата поетска материја као и означитељски Mitos и Logos унутар Павловићеве песничке опседнутости. Неисцрпни подухват поетске материје, само привидно трансценденталне органону оног већ-у-стихованог у Павловићевом говору на виру, *Говор о ничем,* у погледу језичне тео-логије, могао би се формулисати опет једном асоцијацијом, овога пута исписаном аналитичким дохватом Јулије Кристеве, која, у са-говору са ничим говора, вели: „језик је оно што чини да све више и више бивствујем кроз небивство. Што више успевам да не будем, више успевам да будем. Никада нисам в и ш е него тамо где нисам била, али где је то већ говорило ‚пре мене'. Wo Es war soll Ich werden. Тамо где ми је оно говорило а да ја нисам била, морам да успем да говорим као да нисам". Говор у *Говору о ничем* својом условном безграматичношћу, у приступу неприступном, говори о ономе где није био, али где је то ништа говорило пре њега. Тамо где он није био он *успева* да говори као да није. Тешко да се замисао о Lógosu икада пре оваквог концепта који нуди Павловић упутила стазом Речи а да није поезија или мистика. Тога нема ни код Хераклита, који је можда временски и могао да буде близу митском lógosu у предфилософској судби метафизике пре него Павловић у доба заласка метафизике. Али Хераклит вели, етимолошки се везујући за глагол l é g e i n, да lógos афирмише „брати", „скупљати", „збирати", па да је, према томе његово разумеваље lógosa, како га тумачи Хајдегер, „збирајућа збраност", „прибраност к збраности бивствујућег". Павловићево небиће логоса безграматично је, док је Хераклитов логос као збраност бивствујућег већ граматика. И херменеутика је, стога, граматика, и говор метафизике је граматика. Само *Говор о ничем* није граматика јер говори „о оном о чему се не може говорити, о Највишем и Најдубљем, дакле говори једним немим али шифрованим језиком, о свему о чему говор не може ништа да каже. О чему и нема шта

рећи. Нема шта р е ћ и. (...) Тако за нас присуствују у ћутању и камен и вода, боја, мирис". Тада реч нема са чиме да се мери. Када реч ништа не м е р и, у тренутку најдубљег обелодањења, „реч више не значи ништа, она постаје Ништа". Реч без мере, одакле нас посматрају камен, вода, боја и мирис, одриче сам језик. Одрицање настаје с језиком с њиме станује. Говор о ничем је ништа (nihil) језика. Но, тај говор не станује у некој тајни, он није тајна. Али, „да ли је ипак Ништа, једно време необично и неухватљиво Нешто? Мора да јесте". Због преобиља ствари, оно је неприметно: тамо где оне нису — тамо је Ништа, и „онда је оно огромно, тешко, свеприсутно, вечно". Ово је, у ствари, једна феноменолошко-онтолошка с и т у а ц и ј а, гледећи искоса logosa. Са становишта једног етичког емпиризма, дакле на нивоу праксе, и с т о би се могло и овако рећи: Mitos и Logos живе у човеку напоредо, а ако у њему данас Mitos гасне и јењава, то значи да јењава, нестаје и Lógos" (М. Павловић). Logos који нестаје заједно с Mitosom алгоритамски понавља знаке одсуства, враћа се премитском, то јест, у глосар о Ничем. Та радња је колико год била онтички заснована, поновљива. Јер језик час надилази, час одржава однос између означитеља и означеног. Говор о ничем у ствари је онтички опис структуре одсутности. Структура одсутности не постоји ни у једном књижевном делу. „Говорни чин књижевности има циљ да изврши повезивање између означитеља и означеног, да пренесе језик и структуре означавања у царству мита" (А. Кук). *Говор о ничем* жели да не буде књижевност. На примарном нивоу, он то и није. Али тамо где *Говор* н и ј е успевајући да говори као-да-није, он управо успева д а б у д е. *Говор о ничем* је поезија о Lógosu изван сваке картезијанске или феноменолошке свести. Ипак, тај говор је подељени говор. Води нас „нашем положају бића подељеног у језику и језиком" (Ј. Кристева). Но, тешко да је престао да буде песмом иако, евидентно, песма није. Није песма онако како то јесте његов „двојник" у имплицираности субјекта у језику *Синаит у Горњаку*, који говори:

„Спусти се ниже
од својих уста
сам собом се потопи
и дави
не зна се дно
куда се спушта
дрво у подножју
посечено
ал оста
рахли коров
и пањ

Спусти се
у бездан дроба
и на њ"

Овај говор *Синаита* оставља трагове. Он је крчење пута. Насупрот њему, *Говор о ничем* је пра-писање у смислу да је „отварање прве спољашности" која „отвара однос живог и неживог, однос оног унутра и оног споља, могућност свеколиког насиља и свеколиког писања" (Сара Кофман). Говор *Синаита у Горњаку* као песма „исткан је од чистих трагова", он је транскрипција logosa, његово упесмљавање у „збирајућу збраност" бивствујућег. *Говор о ничем* на маестрално-загонетан начин упућује на „напрслину пра-писања, на нагон смрти. Али „целулоидни лист чаробне бележнице штити писање од самог себе, од смрти којој она излаже субјект" (Сара Кофман). Писање се наставља у правцу успостављања уметничког предмета. Ово успостављање, по дефиницији, јесте његово из-мештање („ис--постављање") у праоблик који творац није створио. Испостављање уметничког предмета збива се на основу два принципа који су неспојиви један с другим: принцип сличности и принцип несличности. Први је природа, други миметички контекст. У том односу према изворном другом догађа се сам „почетни процес везивања за фонему и у њему хоће да распозна празначења која измичу". Ево нас опет на трагу пра-писања. Овога пута реч је о сибилинском говору. И овај говор је нека неисцрпна бескрајност a-priori-ја о којем говори Жан Вал у писму Валасу Стивенсу. „Сибилински говор јесте повратак ка сировом материјалу, за разлику од граматичког говора који је повратак ка основним, већ успостављеним облицима изражавања. Бранећи се на основне говорне јединице, и развезујући речи од смисла, сибилински говор није повратак потпуном не-значењу. Он иде на сам почетни процес везивања значења за фонему, и у њему хоће да распозна празначења која поричу (. . .) Сибилинство траје кроз миленијуме, јер иако саопштава празначења, текст је увек друкчији. Тако реч—lógos иде светом и проноси своју истину, увек друкчију, и увек са призвуком жртвеног ужасавања". Говор сибилинства збива се као „првобитна збраност" језика на његовом путу ка песништву које, временом, постаје „једно од имена бивствовања бивствујућег". Говор о сибилинству једна је од најпоетичнијих тема књиге *Говор о ничем*, то је, у ствари, на нов начин покушај да се ухвати празначењски метајезички однос „према царству мита, да се расветли песничко са-бивање са пра-говором. Сибилинство носи карактер онога што се у првој философији зове „substantia", и у Павловићевом објективизованом дискурсу о томе односи се на песништво у смислу сагледавања његове essentia. У грађи једног посве савременог, да кажемо једног постмодерног казивања, сибилинство би имало места у Дериданим текстуалним опера-

цијама, нарочито оним које говоре о изворном грам-у или пра-трагу, који није ништа друго до порекло порекла, извориште извориштa. Поставке објашњења сибилинског памћења уводе нас у простор чувања утиснутог трага о коме говори Жак Дерида и које нуде могућност са-гледавања међуделовања језика и мита, језичног деловања и несвесног митског процеса. Извесно је, међутим, да се све ово што је речено о сибилинству не мора у свему односити и на песничку реч. Јер песничка реч ипак „представља засебан језички видик, и један феномен (лепоте) у трајању". „Поезија, то је поетичност не у есенцији, него у подухвату."

Шта нам казује ова Павловићева мисао? Могуће: једно разумевање песништва унутар „једне врсте бергсоновске ‚редукције' која изнова разматра све ствари (па дакле и ствари песништва) sub species durationis". Јер, вели се, у једном Мерло-Понтијевом тексту, „постоје бића, структуре као мелодија који нису ништа друго до известан начин трајања. Трајање није само промена, настајање, покретљивост, оно је бивство у живом и активном значењу те речи". Зато, доиста, не бисмо прихватили Павловићеву мисао по којој је песничка реч, између осталих, такође један феномен лепоте у трајању. Овај феномен лепоте песничке речи у трајању истовремено може бити схваћен као бивство у подухвату. Происходи, дакле, да је поезија трајање и истовременост, а то је, подсетимо, наслов једне Бергсонове књиге.

Тешко би било пратити сва гранања токова Павловићевих рефлексија у *Говору о ничем*. Ова књига зачиње пред-говор о lógosu. Изаткана је од таквих тема да је самотрошећа реч у њој предручна слика несводиве разлике lógosa, једно писање у раз-лицу-одгоди. Lógos, употребљене речи-слике, само су трагови који „производе простор своје инскрипције тек тиме што себи обезбеђују период свога брисања" (Дерида). Реч (lógos) хоће да говори о Ничем. Тако упада у својеврстан еидолонски колапс. „Бело писмо" lógosa свагда и увек носи судбину „човека метафизике". Говор књиге о ничем на исконски начин показује колико је човек биће граматике. *Говор о ничем* писан је с човеку нужних позиција логоцентризма. Достизање, у неким својим најезотеричкијим висинама, алогичког и атопијског говори о томе, чак и да то не знамо, да је књигу писао песник. На оним местима на којима се одвојио од „беле логике" (говора метафизике) Павловић-песник суочио се са корелатом говора о ничем: са чистином (Lichtung) на начин „aléthes lógos-a". „Чистина је оно отворено за све присутно и одсутно (...) Мирно срце чистине јесте место тишине која тек пружа (...) да у њој јасноћа игра с тамом". У извесности пред-знања о ничем Миодраг Павловић приступио је на тло онога што се у грчком метафизичком мишљењу назива „alétheia', у

нескривеност говора који никако није adaequatio ничег, већ само при-пуштање њему усред моћи „белог писма" lógosa. Јер битак ничег бива изразив само као lógos. Тој неумитности тескобног lógosa не може се, на жалост, ни песник одупрети упркос прозрачној, праречној лепоти писма *Говора о ничем.*

Бошко ТОМАШЕВИЋ

О НЕПОДНОШЉИВОЈ ЛАКОЋИ ПОСТОЈАЊА

Карл Јасперс: *Духовна ситуација времена;* превела Олга Кострешевић; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.

Библиотека „Anthropos" Књижевне заједнице Новог Сада већ је добила свој профил и, судећи према до сада објављеним књигама, усмерена је ка свестраном, интердисциплинарном проучавању човека и његове духовности. Аутори појединих студија које су објављене у овој библиотеци светски су признати и познати стручњаци из области лингвистике и филозофије језика (Роман Јакобсон), филозофије и филозофије религије (Ђерђ Лукач, Агнеш Хелер, Мирча Елијаде, Николај Берђајев), антропологије, естетике, итд., или су то наши аутори који су својим радовима задужили или још задужују културу наших простора (Жарко Ружић, Сретен Марић, Милорад Пуповац, Милан Узелац) и битно утичу на нашу савремену „духовну ситуацију".

Успон ове и других библиотека Књижевне заједнице Новог Сада („Theoria", „Едиција Нови Сад", „Семафор" и новопокренута библиотека „Елементи") показује не само изванредну предузимљивост уредникâ ове издавачке куће и у оскудним едиторским временима, какво је наше, него и њихове напоре да се пронађу, преведу или приреде истински вредни и актуелни рукописи, односно да се на тим пословима ангажују писци и преводиоци од знања и угледа и тако реализују пројекти који заиста могу да послуже као прави знаци савременог нам доба и његове културе.

Књига Карла Јасперса *Духовна ситуација времена,* написана још 1930. године, управо је такав знак. У предговору за њено пето издање (1946) — према којем је сачињен превод на наш језик — Јасперс је нагласио да она и тада, деценију и по како је завршена, не губи ништа од своје актуелности: зато није у њу уносио никакве садржајне измене. Отада до данас прошло је више од четири деценије, а Јасперсове идеје још увек су сачувале своју свежину и „тежину". И поред тога што се од-

носе на духовну ситуацију човека западне хемисфере, током тридесетих година, ове идеје нису стране — односно непознате — искуствима људи и нашег поднебља и времена: од краја другог светског рата до данас свет се све више интегрише, постаје *један,* испреплетан најразличитијим економским, друштвеним, идеолошким, политичким и комуникацијским везама (посебно европски регион) — свет постаје „глобално село", како би рекао Меклуан, чије „становнике" — без обзира на све релевантне разлике у живљењу и мишљењу — спаја истоветна физичка па и духовна „судбина".

У време док је писао ову књигу, Јасперс није могао познавати опасност нуклеарне бомбе и нуклеарног рата и „рата звезда", на пример, али је, пишући о *страху* човека нашег доба, показао да је разумевањем развоја и кретања егзактних наука и технике што-шта наслутио и предвидео правце будућег хода човечанства и човека. Из тих његових слутњи, без нарочитих тешкоћа, могућно је извести оцену и о физичкој и духовној егзистенцији човека данас — и без већих напора уверити се у исправност његових запажања или предвиђања, односно, закључака. Наравно, осим тог генералног философског погледа на „духовну ситуацију времена" из тридесетих година нашег века, централно место Јасперсових размишљања јесте *човек,* јединка, његово бивство и самобивство, и, због те окренутости Човеку као Бићу, Индивидуи, овај мислилац на свој начин продужава западноевропску философску традицију, чији почетак очигледније иницирају Шопенхауер и Ниче, а настављају Кјеркегор, Шпенглер, Макс Вебер и други.

Духовна ситуација времена — ситуација човека којом се Јасперс бави — просечно обавештеном читаоцу позната је не само из философских и есејистичких списа који настају у ово време (Бењамин, Адорно, Лукач, Макс и Алфред Вебер и други) него и из литературе у ужем смислу; док се Јасперсова прегледно и јасно писана студија чита — читаоцу из сећања извиру теме, мотиви, сцене, јунаци или ситуације из приповедних проза Франца Кафке, Џемса Џојса, Андре Жида, Џозефа Конрада, Роберта Музила, Витолда Гомбровича, па и писаца и са Истока и са Запада који стваралачки стасавају током и после другог светског рата, а понеки пишу и у наше време (Сартр, Ками, Малро, Роб-Грије, Солжењицин, Кундера, на пример). У делима ових списатеља основна тема је тако рећи иста као у Јасперсовој студији *Духовна ситуација времена* — духовна ситуација човека и мучнина његовог постојања у свету „изобиља", производње и потрошње добара, масовних комуникација, у свету који је *обезбожен* (а то обезбожење ступа на сцену с почецима индустријализације и масовне производње добара), *обезличен* и који индивидуу своди на *оруђе (функцију,* каже Јасперс), тј. поствариује је и тиме ништи њену слободу, односно, испуњење и остварење самобивства.

Овакво поједностављено предочавање предмета Јасперсових размишљања потребно је колико да се илуструје кореспонцентност тога предмета са тематиком књижевних дела набројаних писаца, толико и да се уочи основни смисао Јасперсових порука, односно њихове актуелности и данас.

Јасперс — рекло би се — распреда своја виђења посматрајући конкретни свет око себе: тај свет пружа му готово све што му је потребно као „материјал" промишљања, али увек иза тих успутних уочавања он иде даље, у прошлост, у духовне ситуације прошлости које, на неки начин, импликују ону духовну ситуацију времена којом се као савременом бави. Људске културе, које су се самостално развијале миленијумима, обједињене су и европеизиране током четири и по последња века (од откривања Новог света) и већ тада почиње преображавање света у „глобално село". Технички развој и научна достигнућа убрзавали су та стапања културâ и формирали духовне ситуације на свим тачкама света, према законима које налаже масовна производња добара. У време када Јасперс пише књигу (1930), таква производња постојала је и у Немачкој, тако да је овај философ могао „на делу" посматрати све оно што обележава не само духовну ситуацију у завичајној земљи него и у Европи и свету: човек у Немачкој био је човек Запада; човек било где, био је постварен, инструментализован *(стварствен,* каже Јасперс) и нема наде да ће такву судбину у будућности избећи било ко и било где.

Јасперс није песимист, али његова излагања не зраче ни претераним оптимизмом: она се темеље на историјски проверљивим чињеницама тако да делују убедљиво и разложно. У њима се говори о томе да је људско бивство сведено на *опште,* да њиме управља *апарат* (држава); *рад* је раздвојен од *задовољства, еротско* је брутализовано, *игре на срећу* имају „запањујуће велики број учесника"; над људским животима, слободом и бићем бдије „циновски апарат старања о постојању" које бива савршено лако да делује неподношљиво. Неподношљива лакоћа постојања — да се послужимо Кундериним насловом — не карактерише само грађанска друштва, она је „судбина свих, без обзира на националну, државну, идеолошку припадност". *Човек-функција,* којим управљају „аветињски невидљиве" власти и силе, најсигурнију „човечност" може да сачува још само унутар дома, у породици, мада је и ова ћелија друштва начета корозијом алијенације: брак је „често само уговор чији раскид носи обавезу на издржавање као какву конвенционалну казну"; спорт постаје масовна појава, али се своди „на принуду регулисане игре" и „отклања нагоне који би иначе били опасност за апарат" — дакле, опстаје као масовно терапеутско средство с јасним циљем заштите управљачког апарата; духовни стваралаци више него икада раде у самоћи, изоло-

вано; криза наукâ јавља се као криза свести о смислу тих наука; над људском егзистенцијом непрекидно лебди опасност техничких катастрофа (Чернобиљ, у наше време) и непредвидивих болести (сида, данас), „јер ће трајна борба против болести одузети људима сваки имунитет".

Из овога пописа Јасперсових запажања јасно се види да је, упркос *уређености света* нашег времена, практично немогућ „постојани поредак постојања" и да је у таквом свету јединка угроженија него икад и све даља од онога што се сматра *суштином људског*. Ко је за то крив? Јасперсова књига (опомена у свом и у нашем времену) даје недвосмислен одговор и на ово питање.

Живан ЖИВКОВИЋ

„ПО ПЕРЈУ СЕ ПТИЦА ПОЗНАЈЕ"*

Живојин Бошков: *Јаков Игњатовић;* Матица српска, Нови Сад, 1988.

Животопис једног писца не ретко може да буде „кључ" за боље и дубље разумевање његовог дела. Такав је случај чак и код оних стваралаца који изјављују да њихова уметничка остварења немају никакве везе са оним што су они лично доживели и преживели. У нас је нарочито карактеристичан пример Иве Андрића. Али, да не беше и он сâм заточеник „проклете авлије" и страсни заљубљеник у прошлост, сумњамо да би настала и тако успешна била његова позната повест, тј. приповест о Бамилу и Карађозу.

Јаков Игњатовић је, попут Боре Станковића, посебан случај. Јер, претежно је писао и описивао оно што је сâм, лично доживео на својим необичним и нимало лаким животним стазама и богазама, а има и неколико његових литерарних јунака у чијим доживљајима и карактерним особинама лако можемо познати њиховог аутора.

А о овом значајном и надасве веома занимљивом литерати писало се много, мада смо о њему — нећемо веровати — све до књиге Живојина Бошкова знали мало. Па и оно што је било познато, било је или непотпуно или нетачно. Читави периоди његовог живота и стварања били су покривени тајанственим велом или су приказани у кривом светлу. Што је посебно интересантно и по нашу књижевно-уметничку и културно-поли-

---

* Шифра под којом је Ј. Игњатовић своје дело *Увео листак* послао на конкурс Матици српској.

тичку прошлост нимало похвално, грађанска Војводина нападала је и омаловажавала овог књижевника не само за његова живота него и пуних седамдесет година после његове смрти — све до завршетка народноослободилачког рата, а Матица српска се тек са објављивањем ове биографије искупила, и то само делимично, за многобројне неправичности и грехове према некадашњем свом угледном члану и веома значајном уреднику *Летописа*.

Када се све стави на теразије правде и тасове историје и буде, наравно, непристрасни судија и истински научник, онда се без двоумљења може рећи да ни Игњатовићево књижевно дело ни његова политичко-публицистичка делатност нису за потцењивање, а још мање за осуду. Програм који је он исповедао и проповедао био је и за оно време користан и напредан (мислимо: и једино могућ) у једној многонационалној држави. А Игњатовић је предлагао и тражио оно што се у свим временима, без обзира на поредак, може и треба тражити: да се држава брине и бори за народно благостање, да помаже и потпомаже национални опстанак и културни развој свих својих народа и поданика, односно да „гуши омразу међу народностима". И био је још огорчени противник феудалног поретка и отворени заговорник против бечког апсолутизма. А он, иступајући јавно и гласно против „језуитске политике" Бечког двора, још тада је предвидео да ће црножута Монархија са својим империјалистичким и поробљивачким аспирацијама једног дана нестати као да је никада није ни било.

Као и Његош, Јаков Игњатовић је „ђак" Симе Милутиновића Сарајлије. И као наш највећи песник, био је зналац многих језика и познавалац других култура и литература. Али док су прослављеног Владику сви хвалили и величали, Игњатовић је нападан и омаловажаван и трпео је ударце и од својих истинских непријатеља и од својих некадашњих пријатеља.

А био је то писац и политичар који је узео живог учешћа у јавном животу и знатно допринео буђењу свога народа у време знамените четрдесет осме и покрета за стварање тзв. Српске Војводине. У литератури, пак, био је зачетник новог књижевног правца — реализма, и то петнаестак година пре него што ће та „школа" у српској књижевности почети да живи под непосредним утицајем учења и покрета Светозара Марковића. Игњатовић је још и претеча натурализма, мада ми у српској литератури натурализам као стилску формацију нисмо имали. Био је то, поврх свега — а то морамо посебно истаћи и не смемо никад заборавити — књижевник који се (веома успешно) послужио психоаналитичким методом у описивању духовних и душевних стања својих личности много година пре појаве Сигмунда Фројда.

И када се све сабере и одузме, не опросте ни слабости и недоследности, Игњатовић је, како је сам говорио, био „веран слуџитељ српског народа са обадве стране Саве и Дунава". И још је сматрао да су Срби и Хрвати „права браћа" који имају „једну цељ, један задатак и једну", односно једнаку „будућност". Он, кога су до краја живота политички сургунисали, оптуживали да је издајник и плаћеник, препоручивали му да се не вози на каруцама него на карама, толико је бранио Србе да се због њих са једним Мађарем „дуелирао"!

Много тога новог и интересантног сазнајемо из књиге Живојина Бошкова. Овај страсни и непристрасни проучавалац исправља све оно што се око имена и дела Игњатовићевог наталожило као муљ и прилепило као блато, свеједно да ли из незнања или из мржње. А све се то сачувало и скаменило и таложи ево већ век и по!

Револуција четрдесет осме одредила је и определила Игњатовићеву судбину за читав потоњи живот. А и он сам тај значајни догађај духовно је припремао, жељно ишчекивао и страсно доживео. И као ретко који јавни радник тога времена, био је за српско-мађарску сарадњу. А због испреплетености, неодређености и недоследности револуционара и угњетачке политике мађарске владе противу Срба, млади Игњатовић је проглашен и озлоглашен као мађарон и задајник! А он је био искрени присталица и мађарске револуције и српског покрета. Српски родољуб и мађарски домољуб. Али, и као такав, крваво ће се завадити са Србима и оштро замерити угарској домовини.

Бошков нам све те двојности и дилеме познатог и плодног писца детаљно излаже и објективно образлаже. Посебно говори о односу вођа и представника Српске Војводине према младом политичару и публицисти. А Игњатовић је био не само необична него и противуречна појава. Има код њега и тога што није лако објашњиво. Ко би данас и помислио да је био члан и тајних организација противу бечког и руског двора и српског владара. Штета је само што у овој књизи нисмо сазнали нешто више о томе, уколико се, наравно, данас и може више сазнати.

Овај противуречан и „красне нарави" човек имао је необичан и љубавни и породични живот. А био је и он љубитељ црних очију које најчешће завијају у црно, мада су све оне у почетку „умиљате као сунце". Творац *Милана Наранџића* и *Вечитог младожење* писао је, а вероватно и држао предавање *Женска моћ*, и био предани роб тој моћи. И доживљавао је углавном „неат" женских срца. А за оно патријархално време живео је саблажњив и скандалозан живот. Зато што је своје срце предавао и старијим и млађим од себе женама, и „рођакама" и женама својих пријатеља. Но, среће ипак није

много имао ни у љубави ни у браку. Чак је остао и без јединца сина. Али, оне које су показале макар и мале симпатије према њему овековечио је у неким својим делима. Зато је штета што Бошков није посветио више пажње и простора љубавном и породичном животу овог љубавног несуђеника и политичког осуђеника.

Споменимо као посебан куриозитет и као значајан следећи податак који смо сазнали тек из ове књиге. Захваљујући томе што је, као уредник, сам морао попуњавати поједине бројеве *Летописа Матице српске*, Игњатовићу ће књижевност постати главни животни позив. Њој се готово увек предавао и „враћао" када му на другим пољима није ишло и када се морао повлачити или када је на силу одстрањиван из јавног и политичког живота. А можда би било много боље да се клонио политике и да је литературу неговао на рачун публицистике и новинарства.

У својој књизи о Игњатовићу Живојин Бошков износи занимљиве (и за нас недовољно познате) податке и о Светозару Милетићу. Приказује га као амбициозног и претенциозног човека и политичара који је својом „тиранском вољом" и апсолутистичким карактером увек хтео да буде први и због тога одбијао од себе и осуђивао оне који су били независни у мишљењу и самостални у деловању.А Јаков Игњатовић је у то време уживао књижевни и политички углед који је бацао у засенак и једног Милетића. Није онда нимало чудновато што је и Змај, као милетићевац, нападао и исмејавао свога „друга старог", за којим је, тек када је умро, „гутао сузе", уколико су наравно и тада његове сузе биле искрене и истините.

Овом, и не само овом књигом, Живојин Бошков се показује као солидан и способан, савестан и свестран истраживач и проучавалац који првенствено и највише трага за оним што је остало непознато или што је криво, односно искривљено приказано. А читаоцу не намеће своје судове и оцене него му оставља да сâм суди и просуђује о једном занимљивом и значајном, противуречном и необичном писцу и политичару, а и о једном преломном и вероломном времену из наше не тако давне историје.

На крају ове књиге дата је досад најпотпунија и за проучавање најзначајнија библиографија и литература о Јовакову Игњатовићу, на нашем и страним језицима.

Драгољуб ВЛАТКОВИЋ

КОСОВО НА МАПИ ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА

Александар Петров: *Последње Косово;* „Косово '89, аутор ауто-ру", Београд, 1988.

У предвечерје велике годишњице косовске битке прилика је да се запитамо како на прави начин обележити неки датум или неку личност из прошлости. Свакојака прославна претеривања 1987. у вези са Вуком Караџићем учинила су да се многи у земљи и иностранству одбију, да истински интерес за Вуково дело отупи. Косовска легенда уграђена је у нашу свест и траје вековима, од првих дана после косовске битке, значи од њених савременика, па све до данас. Садашње прилике на Косову делују као посебан погон оживљавања ове традиције, тема и мотива који се вековима претачу у поезији. Писци се радо, често олако, прихватају ове захвалне велике теме, мада смо свесни да велике теме, саме по себи, нису довољна гаранција за успело уметничко дело. Вероватно су већ начињени и амблеми и значке за велику прославу косовске битке, а научници од једног саопштења покушавају да начине што више реферата за многобројне планиране скупове.

Иако наслов песничке збирке Александра Петрова *Последње Косово* и наслови појединих поглавља и песама, на први поглед, говоре о претераном ангажману, осавремењавању и актуализацији по сваку цену *(Последњем Југовићу, Одрицање од Косова, Повратак Косову, Косово онима који га се одричу, Косово — онима који се враћају, Мрачна* [вунена] *времена),* а поједине „будиличке" синтагме и стихови имплицирају читаоцу неминовни исход косовских прилика (последње Косово; последња жетва; „Чему се надаш, / Уклето поље, / ако их у крви / опет не задужиш?"), ово доиста успело песничко дело добар је повод да се проговори о трагу косовског предања у нашем песништву и о томе у којој мери тема косовске битке битно одређује дубок и непрекидани ток српске поезије.

Косовска легенда опевана је од стране готово свих српских песника, али је међу њима мало оних који су и на битку и на судбину српског народа гледали универзалније, који су знали да издвоје најбитније, да проникну и изразе оно што је постало или је постајало саставни део духа народа, да од једног бојног поља, Марсовог поља, начине универзум. Дуг је пут од *Натписа на Косовском стубу* Стефана Лазаревића („видећеш како посред поља усправно стојим") до усправне земље Васка Попе, од средњовековне визије Лазара пастира и венцоносца, заштитника који „мудро предводи духовне јагањце", до Попиног *Венцоносца са Косовог поља* и вучјег пастира из песме *Бој на Косову пољу* или од Петровљевог жртвеног јахача на молитвеном пољу; од записа Исаије монаха, који, описујући

косовскy битку, каже: „а остале немила смрт пожње" до Попиних стихова:

Млад месец коси
пшеницу селицу

y којима се Попа ослања на раније симболичне поетске исказе *(млад месец* — Турска y процвату; *пшеница селица* — православне душе после пораза), опевајући на својствен начин исход косовске битке и пророчанства о сеобама српског народа.

Дело Гаврила Венцловића доказ је да је y првој половини XVIII века доста тога о косовској бици и сеобама y песништву било утврђено, испевано, прихваћено и настављено. Пре свега, y *Молитвама за српску земљу* (песме: *Молитва против Турака* и *Турска луна)* уобличен је и широко заснован симбол *месеца,* „варварске луне". У песми *Свако нас зло и болест находи,* Венцловић сва зла која су задесила српски народ изражава синтагмом „жетва времена". Траг оваквог поетског исказа срећемо и y песми *Бог сеобу срећну обриче,* као и y *Здравици II,* y којој опева „душевно жито" које „и клас свој и род издаје". Овај траг наставља се и y песми *Срп казне.* А y песничком простору од Венцловића до Стерије, готовс одјекује стих Симе Милутиновића, из песме посвећене Лукијану Мушицком: „Ал' житнице празне останyле".

Само y оваквом контексту могу се читати и доживети стихови из песама Александра Петрова y којима се опевају *последња жетва* са страховањем да жетеоци и своје сопствене руке не пожању *(Косово — заваћеним странама света),* или мртви као *црна пшеница (Лазарев обед).*

О *месецу, јатима звезда* (душама мртвих предака) и даље о *тамном вилајету,* може се пратити веома јасан траг y српском песништву. Мужеви добри и храбри „који се блистају као звезде светле" из *Натписа на Косовском стубу,* звезде многосветле и богозарне из низа средњовековних записа, служби и похвала, крвав месец и звезде што предсказују косовску трагедију y *Летопису Пећком,* само су прва уобличавања ових симбола y српској књижевности, док би последње било оно из Попине песме *Беле-кула:* „завршно звездано коло". Паралелно са трагом y писаном песништву, ове симболе налазимо и y усменом предању. Поред оног дела културе предака који се директно односи на пале y косовској бици, Вук бележи и легенду о настанку реке Нечаје и Пустопоља, везану за прве вести о поразу на Косовом пољу:

Што не чујеш Милошева мајко!
Одби овце у то пусто поље,
Милош ти је јуче погинуо.

Ради објашњења значења тамног вилајета, Вук у запису *Тамни вилајет или само тама* наводи следеће стихове:

Па се носе по Косову равном,
Док на таму починуло сунце.

Пошавши од дела Данила Бањског (око 1350—1396) *Слово о кнезу Лазару,* у којем се песнички уобличава визија сједињавања предака у једном гробу, на једном пољу:

и један гроб да нам буде,
и једно поље тела наша са костима да
прихвати.
еда би нас светла едемска насеља примила.

па преко песама Гаврила Венцловића *Молитва за миран пут у вечни вилајет* и *Млечни пут,* долазимо до „Косова, црног поља" и до „вечног ништа" из Стеријиних *Даворја на пољу Косову:* „И остаје вечно ништа".

Овакво поље у стиховима из пет песама А. Петрова, које се држе као целина, јавља се у новом светлу. Косово поље А. Петрова израња из оног вечитог *зева* Васка Попе, попут опаког чардака ни на небу ни на земљи, због којега намерници, када су испод, гледају увис, а када су на чардаку, обарају главе к земљи. Косово поље А. Петрова не треба тражити ни на небу ни на земљи, оно не носи месец на челу и не држи звезде у устима, оно је небо само. У једној од најбољих песама ове збирке, у песми *Заваћене стране света — Косову,* у градацији се нижу стихови са мелодијском функцијом тужбаличких припева: *„загробно поље, срамотно поље, презрено поље, заборављено поље, уклето поље."* Ови стихови-припеви размештени су у песми тако да делују у тоталу, попут костура држе песму усправно. Потомци оних из златних времена *(aurea aetas)* на свецима из старих храмова „лица своја не препознају" и Косово поље, издано и од живих и од мртвих, заваћене стране света изазивају на нову крв.

Чему се надаш,
уклето поље,
ако их у крви
опет не задужиш?

Овакав крај песме, срећом, уместо знака узвика, окончава се знаком питања. Хоћу да се надам да се песник пита ко то хоће да нас свађа са осталима, коме то косовска битка, као и све што је вековима о њој до данас написано, нису довољни да схвати Стеријине стихове о таштини, ништини, ко то није достојан одиста усправне земље, одиста усправног народа? Косо-

во у стиховима А. Петрова узвратиће заваћеним странама света већ у следећој песми:

Стране света
глава удвојених,
припазите
да у последњој жетви
своје руке не пожањете.

Однос песника А. Петрова према народној поезији посве је заснован на модерним основама. Дубоко поимајући у себи усмене поетске токове, он разграђује и смисао и мелодију, тако да тек у севу, асоцијацијом, наслутимо одјек неког припева, песничке епске слике, поетског знака. Бацање Лазареве главе у бездан својеврсно је виђење обретенија главе кнеза Лазара; синтагма да име Вука Бранковића, сада, „обраста славом", наставља се у читању у затрављивање, у „траве заборава"; умивање вином лобање Вука Бранковића или прање у крви барјака крсташа последњег Југовића упућује нас на Попин стих „У крви вам кости мијем", на ритуално прање вином лобања и костију приликом замена гробница, на причешће и, најзад, вино као супституцију Христове крви; песма А. Петрова *Мајка Косовка* заслужује поређење и детаљнију компаративну анализу са народном баладом *Смрт мајке Југовића,* макар због оног мајчиног вида, због очију соколових и крила лабудових који је узносе над косовским разбојиштем, због симбола који нису узалуд урезивани у српске куће, све до граничарских времена када се ишло на далеке војне („У шјекове очи соколове, / и довратке крила лабудова"); „црно коло" из песме *Косово — заваћеним странама света,* погребно наопако коло, тек наговештава тон тужбалица.

И на примеру збирке А. Петрова показало се да шире сагледавање односа савремености и традиције у српској књижевности наводи на закључак да су преузимања поетских слика, симбола, па чак и стихова, ретко директна, преузимања на нивоу угледања, већ су само полазна основа сложенијег песничког процеса, стварања новога од нечега што је већ постојало, али на други начин. У исти мах, доказ су и да прави песници преузимају поетске вредности из књижевне традиције и да су највећи и најмодеринји тамо где нису нови и „оригинални", али су само они у стању да од преузетог начине поезију изнова и наставе узлазном линијом развоја српске поезије.

Миодраг МАТИЦКИ

РОМАН О СИМПОЗИЈУМУ

Дубравка Угрешић: *Форсирање романа реке;* „Аугуст Цесарец", Загреб, 1988.

Најновији роман Дубравке Угрешић (Кутина, 1949), *Форсирање романа реке,* казивање је о догодовштинама на Загребачким књижевним разговорима. Пре ове књиге, Дубравка Угрешић, књижевница, преводилац и научни радник, објавила је неколико књига: лирске приче за децу *Мали пламен,* 1971, 1974, 1981. и *Филип и Срећица* 1976; *Поза за прозу,* приче, 1978, *Штефица Цвек у раљама живота,* роман, 1981, 1984. (и филмски сценарио по истоименој књизи), и *Живот је бајка,* приче, 1983, као и књигу студија о савременој руској прози и неколико филмских и телевизијских сценарија.

Амбијент и врсту јунака који се јављају у *Форсирању романа реке* нису непознати нашој литератури, о томе је било речи у књизи Јована Ћирилова *Неко време у Салцбургу* (Матица српска, Нови Сад, 1980), затим, *Скандал на симпозију* Павла Павличића („Логос", Сплит 1985), а на нешто другачији начин и у најновијој књизи Слободана П. Новака *Кад су ђаволи волели хрватски* („Либер", Загреб, 1988), у запису *Фалус у јабуци.*

Роман Дубравке Угрешић, условно речено, може да се чита као кримић, а сам наслов *Форсирање романа реке,* ироничан је у односу на оне циклусе романа, с почетка нашег доба, којима је јунак обично нека шира људска заједница у времену. Постоје две одвојене целине у делу које нам непосредно говоре на почетку, о ономе ко пише и, на крају, о ономе ко је написао овај роман. Али те две целине, које држе, као у раму, окосницу романа, и нису у директној вези са романом. Делови у њима означени су бројевима, пуни су ироније, духовито исписани; на пример: „Једном ме позвао на вечеру мој знанац, пјесник. За вечером је дуго и веома занимљиво причао о важности кућног одгоја општенито, и то ми се јако допало. Послије вечере водили смо љубав. *Фала ти. Баш сам липо свршија,* рекао је тај пјесник". Почетак прве целине датиран је августом 1983, а завршетак друге, на крају романа, априлом 1986. године, а за то време дневничко-телеграфски исписане су реченице: о пријатељима, путовањима, писању и „форсирању" романа, о вечно присутном ишијасу.

Главна радња се догађа на Загребачким књижевним разговорима, који трају четири дана, у хотелу „Интерконтинентал". Сусрету је присуствовало тридесетак учесника, гостију из иностранства и домаћих писаца. Поједини учесници су у току скупа нестајали или страдавали на чудесно-загонетан начин, мада се у први мах чинило да су њихови одласци и несреће случајни. Пре него што би поједини јунак ишчезао са скупа, или са овога света, испричао би у неком виду своју животну

причу. У току времена се разабире да ништа није било случајно, и да у позадини свих важнијих догађаја стоји један лажни учесник на скупу, по имену Flaubert.

Разговорима су, поред осталих, присуствовали: француски писац Jean Paul Flaugus, Данкиња Cecilia Sterensen, Мађарица Ilona Kovács, Ирац Thomas Kiely, Трошин и Сапожников из Русије, и сви су они за нешто осумњичени или криви: за убиство, плагијат, политичку неподобност, као уходе, доушници, алкохоличари, каријеристи. Међутим, ни један лик се посебно не издваја, сви су фрагментарно описани, и као да један без другог не би ни постојали. Њихове судбине су се укрстиле управо на овом скупу, под истим кровом „Интерконтинентала".

Међу важнијим ликовима у роману је Jan Zdřazil, коме су на Разговорима украли рукопис, те је он у исказу полицији покушао да објасни о каквом рукопису је реч: „То је роман — писао је Јан — радња којега се догађа у једној прашкој издавачкој кући..." Али како да објасни? „Како објаснити да је цио роман заправо исцрпан опис перфидног процеса сакаћења једног ремек-дјела у којем судјелује читава мала, зла и застрашена чета људи: политичара, директора, уредника, рецензената, критичара, лектора, бирократа, слагара." А управо је он, Jan Zdřazil, прво као лектор, потом као редактор, сакатио туђа дела, мењао јунаке, одломке, поглавља. И то — како је време пролазило — све више сопственом но туђом, надређеном одлуком. Тако је уништио роман писца Kollàra, којем је завидео те се овај, видевши осакаћен свој објављени роман, обесио. Ту своју исповест написао је Jan Zdřazil, а сада су му на скупу украли *Román mého života,* његово покајање.

Мање је невоља Ивана Љуштине, књижевног критичара, који је силован, јер је женску књижевност назвао кухињском. Љуштина је пао као жртва борбених феминисткиња. Жртва је силована управо на онај „мушки" начин, у којем је понижавање жртве важније од задовољавања напасника, а како би другачије и било могуће осветити се критичару који је са презиром писао о „кухињској књижевности" жена-писаца.

Мање занимљив је лик Прше, дежурног „писца" задуженог за писање некролога књижевницима, а са више оштрине дати су ликови Министра и његове љубавнице Ванде. Министар, „Маца", како га је она углавном звала, и Ванда водили су чудну љубав; извлачили би из шешира, у који су претходно убацили бројеве сто могућих поза, папирић па би се према томе волели, чак и када би положај био једва могућ због ишијаса или које друге Министрове болести. При крају романа, а и на завршетку Загребачких књижевних разговора, Министар сазнаје, гледајући телевизију, да је „изненада преминуо", што је била нечија подвала, али од шока изазваног том вешћу он ускоро и умире.

На почетку смо споменули неколико књига у којима се, слично роману Дубравке Угрешић *Форсирање романа реке*, говори о симпозијумима, и о чудним збивањима на њима.

Јован Кирилов, у роману *Неко време у Салцбургу*, свог јунака Марка Радмилца, апсолвента Правног факултета и ванредног студента филозофије, сместио је у замак на једномесечни семинар. Самоуверени младић пролази кроз разне згоде и искуства, до невоља које сам изазива последњих дана: љубавног скандала који је хтео да претвори у политички скандал у име антиамеричког протеста.

Павао Павличић у *Скандалу на симпозију*, из истоимене збирке, и по теми и по поступку, најближи је Угрешићкином роману *Форсирање романа реке*. Све се догађа на Вису, где учесници симпозијума о знаменитом хрватском писцу осамнаестог века, читају реферате, а један реферат, и онај који га чита, мистериозно нестају.

Слободан П. Новак је у *Фалусу у јабуци* писао у маниру путописно-есејистичком о једном симпозијуму у Италији, недалеко од Рима. Оно што је Новака одушевило, нису догађаји ни место, чак ни имена учесника, већ тема ради које су се сакупили: јабука. Као воће, забрањено воће, трулење, „знаковље и обличје", еротика, предмет сликарства, компот, црв у јабуци. На крају Новак са жаљењем закључује што су у нас такви симпозијуми немогући, јер нико, сматрајући то неозбиљним, не би ни дошао када би, на пример, добио позив за скуп „Јабука у хрватској писмености и књижевности", „Мачка у сувременој прози", „Нос у хрватској умјетности с посебним обзиром на кипарство", или, пак, „Марулић и гријех".

Слика преозбиљних научних симпозијума у нашој белетристичкој прози изгледа, рекло би се, нешто мање суморна. Како то обично иде на симпозијумима, описује Павличић у *Убиству на симпозију:* „Првога дана сви су већ најраније били на окупу Већ од другога, почињало се закашњавати све више: што је више људи одгуслало своје реферате, то их је више и каснило или сасвим изостајало. Јер, како симпозиј одмиче, тако помало расту извансимпозијске активности: све се дуже сједи навечер, они који пију, пију све више они који спавају, спавају, они који лове жене нешто и уловe, или здвајају због неуспјеха, они који су болешљиви добијају некакве тегобе" ...

Роман Дубравке Угрешић, својим самофорсирањем, складно се слива у ову „реку" самофорсираних романа.

Радмила ГИКИЋ

ТЕЛЕСНОСТ КЊИГЕ

Рајко Лукач: *Одливци и силуете;* СКЗ, Београд, 1987.

Историја поезије је уједно и историја сталног сужавања њеног поља. Поезија је и прво спознање света или бар учесник у њему, потом нека врста сведочанства о свету, дакле и првобитна историја, па затим претраживање и исказивање песниковог унутрашњег света, да би напокон дошла до завиривања у себе саму, до питања о себи, да би песникову унутрашњост заменила још непретраженом властитом унутрашњошћу. Покуша ли се тај развој свести до некаквог обрасца, могло би се казати да је песма прво говорила о свету, онда о песнику, да би сада (и поодавно већ) све чешће почела да говори једино о себи.

Наравно, не треба ни рећи да смо при исписивању овог обрасца били свесни нужних упрошћења и занемаривања која смо извели. Ако се прве две етапе (певање о свету и певање о песнику) и могу, мање-више, сматрати за поуздане (ма колико границе биле неутврдиве или непостојеће), трећа би етапа могла бити сматрана за пренаглашену и више, можда, логички изведену (наметнула ју је привлачност праволинијности) неголи за стварношћу песништва беспоговорно осведочену. Наиме, метапоезија, завиривање песмино у себе саму, само је један од кључних токова савременог певања, свакако не и доминанта која би означавала епоху, будући да савремена епоха тешко прихвата доминанте, или су те доминанте, иако можда постоје, тешко видљиве из савремености, већ се уочавају касније, када „природни одбир" учини своје, када се ствари разбистре. Ако њу истичемо као знак епохе, чинимо то само извођењем из оног закона сужавања поља поезије, сужавања које, можда, води већ одавно пророкованом крају поезије.

Треба рећи да је сужавање поља особина и судбина не само поезије. А и ишчезавање (које је помало и увећавање певања — увећавање које је ишчезавање поезије као неке реткости, до њеног посвудашњег присуства, до времена када „поезију ће сви писати") није судбина која прети да задеси само поезију. И друге науке (ово „друге" које поезију сврстава у науке, намерна је ауторова грешка) надомак су губљења сво-јега предмета, односно себе саме, губљења које је, по лепој, али не и уверљивој парадоксалности, уједно и њихово налажење. Отуда није нимало чудно што песма хоће да као змија ухвати себе за властити реп.

Још је једно „теоријско" питање које овде не може бити мимоиђено: може ли метапоезија, ма колико развој свеколике поезије водио ка њој, бити друго до (ипак, ипак) крај поезије, односно да ли је после етапе метапоезије (још недошле, али,

рекло би се, надолазеће) могућна још икаква поезија која не би била враћање на старо?

Песник као да одустаје од свог основног позвања, песник се том позвању подсмева, песник зове без наде, он зове песму, а не зове (иког или ишта) песмом. Песник (Марко Вешовић) у једној песми каже да песници „опкољену суштину / да се преда / дозивљу" — па у тих неколико речи можемо да сагледамо сву ону силну разлику између поезије (прошлости њене) и метапоезије (њене садашњости и њене неизвесне будућности). Да је песнички напор (а ту је он на истом са напорима „других наука") у основи лов на опкољену, али неосвојиву суштину, није нарочито потребно доказивати, као што не тражи посебног доказа ни тврдња да се метапоезија не прикључује, барем привидно, том напору већ њега узима за свој предмет. Метапоетски подухват није освајање опкољене суштине, већ освајање песника и поезије, њихово позивање на предају, својеврсно одустајање кроз неодустајање.

Сагледа ли се цео тај подухват у његовој „филозофичности", може се онда рећи да је поезија још једном дошла до властите бесциљности, до добро нам већ знаног непостојања циља већ једино циљања, непостојања приспећа већ само путовања. Циљ је само путовање — је ли то горка шала или збиља с којом смо се помирили? Наравно, ту је и изведеница из ове премисе, изведеница одавно још, иако можда одвећ често неискрено, извођена — да песма нема циља, да је она свој властити циљ, која је је песму којом се ишло у освајања вратила у освајања себе саме. Речено пречицом обрасца, док је песник који је певао себе, своју унутрашњост, био ловац у лову на себе самог, сада имамо песму, стрелу која нишани саму себе. Овде ваља оставити по страни крупно питање да ли је реч о победи или поразу, мудрости или нужности. Узгред само ваља напоменути да је сва та вансебна трагања кинеска мудрост знала крстити формулом — „тражити магарца јашући на магарцу", формулом која тешко може да се примени на метапоезију као на некакав песмин долазак себи, као на некакво коначно приспеће после бескрајних лутања, јер метапоезија тешко да је то.

И Рајко Лукач (поред већ поменутог Марка Вешовића и многих иних) од оних је млађих српских песника који су по-највећма окренути метапоетском. Ирониja којом се Лукач служи, те ирониja којом се служи метапоезија уопште, и јест и није ирониja коју смо добили у наслеђе од романтике и која је, рекло би се, за свагда ушла у људски дух као тренутно помирење хтеног и могућег (боље — немогућег).

Ни Лукач, попут Марка Вешовића, односно песникâ из Вешовићеве песме, не дозива опкољену суштину на предају. Ако поезија још може да донесе утеху, спасење, просветљење (да тешких ли речи!), онда је то пре извесно негативно про-

светљење, отрежњење или трежњење од ѹзалудности таквих покѹшаја. Као мало који песник, Лѹкач је обѹзет апокалипсом књиге, физичким (једва да има другог) крајем папира, књига и књижевност *(О, како је смрт близу тога дана / кад враћају се рукописи, нечитани, / још мање схваћени, врели и надражени, / стерилизовани, на ексер у нужнику, / на смеће, у пећ, у осалѹ)*. Лѹкачева обѹзетост телесношћѹ књиге, њеним физичким крајем, слична је обѹзетости неких старијих песника смрћѹ и крајем тела, распадањем, обѹзетошћѹ песника који сѹ изгѹбили верѹ ѹ спасење дѹше или напросто нисѹ заборавили невеселѹ сѹдбинѹ тела.

Управо из овог ѹгла и Лѹкачева обѹзетост физичким крајем књиге могла би бити варирање једне исте и вечне теме, јер ма колико се рухо поезије мењало, остаје по старом и међѹ песницима неомиљеном запажањѹ непроменљива некаква њена сѹштина. Кроз све три етапе развоја поезије које смо назначили на почеткѹ (певање о светѹ, певање о песнику, и певање о песми) провлачи се исти мотив: крај света, односно појединачног или особног ѹ њемѹ, крај песников или крај његовог тела, и крај песме. Ако се крај нашег тела тешко још може певати, ако смо ѹморни од тог краја и пре краја, пѹка је замена певање (физичког) краја песме, јер и ѹ свести, а не само ѹ свезамењѹјѹћем несвесном, може бити и јесте реч о непреболно истом. Тиме (немоћјѹ изласка из истог) поезија није ѹнижена, али треба рећи да није ни онолико преврат-ничка колико би хтела бити. Књига на ломачи или пожар ѹ библиотеци преплићѹ се ѹ Лѹкачевим песмама са ватром крематоријѹма. Песник и књига сѹ ипак једна дѹша и једно тело, с тим што би можда било тачније рећи једно тело и друго тело, два тела која сѹ једно исто.

Просветљења, ѹласка ѹ опкољенѹ сѹштинѹ, овде као и ѹ скоро било којој књизи савременог песништва, нема. Па чега онда има? Можда „осветљења"? Осветљења немоћи и извесног сладострашћа истине којима се тежи скраћењѹ пѹта, ѹбрзањѹ смрти као нѹжног краја, чистоти ватре: *Књигу коју управо читаш / одлучно спусти на ломачу. / И пали риму по риму, / уживај: књига је твој Рим.* На крајѹ исте песме каже се *имаш право да прекинеш читање / и будеш свједок њеног пламена / и пепела њеног. Освијетли се.* Завршне речи („Освијетли се!") крхотине сѹ већег и недостижнијег циља (просветлити се).

Опседнѹтост књигом и њеном сестром ватром (не заборавимо: ватра је само „кратки кѹрс" краја — другa крајност је књига „на ексерѹ ѹ нѹжникѹ") Лѹкач је пропратио и двама цитатима који сѹ ѹпотребљени као својеврсне песме. Један долази од Борхеса и његове визије вечитости Библиотеке која је „самотна, бескрајна, савршено непокретна, наоружана драгоценим свескама, некорисна, непокварљива, тајна", а други, као

својеврсно оповргнуће првог, узет је од Шкловског, који сведочи како је, да би се у време неке тешке студени огрејао, спаљивао књиге („Ја сам изгорио сав намјештај, вајарски штафелај, полице за књиге и књиге, књиге без краја и мјере. Један мој пријатељ је ложио само књиге") ...

Између двеју крајности, књиге као својеврсног небеског становника (и једна Лукачева песма зове се *На небу књига*, а подсетимо се, и „једина књига" — Куран, била је првобитно исписана на небу) и књиге „на ексеру, у нужнику", између тих двеју крајности друге одвећ стварне и прве одвећ неостварљиве, плута Лукачева песничка збирка. И њен наслов, који нигде у тексту нема непосредног одзива, могао би се схватити као зазивање ових двеју крајности. *Одливци* би требало да буду одливци песниковог бића, његово умножавање, размножавање, множење са самим собом, али и са другима *(Полен и пелин твој нека плоди и опија! / Ту масу дјевица доконих, док пребиру / по твојој лири, врли, по сату свијета".)*

Једно разложно, здраворазумско питање, неопходно је овде поставити. И поводом Лукачеве књиге и, ништа мање, поводом метапоезије уопште. Чему поезија која се себи руга, која у себе и своје позвање не верује (стварно или привидно не верује, дало би се расправљати), која не може или неће да буде религија (макар „религија без наде")? Једно је сигурно: ни Лукачева књига, па ни модерна поезија у целости, не верује више у властиту небесност, и то не само зато што је та вера немодерна или можда непоетска. Када је поезија тако немоћна, зашто се њоме уопште бавити?

Одговор је доста једноставан: зато што поезија није изгубила само веру у себе (док би друге вере и даље постојале), већ баш зато што у песниковом вредносном систему она и даље заузима високо место, баш као што је некада била од највиших међу великим људским стварима, сад је она од најмање малих међу увек малим људским стварима.

Песма више није религија или замена за религију, није ни слепа заблуда која баш из своје слепоће црпе енергију за настајање и истрајавање. Песма је, ево, надомак самоубиства тиме што више не нишани ни у шта, што више не опкољава и не позива на предају никакву тајну суштину света, већ што покушава себе да обухвати, а можда на известан начин и да одстрели.

Метапоетска инспирација је уједно и критичка, можда понајпре естетичка инспирација. Ипак, са једном крупном разликом: метапесма само донекле жели да себе схвати и разбистри; њен је циљ и да себе замути. Циљ или судбина? Можда једно, можда друго, јер то замућење је нужно онолико колико је нужно замућење сваким крајњим подухватом или тобожухватом. Отуда и сви метапоетски ухвати јесу само покушаји певачевог или песминог самоубиства, скоро увек неуспели поду-

хвати, јер онако како се није, у доба када је песма била религија, могло приспети у небеско и крајње, у „опкољену суштину", у просветљење и светлост, тако не успева ни песмино самоубиство, будући да она, иако израњављена, преживљава.

И Лукач ће у завршној песми *Акатист* рећи нешто слично, нешто што би бар могло бити схваћено на овај начин: *Господе, ј не замјери овој књизи /. . ./ што је / дебела и што није написана.* Дебела и ненаписана књига, то је судбина свих књига, поетских бар, јер књиге тек треба да буду написане.

Ни метапоезија, отуда, није крај поезије, већ још један песнички покушај да се оде далеко, најдаље, да се противречно живи или оживи самоубиством. Не заборавимо: метапоезија (а о сличним појавама дало би се говорити и у сликарству, и другде) савременица је изузетног развоја физике која је открила микросвет, која скоро да открива непостојање света. И песма, све чешће, не иде никуд ван себе, већ изврискује или исмејава властито непостојање.

Песничка књига Рајка Лукача *Одливци и силуете,* баш као једна од његових ранијих књига, *Спирално степениште,* сва је у том чудном напору да се песма у себе заврати, да се у њу уђе, односно да се из ње не излази.

Наравно, ту се дају поставити нимало безначајна питања и када је у питању даљи развој овог песника, а и ове врсте поезије. Сажето, и опет не без жеље до поента овог написа буде ефектна, могло би се поставити овакво питање: метапоезија је поезија која је дошла до себе (или дошла себи); хоће ли она сада покушавати да у себе уђе или ће се, уплашена, вратити натраг?

Стеван КОРДИЋ

АРХЕТИП И ГРАДСКИ ЖИВОТ

Жељко Кнежевић: *Окућница;* Младост, Загреб, 1987.

Кад отворимо *Окућницу,* пету поетску збирку Жељка Кнежевића, сусрећемо се са циклусом истог наслова који обухваћа шеснаест пјесмотвора. Аутор је у првом поглављу ове књиге сав окренут руралном простору, заокупљен земљом, природом и завичајем. У контакту са земљом и њеним плодовима, он се ћути сигурним, здравим и заштићеним. Одан је земној елементарности без остатка. Настоји се приближити даровима земље, стопити се с њима, уронити у њих. Вјерује да су ствари које изњедри земља супериорне над стварима које створи човјек. Земљини циклуси и ритмови, закони и правила надмоћно

су изнад динамике живота коју обликује човјек, а које се често измеће у каос, пометњу, стихију. Кад Кнежевић комуницира са земљом, ту је, разумије се, присутан и мирис завичаја. У евокаторовој меморији буде се слике дјетињства и младости. Нешто што је прошло, ишчезло у времену, постаје опет живо и актуелно. Са многих драгих ствари, пријатних искустава, неизбрисивих доживљаја, скида се прашина заборава.

Живјети са земљом значи — доиста живјети. Знати што је пуноћа постојања. Да би се дошло до ње, ваља одбацити спекулативност и навике интелекта да све појаве сумњичи и проблематизира. Треба се ослободити таштине, игнорирати наметљиве и бучне сензације свакодневља, бити равнодушан према великим пословима захукталог свијета. Ваља се посветити себи и својој окућници, уживати у „блаженству осаме". Кнежевић настоји обновити и актуализирати архетипске слике. Он их понекад окружује чињеницама узетим из емпирије, да би се увјерио колико су архетипске слике дубље, слојевитије од емпиријске фактографије. У архетипу постоји идеални распоред елемената. Све је на своме мјесту, нигдје трага нереду, дисхармонији. Предоџба архетипа је визија потпуне свечаности у којој субјекту *„из уста / као бијели столњак / лепрша гозбе говор."*

Архетипских слика највише има, наравно, у завичају. И у моментима када завичај дјелује пусто и празно, отужно и сиромашно, потреба за архетипом није поништена. Завичај дјелује сиромашно и оскудно ономе тко нема сензибилитета за минуло, прошло, древно. Док биће које интензивно комуницира са прошлошћу лако открива у „пустом" завичају трагове архетипа и распламсава „давно угасле ватре". То су моменти у којима пјесник експлицитно исказује своју радост, своје химничко расположење. Никакве свјетске новотарије не узбуђују га толико колико га заокупља „опсјена далеког лавежа". Но, кад се одмакне од завичаја и архетипа, Кнежевић мијења визуру и диспозицију. Тада обичава бити ироничан, циничан, па чак и катастрофичан. Покушава се играти пророка што навјешћује расап и пропаст „очупана свијета" и прогнозира смрт „старог бога" *(Зар је умро стари бог)*. У његове стихове продире тама. Ноћ се распростире ријечима, па се чини да освит никада неће наступити. Али Кнежевић не допушта тами да надвлада. Он елиминира њену негативну енергију и поново се окреће земљи, завичају и архетипу. Завршна пјесма *Окућнице* јест апологија земљи, евокација „крилатог врта" у којем траје непрекидна „цватња", гдје влада идеално сугласје између човјека, ствари и земљиних дарова.

Друго поглавље у књизи чини циклус *И друге пјесме*, који је посве другачије заснован. Ту се аутор удаљује од земље и посвећује се урбаним просторима. Ставља се у позицију строгог проматрача, неподмитљивог критичара урбане егзистенције.

Градски живот пјесник проматра и опјевава без имало илузија, респекта и заноса. Јер у њему се нема што респектирати. Град понекад доживљује као пустињу, понекад као џунглу. Велики град је изнад свега „чекаоница за све". Конгломерат у којем сватко чека своју шансу, вреба своју срећу и добитак. Ритуали градске свакодневице обилују баналним и приземним садржајима. Ничега узвишеног, племенитог, људског нема у репертоару градске свакодневице, сугерира пјесник. У граду се од малених акција и тричавих догађаја праве велике сензације, а појаве које би могле бити значајне, претварају се у гротеске. Драматика се преокреће у трагикомику *(На бојном пољу, Недјељна утакмица)*. Што остаје човјеку који се не жели укључити у одбојну динамику градског живота? Остају му анонимност, осама, изолација, могућност да се забавља ситницама, да користи своје „мале слободе" и буде равнодушан према „бући и бијесу" ванјске стварности. Треба се напросто бавити оним што никоме не треба нити кога занима: *„слушати како листа дрво / покривено јутром" (Мале слободе)*.

Ваља бити опрезан, неповјерљив према даровима емпирије, сумњичав према протоколарним лажима, према ријечима које одасвуд навиру, а „које ништа не значе". Језик емитира лажи и хоће их поставити на мјесто истине. Пјесник готово сумња да постоје ријечи које су чисте од позе и афектације, мистификације и манипулације, које нису у служби неког система, доктрине, догме. У таквој констелацији заносити се великим идејама, мислима и идеалима — постаје беспредметно. Ствари треба свести на праву мјеру, дати им одговарајућа имена и атрибуте. Кнежевић то ради досљедно, понекад чак и одвише дословно и транспарентно. Тежећи да буде што конкретнији у демаскирању урбане егзистенције, кадикад се задовољава илустрирањем. Пјесма му постаје каталог слика, снимака, набачених података *(Упуте снимателју)*. Ова пјесма по својој импостацији као да је врло старог датума. Као да је настала у другом повијесном, књижевном и естетском контексту. У доба када је у поезији доминирала социјална лирика. Лирика патоса и ангажмана, протеста и суосјећања.

Кнежевића узнемирује сваки облик репресије. Он хоће бити слободан од навика, обавеза, конвенција. Одбојна му је егзистенција која се претвара у рутину, механику, стереотип, имитацију. Треба бранити своју малу слободу, слободу бирања. Право да се ствари, појаве и догађаји прихваћају и одбацују, уважавају и презиру. Не допустити другима, институцијама, идеологијама, разним „хуманитарним" фирмама и факторима да воде „бригу" о нама, да „мјере наш живот испод цијене". Малена појединчева слобода стално је на удару. На њу насрћу и демонске силе што оргијају градским просторима. Одасвуд стижу пријетећи знаци: *„свака кућа у улици / вучје лице има и колац за / вратима: не тражи уточиште" — (Повратак ухода)*.

Кад ђавли заиграју „црно коло наоколо", свака је „нада на измаку". Нада се некада полагала у љубав док се љубав није истрошила и банализирала, док њене „поруке" нису постале „испразне". Љубав се и сада упражњава, али се не живи. То је тек једна необавезна, успутна активност. Ситница живота без које би се могло *(Излет, Вечер након љубави, Новчић на длану).*

Кнежевић је *Окућницом,* можемо резимирати, подигао разину своје поезије. Напредак је уочљив, али није колосалан. Тај квалитетни помак није довољан да би се овај поет примакао неколиким ауторима који у хрватском пјесништву фигурирају као репрезентанти његове пјесничке генерације (Паљетак, Бошњак, Бабић, Рогић). Он и даље остаје аутор из другог плана, пјесник средњег значаја, у контексту поетског нараштаја којему припада.

Иван БОЖИЧЕВИЋ

НУКЛЕУСИ ЗА МАЛА РЕМЕК-ДЈЕЛА

Славко Готовац: *Због ом ждралови;* „Ослобођење", Сарајево, 1988.

Читаоци различитог укуса, који се у сарајевском дневном листу *Ослобођење* најрадије задржавају на политичким рубрикама, култури или спортским странама, или, пак, ујутро журе до киоска како би, уз прву кафу, уживали у омиљеном фељтону, готово три протекла десетљећа у једном су јединствени: репортаже Славка Готовца никада не прескачу. Јер оне нису обично штиво са актуелношћу дневне новине или седмичника, већ су дугопамтљиве приче које само мален корак дијели од добре белетристике. Тачно и сликовито срочено је запажање рецензента Ивана Ловреновића да су Готовчеве репортаже „уобличен нуклеус за мала књижевна ремек-дјела". Оно понајбоље из његовог пера што је деценијама плијенило пажњу у дневним новинама нашло се у три књиге: *Горке даљине* (1976), *Стопе кроз кућу* (1979) и најновија *Због ом ждралови.*

Ова посљедња, управо излашла из штампе, доноси шездесет четири репортаже и репортерска записа, сврстане у четири циклуса. Више од половине наслова нашло се у првом одјељку *(Житељи нежније планете),* и он је права галерија људских портрета и судбина, обичних, а необичних. Кроз њих је одсликана једна минулост, кад весела кад невесела, под носталгичном патином, прожета ауторовом искреном љубављу према малим стварима „које живот чине". Ту „нежнију пла-

нету" (срешћемо ову синтагму и у четвртом циклусу) откривамо у неповратној прошлости, у којој је одсуство чуда и домета цивилизације приближавало људе једне другима.

Готовац је и превише свјестан да много чега одавно већ нема, да много тога данас неће бити и сутра. Зато нигдје, осим у овим репортажама, не чују се прапорци чилаша посљедњег ливањског џамбаса Мехе Јахића; још само овдје мудро зборе мудри метузалеми Марјан, Перо и Нико из села Кобљића; само се у Готовчевој збирци окрећу воденице на потоку Гудаји, тамо негдје код Босанског Грахова; само на овим страницама полијећу ждралови са мочваре Ждраловац, чије име, пред насртајима људске незаситости, губи смисао. Славко Готовац је увијек тамо гдје још постоји и најмањи траг времена у одласку, гдје постоји још понеко ко умије да исприча што је и како је било. Репортерска биљежница није адекватан надомјестак за велике и брзе промјене и нестанке, али је незамјењив начин да се памћење продужи, да се људи и сјећање на њих не изгубе попут гроба „ботаничара свјетског формата" из репортаже *Разговор с травама*. Готовац избавља из заборава, спасава немара, знајући да живи само оно о чему прича живи.

Једанаест репортажа у циклусу *Бог од гуме* посвећено је феномену исељеништва и гастарбајтерства. Умјешном аналитичком вивисекцијом аутор у њима апострофира проблеме раздвојености и располућености. Ту је и неминовна ишчашеност као посљедица наглог материјалног просперитета и полупринудног мијењања менталитета. Не ублажава те жаоке ни хумор *(Бог од гуме)*, ни идиличан сусрет са завичајем *(Повратак из недођије)*. Прича *Смрт у аустралијској соби* понајбољи је свједок да радикално засијецање у традиционално биће живота и навика не пролази безболно. Рекосмо: прича, јер, по нашем увјерењу, ријеч је, не о репортажи, већ о антологијској причи оствареној у изузетном дијалошком сучељењу двоје старих људи, кроз коју, од почетка до краја, тече рафинирани сарказам.

Босанскохерцеговачка јеврејска дијаспора заголицала је већ многа пера, па и репортерско перо Славка Готовца. Крећући од каквог баналног повода (отварања изложбе, на примјер), аутор стиже до Аушвица, Берген-Белзена или Јасеновца, куда су се сливале и нестајале колоне са Давидовом шестопером звијездом. Њихово страдалништво аутор описује без патетике *(Књига рабина Данијела)*, истиче моралне квалитете, поноситост и храброст Сефарда *(Простирка за дјетињство)*, уочава посљедице вишевјековних сеоба с краја на крај свијета. Све то, уз тражење и проналажења тананих хуманистичких и емотивних спона међу људима, те откривање дијела физиономије борбе за осигурање духовне егзистенције у миљеу које је Сефардима повијест подарила, доноси круг репортажа под заједничким насловом *Сјећање на Толедо*.

Најзад, у девет репортажа посљедњег циклуса *Музика, молим* Готовац проговара о неким детаљима најсуптилније умјетности. Уз помоћ саговорника, његова биљежница се пуни подацима о музици, музичарима и инструментима, до нас допиру дјелићи тајни звука који зна понијети и развеселити, подсјетити и растужити, размерачити и заплакати. Откуда да Сарајево постане центар класичне гитаре на Балкану, Сарајево у којем се стољећима „ништа друго није чуло осим карадузена, саза и даира"? Откуда да град на Миљацки запљусну трептаји инструмента „који нам је дошао са неке мање и њежније планете" (Андре Сеговија)? Готовчев саговорник, судбински заточеник струна, информише: дошла је из сунчане Шпаније са Сефардима и њиховом романсом, прије четири и пô стољећа. Овдје упознајемо Милана Николића, мајстора да направи виолину и маестра да паганинијевски на њој музицира од Хелсинкија до Амстердама. Но, крај етида Тареге и Агуада, крај фрагмената *Травијате,* пробија из Готовчевих записа саз („трска која трепери на вјетру"), тамбура, раштимована улична хармоника... Али све тише, јер електронске музичке кутије заглушују и класичну умјетничку глазбу и дерт народних инструмената. Потискују их свуда, осим у Готовчевим записима.

Сажет у једну реченицу, суд о Готовчевој збирци *Због ждралови* био би: она се затекла између врхунског репортерства и понајбољих примјера новинске приче, спајајући (или бар приближавајући) укусе двије читалачке крајности: ужитке подједнако у њој страсни читалац изграђеног префињеног укуса, баш као и онај који у ријетким приликама узима књигу у руке.

Бошко ЛОМОВИЋ

Непреведена књига

СИМФОНИЈА САКРАЛНОГ

Mircea Eliade: *Encyclopedia of Religion* (I—XVI); „Macmillan Publishing Company"; New York, 1986.

„Од исте смо твари ко и снови што су сачињени,
и тај мали живот окружен сном је..."

Виљем Шекспир *(Бура)*

Настала у смутно доба које називамо крајем века, на крхотинама свакојаких „непревазиђених" школа, система знања, култура и језика, *Енциклопедија религија* ширином свог при-

ступа као да пркоси нашем времену оптерећеном сумњама, поделама и неповерењем. Пред крутим и агресивним нововековним scientia, поново је стари изазов, хуманистичко artes, као заједништво свих дисциплина, као луча човекова сред мрачне пећине света у којој обитава од најдавнијих времена.

Иако је изградио толике сјајне грађевине и градове, иако је учинио толика силна дела, још човекова душа спава дубоко иза праисторијског хоризонта, као и почетак цивилизација, овијена копреном митова и ритуала.

Одувек је човек желео да разјасни појаве што га окружују, а посебно да расветли тајну првобитног постања којој дугује и сопствени живот. Ова тежња, никад рационално до краја разјашњеног мистерија, стара колико и он сам, наводила га је и сигурно ће га и даље наводити да узроке увек и изнова потражи у натприродном. Након што се по ко зна који пут уверио у недостатност својих најснажнијих оружја, он ће наставити да узгаја свето дрво универзалне вере чије је семе бубрило у његовој души још од првих корака, жртви и обреда. Оно ће се током човекове историје расцветати у хиљаде цветова разноликих митова, предања и религија родивши веровања која ће се међусобно хранити, али и међусобно искључивати и сукобљавати, изазивајући толике несреће и страдања, а све у име племените и свеопште идеје љубави и братства — опште хармоније универзума уроњене у Светлост Вишњу. Многи од тих култова и ритуала загубили су се у лавиринтима давнина или су заборављени, прекривени прашином прошлих векова. Многи још увек трају, многи ће тек настати. Упркос разорној снази савремене науке, велика титрација њихових симбола и значења била је најснажнији амалгам човекове духовне историје и још увек ће бити значајан извор његове духовне оставине у временима која долазе.

Аутори *Енциклопедије* показали су да су следбеници ове идеје као велике обнове знања, као претпоставке човекове трпељивости и слободе, јер, како рече Ролан Барт, „енциклопедијска слика бит је човекове личности".[1] Ова путања енциклопедијских схема креће се од античких лексикона и компендија свеколиких знања до средњевековних регистара и речника; од Петруса Рамуса, Рајмонда Лулуса, Беконовог *Храма знања*, преко Лајбницовог сна о *Ars combinatoria* — идеји о стварању једног универзалног језика, до данашњих најновијих трансформација попут Јасперсовог елогиума енциклопедијског знања, постструктуралистичке Фукове археологије знања, те епистемиологизма као новог раздобља енциклопедијског препорода.

Енциклопедија религија јесте, у сваком случају, изузетно дело. Вишетомна (I—XVI), са близу десет хиљада страница

---

[1] Roland Barthes, *Image, raison, deraison*, у: *L Univers de l Encyclopedie*, 1964.

и са огромним бројем јединица, чини читав један универзум знања о религијама, од најранијих облика до данашњих. Конципирана је на основу алфапедије [А—З знања (I—XV)] и пропедије (XVI), која представља кључ или карту читања целокупне *Енциклопедије*. Све енциклопедијске јединице садрже историјат проблема, најважније податке, најновија тумачења, објективан приказ и одговарајућу документацију с литературом. Снажни и језгровити текстови, а тамо где треба читаве студије, обезбеђују добру уравнотеженост информација. Аутори текстова експерти су у свом пољу проучавања. Ово дело је производ њиховог заједничког рада, који је подразумевао не само познавање одређених религијских система, већ и језика, литература, култура и историја многих народа, као и познавање садашњих збивања унутар религија које живе и данас. Мартин Е. Марти, Ричард П. МекБрајан и Роберт М. Селцер радили су на протестантизму, католицизму, јудаизму; осим јудаизма, Селцер је радио и на осталим религијама старог Блиског истока. Чарлс Ц. Адамс и Анмари Шимел обрадили су ислам. Цекоб Нидлман дао је велики допринос обради односа религија и других области живота. Заједно са главним уредником, Мирчом Елијадеом, Виктор Тарнер и Лоренс Е. Саливан радили су на архаичним, првобитним религијама, а Виљем К. Махони на хиндуизму. Виктор Тарнер, заменик главног уредника, покривао је велико поље антропологије, фолклора и фолклорних религија. Цозеф М. Китагава се бавио проблемима кинеских, кореанских и јапанских религија, и, заједно са Махонијем, најзаслужнији је за тако исцрпни приказ будизма.

Код овако дисперзивних пројеката као што је *Енциклопедија религија,* који су, при томе, изузетно амбициозно, али демократично и полицентрично замишљени, од изузетног је значаја јединственост и складност изабране „тачке гледишта", методолошког приступа и засебног и компаративног проучавања многих религија. Све то је остварено на најбољи могући начин, пре свега захваљујући стручности, ерудицији и ауторитету главног уредника Мирче Елијадеа. *Енциклопедија религија* јесте credo његове животне визије — нешто што бисмо могли назвати „тоталном херменеутиком", односно разумевањем историје религије као скупа различитих природних и друштвених наука: права, хуманистичких дисциплина (нарочито уметности), философије (пре свега, философије религије) и теологије. Према речима самог Елијадеа: „Сасвим је погрешно покушати докучити суштину овог феномена само уз помоћ физиологије, психологије, социологије, економије, лингвистике, или било које друге науке; у свему томе недостаје један јединствен и несводљив елемент — елемент сакралног".

И у религија, као и у цивилизација, нису њихова генеричка својства та која им придају највећи значај и вредност, већ њихове „индивидуалне" карактеристике. Намера аутора *Енци-*

клопедије била је да прикажу и изнесу, како пред проучаваоце тако и пред најширу читалачку публику, особености сваке од споменутих, обрађених религија, онакве какве су се јавиле у њиховом историјском развоју. Као узор послужило им је друго велико дело овога типа, објављено почетком века, *Енциклопедија религије и етике* I—XIII) Џемса Хастингса (главни и одговорни уредник). Џона А. Селбија, Луиса Х. Греја и сарадника (Единбург, 1908—1926; Њујорк, 1955).[2]

Темељна концепција *Енциклопедије религија* заснива се на томе да се историја религија *(Religionswissenschaft)* очитује кроз две основне димензије — историјску и систематску. Суштински, историјска димензија зависи од интеракције између историје појединачних религија (праисторијске, раноисторијске, историјске, модерне, као и савремене „примитивне" религије) и историје *религије* (митови, симболи, ритуали итд.). Уопште говорећи, митови, симболи и ритуали служе, у ствари, као инструмент који треба да нам помогне у разумевању наше космичке судбине, како на индивидуалном, тако и на друштвеном плану. Систематску димензију *Енциклопедије* чине феноменолошке, компаративне, социолошке, психолошке, као и Елијадеове „морфолошке" студије религијâ. Према доктрини Јоахима Ваха (1898—1955), религије су обрађене у три главне димензије: теоријској (доктрине, догме, митови, теологије, етике), практичној (култови, сакраменти, медитација) и социолошкој (религијска окупљања, еклезијске форме итд.).

Окосницу основне дводимензионалне концепције (историјски и систематски принцип) чине три опште категорије овог енциклопедијског система. Прва категорија укључује историјске дескриптивне есеје о посебним религијским заједницама и традицијама, како „великим", (хиндуизам, будизам, јудаизам, хришћанство, ислам) тако и „малим" (традиционална афричка друштва, заједнице аустралијских аборицина, мезоамеричке културе итд). Друга категорија обухвата теме из историје религије („живот после живота", „алхемија", „мит", „ритуал", „симбол"). Трећу категорију чине примери узајамних односа религије и других области културе (право, наука, уметност). У раду на овој *Енциклопедији* Елијаде и његови сарадници успешно су

---

[2] Поред наведеног, важнија дела овог типа су и: *Enciclopedia Cattolica* I—XII. Citta del Vaticano 1949—54: *Lexikon für Theologie und Kirche* I—X, *Freiburg* 1957—64; *De Katholieke Encyclopaedie* I—XXV, Amsterdam 1949—55; *Theologisches Lexikon für Praxis* I—IV, Freiburg 1972—73; *Encyklopedia Koscielna* I—XXXII. Warszawa, Płock, Wloclawek 1873—1933; *Encyklopedia Katolicka* I—VII, Lublin 1973; *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* I—VI, Tübingen 1957; *The Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge* I—XV. Grand Rapids 1949—50: *Thriskeutiki kai Ithiki Enkyklopaideia* I—XII. Athenai 1962—68; *Encyclopedia Judaica,* Jerusalem 1972; *Shorter Encyclopedia of Islam,* Ithaca, New York 1953; *Religion and Man: Judaisam, Christianity and Islam,* New York 1972.

успоставили равнотежу и склад између унутрашњих (теолошких и сотериолошких) и спољних (историјских, социолошких, антрополошких и културолошких) принципа.

Највећу пажњу приређивачи су поклонили теоретској димензији религија, а тек потом њеном практичном и социјалном аспекту. Оштро раздвајање људског искуства на разне области већег или мањег значаја (религија, филозофија, уметност, етика) пре свега је нека врста западне конвенције коју су аутори свесно покушали да избегну. Зато ће у овом делу потпуно равноправно место заузети и езотеричне и окултне традиције (несхваћене и одбациване од претходних генерација, рођених и одгојених у позитивистичком окружењу), које су данас омогућиле читаво једно ново поље изучавања. У последњих неколико деценија сведоци смо све већег значаја кинеске, индијске, западне алхемије, исламског мистицизма, као и већ класичних дела Гершома Шолема о кабали и јеврејским гностичким и мистичким системима. У *Енциклопедији религија* можемо пратити развој кинеске алхемије као језгра кинеских прото-наука. Такође ће читалац заинтересован за ову област уочити колико је кинеска алхемија у дубокој вези са тајном таоистичком праксом (јогом). У Индији алхемија је везана за тантра јогу. Западноевропска, египатско-грчка и ренесансна у додиру су са гностицизмом и херметизмом. Египатска магија, алхемија и езотерија, као језгро *Великог праска* већине езотеријских система, заносила је бројне умове филозофа, теолога и научника. У новије време све више се препознаје значај који је одиграо херметизам у развоју западне мисли, и то не само у ренесанси, већ и у тријумфу Коперниковог хелиоцентричног система и Њутнове физике. Тако ћемо под јединицом која носи назив *Алхемија* пронаћи шест студија: од *Општег прегледа, Кинеске алхемије, Индијске алхемије, Хеленистичке и средњевековне алхемије, Исламске алхемије,* до *Ренесансне алхемије.* Прва од њих *(Општи преглед)* даље се грана на још пет нових подјединица: *Езотеријска традиција и важност тајни, Извори алхемије, Рударство, металургија и алхемија, Алхемичари изучавају „Дело природе"* и *Алхемичари и овладавање временом.*

Аутори су желели да створе енциклопедију која ће, према њиховим речима, упознати читаоца са важним идејама, праксом и религијским искуством човечанства од неолита до данашњих дана. Обухваћени су најранији стадијуми у еволуционом процесу настанка религија, као што су анимативам (веровање у нејасну, моћну и застрашујућу, загонетну силу) и анимизам (страх и веровање у духове, религије усамљених племена), који ће се највише уочавати у студијама о аустралијским, афричким *(Општи преглед, Митови, Модерна кретања* и *Историја проучавања),* афро-бразилским, афро-америчким, афро-суринамским религијама, као и религијама са Кариба (сантерија и вуду). Човека су његова искуства о сну и трансу постепено

водила од ових веровања у засебну душу у њему самом — аниму, а касније у постојање мноштва таквих душа (у животињама, билькама, ваздуху итд), до појаве веровања у многе богове — политеизма.

Локалне вере и митови спајају се у националне политеизме, а сам развој цивилизација у озбиљном степену „морализира" религије. Митологија и тек настајућа философија доносе проблем космогоније и доводе до обједињења креативне силе као првог принципа. Тежња ка јединственом моралном реду полако утире пут монотеизму. У овом периоду 3000 год. пре н. е.) у Египту, Вавилону, Еламу и Криту јавља се нешто што бисмо могли назвати првим религијским максимумом. Добом другог религијског максимума можемо назначити почетке скупљања ауторитативних списа (канона) и њиховог систематизовања у доктрине, праксу и философију. Велике религије овог типа имају своје почетке између VIII и V века пре н. е. То је доба таоизма у Кини, Упанишада, будизма и коначне превласти хиндуизма у Индији, зороастризма у Ирану, орфичко-питагорејског покрета у Грчкој и првих хебрејских пророка. Коначно (или изнова),[3] Израелићани уједињују многе богове околних племена у једног племенског бога, те ће тако Бог-створитель јеврејских пророка, удружен с Платоновим философским монотеизмом, утрти пут трећем религијском максимуму — величанственој надмоћи монотеизма (будизам, хришћанство, ислам). Овде се по други пут (пет векова после будизма) сусрећемо са клицом оног феномена који ће касније прерасти у појам светске религије. За разлику од такозваних „примитивних" религија, веровања једног племена, једног народа који прихвата чињеницу да други народи и племена имају своја веровања и своје богове, религије овог типа обраћају се појединцу и услед тога претендују да буду пут спасења свих људи овог света без расних, сталешких, националних или било којих других разлика. Убрзо, оне формирају религиозне заједнице, канонизују учења оснивача и шире се деловањем мисионара. Ова религијска свест ствара огромну снагу којом може изазвати преокрет у читавим друштвеним системима, али и своју неизбежну судбину (условљену емоционалном везаношћу и ангажманом који имају за последицу нетрпељивост) да се стално раслојава, избацујући из себе све новије и новије јеретичке покрете, јеретике и непријатеље. У односу ове три гране монотеистичке религије Мале Азије и Европе (будизам, хришћан-

[3] Постоје тумачења о првобитности монотеизма која се заснивају на појави хенотеизма, односно чињеници да бог, као код старих Аријаца, има више имена: „Сунце", „Небески", „Олуја"; али, ма које му име дали, они поштују врховног Бога. Ово се, према неким ауторима, развило у политеизам, пошто су се имена толико персонифицирала да су се издвајали разни богови. Касније поново долази до фузије многих божанстава у једно и тако се „враћа" монотеизам.

ство, ислам) такође је приказан један од најочитијих примера трансформације религијске свести, односно, како из елемената једне религије (јудаизам) настају нове (хришћанство, ислам), а старе и даље постоје.

Истакнуто место у *Енциклопедији* дато је и религијским концепцијама, њиховом имплицитном постојању у митовима, ритуалима, као и у религијском говору филозофа, пророка и песника. Може се пратити развој теолошке мисли (теологије, стике, теолошке филозофије), нарочито тамо где је, као у старој Кини, Индији и Грчкој, досегла висок ниво. Што се Грчке тиче, још један од разлога тако целовитог представљања је и утицај њене класичне филозофије на многе данашње системе, на које је имала како историјски тако и метафизички утицај (будизам, хришћанство, ислам).

Религијски утицаји, претпоставке, трагови и засади нису само у сфери универзалног, индивидуалног или социјалног, већ, можда и највећи, у сфери креативног. У једном десакрализованом свету, какав је наш, једна од последњих оаза сакралног јесте управо уметност и свет имагинарног. Развојем хришћанства, на пример, христијанизоване су многе архаичне традиције, од неолита до источних и хеленистичких религија и веровања. Ово је документовано чланцима који испитују трагове иницијатичких ритуала у разним литерарним делима, као што су Вергилијев *Енеида*, неогрчки еп *Дигенис Акритас* или тибетанска епска поезија. Зато је требало обрадити многе изворе, као и епистеме, попут естетике, којој је посвећена читава једна троделна студија. У првој, под насловом *Филозофска естетика*, разматрана су поимања естетике од Платона, Аристотела и Плотина (чији ће неоплатонизам извршити снажан утицај на формирање „мистичког доживљаја", како у хришћанској тако и у јеврејској и исламској традицији, током читавог средњег века) до Августина и Томе Аквинског. У другом делу, *За време и након доба просвећености*, исцрпно су размотрени ставови најпознатијих мислилаца тога доба, од Баумгартнера, Канта, Шелинга, Колрица до Хегела и Кјеркегора. У трећем делу, под називом *Естетика и религијско искуство*, сусрећемо се са идејама оних који признају „Божји суверенитет" у човековом стварању. Тако ћемо се упознати са размишљањима једног Едвардса, Шлајермахера, Ота, Крочеа, Колингвуда, Ван дер Лева, Де Веја, Елијадеа, Сантајане, Кумарасвамија и других.[4]

Да би се олакшало разумевање и поређење институција, начела и идеја разних религијских система, *Енциклопедија* обилује и великим бројем јединица као што су: *Есхатологија*,

---

[4] Централно место Кумарасвамијевих анализа у књизи *Хришћанска и источњачка филозофија уметности* јесте то да су све уметности иконографске, односно истинске уметничке форме и објекти могу да се разумеју као медијуми кроз које се ткају и преносе „идеје", или спиритуална значења.

Бог, Етика, Жртвовање, Ритуално прање, Спасење, Искушење и *Живот после живота;* ова последња грана се, даље, на четири подјединице: *Општи преглед, Географија смрти, Јеврејски концепт* и *Кинески концепт.*

Енциклопедија није замишљана као речник, него као систем текстова који обухвата идеје, вероваља, ритуале, митове, симболе и личности једне у суштини универзалне, јединствене историје религије од најранијих времена до данас. Није се тежило томе да се забележи сваки папа, сваки патријарх, већ да се испреде мрежа најтананијих историјских и дескриптивних текстова, синтетичких разматрања и интерпретативних есеја, не би ли се на површину извукла слика дуге и многолике историје човекове религиозности. Ту су и чланци у које су инкорпорирана најновија археолошка (Мохенџо-Даро, Харапа) и текстолошка открића (гностички рукописи Наг Хамадија и Есенски рукописи из Кумрана). Многа од ових изучавања од непроцењивог су значаја за савремену науку, као на пример тумачење митског мишљења, које представља централно место у учењима многих модерних философа и лингвиста. Озбиљношћу, ширином и савременошћу свог методолошког приступа, приређивачи *Енциклопедије* јасно су показали колико је новим проучаваљима религије неопходна интердисциплинарност; дакле, не само историја религије, антропологија и социологија (као до пре неколико деценија), већ и политичке науке, социјална историја, психологија, лингвистика, философија и друге.

У новије време запажа се поновно интересовање за религијску димензију живота. Неки то тумаче спиритуалном ренесансом човека двадесетог века. Последица тога су, на једној страни, све јаче везе између модерне науке и духовних система старог света, а, на другој, ерупција, нарочито у Сједињеним Америчким Државама и Великој Британији, нових религија, чије је порекло, углавном, са Истока. Ове везе видљиве су у тезама неких физичара који се враћају оријенталној концепцији космичког реда; јављају се покушаји превредновања старих система лечења (кинеска акупунктура) која су укорењена у духовној концепцији људске природе и универзума. Многи западњаци у данашње време практикују медитацију (трансцендентална медитација је, у ствари, радикална адаптација неких аспеката Хинду Веданта система). Можда модерни људи прилазе свему овоме из свог егоистичког начина живота који карактерише једнако коришћење и савремених научних открића, технологије итд.

Листајући ову *Енциклопедију,* читалац урања у њену унутрашњост, крећући се степеницама веровања и обреда до визије једног светског Храма, рашчлањеног попут учених и уметнички сложених summa философа, успињући се за њима изнад моћних темеља толиких митова, приказа и демона, све више и више, до самих анђела, од којих најбољи седе до „ногу

Божјих". Велика је то, промишљена и сређена хијерархија општих појмова и универзалија. Централна мисао, уједно и невидљиви motto који лебди над зидовима овог храма, гласи: *Universalia sunt realia.*[5] Владавина овог начела, тако туђа нашој данашњој култури, била је зато толико трајна јер се свет некадашњим људима није, као нама, чинио научним феноменом, већ чињеницом веровања у духу онога што је уствр дио Анселмо Кантерберијски, а давно пре њега и Августин *Neque enim quaero intelligere ut credam, sed credo, ut intelligam.*[6]

На крају, у овом лутању кроз људску историју, видимо, тек, ону дугу вијугаву нит коју је човек испредао из поколења у поколење, од Земље — материје ка Небу — идеји, остајући непрестано уплашен над тим понором тајанствених сила, као микрокозам што се ослобађа заробљавајући се и заробљава ослобађајући се, јер од она два своја ока, гледа ту стазу једним оком фараонским, а другим оком Мојсијевим.

Слободан РАДОШЕВИЋ

---

[5] *Само су идеје истините.*
[6] *Нећу спознати, да бих веровао, него верујем да бих спознао.*

ЗНАКОВИ ПОРЕД ПУЛЕ

ЈАТ објављује да ће следећу информацију о поласку авиона на линији 754 за Пулу објавити у 18 часова и 45 минута.

ЈАТ објављује да ће следећу информацију о поласку авиона на линији 754 за Пулу објавити у 19 часова.

ЈАТ објављује да ће следећу информацију о поласку авиона на линији 754 за Пулу објавити у 19 часова и 45 минута.

ЈАТ објављује да ће следећу информацију о поласку авиона на линији 754 за Пулу објавити у 20 часова и 45 минута.

ЈАТ објављује . . .

*
* *

— Ложа 5. лево, ред 4, седиште 5. Зар не мислите да су то очајна места?

— А, ћујте, све смо екипе тамо сместили.

— Знате шта, екипе које су дошле да глуваре и гледају филмове сместите где хоћете, ја сам професионалац и морам да добро видим!

(Слегање раменима)

— И?

— А, ћујте, а ви сљедеће године тражите специјално да добијете боље место.

(Дијалог у Прес-центру)

*
* *

Арена је некада навијала за партизане и аплаудирала када утаманимо којег гнусног агресора. Остајући већ неколико година без правих повода за навијања, оних дванаестак хиљада, посетилаца је једва дочекало да се психоло-

гијом масе веже за некога другог. Такву корелацију је вероватно и желео Божо Шрајц, сценариста и редитељ филма *Отпадник* када је пустио свога главног јунака Ота Керна да у завршним сценама побије неколико директора властите социјалистичке фирме. Узимајући за окосницу — могло би се црнохуморно назвати — „моду" стварних обрачуна у директорским канцеларијама протеклих година, Шпрајц покушава да разобличи све инструменте професионалног и личног дезавуисања једне личности. У класичном сукобу појединца са средином (док „радничка класа" незаинтересовано зури у своје машине) Ото Керн губи битку са покваренom и корумпираном „врхушком". Рекло би се, по теми „узетој из живота", да ће овај филм, отварајући овогодишњи фестивал, назначити неке основне одреднице стила једне кинематографије која је у време, не беспарице и не кризе, него глади, успела да произведе рекордан број играних филмова. Очекивало се да ће морална криза, логиком негирања свих ауторитета, ауторима пружити више храбрости да својим делима зову на промене. Зов Боже Шпрајца у филму *Отпадник* се свео на осуду „покварених" појединаца. То су, ваљда, они „мангупи у нашим редовима". Њиховом физичком елиминацијом решићемо све.

Већ прве вечери се осетило да је жири фестивала имао жељу да појединa, тематски слична остварења међусобно конфронтира. Да ли је тиме нешто постигнуто, нисам сигуран. Једно је тачно: публика је, по правилу, други филм вечери дочекивала са предубеђењем да је „лошији" од првог.

Радничка класа и односи у фабрици, директори као израбљивачи и пропадање као контекст рада, тема су тог другог филма исте вечери. Желимир Жилник ни овога пута није желео (или умео) да одступи од свог уобичајеног, великог ансамбла натуршчика. *Тако се калио челик,* који већ и самим насловом иронизује један од најпознатијих соц-реалистичких романа, филм је необичног оптимизма. Чудна комбинација тоталног расула унутар једне ливнице и духовита реакција свих оних којима егзистенција није „угрожена" јер је већ и немају, доказује Жилникову основну тезу: радничку класу можда је могуће уништити материјално, али њену жилавост нису успели да омекшају ни већи ломови но што су ови данас. Низ епизода које чине костур ове веселе приче могле би се сврстати у антологијска места нашег филма. Али, то је само низ епизода које никако нису могле да преживе у интегралном облику званом филм. Хронологија догађаја је Жилнику омогућила да „прича причу" једним релативно једноставним редитељским методом. Успостављајући ликове и односе већ у првим кадровима, што је основна теза сваког, драматуршки добро конципираног остварења, Жилник је показао да уме,

да би већ у следећим минутама „просуо ведро са млеком". *Тако се калио челик* је дело које подсећа на радничку мензу: ликови улазе и излазе, сваки са собом носи властиту, занимљиву причу и ни један од њих није до краја јасан јер оде изненада. Има се утисак да су аутори овога филма стално осећали грижу савести да им дело није довољно „уметничко" и да фарса и гротеска припадају можда некаквом субкултурном проседеу. Говорећи о субкултури једне класе са очигледном љубави према њој, Жилник се стално упиње да својим филмом додирне висове некакве универзалности и метафоре која је, у овом случају, савршено непотребна. Аутор ових редова се само нервирао, јер се стално намеће утисак да је филм *Тако се калио челик* могао да буде круна не само Жилниковог стила већ и објективно сјајан филм. Као кад на Лотоу имате шестицу, а оманули сте само код једног броја. И, оде премија!

*
* *

— Молим вас Нови Сад, 56-855.
— Не треба ми број, само реците место.
— А, значи ви вртите позивни број, а ја број који хоћу?
— Не, ви тражите цео број.
— А шта ће вам онда податак о месту које зовем?
— Да могу да вас упутим у кабину.

(Дијалог у пошти Пула)

Ма колико изгледало неспојиво са савременим поимањем филма, стара теоретска одредница о филму роману у *Браћи по матери* је показала да још постоје филмови за гледање и да се 1988. године може догодити да вам је жао када се филм заврши. Здравко Шотра је, истина, имао литерарни предложак за филм у роману Јована Радуловића и није га, како то обично бива, покушавао надградити филмским језиком. Само га је доследно и веома вешто пребацио у други медиј. Мотив о два полу-брата, којима је један отац Хрват, а други Србин, оба рођена негде у далматинској Загори, само је формални оквир за сјајну причу о међусобној слози и нетрпељивости људи тога краја. Бавећи се распоном од четрдесетак година, Радуловић и Шотра трагају за коренима апсурдног људског зла произашлог из различитих религија и традиција, онога што се и некада звало и данас зове национализам. Врло храбро, аутори разгрћу ране попут Голубњаче из времена рата и „масовног покрета" с почетка осамдесетих. Примењујући класичну методу мешаних хронологија и „флеш-бека", Шотра у низу ликова и догађаја успева да буде савршено

једноставан и јасан. У томе му, донекле, помаже „наратор", овога пута међусобно комуницирање два брата путем тонских касета, на којима они причају један другом своја сећања. Можда је највећа врлина овог филма то што Шотра није упао у низ замки које су га вребале на сваком кораку. То се, пре свега, односи на непристрасно грађење ликова. Злочинци и губитници су савршено јасни на мотивационом плану и целокупна прича тече глатко. Био је то један од ретких филмова који ће се памтити и после Пуле.

* * *

— Јеси ли гледала синоћ *Браћу по матери?*

— Ма, безвезе!

— Мени добар.

— То... то је скандал. То је таква конструкција, грозно! Па оно убиство на почетку... све је измишљотина, злочин над филмом!

(Дијалог са Јасном)

* * *

Фабијан Шоваговић, један од наших најбољих глумаца, латио се својевремено пера и написао драму *Сокол га није волио*. На Стеријином позорју је покупио неке награде и нека признања и — све би било у савршеном реду да се као круна свега (зашто се филм у овом послу сматра зенитом?) није кренуло на освајање биоскопа. За овај поход је ангажован дебитант Бранко Шмит и испало је како је испало. Отужно је било гледати како један цењени глумац игра свога властитог јунака попут почетника, изгарајући у жељи да гестом и мимиком надокнади оно што као аутор текста сматра „танким". Шмит, са своје стране, вероватно добрано уплашен својим дебитовањем и величином каква је Шоваговић, није, чини се, ни покушао да овом остварењу креативно допринесе. То је и даље било позориште у којем једни улазе на лева врата, а други излазе на десна. У ситуацијама када је требало показати да се ипак ради о филму, нижу се бескрајни кадрови некаквог јахања и жена које перу веш на реци. Наравно, то је без текста, јер у позоришној представи није био предвиђен екстеријер. Публика у Арени је тако имала прилику да покаже како баш није толики заљубљеник у „седму уметност" да би сваки филм гледала до краја.

Несагласје са самим собом осветило се, у приличној мери, и Миши Радивојевићу, следеће вечери. Његов филм *Чавка* никако не може да се одлучи коме је намењен. Према неким кулоарским „жвакама", то је требало да буде класично оства-

рење намењено деци. Два момка, из потпуно супротних друштвених слојева, стицајем околности, успостављају дирљиво пријатељство. Паника која хвата родитеље „финог" дечака када схвате да им се дете дружи са „лошим", чији је отац чак у затвору, сувише је опште место да би се о томе правио филм. Ипак, Радивојевић се одлучује да у читаву причу уведе озбиљне тонове социолошко-психолошке студије градског миљеа и тиме одузима деци-гледаоцима могућност да прате дечији филм. Све је лепо сликано и дизајнираю, сцена у којој два дечака гледају своју наставницу како кришом игра црног лабуда и пије — дивна је (можда због Чајковског), али је филм *Чавка* спреман да убрзо оде у заборав.

*
* *

— Шта би?
— Мани . . .
— Каква ти је то фластерчина?
— Ма где баш мене!
— Стварно, шта ти је то?
— Неко ме звекнуо каменом, не, каменчином. Сад, док смо гледали *Чавку,* неко одозго бацио. Мене у главу и одбио се па ударио у раме оног до мене. Сад су ми дезинфиковали.

(Дијалог са помоћником главног уредника Културно-уметничког програма Телевизије Нови Сад)

Енергичном акцијом ОСУП Пула, идентификовани су изгредници који су за време пројекције у Арени бацили камен према свечаној ложи и повредили две особе.

(Из фестивалског билтена)

*
* *

Онда се догодио још и филм *Азра* редитеља Мирзе Идризовића, који је, како му пише у биографији, поред неколико играних филмова, за Телевизију Сарајево режирао 192 емисије. Дирљива чињеница да неко још увек сматра да је режирати за телевизију значајан податак за биографију, није спречио публику да са пројекције масовно излази. А излазило се, јер је *Азра* филм за који никако не успевате да се залепите. Све је већ некако виђено, револуционарка која после рата, пуна идеала, покушава да своју задојеност догмом преточи у реално мењање касабе и један други свет мимо њених поштених намера сам себи кроји капу, већ је много боље показао Грлић пре добрих пет година. Ето нама школског при-

мера конвенционалне режије конвенционалне теме, али нека, гледаћемо ми то сигурно као троделну мини-серију на телевизији. Оне који су побегли из Арене, дочекаће *Азра* код куће.

*
* *

— Друже Бауер, ми смо се наместили.

— Доћи ћу ја само да се заврши сједница.

— Тај разговор са Јовичићем из Кинотеке ћемо ми урадити брзо па, ако вам није тешко, можемо одмах почети.

— Стварно извините, не могу. Горе је гужва, хоће Зафрановић да вечерас прикажемо другу копију, са другачијим крајем, а то је противно пропозицијама, па морам бит горе.

(Разговор са Бранком Бауером пре снимања емисије о њему као добитнику овогодишње Плакете Југословенске кинотеке)

Некако у исто време када је вођен овај дијалог, у биоскопу „Београд" је приказан филм *Случај Хармс* редитеља Слободана Д. Пешића. Дело у конкуренцији, а свесно склоњено у преподневни термин биоскипа усред вреле Пуле. Није за шири круг гледалаца јер је доста херметичан — овако је, отприлике, објашњен тај поступак. Филм је уистину херметичан и уистину није за шири круг. Није ли то мало у колизији са смислом филма уопште?

*
* *

Овај текст пишем на Хвару, време је летовања, зар не? Налазим се на петстотинак метара од риве и једне дивне издвојене кућице са вртом, палмама и акацијама. Пре рата је ту, вероватно била и приватна плажа. Исту ту кућу и исти тај Хвар, Лордан Зафрановић је до те мере детаљно исликао у свом филму *Празник курви,* као да је за рушење. Како написа један критичар тих дана у свом листу, гледали смо филм какав обично авио-компаније приказују својим потенцијалним путницима за монденска летовалишта. Ако смо при почетку Фестивала видели филм-роман, сада смо видели филм-разгледницу (укључујући све конотације које ова сличица доноси уметностима). У основи, први пут смо видели да домаћи пансионери изнајмљују, не само апартмане за марке, већ и своје младе синове младим Немицама. Брачни пар гостију (Стево Жигон и Неда Арнерић) у некаквој чудној међусобној игри, злорабе младог, лепушкастог и снажног домаћег момка. У троуглу који се никако не може назвати класичним, јер сви знају за све, па тиме и нема „преваре" у правом смислу,

тече једна прича пуна недоречености и нејасноћа. Зафрановић кокетира са античком драмом (помислио би човек да је ту „квака"), оперише силним симболима и метафорама, тек успостављену карактеризацију ликова следећом секвенцом у потпуности разбија, уводи у игру и старе дубровачко-хварско-ренесансне писце, попут *Робиње*, све то зачињава зрикавцима, лавандом и прохладним морем, националну Недицу скида и облачи и тера је да говори немачки, као уосталом и Жигона. Уз, како рече Влајчић, „хигијенски" снимљене сцене секса, све то замара и помало нервира. Незванична верзија о копији у којој је промењен крај тако губи сваки смисао, јер остаје велика сумња да би било каква интервенција у овом филму донела нешто радикалније.

Сваке године бар један филм долази на Фестивал са предисторијом. То су, по правилу „приче" везане за проблеме око сценарија, личности редитеља или главних глумаца, скандали око наводних крађа тема или пара; у сваком случају, нешто што иритира гледалиште унапред. Често је ова гужва намерно појачана од стране произвођача, као далеки одјек уобичајеног поступка комерцијалне кинематографије. *Живот са стрицем*, филм Крсте Папића, стекао је атрибут проблематичног, али свакако не из наведених разлога. Узимајући за основу литерарни предложак Ивана Аралице, Папић је против себе окренуо поједине борачке организације и — сећамо се врло гневних реакција по штампи у току припрема и снимања. Када смо видели филм, неке ствари су постале јасније. Без „длаке на језику", ово дело анализује конкретну, 1951. годину, на начин који публици пружа више нивоа перцепције. На површини је сетна, мелодраматична прича о младости сваког од нас, у миљеу школе и свих оних догодовштина које се памте. То је ниво идентификације могућ код сваког гледаоца, па зато не чуди да је овај филм најбоље прошао и код публике. Учитељска школа у Истри, часови и игранке, ученичке „псине" и прве љубави, окосница је приче која је имала, а то је сјајно показала, сасвим другачије намере. Дубљи ниво, онај који правом филму даје смисао, налазимо у односу човека и власти у пост-информбировском времену аутентичне присиле која не бира средства. Терање сељака у задруге, образовно-политички дрил будућих учитеља и коначни раскид између народног поштења и „политичког" поштења у психи тек сазрелог младића, уз његову властиту несрећу поседовања немирног духа, дају овој причи отужан укус и наводе на потребу ревалоризације читавог једног времена. Изнад свега, Папићев интелигентан и сталожен приступ, у филму који се нудио да буде саркастичан и груб, сврстава ово дело у ону малу групу филмова који за једну кинематографију представљају историју. Најзад, то је оно што није имала већина овогодиш-

њих филмова — њему је обезбеђена публика у најширем смислу, а не елита која би после коњских трка и некаквог „партија" скочила, у циљу престижа, да скрне и мало уметности.

*
* *

„Добро је што имамо републике: зајебеш ствар у једној, па одеш у другу."

(Реченица из филма *Живот са стрицем)*

*
* *

Дарко Бајић је снимио филм *Заборављени.* У филму је реч о троје малолетника који су отишли из дома и показују нам како су они деликвенти зато што их је таквима начинило друштво. Филм је био тужан и смешан и непотребан. Дарко Бајић нам је познат по телевизијској серији *Сиви дом.* Толико.

Да не улазимо у то до које мере је паметно дебитанту давати награду која претендује да буде зенит нечије каријере. Не бисмо улазили ни у то да ли се враћа несрећно време када је тема филма била идентификована са квалитетом. Чињеница је да Жарко Драгојевић не уме да режира или бар не у толикој мери да се његова режија по нечему издваја. Филм *Кућа поред пруге* је прича о исељенику са Косова и проблемима које овај поштени Србин има у новој средини. Сукоби менталитета и традиције донете из једне средине у другу, нижу се као у вежби из драматургије. Све несреће овога света су се згушнуле у један филм који треба респектовати само због теме. Уистину, од тридесет седам филмова најновије продукције, само су два посвећена проблему исељавања са Косова. Награда за најбољу режију Жарку Драгојевићу је показала да разноразни жирији и даље, без обзира на све прокламације и „јавни рад", и даље калкулишу, па све то делује помало неукусно. Не може се радити ни емотивно (уколико је то био „имиц" жирија), па о једном дилетантском делу судити само на основу артифицијелне, али ефектне завршне сцене у којој, док на телевизору трешти југословенска химна и деле се златне медаље првацима света у рукомету, троје младих актера беспомоћно зуре у властиту будућност.

Исто то, само мало другачије, како би рекао Вук, направио је Срђан Карановић у филму *За сада без доброг наслова.* Филм за „друштво у углу", за омалену групу познавалаца и љубитеља филма. Карановић је у своме делу употребио практично све оно што може да носи запис слике. Аматерске снимке видео-камером вешто компонује у причу о редитељу који жели да направи филм о проблемима на Косову. Заправо, на-

силно растурени брак између Србина и Албанке се овде третира документаристички, као полазни материјал за „прави" филм. Има ту нечега од Карановићеве непосредности са употребом натуршчика у *Мирису пољског цвећа,* неколико маестрално урађених сцена пародирања филма за „западно тржиште" и „источно тржиште". У филму се, дакако, могло уживати, широка публика га неће прихватити, а у потексту читаве ствари ипак остаје непријатан укус неукуса на који се начин људске трагедије, косовска свакодневица, користе ларпурлартистички.

*
* *

— Јесте ли напунили каду?
— Молим?
— Напуните каду, јер неће бити воде.
— Па и прошле године усред Фестивала није било воде!
— Да, оно је пукла цев.
— А ове године?
— Па и ове је пукла цев.

(Дијалог са спремачицом хотела „Пула")

*
* *

Зачуђујуће дисциплиновано је пулска публика сачекала крај *Глембајевих* редитеља Антуна Врдољака. Овај, најдужи филм на Фестивалу, дочекан је препуном Ареном и респектом према Крлежи, који су нам свима усадили школовањем. Аплауз на крају је превазишао децибеле конвенционалног, а мени се чини да је он значио одавање признања себи самима, јер смо тиме доказали да смо ипак „културни". Доказала је то и листа жирија публике на којој су *Глембајеви* на другом месту, а доказано најкомерцијалнији филм Фестивала, *Хајде да се волимо,* на последњем! Тако то бива када више нисте обичан, свакодневни свет него жири, па сте важни.

Врдољаков филм је дело техничке перфекције. Рађен махом у ентеријерима (Крлежа, зар не) врло прецизно разрађеног мизансцена, кадриран теоретски савршено, у скупим костимима и раскошној сценографији (повремено попут *Фани и Александра),* лепо насликан и изванредно одглумљен. Све је ту, а ипак нешто фали. *Глембајеви* се догађају неком другом, то је филм у којем гледалац отаје посматрач и — само то. Теоретичарима остаје да секирају ово дело и изналазе до које мере је Врдољак успешно начинио компилацију Крлежиних текстова. Продаће се он и у иностранству, приказаће га, вероватно, и пољска телевизија, али за југословенски филм као друштвену појаву, а још више као одредницу једног времена, он не представља апсолутно ништа.

Постоје људи који вицеве причају добро и они који, поред свег труда и тренирања, то не успевају. Никога не чуди ако доктор-професор кибернетике не уме да поправи осигурач, а ни да исприча виц. Али, ако се искусном редитељу, какав је Матјаж Клопчић омакне, па до краја упропасти добар текст, онда је то ружно. *Мој тата, социјалистички кулак* је тако досегао ниво лоше испричаног вица и доживео судбину већ небројено много сјајних позоришних текстова који су се у филму потпуно изгубили. Тако то бива кад се превише снива.

*
* *

„Кад се зброје средства уложена у тридесет седам филмова ове године (знате, ја сам мало рачунао), испада да смо могли изградити четири стотине станова!"

(Изјава Телевизији Љубљана једног члана Жирија публике)

*
* *

Без коментара.

*
* *

ЈАТ објављује кашњење авиона на линији 547 за Београд. Следећу информацију ћемо дати за деведесет минута.

ЈАТ објављује . . .

Борће ДЕБАНСКИ

ЧЕТРДЕСЕТ ТРЕЋИ ВЕНЕЦИЈАНСКИ БИЈЕНАЛЕ

Угледна међународна манифестација ликовних уметности и уметничких кретања у доменима ликовног стваралаштва XX века, Венецијански бијенале, приближава се стогодишњици свог постојања. Зато, пре него што се више пажње посвети овогодишњој изложби Бијенала, треба споменути нека од његових основних обележја. На пример, ритам одржавања изложби, замишљен да буде сваке друге године, о чему говори назив манифестације, реметили су ововековни ратови, као и повремене радикалније промене у сферама уметности модерног и савременог доба које су наметале кориговање метода приређивања, односно, концепције ове значајне и у свету уметности врло познате смотре ликовног стваралаштва.

Такође, може се запазити да је и учесталост присуства уметности иностраних земаља, у односу на Италију, земљу домаћина ове манифестације, била променљиве природе, чак и знатно променљивија него што је то био ритам њеног одржавања. Тако, у време приређивања прве изложбе Венецијанског бијенала, 1895. године, били су представљени видови уметности из 15 земаља, док она данас обједињује резултате ликовних активности уметника из троструко већег броја земаља—учесница. На примеру овогодишње, 43. изложбе Венецијанског бијенала, врло сложене структуре, то значи да су њу чиниле поставке 45 националних и неколико других селекција уметничких дела; из домена наслеђа новијег датума и из сфера младе уметности. Оне су испуњавале просторе националних павиљона у Бардинима, венецијанском парку, који публика Бијенала добро познаје.

При томе, треба рећи да се и број националних павиљона увећавао, и још увек из године у годину расте, у сагласности са порастом броја земаља које на Бијеналу учествују. А да

је Бијенале на тај начин постајао и својеврсно огледало друштвених превирања у новијој историји људске цивилизације од 1895. године до наших дана, делимично говоре и подаци о учествовањима Југославије на Бијеналу, који, на жалост, у каталогу овогодишње венецијанске смотре уметности нису веродостојно наведени. Према табели учествовања објављеној у каталогу Бијенала, Југославија је видове своје уметности представљала и у годинама када она званично није ни постојала као таква. На пример, на изложбама 1907. године, 1912. и 1914. Затим, према истим подацима, Југославија је, до другог светског рата, учествовала још 1938. и 1940. године, док је 1942, у овој истој табели посебно забележено учествовање Хрватске, мимо Југославије, да би представљање југословенске уметности било поново евидентирано од 1950, на свим досадашњим изложбама, подразумевајући и овогодишњу. Међутим, чињеница је да је уметност са подручја данашње Југославије репрезентована двадесет четири пута на Бијеналу, од 1950. године редовно.

Представљајући читаву галерију југословенских дела, од аутора који су у протеклом низу година били учесници на Бијеналу, организатори изложбе *Венецијански бијенале и југословенска модерна, 1895—1988,* која је отворена у Галерији сувремене умјетности у Загребу, у време отварања 43. међународне изложбе уметности у Венецији, јуна месеца ове године, већ су отпочели неку врсту припрема за прославу стогодишњице ове светске манифестације уметности, што би могло да утиче на исправљање података о учествовањима Југославије на Венецијанском бијеналу. У овом прилогу, посебна пажња се посвећује овогодишњој изложби Бијенала, јер она, поред националних селекција, подразумева још неколико других изложби интересантних садржаја, у којима су се такође могли да препознају почеци извођења неких могућих закључака у вези са уметношћу XX века, у међународним размерама. Не само због приближавања стогодишњице Бијенала у Венецији, већ и зато што је и крај XX века близу.

Стилскотематске целине

За разлику од предходних поставки Бијенала, новијих датума, на пример, од средине протекле деценије текућег века, када је Бијенале претрпео промене у концепцијском погледу и тада, последњи пут, пореметио ритам свог одржавања, са двогодишњим размацима, овогодишња смотра ликовних уметности у Венецији није била у знаку неке могуће, унапред постављене теме. Тако, ове године није постојала ни могућност да је поједине или чак већина националних селектора не уважавају, што се претходних година редовно догађало и било узроком негативних примедби Бијенала у целини. Насупрот овоме,

овогодишња изложба одавала је утисак као да је концепцијски и тематски темељно усклађена, можда неким прећутним договором селектора из скоро свих четрдесет пет земаља, подразумевајући ту и домаћина, Италију. Поготово ако се има у виду да су се четири тематски унапред планиране целине од стране италијанских селектора, стилски уједначене у оној мери у којој је то било могуће, с обзиром на разноврсност и индивидуалност израза у сферама савремених ликовних уметности, могле да препознају у централном павиљону Бардина, тј. у италијанском, где су се претходних година постављале тематски индикативне изложбе — у односу на изложбе осталих земаља учесница. У пракси ретко уважаване, ове године, када то није тражено нити се очекивало, четири теме обрађене од стране италијанских селектора уистину су се показале као нека врста основних индикатора за изложбе Бијенала, у свеобухватном смислу речи. Догодило се, дакле, да су изложбе — како она у централном италијанском павиљону тако и селекције осталих земаља — биле у знаку уметности нове иконологије, алтернативних медија, фигурације са испољеном тежњом уметника у правцу успостављања непосреднијих контаката са природом, и у знаку видова апстракције који се у савременој уметности последњих година текуће деценије увелико актуализују.

Афирмисани уметници и млада уметност

Да би се заокружили карактеристични садржаји 43. међународне изложбе уметности Бијенала и одредила њена основна упоришта концепцијске и вредносне природе, не упуштајући се у процесе изналажења скривених или јасно дефинисаних намера њених организатора, морају се споменути још три вредне његове секције. Реч је о изложби под називом *Италијански амбијент,* коју су чинила дела страних уметника светске славе и значаја, а који су боравцима и радом везани за културну средину Италије. Радило се, дакле, о најновијим остварењима Сол Ле Вита, једног од твораца минималне уметности шездесетих година; Себастијана Мате, из чијег се аутоматског надреализма изродио апстрактни експресионизам педесетих година текућег века; Леона Гишије, једног од значајних представника пиктуралног геометризма, који је данас поново актуелан; Ники Де Сан Фал, која је својим просторним сликама постала претеча уметности енвиромента; и других.

Затим, треба споменути изложбу скулптуре у слободном простору Бардина, где су била постављена такође новија дела двадесет петоро аутора из реда најзначајнијих живих уметника. А ту је било дело екстеријерских димензија Лина Чедвика, геометризовано на начин који је познати енглески критичар

Херберт Рид назвао „геометријом страха". Осим тога, биле су ту постављене и новије скулптуре Едуарда Чилиде, творца чисте конструктивистичке апстракције у шпанској скулптури половином века; Џорџа Сигала, најзнаменитијег представника енвиронменталне скулптуре; Луџзе Невелсон, која је, можда, највише допринела успостављању традиција асамблажне скулптуре шездесетих година; Ескобара Марисола, који у континуитету надграђује попартистичку поетику у савременој уметности, као што то чине и Џое Тилсон и Том Веселман, чија су дела такође била излагана на овој изложби, међу скулптурама осталих заступљених уметника, афирмисаних у уметности међународних размера.

Трећу изложбу, карактеристичних садржаја за уметност овог тренутка, чинила су дела младе уметности, изложена под насловом *Aperto '88,* која се последњих година редовно приређује у функцији отварања Бијенала према појавама које промовишу припадници младих генерација уметника. Ове године изложба *Aperto* била је обележена широким подручјем медијских преплитања, с акцентом на видовима прожимања „чисте" апстракције и облика који су сугерисали могућности „употребе" изложених уметничких радова, због чега се имао утисак да је у садржаје ове изложбе била укомпонована и изложба из домена савременог дизајна.

Националне селекције

Сразмерно смањеном броју уметника и дела изложених у централном павиљону Бардина, у односу на њихов уобичајено импозантан број у току претходних година, сведен је био број уметника и у већини осталих националних павиљона. У њима су углавном биле спроведене две основне, грубо означене врсте приступа селекцији, у вези са степенима афирмације уметника и одабраних уметничких садржаја. И, тако, национални селектори су се такође опредељивали за своје већ прослављене уметнике или за оне чији се изрази и дела афирмишу у уметности овог тренутка. При томе, поетике и једних и других сводиле су се на већ поменуте категорије: нову иконологију, алтернативне медије, резултате истраживања односа фигурација-пророда и апстракцију. Наведу ли се и имена бар појединих, у ширим уметничким подручјима познатих уметника, чије су се самосталне изложбе сретале у националним павиљонима већег броја земаља, све постаје много јасније. Тако је у павиљону САД-а била изложба новијих дела Џеспера Џонса, који се у уметности педесетих година прослављао својим сликама-„заставама", будући, тако, један од протагониста америчког поп-арта. У руској селекцији ишло се на почетак века и одабрао сликар

Аристарх Лентулов, из времена чувене руске авангарде, којој је овај уметник припадао (а што указује на промене у културној политици СССР-а). Велику Британију репрезентовале су скулптуре Тонија Крега, чија се поетика заснива на искуствима поп-арта, тенденције која се у овој земљи најпре појавила. Али, Крегове композиције пластичних облика подразумевају и метод „низања", карактеристичан за уметност стрипа. Међу садржајима Бијенала била је и изложба слика оснивача врло утицајне француске групе почетком седамдесетих година „Подлога/Површина", Вијала Клода, југословенској публици знаног аутора са међународне изложбе у Београду, *Београд '80*. Наравно, ова амбијентално постављена изложба Вијала Клода одржавала се у павиљону Француске. Амбијентално је био осмишљен и павиљон Данске, једним новим видом пикторалног геометризма, који актуализује дело Пола Гериса. А методом конфронтирања старог и новог, или обрнуто, апстрактни геометризам у скулптури такође је доживео својеврстан вид актуализације у павиљону Шпаније, где су била дела Отеиса Хорхе, афирмисана у шпанској уметности педесетих година, паралелно са новонасталим геометризованим облицима скулптуре Сусане Солано.

У павиљону Југославије, за ову прилику реновираном, био је дат одговор на тему нове иконологије поставком дела из последње сликарске фазе Јанеза Берника, познатог југословенског уметника из Љубљане. На тај начин, Југославија се по четврти пут узастопце у Венецији појавила ликовним радовима у духу актуелности у уметности прве половине текуће деценије, а што није битније допринело афирмацији савремене уметности Југославије, нити популаризацији дела самог уметника. Далеко би срећнија околност била да је у југословенском павиљону у Бардинима постављено дело Дубе Самболец, вајарке из Љубљане. Ова констатација није изречена с намером умањивања вредности Берниковог изложеног дела, већ због тога што је дело Дубе Самболец постављено на изложби *Аперто '88*, а могло је да буде боља солуција поставке у југословенском павиљону. Мада се ова скулптура Дубе Самболец, сведена на сегмент идеалног геометријског облика, лопте и форму у облику пирамиде, квалитетно одливена и актуелне уметности достојна, тешко може стилски да повеже с њеним хиперреалистички схваћеним скулптурама, по којима је она до сада била запажена у савременој уметности Југославије. Овај заокрет у њеном уметничком раду доводи у питање континуитет њеног дела, на којем се и у савременој уметности инсистира када се сагледава дело једног уметника.

Успони

Насупрот зихерашком приступу селекционисања уметника и дела у већини националних павиљона, који су својим земљама донели мање или више успеха на Бијеналу, један број земаља, нарочито оне чију уметност карактеришу нагли успони у уметности последње деценије овог века, определиле су се за видове младе уметности, отварајући јој могућности за стицање славе у међународним размерама. У том погледу, посебно је била запажена амбијентална поставка дела Феликса Дроезеа, у павиљону Западне Немачке, којом је, уједно, био визуелним средствима срочен одговор на једну од четири споменуте и за Бијенале карактеристичне теме: фигурација-природа. Одговор на исту тему био је добро дат и у павиљону Јапана, упечатљивом поставком радова Кацуре Фунакошија, Кејћија Уемацуа, Тоја Шигеоа. Овде, свакако, пажњу заслужује и селекција Холандије, која је венецијанској публици приказала видове своје младе скулптуре, у два дела; у просторијама павиљона у Бардинима и у просторијама венецијанске палате Сагредо. И, најзад, специфичан вид ангажовања у духу алтернативне уметности био је посебно интересантан у павиљону Белгије, где су пројекат те врсте реализовали Гијом Бијл и Тордоа Нарсис.

Панорамске и почасне изложбе

По великом броју обухваћених аутора, младих и старијих, односно, панорамским презентацијама савременог ликовног стваралаштва, издвајале су се Чехословачка и ДР Немачка, чији су уметници опседнути видовима ретроградне уметности и поетикама суморних дејстава.

У садржаје многочлане изложбе овогодишњег Венецијанског бијенала, поред већ споменуте изложбе *Aperto '88 (Отворено '88),* спадала је још једна изложба реализована изван Бардина, у изложбеним просторима урбаног дела Венеције у ужем смислу. То је била изложба слика и скулптура италијанских уметника који су се у првим годинама после другог светског рата појављивали под називом „Fronte Nuovo delle Arti". Том изложбом је обележено четрдесет година од одржавања првог послератног Бијенала, и на њој су своје радове излагали уметници из Италије, нашој публици углавном познати. На пример, Емилијо Ведова, Ренато Гутузо, Бузепе Сантомазо, Ренато Бирели и други.

Треба ли подвлачити да су се током трајања 43. међународне изложбе уметности Бијенала, од 26. јуна до 25. септембра ове године, у Венецији могле да посете и многе друге изложбе вредне изузетне пажње — из домена савремене уметности, као и из области уметничког наслеђа. Ако се имају у

виду ретроспективе Салвадора Далија, Антонија Корпоре, Алфреда Кубина, Фредерика Зандоменегија, две изложбе Паола Веронезеа, те студијски изванредно постављене изложбе историјско-уметничког карактера, какве су биле изложбе *Преколумбијанска уметност Мексика, Феничани* и друге, уз сва обележја Венеције, њених историјских споменика и уметничких збирки музеја, галерија и других институција уметности, тада је скоро немогуће и претпоставити у какав се музеј уметничког наслеђа и савремене уметности Венеција била претворила током лета ове, 1988. године. Односно, у току трајања Венецијанског бијенала, који је стар колико и уметност којом се бави и помоћу које, између осталог, од заборава чува и уметничко наслеђе протеклих векова, значајно за читав свет уметности.

Гроздана ШАРЧЕВИЋ

ЗАПИС О МИЋИ

Nada Ello Dirá
Бакропис Ф. Гоје

Пре рата друговао сам са Мићом Николајевићем. Пишући критичке приказе за часопис *Уметнички преглед,* запазио сам један његов портрет на изложби у павиљону „Цвијете Зузорић" — неке младе девојке — и споменуо га са похвалом, а то је вероватно био повод нашем упознавању и приближавању, које је јачало сваком годином. Мића ми је, онда, показао своје цртеже, који су одударали од онога што се тада захтевало од сликара или бар што је критика прихватила и хвалила као водећи уметнички ток. Мићини цртежи су били нешто супротно, али мени блиско зато што сам и ја некада у тој истој школи — Краљевској уметничкој школи у Београду — започео, да тако кажем, своју сликарску каријеру, као неки уметнички јаничар, јер тек што сам био напунио петнаест година. Тада смо Мића и ја водили више разговора, и он ми је казао да моји прикази уливају поверење његовим друговима, вальда зато што сам им био близак „по оружју", јер сам био нешто старији од њих, имао излагачки „стаж" од неколико година, док је већи део критичара потицао из редова књижевника.

Рат нас је раздвојио, али одмах после рата објављени су наши чланци у *Летопису Матице српске* (1950); његов о тежњама савремене уметности, а мој о Урошу Кнежевићу. Моје везе са Мићом биле су све јаче када смо се нашли на сличним пословима у Матици српској, затим у Галерији Матице српске, а поглавито у Академији уметности у Новом Саду, када сам се примио професуре по његовом позиву. Приликом обележавања мог јубилеја у Матици српској, Мића је говорио о моме раду и одао ми велико признање, чиме је била крунисана наша дугогодишња сарадња у Матици српској.

У међувремену одвијао се његов уметнички живот и пут. На првом месту споменућу школу и његову формацију. Мића је завршио ранију Уметничку школу у Београду. Да је та школа била добра и да је могла да пружи сигурну основу једном младом човеку жељном знања, то се видело по његовим раним радовима изложеним пре више година у Народном музеју у Београду. Они су приказали Мићу као стручњака добро припремљеног за разне уметничке подухвате. Истина, ови радови су били одраз оног што је било карактеристично за предратну уметничку климу у Београду у којој је, међутим, Мића задржао своје цртачке склоности, прихваћене још у школи од мајстора тога „фаха" Љубе Ивановића и Ивана Радовића. Мића је у то време био заинтересован за фигуру, човека у најширем смислу речи, у најразноврснијим позама и ситуацијама, и његови предратни цртежи дају доказа о његовој виртуозности која је била дорасла сваком мотиву, сваком покрету и формату. По томе се види ширина знања које је давала та школа, у чију одбрану је устао Мића одлучно и бескомпромисно у својој последњој студији о Петру Добровићу. Повод је била последња изложба ученика ове школе у галерији Српске академије наука и уметности, када су о тој школи изражена и нека не баш позивитна мишљења, без обзира на то што је она давала Србији кадрове сликара и вајара готово четрдесет година.

Интимни карактер предратног београдског сликарства у којем су главни мотиви били, осим портрета, мртва природа, ентеријер и предео, усмерио је Мићин избор ка таквим мотивима. Ту предео није имао преимућство. Али, после рата, Мића изграђује једну сасвим нову визију предела за коју га је инспирисала несумњиво ширина и бескрајност војвођанске равнице. Њена недогледна панорама почиње да се атомизује у безброј треперавих облика, готово налик на неке цртеже млетачких ведутиста, особито Гвардија, који су наслућивали свитање импресионизма. У Мићиним сликама и цртежима то нису више поља, ни река, нити сплавови на води, него и гране, грање, његови немирни преображаји у води и у покрету. Тада вода, основ живота и симбол његовог вечитог тока, услов његовог постојања, свих богатстава и обиља, постаје главни мотив Мићиних интересовања и његових слика. Он, у ствари, открива један нов свет, богат, неочекиван, неслућен, који је некада Леонардо тражио у шарама и пукотинама зидова, претходећи тим главном императиву нашег столећа: апстрактној уметности.

Мића је припадао своме времену. Да је он ослушкивао дух и гласове новог доба, то је више но вероватно, да је у том свету нашао своје место и, што је за уметност важније, свој израз, то је сигурно. Мића је преживљавао један органски развој у којем се постепено изграђивало оно што ће бити његово сликарство последњих деценија. У почетку он је био отворен

за спољна збивања, за неке микрокозмичне сцене које се све више приближавају аутору, сужавају свој круг и своде га на драматику унутрашњих збивања. Ако је та уметност временом добијала субјективно обележје, она никада није губила из вида, свесно или инстинктивно, да ликовни свет, ма којем правцу припадао, живи по истим принципима визуелних закона: контраста, динамике, драматике, уопште неких сталних постулата који повремено потврђују своју вредност у стваралачком процесу који се одиграва у ликовном домену. Извесна симбиоза ликовног и музичког говори о универзалности његове визије која тежи да из просторног пређе у временско стање. Та фаза која носи наслов *Ритмови у простору* подсећа на слична расположења импресиониста у чијим сликама *вода* има важну, ако не и главну улогу. Треба се сетити Дебисијевих мотива *Потопљена катедрала* или *Паркови под кишом*, који дочаравају музички ритам. Истина, док ови мотиви представљају одређене теме, Мићина тема је широка, са масом варијација. Али он је говорио језиком свога времена, јер човек увек припада своме времену. А његово време, како га је формулисао Ж. Касу, то је време апстрактне уметности. Она је Мићи пружила неограничене могућности. Међутим, једно обележје је стално присутно као знак да аутор не одустаје од везе са ликовним светом. Код нас има сликара који су прихватили геометријске мотиве, које годинама искоришћују под утицајем наше индустријске епохе, чији је симбол несумњиво геометрија која човеку пружа извесну сигурност, премда ограничену у погледу надахнућа и слободе уметничког стварања. Мића, ликовни стваралац par excellence, одрекао се тога помоћног средства и препустио искључиво домену ликовног лиризма, где крила маште нису ничим спутана. У тим оквирима кретало се Мићино сликарство од средине педесетих година па све до наших дана. Изразито ликовне теме које се могу означити као пуно — празно, централно — периферно, неутрално—звучно, катkада добијају и асоцијативна значења: *Светло грање* (1961), *Разбацано грање* (1962), *Тамна сабласт* (1982), *Пред олују* (1985). Није никакво чудо што је апстрактна уметност потражила излаза из извесне херметичности у асоцијативном смеру, који се показао као најбољи дијалектични излаз. Мића је, такође, прихватио асоцијативну оријентацију, и можда није сме-

ло претпоставити да би се његов даљи развој кретао у том правцу који се сусреће местимично као латентна појава. Што се тиче апстрактног смера, у већини Мићиних мотива доминира централни мотив као симбол срећивања и стабилности, пропраћен колоритом који би се могао оквалификовати као психоделични. Дакле, још једно обележје наше епохе које је одговарало Мићиној лирској природи, његовом темпераменту, који се није ни у једном тренутку његовог стварања демантовао.

У последњим радовима његово сликарство није остављало утисак „терминала". Напротив, по свежини фактуре и ликовног израза уопште, могло се говорити о апсолутизовању визије, о још већој тежњи ка извесној рафинованости, коју Озанфан и Жанре називају кристалном. С обзиром на онај велики уметнички и технички арсенал којим је Мића располагао, тешко је било правити прогнозе о томе у којем ће се смеру он даље кретати. Међутим, његова духовна мобилност и стваралачка непосредност допуштале су неколико алтернативних претпоставки: од лирског до драматичног, од асоцијативног до фигуративног; другим речима, од преображаја његовог садашњег света у сопствену противуречност. Ту будућност то с у т р а, Виктор Иго је сматрао великом Н е п о з н а т о м. Па иако та мисао може изгледати баналн а, она није ништа мање тачна. Његова сложена интересовања ишла су од кичице до пера, од замисли до остварења, па је, разумљиво, његова сложена активност подстицала питања јавности и пријатељâ после његове велике изложбе у Београду: шта даље, којим путем, јер Мића је био динамичног, а не статичног духа. Сада су сва та питања остала без одговора: затворена је та уметничка будућност, прекинут је живот који је уметности служио истрајно, пожртвовано, свом снагом у свим њеним видовима.

Тог јутра, које ми није било ни лепо ни пријатно иако ведро, сазнао сам да сам изгубио пријатеља који се не може ни прежалити, ни заменити, нити заборавити. Мића је био хуман, трезвен, темељит и логичан у своме деловању и односима према људима. Његовим одласком нестају она топла међуљудска зрачења, извесна духовна клима којом су одисале његова благородност и ширина схватања и разумевања. Али, остаје његово дело, саздано као органска целина у својим развојним токовима, које од сада припада историји. Његово сликарство постаје оригинални и драгоцени прилог културном наслеђу нашег народа, а његове књиге и текстови аутентично сведочанство о нашој епохи, о овом времену, а особито о човеку-уметнику, о сликару академику Миливоју Николајевићу.

Павле ВАСИЋ

ИВАН БОЖИЧЕВИЋ, види ЛМС III/88.

ДУШАН АНЂЕЛКОВИЋ, рођен 1910. године у Београду, где живи и данас. Пише поезију и прозу. У *Летопису* сарађује од свеске за мај—јун 1934. године. Збирка песама: *Вечно жито,* 1938; *Зидови од сунца,* 1958. Романи: *Таван,* 1963; *Деца и рибе,* 1965; *Путовање у Нови Сад,* 1977; *Скок,* 1978. Емитоване су му радио-драме *Велики играч* и *Победник.*

ЈОВИЦА АЋИН, види ЛМС II/88.

ЏОРЏ БЈУКЕНЕН (GEORGE BUCHANAN), рођен 1904. године у Килвотеру, у Ирској. Пише песме, романе, есеје и драме. Његова поезија је својеврсна критика оног што он назива „естетским и емотивним осиромашењем", и манифест нових стремљења урбаног човека двадесетог века. За Бјукенена, песник је духовни револуционар, борац против апатије и отуђености савременог света коме је страна носталгија за прошлошћу, а блиска идеја о животу као о „динамичкој синтези, контролисаном конфликту између околине и тренутка". Књиге песама: *Bodily Responses (Физичке реакције),* 1958; *Conversation With Strangers (Разговор са непознатима),* 1961; *Annotations (Белешке),* 1970; *Minute-Book of a City (Записник једног града),* 1972; *Inside Traffic (Унутрашњи саобраћај),* 1976.

МИРЈАНА БОЖИН, рођена 1952. године у Товаришеву, данас живи у Београду. Пише поезију и преводи са шпанског. Књиге песама: *Бресквин пад,* 1979; *Вероисповест,* 1987.

ПАЉО БОХУШ, види ЛМС V/88.

МИЛКО ВАЛЕНТ, рођен 1948. године у Загребу, где живи и данас. Пише поезију, прозу, драме и есеје. У *Летопису* сарађује од октобра 1984. године. Књиге песама: *Лептири архетипа,* 1980; *Задимљена лопта,* 1981; *Коан,* 1984. Књига прозе: *Горки десерти,* 1984. Књига есеја: *Capre diem,* 1979.

ЕЛИ ВИЗЕЛ, види ЛМС X/88.

ДРАГОЉУБ ВЛАТКОВИЋ, рођен 1924. године у Сопоту, данас живи у Београду. Бави се историјом књижевности, књижевном критиком и историјом позоришта. У *Летопису* сарађује од свеске јул—август 1957. године. Објављене књиге: *Борисав Станковић*, 1962; *Критика критике*, 1970; *Убава мома род нема — Коштана на сцени 1900—1975*, 1979; *Нушић и српско народно позориште 1890—1980*, 1982; *Сто година „Народног посланика" у Народном позоришту*, 1986; *Волео сам више нећу — Љубавна страдања и (не)женидбе српских списатеља*, 1986; *Суђење српским писцима* 1987.

РАДМИЛА ГИКИЋ, види ЛМС II/88.

БОРБЕ ДЕЊАНСКИ, рођен 1949. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише критике и есеје.

ФЕЛИКС ДРОЕЗЕ (FELIX DROESE), рођен 1950. године у Зингену, живи у Диселдорфу.

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/88.

СТЕВАН КОРДИЋ, рођен 1947. године у Расову код Бијелог Поља, данас живи у Београду. Пише књижевну критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од јануара 1983. године.

ТОНИ КРЕГ (TONY CRAGG), рођен 1949. године у Ливерпулу, живи у Вуперталу.

СОЛ ЛЕВИТ (SOL LEWITT), рођен 1928. године у Хертфорду, живи у Шестену, држава Конектикат. Један део године проводи у Сполету.

АРИСТРАХ ВАСИЉЕВИЧ ЛЕНТУЛОВ, рођен 1888. године у Пензи, губернија Пенза, умро 1943. године у Москви.

БОШКО ЛОМОВИЋ, види ЛМС I/88.

МИЛАН МАКСИМОВИЋ, рођен 1932. године у Београду. Студирао режију на Позоришној академији и историју уметности на Филозофском факултету у Београду. Ради као редитељ у Радио-Београду. Режирао на београдској телевизији.

МИОДРАГ МАТИЦКИ, види ЛМС IX/88.

ЕСКОБАР МОРИСОЛ, рођен 1930. године у Паризу, живи у Њујорку.

ЛУЈЗА НЕВЕЛСОН (LOUISE NEVELSON), рођена 1900. године у Кијеву, умрла 1988. године у Њујорку.

ХОРХЕ ОТЕИСА (JORGO OTEIZA), рођен 1908. године у Орију, Гипускоа, живи у Алуси, Навара.

СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ, рођен 1931. године у Карловцу, живи у Новом Саду. Редовни професор Филолошког факултета у Београду и дописни члан ВАНУ. Пише и објављује радове из области историје и теорије књижевности. Преводи са хинду језика. Саставио и уредио књигу *Савремена индијска проза,* 1957. У *Летопису* сарађује од јануара 1971. године. Објављене књиге: *Критика и дјело,* 1963; *Проблем сонета у старијој хрватској књижевности (Облик и смисао),* 1968; *Природа критике,* 1972; *Облик и смисао — списи о стиху* 1986.

СЛОБОДАН РАДОШЕВИЋ, рођен 1956. године у Задру, живи у Новом Саду. Пише прозу и књижевну критику. Књига прозе: *Кућа учитеља,* 1985.

МАЈКЛ/МИШЕЛ РИФАТЕР (MICHAEL RIFFATERRE) — један од најзначајнијих савремених критичара и теоретичара књижевности, особито у области стилистике поетских форми и семантичких аспеката поетског језика. Аутор је бројних текстова о стваралаштима XIX и XX века — Игоу, Метерлинку, Блејку, Вордсворту, Бодлеру, Бретону. Његове две књиге, *Le Style des Pleiades de Gobineau* (1957) и *Essais de stylistique structurale* (1971) садрже текстове у којима се разматрају књижевни примери у духу „структуралне стилистике". *Semiotics of Poetry* (1978) говори о интертекстуалности и пред-одређењима песничког дискурса, а *La Production du Texte* (1979) развија типологију инертекстуалности и третира текстуалну анализу као теорију читања. Значајне текстове о Рифатеровој делатности налазимо код Роберта Скоулза *(Structuralism in Literature)* и Пола де Мана *(Hypogram and Iscription).* (С. Јованов)

ДУБА САМБОЛЕЦ, рођена 1949. године у Љубљани, где живи и данас.

ЏОРЏ СИГАЛ (GEORGE SEGAL), рођен 1924. године у Њујорку, живи у Северном Брунсвику у Њу Џерсију.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, види ЛМС I/88.

ФЕРЕНЦ ФЕХЕР (FEHÉR FERENC), рођен 1928. године у Жеднику, живи и ради у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есејистику и преводи са српскохрватског, македонског, словеначког и руског на мађарски. У *Летопису* сарађује од новембра 1956. године. Књиге песама: *Jobbágyok unokái (Унуци кметова),* 1953; *Álom a dűlőutak szélén (Сновн поред пољских стаза),* 1956; *Övig a földbe ásva (До појаса у земљу закопан),* 1959; *Színek és szavak — Боје и речи,* двојезично са М. Антићем, 1960; *Bízó szerelemmel (Са вером у љубав),* 1962; *Esővárók (Који очекују кишу),* 1964; *Delelő (На врху),* 1966;

Szeptemberi útravaló (Септембарска попутница), 1968; *Egy kiskirály kunyhójából (Из колибе једног малог принца)*, 1972; *Vasfű (Дивља врбена)*, 1973; *Madarak folyója (Река птица)*, 1978; *Szivemben nyugvó tengerek (У срцу ми море притајено)*, 1978; *Vándorfelhök (Облаци који лутају)*, 1985. Књиге прозе: *O kökecske titka (Тајна камене козе)*, 1972; *Haza vezérlő csilagok (Звезде нас враћају кући)*, 1971; *Szabadkai diákkéveim (Моје ђачке године у Суботици)*, 1972; *Eegyazon ég alatt (Под једним небом)*, 1984.

ЛИН ЧЕДВИК (LYN CHUDWICK), рођен 1914. године у Лондону, живи у Страуд Глостерштајру.

ЏЕСПЕР ЏОНС (JASPER JOHNS), рођен 1930. године у Огасти у Џорџији, живи у Њујорку.

ГРОЗДАНА ШАРЧЕВИЋ, рођена 1943. године у Стојнику, живи у Новом Саду. Кустос је Галерије савремене ликовне уметности и бави се уметношћу XX века. Сарадник је Ликовне енциклопедије Југославије, члан Удружења ликовних критичара СР Србије и редован члан Међународног удружења ликовних критичара (AICA). Организовала је преко сто изложби из области савремене уметности у земљи и иностранству, објавила велики број предговора у каталозима и прилога савременој ликовној критици. Учествовала у раду већег броја стручних жирија за савремену уметност у земљи и иностранству. Била више пута селектор изложби савремене југословенске уметности у иностранству.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ЕЛИ ВИЗЕЛ
Зора 567

ФЕРЕНЦ ФЕХЕР
Четири песме 592

ЏОРЏ БЈУКЕНЕН
Пет песама 595

ДУШАН АНБЕЛКОВИЋ
Даждевњак 601

МИЛКО ВАЛЕНТ
Agram Sound 606

МИРЈАНА БОЖИН
Дивљи дан и ноћ 612

ОГЛЕДИ

ЈОВИЦА АЋИН
Смоквини листови на багрему 615

СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ
Књижевност као комуникација 627

МАЈКЛ РИФАТЕР
Флоберова предодређења 638

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

РИЧАРД КЛАЈН
Разговор с Мајклом Рифатером 651

МИЛАН МАКСИМОВИЋ
Сан 659

ЛЕТОПИС СЕЋАЊА

ПАЉО БОХУШ
Пет година без таме (6) 661

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Песничка теологија или о приступу неприступном (Миодраг Павловић: *Говор о ничем)* 688

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
О неподношљивој лакоћи постојања (Карл Јасперс: *Духовна ситуација времена)* 693

ДРАГОЉУБ ВЛАТКОВИЋ
„По перју се птица познаје" (Живојин Бошков: *Јаков Игњатовић)* 696

МИОДРАГ МАТИЦКИ
Косово на мапи песничког језика (Александар Петров: *Последње Косово)* 700

РАДМИЛА ГИКИЋ
Роман о симпозијуму (Дубравка Угрешић: *Форсирање романа реке)* 704

СТЕВАН КОРДИЋ
Телесност књиге (Рајко Лукач: *Одливци и силуете)* 707

ИВАН БОЖИЧЕВИЋ
Архетип и градски живот (Жељко Кнежевић: *Окућница)* 711

БОШКО ЛОМОВИЋ
Нуклеуси за мала ремек-дјела (Славко Готовац: *Због ом ждралови)* 714

СЛОБОДАН РАДОШЕВИЋ
Симфонија сакралног (Mircea Eliade: *Encyclopedia of Religion)* 716

ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС

БОРБЕ ДЕБАНСКИ
Знакови поред Пуле 725

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

ГРОЗДАНА ШАРЧЕВИЋ
Четрдесет трећи Венецијански бијенале 735

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

Са четрдесет трећег Венецијанског бијенала 660/661

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ

ПАВЛЕ ВАСИЋ
Запис о Мићи 742

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 746

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

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

Нацрт за корице: Душан Ристић. Коректор: Слободан Радошевић. Технички уредник: Владислав Војнић Хајдук.

Годишња претплата 10.000, а за чланове Матице српске 6.000 динара. Претплата за иностранство 30.000 динара. — Цена једној свесци у књижарској продаји 1.000 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 10.000 динара, обезбедићете да током читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Претплата за иностранство 30.000 динара.
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 '88."

ПРЕТПЛАТНИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Песме, прозу, сећања, огледе, критике, преводе и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

ПАЉО БОХУШ
ВЕСНА ВАСИЋ-ВУЈЧИЋ
МИЛАН ВИДИЋ
ЕЛИ ВИЗЕЛ
НИКОЛА ВУЈЧИЋ
САВА ДАМЈАНОВ
СТИВЕН ДИКСОН
МИЛАН ЖИВАНОВИЋ
ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
АНДРЕА ЗЛАТАР
СРБА ИГЊАТОВИЋ
ГОЈКО ЈАЊУШЕВИЋ
БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ
БОШКО ЛОМОВИЋ
АЛЕКСАНДАР ЛУКИЋ
СТАНОЈЕ МАКРАГИЋ
МИЛОРАД МАРТИНОВИЋ
ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ
ВАСА ПАВКОВИЋ
МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
АДАМ ПУСЛОЈИЋ
ТЕОДОР РЕТКЕ
ВИКТОР СОСНОРА
КОВИЉКА ТИШМА-ЈАНКОВИЋ
БОШКО ТОМАШЕВИЋ
ЈОАН ФЛОРА
БРАНКО ХОФМАН
РАДИВОЈ ШАЈТИНАЦ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)