БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПЧс II 1
1989/ КЊ. СВ.
443. 4.

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА: МАТИЈА БЕЋКОВИЋ, ХЕНРИХ САБГИР, ИВАН НЕГРИШОРАЦ, РАДОМИР РАЈКОВИЋ, СЕНАХИД НЕЗИРОВИЋ. **ПРОЗА:** МАНЕС ШПЕРБЕР, СЛАВКО СТАМЕНИЋ. **ОГЛЕДИ:** КЕРОЛ ЏЕКОБС. **СЕЋАЊА:** ПАЉО БОХУШ. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** ОТО ТОЛНАИ, РАША ПОПОВ. БОГОМИЛ ЂУЗЕЛ, ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ, ЈУДИТА ШАЛГО, РАДИВОЈ ШАЈТИНАЦ, МИЛИЦА МИЋИЋ-ДИМОВСКИ, СЛАВКО ГОРДИЋ, ЂЕЗЕ БОРДАШ, ДУШАН БЕЛЧА, ДАВИД КЕЦМАН, ВЈЕРА БЕНКОВА, ПАЛ ШАФЕР, БОШКО ИВКОВ. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ, САША РАДОЈЧИЋ, ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, БОРКА ПАВИЋЕВИЋ, МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, БОШКО ТОМАШЕВИЋ, РАДОМИР ПУТНИК, БОШКО ЛОМОВИЋ, МИЛИВОЈ НЕНИН, ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** БОРА ЋОСИЋ. **ЛЕТОПИС МАТИЦЕ:** БОЖИДАР ТИМОТИЈЕВИЋ, МАТИЈА БЕЋКОВИЋ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** ДУШАН ОТАШЕВИЋ

АПРИЛ **1989** **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 Гаћански, Цирил Злобец, Бошко Ивков, Ханифа Капиџић-Османагић, Ђуре 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, Ђулијан 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 165. Април 1989. Књ. 443, св. 4.

БОДЕЖ

По чувеној причи
Са далеког севера
Ловци на вукове
Бодеж са две оштрице
Умоче у свежу крв
Балчак пободу у лед
И оставе у снежној пустињи.

Гладан вук
Осети крв надалеко
Поготову на чистом оштром ваздуху
Под високим мразним звездама
И брзо пронађе крваву удицу.

Облизујући смрзнуту сукрвицу
Пореже језичину
И своју топлу крв
Лапће с хладног сечива.

И не уме да стане
Док се не скљока
Надут од сопствене крви.

Кад су такви вукови
Који се најтеже лове
Какви ли су тек људи
Па и читави народи
А поготову наш
Који се властите крви
Не може надостити

И пре ће нестати
Него се опсетити
Да ће крвав бодеж
Остати
Једини
Споменик
И крст
Изнад нас.

Матија БЕЋКОВИЋ

ВОЛИНА

(Роман)

(Наставак из претходне свеске)

ДРУГА ГЛАВА

„Бришите, иначе ће да запрашти, и то жестоко! Кажи им, Украјинче, на њиховом језику. Нека дођу сутра или прекосутра, наћи ће и онда још доста тога, ти вредни пљачкаши."

„Ма већ сам им рекао", одговори украјински милиционар на лошем немачком, „али неће они ништа, само би да гледају, да чекају."

„Знамо ми то", одговори немачки стражар. „Све су то лопови, багра!"

„Добро, добро, одмах ћу их потерати. Али они су само захвални што је Волина коначно очишћена од Јевреја, само би мало да се радују."

Била је то гомила мушкараца и жена са цаковима и секирама на раменима, са собом су имали и ручне саонице. Сада је требало да се врате у село празних руку; Пруси су, наравно, све хтели да узму себи. То није праведно, јер, коначно, ови Јевреји нису били Немци. Њихова добра су, по праву, припадала сељацима, сељацима Барсија и Љанова.

„Кликните ‚Хајл Хитлер' и пођите кући", наговарао их је Украјинац. „Најважније је да су шугави Јевреји отишли. Половину ће потући путем до града, а остатак у логору. И божјом помоћу ћете сутра доћи и наћи ћете још доста ствари."

Гомила је полако почела да се разилази. Неколико њих пошло је преко трга да још једном баце поглед на леш. Ту је лежао раби у црној одори као какав циновски гавран. Ишчупали су му браду, а на грудима му је висило неколико дугих власи. Очи су му биле широм отворене.

„Оставите мртваца", рече један старији човек. „Тај је код њих био светац, па је боље бити опрезан. А осим тога, шта ми имамо од тога . . ."

Али када је видео да се нико не осврће на његове речи, бацио се и он на леш. Двојица су се отимала о црни свилени кафтан скидајући га са мртваца. Силовито су трзали овамо-онамо, тако да су раздерали одећу. Старац је хтео само ципеле, одвезао их је, али у то се неки момак бацио на њега и почео да га удара ногама све док се није опружио у снегу. Сада их је једно туце њих било над рабином. Један се непрекидно дерао: „До гола га треба скинути, до гола, јер све припада нама, све!"

„Проклета хладноћа!", рече Беле. „Зашто сте то допустили, зашто их нисте одмах растерали?"

Војник се премишљао шта да одговори. Њему је било свеједно, њему је само било стало до тога да што пре дође до неке пећи да се огреје.

„Требало би пуцати у ту гомилу, у те бандите", рече бабица Мушинска. „У стању су да провале у куће и све однесу. Онда ништа неће остати за нас!"

„Но, ни ђаво није тако црн како га представљају. Свуда су постављене straže. Пођимо најпре у обилазак. Да укажемо част ономе ко је заслужује, почнимо прво са кућом овог старог рабина."

Док су пролазили кроз одају, Беле рече незадовољно: „Аман, какав је ово неред. Прави пољски свињац!"

„То је због тога што им је дозвољено да понесу ствари. Бог зна колико су злата и накита понели у својим завежљајима", рече Мушинска, па увређено додаде:

„То није пољски, него јеврејски свињац!"

Он је одмери са стране. Та је згодна само у кревету, а не и када је човек гледа овакву, у стојећем ставу и обучену. Пољска курва — време је да с њом полако завршим ствар. Било је погрешно залагати се да се она призна као ‚фолксдојчерка'. Увек сам превише сентименталан, то ми је главна мана, иначе бих већ много даље догурао, мислио је Беле.

„То је, дакле, та просторија у којој се моле — па то је да се човек насмеје!", рече он.

„Ту пред овим ормаром, ту је увек висио један златом оперважени сомотски покровац. Сад га нема. Рекла сам ти да су ове јеврејске свиње све вредне ствари понели са собом", рече Машинска прекорно. Она раскрили врата ормара: гле, ту је лежао застор, уредно сложен, поред неких смешних ствари које су усправно стајале као циновске лутке без главе, обучене у црвени и плави сомот.

„То су њихови пергаментни свици који су за њих свети", рече он, „ту је записана цела та превара у коју они верују. Слушај Марија, боље би ти било да одмах вратиш стварчице које си стрпала себи у џеп. Али, брзо, да се чика не наљути!"

Она се нагло окрену према њему и рече: „Али, Белехе, па ја сам их нашла, па онда природно припадају мени."

Он јој заврну руку на леђа и испразни џепове. Онда је помно осмотрио златне предмете: биле су то мале, уске руке са испруженим кажипрстом, уметач за књигу, или тако нешто. У сваком случају, ако је то стварно било чисто злато, онда ће најбоље бити да се то одмах истопи, да не би после било неких непредвиђених изненађења.

„Ја сам их нашла, моји су", поновила је жена.

„Сада је било доста, ни речи више!", дрекну на њу. „Одједном, наиме, почињем нешто да сумњам, пошто се овде тако добро сналазиш, те знаш да је ту требало да буде застор. Не би ме чудило . . . укратко . . . ти си ме све време варала . . . ти си у ствари Јеврејка!"

Гласно се насмејала и рекла: „Добар виц, ја да сам Јеврејка, ха-ха!" Али на то јој се он унесе у лице, тешки капци су скоро сасвим прекрили очи, а риђи бркови су му подрхтавали. Жену је обузео безимени страх, у један мах је знала да ће је овај човек убити. Никога није било ту да је заштити. Склопила је очи, с напором је подигла руке, обгрлила му врат и брзо шапутала речи тепања, глупе, скаредне речи. Говорила је све док јој није понестало даха, као да је прибегла некој чаролији која би једино могла да уклони смртну опасност. Најзад је подигао главу, устукнуо један корак и рекао, не погледавши је:

„Похлепна си и крадљивица, као и сви Пољаци. Све време си ме само поткрадала. Сада је с тиме готово. А и издала си ме, све због новца. Двадесет и осам Јевреја је јутрос недостајало на збору. Знали су, дакле, да почиње акција. Ако Кучера то сазна, ја сам готов."

Руке су му прекривене риђом длаком, одвратно, помислила је. И он би да ме ликвидира, та дебела свиња. Моћни господар! Лећи гола на под и чекати док ме не позове у кревет, то сам отрпела од њега. И увек сам морала да му

полажем рачуна о свакој пари. Кучера ме може спасити. Што пре напоље одавде! Света Богородице, помогни, само још овај једини пут, све ћу урадити, све! . . .

Беле је извукао свитке торе из ормара и бацио их на под. Угледао је сребрне предмете налик на мале штитове и сомотске покриваче. Из једне фијоке извукао је пехаре, један је био од злата. Стрпао га је у џеп.

„Незанимљиво, хајдемо даље", рекао је. „Дакле, са Јеврејима смо овде завршили, сада ћемо се позабавити са Пољацима. Уоколо све врви од издајника који само чекају згодну прилику да ме нападну с леђа. Можда ти ипак нисси Јевреjка, то нам можеш доказати. Пођи у села, испипкај људе и донеси нам имена!"

Узалуд је чекао да му одговори, окренуо се, била је нестала. Боље је тако, помислио је. Бедна протува, само сувише похлепна и непоуздана као и сви Словени. Треба увек наново бити оштар, показати ко је господар у кући. Ништа не треба бити сентименталан с тим људима, па они то не заслужују.

Необична је ова кућа, изгледа као да је настањена, а у њој нема живе душе. Гробна тишина. Мртви рабин сада лежи го у снегу — одвратно. Уцмекати некога, то је једна ствар — навићи се на лешеве, то је нешто сасвим друго. Увек те отворене очи, чудно. Затворити очи! Али мртваци не слушају заповести јер им се више ништа не може десити. Заправо је политички мудрије не убијати, онда се има више моћи. Јер од мртвог човека се више не може имати никакве користи. Необичне мисли, ван из ове куће!

Стража је доле рапортирала да је из града стигло двоје кола, да је стигао Кучера. Беле је одјурио у командантуру и сазнао да треба да сачека, да ће се шеф брзо вратити. Писар му је дошапнуо: „Пољакиња му се набацила и онда га је одвела у своју кућу. До ђавола, опасност је велика!"

„Ама шта ту, нека се господин Кучера не прави толико важан", одговори Беле. С писарем је могао да говори отворено, али му баш није било свеједно. „Можда је то због оне двадесет осморице, шта ви мислите, Хенинг?"

„Но, да, последња листа се не слаже са ранијом. Али се бринем због Мушинске. Био сам присутан у Опатову, па знам. Кучера би све хтео за себе, не може да поднесе да и други добије парче од колача. Оно што он стрпа у џеп, то је оно што њему по праву припада. Оно што други узму, то је украдено од немачког народа. Када буде видео стовариште ћилима, о којем га нисте известили — он је, ето, Аустријанац . . ."

Врата се нагло отворише, ȕ собȕ је ȕшао један мали, подебљи човек, иза њега љȕди његове пратње, високи, млади момци.

„Рапорт!”, продера се Кȕчера пискавим женским гласом и ȕдари бичем за псе ȕ писаћи сто. Беле је тресȕо једну петȕ о другȕ и по пропису рапортирао. Стајао је мирно јер није имао храбрости да било шта ȕчини на своју рȕку. Момци једва обратише пажњȕ на њега, али је знао да сȕ чекали да им се да знак. Није се плашио њихових револвера, него њихових шака.

Шеф је код њега извршио преметачинȕ стана, сигȕрно га је Мȕшинска темељно обавестила, па Белеȕ ништа другО није остало него да потврдно одговори на прецизно постављена питања. Да, лажно је навео волињански обим производње да би за себе задржао половинȕ ћилима; да, конфисковао је злато и девизе, није поднео извештај да би све стрпао ȕ свој џеп итд. Нема смисла порицати, бескорисно је теретити Хенинга и друге. Мора само да се брани од најопасније оптȕжбе, тȕ мȕ је савест била чиста: ȕ нестанкȕ двадесет и осам Јевреја је невин. А поред тога је располагао аргȕментом којим је морао да ȕбеди овог дебелог патȕљка:

„Зашто бих ја њих опоменȕо? Шта сȕ то они могли да ми дајȕ а што и тако не бих могао да ȕзмем?”

Кȕчера је постао мекши. Неће подносити пријавȕ због ћилима и девиза. Па, наравно, хтео би све да стрпа ȕ свој џеп. Али то са листама није било баш једноставно. „Оставићȕ вам неколико мојих љȕди, ȕзмите ȕз то и ȕкрајинске милиционаре. Ȕ рокȕ од 24 сата ствар мора бити сређена. Бегȕнци не могȕ бити далеко. Мртви или живи, али боље живи, морајȕ сȕтра пре девет сати да бȕдȕ ȕ градȕ. Јасно вам је, ваљда, шта за вас стоји на коцки? Што се тиче оног другог — конфискација итд. — заборавимо то! А она пољска свиња превише тога зна, превише брбља. Средите тȕ ствар, разȕмете, Беле?”

„Разȕмем ја веома добро, али нипошто не бих био за то”, понови Скарбек. Није био сигȕран да ли га Еди слȕша. „Тешко је веровати ȕ ȕспех. Са ваших двадесет и осам љȕди тешко ћете се пробити ма и само до железничке прȕге. Осим тога ће пратња воза бити јача него што мислите. Поред тога, само једанаест ваших љȕди ȕме да барата оружјем. Водити новаке ȕ таквȕ акцијȕ — не, Рȕбине, то би стварно било самоȕбиство. А ȕз то, претпоставимо да ȕспете да се пробијете, ȕништите пратњȕ и извȕчете Волињане из воза.

Шта ћете радити са женама, децом и старцима? За неколико сати Немци ће бити ту и онда ће свему бити крај." Ослушкивао је далеко рзање коња. После ће поћи у штале и поразговарати са чуварима. Мора се нешто учинити да се помогне животињама.

„Дечак је заспао", рече Еди и показа на Биња који је седео на земљи, ослоњен о један стуб, држећи на коленима завежљај који ни у сну није испуштао из руку. Осветљено светлошћу фењера који је висио на суседном стубу, његово лице деловало је жутобледо. Висока шубара покрила му је чело и очи.

„Необично лице", прошапта Роман, спустивши поглед на њега. „Одједном човек схвати да постоје две врсте старости, једна од шеснаест и друга од три хиљаде година. Зна ли он шта су урадили с његовим оцем?"

„Наводно је изговорио посмртну молитву за њега чим су замрли пуцњи. Управо смо се били докопали шуме."

„Неће он издржати код партизана, биће то претешко за њега. Могао бих да га сакријем у једном манастиру."

„Он остаје с нама", узврати Еди. „Куда ви пођете, онамо ћу и ја поћи — тако стоји у Библији."

„Шта сте онда одлучили? Јусек ће се ускоро вратити и онда ћемо знати да ли ће транспорт ноћас проћи."

„Још нисам одлучио. У сваком случају, морамо нешто урадити да људи не би помислили да сам их извео из Волине само да их спасим. Потребна је акција како би од овог малог броја људи постала борбена јединица."

„Боже мој, драги пријатељу Рубине, какву ви то представу имате о партизанском ратовању? Недеље пролазе и нисмо у стању ништа друго да учинимо него да се негде завучемо и само мислимо на то како да спасимо главу. Потпуно сада када снег одаје сваки наш покрет."

Дечак се пробудио застрашено гледајући око себе, завежљај му је испао из руку на земљу и растворио се. Роман подигну две књиге. Бињe упита: „Јесмо ли још увек под земљом? Јесам ли преспавао молитву? Овде се не зна ни када је дан, а када ноћ. Миншах се мора молити пре него што падне ноћ."

Он подигне књиге и стави их у завежљај.

„Данас још уопште нисте јели, Бињe, одвешћу вас код осталих, код њих је храна."

„Хвала, али ја ћу до сутра ујутру постити. Када се започиње нов живот . . ."

Јусек се приближавао брзим кораком. Саопштио је да Волињани нису утоварени у вагоне. У граду се прича да треба да остану тамо све док не буде похватана она два-

десетосморица који недостају. Беле је био у Љанову и испитивао сељаке. Трагао је за несталима. Са њим су, поред СС-оваца, били и милиционари. Имали су лаке пушкомитраљезе, аутоматске пиштоље, ручне бомбе. Са њима је била и бабица. Дошли су у три камиона. „Све нам то може добро доћи", закључи Јусек свој извештај. „Оружје, камиони, а и она курва такође."

„Ето, ту бисте могли да ступите у акцију" рече Роман замишљено. „Четрдесетак наших људи и ваши људи заједно . . ."

Биње рече: „У великој буковој шуми иза Барсија је један велики кланац. Тамо их треба намамити, као Кир, који је био велики краљ и наш пријатељ . . ."

Људи га зачуђено погледаше. Јусек рече: „То са кланцем је добра идеја, ту бисмо стварно могли . . ."

„Наравно", прекиде га Роман. „Одмах све припремити!"

А и коњи ће коначно доћи на ваздух, помисли задовољно. Тек му је путем до штала пало на ум да је прво требало да се сети људи и њихових мука.

Еди прекиде самог себе усред реченице. Посматрао је људе који су ту, у најдубљем делу опкопа, чучали једни крај других. Пољаци су сигурно с подсмехом гледали на јеврејске борце и спрдали се с њима; ови су лежали уоколо на слами и нису имали намеру да устану док им се њихов вођа обраћао. „Јеврејска школа" — та поспрдна реч сигурно је постојала и у пољском језику.

„Мирно!", повика он, први пут недовољно гласно, а онда се продерао и поновио команду по трећи пут, па су тек онда људи полако почели да се дижу. „Једанаесторица која су служила војску, напред!" одјекну његова команда. А онда је зграбио и подигао једног који је још нешто петљао око виолине. Овај га погледа својим великим, сузним очима, његове нешто сувише месната усне се покренуше као да је хтео нешто да каже. Едијев бес је брзо спласнуо. Помислио је: „Ови ме се ништа не тичу. Није ни требало да се спетљам с њима. Људи чудног рабина, они чекају на неко чудо и чекају да им се милостиво дозволи да проживе још који дан и још који, у скрушености."

Еди нареди да се поређе у четири реда. Седам реди, то је цела његова армија. Ткачи ћилима, виолинисти, трговци. Они више ничег нису имали да се плаше, а свега су се плашили, само се њега нису плашили. Јер ако им је и био стран, ипак је био само један Јевреј. Настојао је да се поређе, издирао се на њих као неки подофицир у касарнском дворишту. Повиновали су се његовој наредби,

али су вероватно у себи мислили: „Немачки Јеврејин, опак и луд као Немци." Пожелео је да погледа у Биньеово лице да види шта дечак мисли, али сада је требало да започне са својим говором. Рекао је:

„Волина је мртва, Волине више неће бити. Ви више немате породице, ви сте само још војници. Ви стојите под заповешћу, њој ћете се повиновати без питања и поговора. Ко се пред непријатељем буде кукавички држао, биће стрељан. Ја ћу га лично стрељати. Овде је могло да буде неколико стотина људи, ми смо само једна јадна гомила зато што су остали до последњег тренутка чекали на неко чудо. Пољаци нас не требају, али ће нам они посудити оружје. Ноћас ћемо се домоћи пушака и муниције, то оружје је боље од оног које нам посуђују. Они који су служили војску нека одмах покажу осталима како се рукује с пушком, како се пуца, како се залеже у заклон и како се прикрада непријатељу. Образоваћемо три групе од по десет бораца, за сваку ћу одредити предводника. Њега ћете безусловно и беспоговорно слушати. Бинье, рабинов син, биће курир и он ће вам за време акције преносити моје заповести. С Немцима и Украјинцима је командант Беле. Мислите на оно шта вам је урадио — морате га живог ухватити. Да, и још нешто. За време борбе не бринте за рањенике. Стално мислите на непријатеља. Њему сте до сада били беспомоћно изручени, ноћас ћете имати прилике да му докажете да нисте гамад која се може згазити петом од чизме. Ко ноћас не убије барем једног убицу, тај не завређује да живи. Има ли неко нешто да пита?"

Један подигну руку као какво ђаче. Хтео би да зна шта ће бити с њиховим стварима, да ли да их понесу или их оставе овде. Други један хтео је да зна како Едија треба ословљавати, господине надпоручниче или господине капетане.

Јусек дође са неколико људи који су доносили пушке и муницију. За вежбање у гађању имали су на располагању свега два сата. У шест сати је требало да крену и после седам сати је у околним селима требало да се пронесе глас да се Јевреји крију у кланцу.

Вероватно је преко у шумарку иза залеђеног потока и дуге уске утрине много сврака направило своја гнезда. Али се увек наново вијала само једна, вероватно иста сврака како полеће, лети у правцу Барсија, па се онда враћа, застаје над утрином, па онда одлази ка буковој шуми, седа на једну грану, а онда одједном узлеће и одлази да се придружи осталим свракама. Помислило би се да је птицу био страх од букове шуме. Њен крај се није могао сагледати,

све се шире и гушће уздизала, протежући се миљама, све до Карпата, с једне стране, и доле до великих мочвара, с друге стране.

„Ове птице су издајице", рече Јануш. „Требало би свакој понаособ завртнути шију."

„Можда", одговори Влас. „Али с друге стране, опет, када је све тако тихо овде, онда је човеку драго да барем њих чује."

Седели су већ пола сата на гранама. Дрво је било добро одабрано, стајало је мало по страни, па се с њега пружао поглед на целу утрину. Ако би се неко појавио из брезовог шумарка преко пута или од љановског друма с леве стране, одмах би морао бити запажен.

„Човек не зна да ли да пожели да се курвини синови што пре појаве да не би морао и надаље да се смрзава овде на гранама или би било боље да се уопште не појаве. Онима тамо позади је боље. Легну и укопају се."

После извесног времена Влас рече: „Тамо напред леже снегом покривена поља. А у селу се сигурно диже дим из димњака. Све је као код мене код куће. Када бих сада био код куће — знаш, код нас се не мора штедети с дрвима. Навече, после чорбе, кажем ти, човек заспи а да још људски није ни легао, таква ти је то милина од топлоте. Напољу биje леден ветар, штипа те за уши, нос, очи ти сузе — а ми сви седимо у топлом. Ето, зато ја сада зурим онамо у она поља. Мислим нешто овако: Ово је земља мог шурака; поред тога, то је земља моје сестре, она је удовица; а онамо мало удесно, тамо је моја земља. Оданде идем даље, долазим до мостића преко потока и пролазим крај имања старосте и — ето ти онда, крај неколико мањих кућа, и моје куће. Пећ сам још сам сазидао, пре него што сам отишао од куће. О боже, мој боже, погледај само та поља, Јануше, човек би могао тако да буде срећан!"

„Да, у праву си", одговори Јануш, „али шта ћеш, не дају нам неверници. Ето, ту су Немци, они су лутерани а онда су ту Јевреји, они иду скупа, а затим су ту још и Московити — сви су ти они против нас. Несрећа ти је у томе што имамо сувише добра срца, тако ми драгог бога, због тога ми овде морамо да се смрзавамо, зато што пан Скарбек хоће да освети Јевреје и што хоће да их научи ратовању. Кажем ти, Влас, то ми се никако не допада."

„Пан Скарбек зна шта ради. Има ти он ту неку машиницу и сваки дан разговара са министрима у Лондону, овако као што ја сада с тобом разговарам. А осим тога, тих Јевреја има свега двадесет и девет. Када ти Пруси стварно буду дошли, биће их само још десет или и мање. То није много, Јануше, не брини због њих!"

„Шта ћеш, Власе, шта могу када не могу да их поднесем. Долазе ми ту да с виолинама воде рат. Један од њих понео је чак и неке књиге. Тà, треба им напросто завртети шије као овим свракама овде! Да, ама невоља је то! Онда, кажеш, да си сам сазидао пећ?"

Непријатељ је у међувремену морао да открије трагове многих корака у снегу, па је, по свој прилици, прешао утрину и кренуо по траговима према шуми. Сатима више није падао снег, трагови стопа били су сасвим видљиви. Водили су заобилазним путевима, у великом полукругу, до кланца који се протезао на преко километар и по, идући најпре правом линијом, а онда завијајући на лево, да би потом постали још дубљи пре него што се улију у удолину, уз чије су се стране уздизала млада букова стабла.

„Двадесет и један час и осам минута", рече Скарбек. „Већ најмање осамдесет минута Беле зна да Волињане може овде да нађе. Не жури му се, сигуран је у своју ствар, сигурно хоће најпре да набије вечеру у свој стомак. Али за један сат ће ипак морати бити ту. Могао би већ за двадесет минута да се појави на рубу шуме. Хајдемо до командног места!"

„Оставићу вам младог Биња као курира, а ја идем доле у кланац", рече Еди.

„Ви остајете са мном", узврати Роман.

„Не, важно је да им се да пример, то је одлучујуће за будућност ових нових војника."

„Докторе Рубин, да се једном заувек разумемо, ви сте под мојом командом и ви ћете се удаљити само у случају када ја то изричито будем наредио. То исто важи и за дечака. Јеси разумео, Бињо?"

Напустили су кланац и кренули ка командном месту, које је сада било потпуно уређено: једна рупа која је личила на циновски кратер од гранате. Навукли су гране на своје главе.

„Овде је сасвим угодно", рече Роман задовољно. „Човек се лепо може ослонити. Е па, кажи нам, Бињо, шта стоји у твојим књигама о нама и нашем садашњем положају."

„Стоји да људи сами треба да казне злочинце, и то тако да их допадне она врста смрти која ће бити примерена њиховом злочину. А ипак то није тако једноставно."

„Шта то није тако једноставно", упита Роман и загледа се кроз таму у дечаково лице. Исто тако је, присећао се, онда у чамцу настојао да докучи израз на Фаберовом лицу — као да се једно лице потпуно открива тек у тами. „Шта то није тако једноставно, млади раби?"

„Бог може да буде гневан и благ, може да буде светољубив и милостив већ у наредном тренутку, али у једном је занавек и непрекидно за сва времена непромењив: Он је творац света, сваког стварења, па и злочинца. Ниједном створењу се не може нанети бол а да Он, Творац, не пати. У његово мерило дира онај ко васељену учини сиромашнијом за једно створење. Бог пати због неправедности људи, али не заборавите, пане Скарбек, Он ништа мање не пати због своје сопствене неправедности. Ових дана Творац света страшно пати."

„То стварно стоји у тим вашим књигама", упита Роман зачуђено.

„Ни то није тако једноставно, пане Скарбек. Ниједан став не може дуго да опстане без свог противстава. Мала реч *не* довољна је да се сваки ред преокрене у своју супротност. На пример: Бог је свемоћан, али ниједно, па ни најниже од његових створења не може да буде тако несрећно као што је то Бог од тренутка када је створио човека. Када је мој прадеда Биње — нека нам буде на помоћи — био на самрти, рекао је: ‚Ја сам изабрао оно најлакше јер људи увек желе да буду тешени. Али, да ли сам барем за један трен успео да развеселим Бога? То бих хтео да знам'."

„Јесте ли ви ово разумели, Рубине", упита Скарбек.

„Нисам, нисам слушао. Мислио сам на Белеа."

Два камиона скренула су с леве стране на утрину. Зауставили су се после две стотине метара. Људи су поскакали с камиона и почели уз помоћ џепних лампи да иду за траговима у снегу. Трагове су лако пронашли јер их је било много, нарочито на рубу букове шуме. Украјински милиционари, њих деветнаест на броју, кренуло је за траговима корака. Када су зашли дубље у шуму, остали су збијени једни уз друге иза свог вође који једини није био угасио своју лампу.

Беле је седео у једном од камиона крај возача. Са њим је од његових људи било свега њих четрнаест, седамнаесторицу осталих СС-оваца вратио је с трећим камионом натраг. Било је напросто смешно због неколико Јевреја правити оволику гужву.

Није он из кукавичлука остао овде, а Украјинце послао у шуму; осећање части му није допуштало да се лично дâ у потрагу за бегунцима. Већ одавно, заправо још од пролећа 1940, када је са својом јединицом дошао на Исток, добијао је скоро свакодневно потврду свог уверења да је довољан и најмањи вид наредбе да Јевреји буду покорни. Да

је двадесет и осам Волињана извело такав чин непослуха и да су, уместо да крену у град, побегли, то му се још увек напросто чинило несхватљивим. Ако би сада лично пошао да их тражи, онда би тиме признао да тако нешто лежи у сфери допустивог. Не, Украјинци ће их као овце истерати на чистину, наредиће им да клекну у снег, мало ће се позабавити с њима, пет до десет њих ликвидираће одмах на лицу места, а остатак ће натерати да на коленима отпузе до наредног села како би и сељаци могли да уживају у том призору и узгред се уверили да се немачка заповест мора поштовати.

Трећи камион је, по свој прилици, већ био у Волини, Хенинг је сигурно успут ликвидирао случај Мушинске. На повратку ће наћи њен леш близу реке, а сутра ће неколико Пољака бити ухапшено под сумњом да су учинили мучко убиство и послаће их у град. Међу њима ће бити и овај арогантни пољски гроф.

„Сада су сигурно већ стигли до кланца", рече један од Кучериних момака. „Да се не ради о Јеврејима, рекао бих да је сулудо ноћу кренути у акцију. Чарка у шуми је чак и дању шкакљива ствар."

„Но, да", одговори Беле, „у најгорем случају, могу да имају један револвер, а по свој прилици уопште не умеју да баратају с њим. А ако и устреле једног Украјинца, то ћемо лако преболети, зар не? А с друге стране, сами сте чули, наредба гласи да тај шљам морам до сутра ујутру пре девет да испоручим у град."

„Наравно, и ја кажем да ту нема опасности, али, чисто технички, ствар баш није сасвим у реду. Можда би возачи требало да окрену возила и упере фарове у шуму. Јевреји и онако већ знају да је њихов излет завршен и да ћемо их зграбити за гушу."

„За десет минута ћемо то урадити, да им осветлимо пут овамо."

„Шеф рачуна с тим да ће већину добити живе. Намерава, наиме, да их ликвидира на тргу, усред града — због аријевског живља. Не сме се пропустити прилика да се постигне одређено морално дејство. Ово помињем само због тога што сте можда требало да утувите овим украјинским бандитима да овог пута немају права да без даљег побију људе."

„Сигурно, наравно!", умири га Беле. Али сада се ипак прибојавао да би милиционари могли да побију превише њих, тако да би их премало остало за Кучерино морално дејство.

„Онда, овог пута никаквих глупости! Прићите ближе, слушајте ме добро", рече Линцук, предводник милиције. Шапутао је иако га Немци позади на утрини уопште нису могли чути. „Не убијати одмах, не издирати се, бити љубазан. Рећи ћете сваком да ћете га пустити, нека само покаже где је закопао своје ствари и нека их ископа. И потом, када сте сигурни да више нема ништа, свршити с њим. Увек нам Немци бацају оглодале кости — гледајте да нађете парче меса. Овога пута смо ми господари! Јесте ли ме сви разумели?"

Његове брзе очи ишле су за светлошћу лампе којом је осветљавао свако лице понаособ. Људи климнуше главама; да, овог пута су они господари.

Пред полазак је сваки од њих следовао осам цигарета и пола литре ракије. Ракију су већ испили, била је добра против хладноће, а и против страха пред Немцима. Овог пута ће све бити праведно, тућини ће добити оглодану кост.

Најзад су били у кланцу. Трагови су били видљиви, али су Јевреји били невидљиви. Не мари, нису могли бити далеко. Али, у сваком случају, пут се отегао, кланац је постајао ужи и дубљи. Дошли су до места где је пут оштро савијао. Када је отприлике половина њих на челу са предводником завила иза окуке, одједном су у дрвећу на ћубу кланца синула многа блештава светла. Људи дигоше руке пред очи — оно што им се тада десило било је као нека застрашујућа чаролија. Ватра је долазила одасвуд, из дрвећа и из самог кланца. Они који су били завили иза окуке навалише натраг, ови други опет навалише напред. Тако су се сплели у клупко мртвих и рањених који су лежали једни преко других.

Јусек се нагну доле и викну: „Рањене докусурити, нико не сме умаћи, пушке и муницију сакупити!" Еди, који је стајао крај њега, понови заповест мешавином немачког и јидиша.

Један од Пољака који су баратали с лампама на гранама довикну Јуseку: „Јевrejима оружје, а нама остале ствари, то је договорено."

„Да, договорено. Али боље ће бити да сачекате крзна и прстење Немаца, они су чули пуцњаву и сигурно ће убрзо стићи. А са њима неће бити тако лако као са посраним Украјинцима."

После неколико минута светла су погашена. Јевреји се повукоше дубље у кланац, а Пољаци у јаме крај њих и у грање букви.

Тишина је била потпуна. Одједном се спустила непрозирна тама.

Еди, коме је Роман овог пута дозволио да остане са својим људима у кланцу, рече тихим гласом тројици предводника група:

„Објасните људима да оно најтеже тек сада долази, Немци су опоменути. Осим тога, они имају боља оружја. Ти, Блауштајне, узми својих осам људи, поведи их на други крај кланца, попните се горе и полегните иза дрвећа. Нацисти ће сигурно хтети да тамо поставе пушкомитраљезе. То по сваку цену морате осујетити. Чим их ликвидирате, најбоље с бајонетима, донесите њихове пушкомитраљезе овамо, али ви останите тамо горе. Залегните на самој окуци."

„Зашто баш моја група?", упита Блауштајн. „Ми већ имамо два рањена. Нису, додуше, тешко рањени, окрзнути су, али су, у сваком случају, рањеници."

„Рекао сам да ћете се сместити тачно код окуке. Тамо ћете остати све док не добијете друго наређење. Чим акција буде завршена, обезбедићете обе друге групе."

„Од кога?"

„Од сваког оног ко би покушао да залута. И још нешто: да не буде заробљеника, само Белеа хоћу живог. И ниједан од наших да се жив не преда. Ономе ко је тешко рањен, коме нема спаса, испалити последњи метак у отворена уста."

Заштектао је пушкомитраљез. Вероватно се један од СС-оваца преварио или га је спопао страх. Али они су, по свој прилици, били још на рубу шуме, њихови кораци се нису чули. Очи су се поново навикле на таму.

Еди, сасвим сам у шипражју, напрегнуто је ослушкивао. Чуо је само шуму како хуји. Истина је, дакле, да у зиму дрвеће брује, уздише и стење као старци који са сваким дахом наново спознају да је живети тежак посао.

Опет је почео да пада снег, месец је био потпуно скривен. Снег је бољи од кише, рече себи Еди. У мислима се вратио на фебруарске дане бечког устанка. Отада је прошло девет година. Повлачење преко Марсовог поља, Украјинац Ханс. Иза ове шуме, мора ту негде да је село из којег је био дошао — многим заобилазним путевима — да умре за бечке раднике. А ја ћу црћи у његовој земљи, ни за кога, ни за шта. А ту, скоро прекривени новим снегом, леже Украјинци. И њих је Ханс хтео да ослободи. Јадни подјармљеници, које је лако задобити за сваку лошу ствар. Не, није ми их жао, када их гледам како ту леже у гомили. Али сада би већ коначно требало да дођу њихови господари.

Зачуо је кораке; био је то Бинье, који је рекао:

„Пан Скарбек мисли да Немци више неће доћи пре него што сване и док не доведу појачање. Пољаци се враћају, наши људи треба да напусте кланац и да продру до руба

шуме и спрече Немце да се врате преко Љанова. Треба, наиме, да их задрже барем педесет минута како не би пресекли пут који води до замка. А онда, сат касније, треба и ми да се повучемо — ја познајем пут. Пан Скарбек изричито забрањује да се напада, изузев ако крену љановским друмом. Преко Барсија их треба пустити, или, ако хоћете да останете ту, ви останите. Ја ћу сада одјурити преко до њега да му јавим да сте примили заповест и одмах се враћам."

„Цвокоћу ти зуби, од страха или од хладноће?"

„Од хладноће", одговори Бинье и одмах нестаде.

Пошто се Блауштајнова група спојила са остале две групе, кренули су заједно у развученој стрељачкој линији. На две стотине педесет корака пред чистином, застали су. Назирали су се обриси камиона, чула се пригушена бука мотора. С времена на време би засветлели фарови и бацали своје дуге жуте млазеве светлости по снегу.

„Још двадесет минута, и онда можемо да се повучемо", шапнуо је Бинье.

„Када би имали пушкомитраљезе, могли бисмо их напасти и онда . . .", рече Еди.

„Заповест гласи: Не нападати", прекиде га дечак. Брзо набише главе у снег — опет су засветлели фарови, али озбиљ пута се нису угасили после неколико секунди. Камиони су се лагано приближавали. Један се окренуо, као да ће поћи у правцу Барсија, али је онда кренуо уназад и затим стао. Одмах потом започела је жестока пушкомитраљеска паљба. Окршај је трајао десет минута. Волињани су најпре осули паљбу по фаровима једног камиона и уништили их, а онда оног другог, којег је одала ватра пушкомитраљеза. Уопште нису били свесни тога да су се све више прикрадали чистини. Чули су један висок глас да нешто виче, али ништа нису разумели. Неодољиво их је вукло да крену на кола. У то су чули како је неко запевао, додуше неразумљиво, али су препознали мелодију, волињанску мелодију „Молитве", како су је звали: „Вратимо се на Цион!" Схватили су да треба да промене правац и да крену према певачу. Кренули су у лево и онда запазише да су изашли из делокруга ватреног дејства. Њих тринаесторица сунуло је иза Едијевих леђа и кренуло с леве стране према камиону. Запалили су га пушчаном паљбом. Пламенови су високо сукнули и обојили снежне пахуљице црвенкасто-црно. Други камион је савио на друм за Барси. Најзад су пушкомитраљези занемели.

Пре него што су Волињани кренули, потражили су другове који су остали у шуми. Могли су да понесу само дво-

јицу лако рањених. Од двадесет и осам људи са којима је, пре тачно двадесет и четири сата кренуо у слободу, Еди је вратио једанаесторицу. Ишли су без речи, као омамљени. Када су приспели у опкоп, бацили су се на сламу. Али, када су угледали рабиновог сина како стоји усправно са молитвеним каишевима на рукама, они се, тетурајући, подигоше и изговорише посмртну молитву.

Зашто плачем, чудио се Бињe. Сви су спавали. И доктор Рубин, који је лежао крај њега. Зашто плачем, упитао се поново, и прекри уста руком да би обуздао јецање. Није било хладно, али је дрхтао целим телом. Већ је два пута уснама које су подрхтавале шапатом изговорио молитву, после чега је требало да заспи; био је веома уморан, али је још увек био будан. Његов отац је био мртав. Он је то знао. И то да су сељаци дошли да оскрнаве његов леш, и то је знао. Лежао је у снегу на тргу, тачно на оном месту на које га је његов отац тако често одводио да изговори благослов над младим месецом.

Човек коме је био ускраћен гроб био је његов отац, његов рабин и његов учитељ. Одвојен од мајке, чим је напунио три године, да би учио, проживео је тринаест година у заједници са рабијем. Поглед његових светлих очију он је увек осећао, тај поглед почивао је на дечаковом челу понекад упитно, испитивачки, понекад зачуђено и задивљено.

Бињe је осећао жељу да позове мајку као мало дете. Али она и његове сестре били су заједно са волињанским Јеврејима евакуисани у смрт. А он сам више није био дете. Био је нечист јер је убио, а после почињеног недела није се очистио. Хтео је да постане утешитељ, као прадеда му, по коме је добио име.

Од све мудрости коју је био стекао, није му остало ништа. Он скиде руку са уста и положи је на очи. Хтео је да говори псалме, али је одједном почео да јеца.

Еди се пробудио и грубо га упитао:

„Зашто не спаваш?" Погледао је дечака, лице му је било обливено сузама. На то је блаже додао: „Зашто плачеш, мали Бињe?"

„Опростите, али не знам. Сувише је то тешко!"

„Положи главу на моје груди, Бињe . . . Ја сам једном имао сина, звали смо га Паули. Ја бих га волео и да је био ружан, али он је био леп као његова мајка. Ја бих га волео и да је био глуп, али он је био изузетно паметан. Чујеш ли, Бињe, он је био . . ."

Дечакова глава постајала је све тежа. Још је јецао, али је већ био заспао. Еди се загледао у слабу светлост фењера на стубу. Ослушкивао је звуке којима спавачи муче онога који не може да спава. Знао је да нема пута ка људима којим би могао да напусти своју самоћу. Глава детета на његовим грудима у томе није ништа изменила. Ни садашњост ни будућност није имала никакву моћ над његовом прошлошћу.

(Наставиће се)

С немачког
Томислав БЕКИЋ

Манес ШПЕРБЕР

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

ЗАБУНА

И људи су се скупљали — мислио сам да је то неко
*јело — сврставали су се у ред код стола — месо са повр*ћ*ем*
— али људи су се скупљали — иако је то био мртвачки
сандук — меѓ црвеним гладиолама

НОВИ АТОС

Широки храм — лиснати колач
Овде су некада живели монаси — међу маслинама и
чемпресима
ваздух је најпријатнији — и јецаји и уздаси — бадем
маслине
мандарине — пастрмка у зеленом водопаду — и девојке
нежне
као јесетрина на манастирски начин у Ленкорани —
Монахе је у поноћ из раја избацила милиција —
и данас могу да видим на месечини — како на путу
бежећи главом без обзира — задигнутих мантија — промичу
голи
глежњеви — а кад их пристигну из пета избија џез

Овде нови рај траје две недеље — хотели и пансионати —
слећу из целог Савеза — јата нашминканих плавуша —
а за њима у таласима косматi Јермени и носати Грузијци
привучени мамцем јуре на плажу — Гурам је
нашао себи наивку — пријатељ је загрлио њену
пријатељицу —

а девојке-глупаче као у рају — испуштају гранчице мирте из
онемоћалих руку — и леути — одјекују до зидина
манастира —
топлих чак и ноћу — где се маслине сјаје као сребро —
из пукотина светле привиђења

И-ах! — узнемирене моћи испосника у пећинама — тело је
блеснуло на месечини — фини мирис чемпреса донео је —
како је мучно живети на свету! — па зашто све пијаним
рударима? — ах вратите нас вратите — наше ватрене
молитве — на земљу из непостојања — слажемо се
слажемо —
ваше ћерке су тако дивне! — да будемо такси-возачи —
ваше море је као вино! — није у капелицама и пећинама —
о богохуљења! — са страним туристима у Ешере —
генијално! —
јагњади закланој служити — о па нека је и на две недеље
дајте тај нови рај!

Занемео је оркестар крај водопада — и могло се чути како
шуми —
као да за срце стеже — отрежњава и раздражује
та слатка вода — њима нека је — мир — (када би само
знали
какав!) — вама људима — весеље у чопору — (с каквим
ђавољским циљем!) — а мени песнику — вечни
мамурлук —
изгубивши своју домовину да чемпресима дишем у туђем
рају.

СЛЕПАЦ И МОРЕ

Води ме тамо — осећам како дрхти — отуда ветар
доноси свежину капљица — црни квадрат пројури
упрљавши ми бензином лице — скренули смо десно — сада
оно
трепери у левом уху — лево — памћење предусретљиво
приближава степенице — ти кажеш: куће баште — па и
сам
одлично видим — простор је постао ходник
у којем као да светлуца светлост — одлазимо — не! —
зауставили смо се — у висинама изненада завојита шара
птице —
оно зове отуда — ми нисмо кренули тамо — зид! —
оно тутњи са свих страна! — размиче се — ево га! само
руку пружи — море

Познајем мисао: тамо је пространство — пловити
паробродом
дванаест дана и ноћи — али реалније је успети се на стрму
готово вертикалну планину — и неочекивано се искрцати у
непознатом

И сам мој однос према ударању таласа — све у рупама
хитро подигнуто здање — још траје изградња —
све новији стубови и подупирачи — али прозрачно дело
већ се
клати — изненада обликовано у делиће! у капљице! —
потпуно
пропада — и није му успело да звецкајући каменьем и
шкрипећи песком
све ово створено однесе — и поново — блокови —
носачи —
прекривања — каријатиде — мозаик — не завршивши једно
прихвата се другог — зар је на крају крајева важно ако
једно притиска друго — када милион чудесних фантазија
жури да живи у свом тренутку на овом месту и сада

Рука открива — складно као бројаница — сваки камен —
обливен звук — вековима се див игра камичцима —
колико недовршених симфонија — а ја који грејем кости
на сунашцу — све се распада на камичке и капљице —
море је поделило своју генијалност — па ипак постоји
заједничка
идеја — можда прекрасни град прави велику
буку — говори ми о томе — ослушкујући Бога —
твој величанствени Ритам — њега је чуо Бах — начуљио
сам уши! —
уливај се! — шире! — пенушавим сјајем! — не дај да
видим! — испуни! — да прогледам — речима! — дај! —
море!

ВРТ

Незрела бресква са штукиним положајем зуба — можда
је то
годишње доба — листови на сунцу светлуцају као зелени
бибер — или ујутро без ветра — листови иве њишу се
брзо-брзо — или у ветровито вече југа — као салвете
од хартије које смо изрезивали у детињству гледају нас
листови

винове лозе — или смо их ми донели — наша свест —
сећање — или модри љубичасти ладолежи иза прозора —
где су их пипци некаквих непознатих инсеката —
приближавајући се
мом погледу — обухватили чудним оквиром —
или је то дубока старост — призор јулског врта —
када су детаљи сами по себи важни

С руског
Весна ВАСИЋ-ВУЈЧИЋ
Никола ВУЈЧИЋ

Хенрих САБГИР

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

ОСТАЈТЕ: ОВДЕ/ТАМО

Остаћемо сами, на
кугли, оголелој: гледати у очи,
нетремице, у сенци Длан, небески, спушта
се лагано, и мршави: вратови
повијају, мождане, латице Појели, сваки
комадић, месо, грицкали: тичја
криоца У заносу,
на уљу Сад,
сами: то што гојимо,
зове се кућа Камењара, брвнара Црвоточни
су балвани и кровови цеде нам брашно
на гола темена О, цвеће, домаћа
живино Дишемо, сами,
у мензури: довољно гаса, празна
плућа Кад баци поглед, да се заустави
нема где Последња башта клија
у староставној, у буквици Кад,
гранчица: крцне, на којој
лепршамо Ни врабац,
у руци Ни речи, за: кога,
за уво, грешно, низ ливаде
пешчане Закона Куцнеш,
прса: бобоће глина,
глина Ина, синко,
ина

МАДА, ИПАК, МЕБУТИМ

Далеко негде, кроз
људе, гледам Има неки
оквир из кога
се не може Крпа ти са лица
згужва се кад с неба падну познати
мириси, у млеко удробиш
корице бајатих
речи Живи су људи,
око нас, рекло би се,
живи Кад су ме
привели, рекли: ово си
ти, братац То си Овде
умиремо, тамо
живимо Да кусаш чорбу
што принесу, то ти
је Има ли,
има ли смрт
људско
лице Лижем
брке, глођем канце Речима
испирамо уста док шапе куцкају
о раме, братски Крвно Гргоље непца
и дуго зуји у ушима: слушају ли
рогате речи Слушам
ли Мртви су
с нама, под истом капом
пребрајамо кости Гле: цвет
расте у саксији, реп
цвета у дну леђа Своје топло
крзно требим Има
бога, нема Воли,
не воли

БРЕ

Сваког дана
хитро срећу прескачем: јен,
два Конопац, око
врата А мишеви коло
воде: дуги брци на рамена
им пали, по земљици
репина се вуче Вучино,
курјаче Умри ја,
умре цео свет Тај ли је

што чарапом (мокром арапском
гроцу) по челу Чар, опора, начела
је ововековни крух, почела уписана
у таблице А чопор,
а чопор Празне,
мразне дане развијамо
у мараме Теста Девет зуба,
грдило звезданих рупа А увече дану
завири у уста, тице нек позобају
с пута библијске
орашчиће Пусти хвалиша,
радиша лањских голомразица Лишај
скупља кожу и кока
му њурећа јаја носи Рећи ће: чоек,
век Ољушти се, плишана
душице Тамо где колевка љуља,
а мотика копа ли
копа Глави нам
реп заповеда,
за по Веда Е,
да

ТАМО

Под рајским
стаблом, мирисном
крошњом набреклом од презрелих
глагола Далеко од града
што лешкари на суицу и гуштерским репом
млатара по лицу, где часне су муве
прионуле на дело Чекам,
с погледом на небо,
да дворци никну од чоколадног црепа
и граматичке опеке Никад зуб
није заболео, таваница
никад прокиснула Гласови цуре
потоцима што лепећу
као двотактни мотори комараца Ту се
њути док реч
не пусти корење и цикну
цветови О, топле ливаде Не,
не чека сенка на сваком кораку
и нису шумарци натопљени смрадном
течношћу наших лица По трави, очи нам
врапци кљуцају, а кртице копају
ли копају топле леје

наших стопала Ту
се љуља,
љуља у мрежама, ослушкујући
зрикавце Снови се гледају отвореног
ока и светла не треба гасити
кад сине у малом мозгу Далеко одавде, где,
понекад, у сну, бућкамо
по млеку што ври
у земљаном лонцу Никад довољно
будни, из катранске мешине
на врх перјане крошње никад
да скочимо Себи,
у наручје

Иван НЕГРИШОРАЦ

НА ГРАНИЦИ АЛАХОВОГ СВЕТА

Постали смо спокојнији и смиренији откако побегосмо тако далеко од безразложног и дивљег гнева оног Пса, од јарости његових сабљи, откако добегосмо овде, у забити Балкана, где, на конак-два од ове касабе, према западу, престају границе Алаховог света. Одавно нисмо спавали овако мирно као задњих ноћи, јер као да се донедавно назирао блесак оштрица и осећао дах потера, које су нам сада изгубиле траг, те, сматрајући да су одстраниле заувек губу са здравог тела Багдада, Алах га вазда славио, пустише нас да живимо уверени да се више не можемо и не смемо вратити. Како се удаљавасмо, наше душе су све више губиле стрепњу од смрти, мада нас је све више болела помисао на наш Тигар, наш Сук, нашу Мустанџир-медресу, нашу сада празну и пусту текију. Једино је Абд-алаха све више напуштало спокојство, а, богме, и разум, како се удаљавао од своје Заде, коју је оставио уплакану тек онда кад су се већ јасно чули кораци страже која је, мало пре тога, одрубила главу нашег Ахмеда, уверавајући нас да је Пас мислио озбиљно претећи нам да нас сабах не сме затећи не само у текији, нити негде напољу у сенци Мерџан-хана, већ игде докле допире његова власт, али и његово ухо. А Абд-алах и ноћас зури у месец верујући како тамо сусреће Задин драг поглед, у нади да она још увек следи договор који смо им предложили у задњи трен, као спасоносно решење после ког Абд-алах ипак одлучује да, донекле умирен, бежи. Видим како му кап по кап месечевог сјаја клизи из ока низ дрхтав образ, како се, несмирен, бори са сном, док су остали утонули у сан и жубор шедрвана у башти ове џамије.

Залуд сам ушао код аге, у његовој глави, отромболеној преко ивице сећије, још је одзвањао ноћашњи шенлук из рожајског хана, и не показа никакво узбуђење због мог хабера. Тонући у лежај под притиском длланова харемских цура, једва чувши да га обавештавам о доласку некаквих дервиша у Пазар, само промрмља нешто неразумљиво и љутито, лењо подиже руку на коју је спустио главу, а затим му она паде као рука умрлог. Видех да је разговор завршен, да ага нема времена за мене и оне дошљаке који поспаше у башти Алтун-џамије.

Мислили смо да су сва зла прошла кад нас велики Мимирзада пусти. У питањима стамболског муфтије препознасмо да је његова мера исправности, заправо, мисао славног и широкогрудог Абу Јале, те тако и одговарасмо. Питаше нас: „Који је ваш бог?" Наводисмо песнике: „Први и Последњи; Ванјски и Унутрашњи; Једини; Онај Који Зна; Светло Неба и Земље!" „Добро! Верујете ли да има посланике?, колико их има?, је ли то и Мухамед?" "Јесте. Другог нема!" То беше довољно, хвала нека је мудром Абу Јали, спаситељу многих.

Кренусмо обрадовани и умирени певајући касиде Величајном, но тек што прођосмо прву касабу, Чорлу се, или тако некако зваше, пресретоше нас неке харамије. Мада смо им веровали и на реч у округност, ма и на поглед, задавише гајтанима Абд-ур-рахмана, показујући да су им претње озбиљне, те тражише од нас, обамрлих и запањених том безразложном округношћу, све што имамо. Страх се у нама разјарио видевши да књиге разликују према дебљини листова, те оне са танким узимаху претећи нам и корећи нас због лажи да немамо ништа. Исцепавши нам преостале књиге, преврнувши нам, затим, све вреће и хаљине, узевши асуре, пустише нас издирући се на нас због нашег немања, но један се врати и за казну убоде јадног Абд-алаха у бутину, оценивши да је његов поглед био најмање уплашен и најмање покоран.

Тихо, као џеназа, кренусмо даље придржавајући Абд-алаха, сахранивши рахметли Абд-ур-рахмана у наше душе, уз Ахмета и уз Абд-ел-кадера, којем је туга сломила срце још пре Мосула, чим је ноћ прекрила обале Тигра и сакрила Багдад, Истинити му свако добро дао, чим су његова освртања постала узалудна.

Срећом, Абд-ур-рахманова смрт на вратима Балкана беше последња невоља, добегосмо у овај сури санџак, где нас нико ништа не упита, а да нас, у међувремену — ево прође већ читав месец шабан, никакво зло и никаква претња није

сустигла. Мало нас само заплаши сретање коњаника румелијског беглербега, но чим им рекосмо да смо за три ноћи коначили у три места, у Чорлуу, Чермену и Хисару, и да намеравамо одмах даље, пустише нас, сматрајући нас заветоване лутању, мислећи да нам је наше несмирење већ довољна мука, не знајући да смо отерани у бекство и присиљени на лутање, што је најгрозније, и да је туга за нашим Багдадом једини наш стварни пртљаг, терет који нас мрви.

И, ето, све је спало на моја плећа. Како да знам да ли онај агин безвољни покрет руком заиста значи да он мисли да је то све неважно, или је требало да буде одсечан, али су га мамурлук и главобоља умртвили.

И шта је то, шта то значи: „Наше је учење све што слави Оног који је Величанства и Великодушности пун"? Зашто су ћутали кад сам питао: „Шта, на пример?" Најгоре је ћутање, оно ме увек плаши. Моја је грешка, можда, што сам се поуздао у Ахмеда Валија, мислио сам — зна шеријат, учен је, али песници су иста нека мудрујућа багра. А, преводећи, није своје речи ближио њиховим, као да му није била најважнија истоветност, но их је одмеравао и промишљао, па тек онда говорио мени. И баш да немају нити комад круха уза се у врећама, нити једне књиге, бар један ханџар, макар иглу за појасом, бар себе да боду по текијама; као да кажу: Алах нам не треба, а ни људи се не бојимо. А шта су толика самодовољност и толико самољубље, него зло? Ко да им верује, ка да зна ко су, ко да зна одакле су, и зашто су овде? Но, Вали рече: „Дервиши к'о дервиши, само што је њихова узвишена небеска вера обојена неком дубоком земаљском тугом". Лако је Валију. Да се нешто деси, он би и даље седео безбрижно и преметао речи као сваки доконик, а ја? Деси ли се неко зло, а то дочује кајмакам, па кајмакам ли само погледом прекори мухафиза, мухафиз би већ речју мог агу, а мој ага мене, вала, сабљом. Па како да будем миран?

У ћутању почива све зло по нас, јер њему се најмање верује. Ни оном заптији синоћ не беше наше ћутање мило, не знајући да оно није ствар наше воље и наше одлуке, већ више нешто као некаква . . . да тако кажем, као некаква забезекнутост, ваљда. Због ћутања нас онај Пас и прогањаше, не верујући нам да нисмо батининије и да не кријемо неко своје опако учење, но да су времена таква, гора од свих времена, да се не зна шта да се мисли ни шта да се ради, ко је у праву, а ко не, шта је добро, а шта зло, да је ово,

како рече један мудрац, мрачно доба, и да само остаје ужданьу у Одредитеља Коначног Места. Једино Пас зна шта је у оваквим временима, и увек, добро — заситити се, и онај је само то и радио, не схватајући да је несигурност свеопшта, да је она у времену, и стога, и затим, у човеку. Грозних се ствари нагледао Рушид док је био џелат код оног Пса, кад му је секира тешко постизала све наредбе, док једном не виде, престрављен, да сарук неког имама не спада са главе која се котрља, схвативши то као глас Највишег, који се љути. Отад га свака чалма онеспокојава, ранije га тешко смиривасмо, али већ, ево, неко време како нас зла мимоилазе, Смиловатељу хвала, и он је, као и сви ми, смирен. Дође најзад време, овде, готово на граници Алаховог царства, најдаље што се могло побећи од зла, да више не мислимо о томе како преживети, него о томе, као задњих дана, како да даље радимо, како да славимо Узвишеног, како да му царство ширимо. Пошто нема једне истине, или ми за такву не знамо, одлучисмо да буде као и досад, да ништа не проповедамо, једино да одвраћамо од наношења зла и да блажимо сваки душевни немир. Чак и оне који живе ван правог пута да правдамо Гунаидом суфитом који каза: нико не може достићи истину док га хиљаду пријатеља не прогласи јеретиком, верујући, према ал-Кушаирију, да су и такви, ипак, Алахова деца. Који би од свега помало, намењујемо им хадит средњег пута: није најбољи онај који запушта ово због Онога, али не треба заборавити ни Оно због овога. А оне који би, пак, све да напусте, бодрисмо речима премудрог Хафиза: ко не иступи из палате природног бића, не може ући у село истине. Ми ћемо тако, а Алах нека суди.

„Лаку ноћ, Абд-алах! И спавај!"

За сигурност и мир овде се ја питам, требало је још раније да послушам глас из себе, чему ризик?! Јер, не треба чекати да се зло деси, чим постоји ма каква могућност за њ, макар и најмања, треба је одмах затрети, што да те после боли глава.

„Момци, тихо! Повадите сабље. Чим стигнемо до капије — право на шедрван, кавази су јавили да су сви око њега, и да спавају."

Имао је потпуно право онај што ово беше пре мене, онај који ми говораше: „Бах, што мање глава, то више мира", остављајући ми тако у аманет со соли свог дугогодишњег старешинства. А чим све буде готово, а биће брзо, опет

ће све да буде онако како треба, мирно и без стрепње. И све ће брзо пасти у дубоки заборав, јер коме ће кад затребати некаква непотребна и ништавна фукара.

Ево нас. „Псст! Сагните се и са обе стране прибите капији, тихо, тихо! А сад, брзо и без милости, и нека је Алах уз нас. Хај'мо!"

Славко СТАМЕНИЋ

РИТУАЛИ

Остарили су и пејзажи из детињства.
У страшном су дослуху са ватром;
и пепео, понекад, може да их штити.
Од чега, од кога, колико?
Није ли већ било и силника и понижених
у том врзином колу судбине?
Знам и сам да је повратак
исто што и безазлено шапутање
хистеричних старица.
То још и није све!
Док уклањам са своје коже угарке
— ништа ме не спречава да их дајем
онима који су ме даривали.
И њима је потребна самилост.
А ја, овако разголићен,
нисам ни покушао да пребројим дане,
нисам ни покушао да их сачувам;
све је, у трансу, остарило.
Као да је нека тајанствена тишина
баш мене хтела да спржи.
Без крика, био сам
онај који се ничему не нада.
Слушајући како ми се сунце руга,
нисам га видео
— оно је већ куцало у мени.
На своме сам!
Ти пејзажи, моји самотници,
у јутарњој магли, пореде ме са небом.
Шта очекују, шта хоће,
чиме ме маме, коју ми замку спремају?

Под којом сам сумњом посрнуо?
Добро се не догађа
док жудим зло.
У пејзажима, у житком блату олова,
остављам трагове.
То је сенка или празнина?
То је поленов прах зрелог цвећа!
Приносим га спеченим уснама
и миришем га као росу.
Гасим ли се?
Моји су дамари нестрпљиви:
отимају травкама земљу.

Београд, 22. август 1988.

Радомир РАЈКОВИЋ

ДВЕ ПЕСМЕ

УЛАЗАК

Фењи и Дијани

Надмоћна мрачуга увек дозива панику
И, границу судбине занемари: Мамуза
Набрекле сапи несреће и стрпљење.
Ослушкујем уздахе кукавица, њихову
радост, иза леђа жртве!

Тако се ужасно вртложимо, налик
љускама кромпира исклијаним. А онда,
пуштени у раскошне одаје, баш сви
објављујемо тугу и побожност,
искуство Патње, лакко,
у лету хватамо рукавицу смрти
дрско бачену у дремљиво лице
опет прихватамо двобој — шакама,
окренути један према другом, онако
у бескрајној срџби, нисмо чули
исмејавања Преображене звери,
окруњене сплетом змијских тела
и отровним биљем што споро убија.

Тек сад верујем: Зла коб је искрена,
док умиљато режи и аплаудира сведоцима.
Улазак у рај за смртнике није могућ
без анђела-заштитника, на леђима.
Мртви живе, али то не осећамо!

БАЛАДА

за Бранка

Можда тек цртеж дочарава све што
поседује, јер музика чува језиву лепоту
огољених пропланака где су звери
црни чемпреси, никли из двоумљења
кукавица. А дотле, у крошњама
разапетим између прстију,
само храбри и прави сањају,
вечно склоњени од вучијих њуди. Гле,
кроз опомене трче слепи и хроми
Успут гасећи жеђ за прераном смрћу
носе одлучност и вољу за животом,
попут бремените жене,
једино, семенке ће заборављени
осмех расејати, приликом случајног
сусрета са нормалним знанцем,
у покрет и обичну мисао.

Сенахид НЕЗИРОВИЋ

ТЕКСТ КОЈИ МУЦА

Уводни фрагменти за *Рођење трагедије*

„Из својега се ишчашила зглоба времена ова."
(*Хамлет*, I, 5)

„Дионис говори Аполоновим језиком, али Аполо, напослетку (говори) језиком Дионисовим."
(Рођење трагедије)

„... готово неодлучан у погледу тога да ли ће саопштавати или скривати, као да муца на страном језику."
(Рођење трагедије)

„Сходно томе, поново осигурана дихотомија између метафоричког и стварног се распрскава, она дихотомија у којој сваки члан пара није ништа више до одраз оног другог и непосредно подржава његов сјај".
(Жак Дерида: *Бела митологија*)

Будући да фрагментарни[1] текст нуди небројена полазишта, можда је најприкладније да испричамо причу. На тај начин, барем ћемо себи самима пружити илузију да су почетак и крај већ утемељени. Биће то историјска при-

[1] Можда ће изгледати парадоксално да се бележнице с фрагментима разматрају као повод за тумачење. Но, наш метод се показује као још непоузданији, јер, од самог почетка, користимо историју као плашт за фрагментарни карактер повода. Али ток ове историје показује се као фрагментација која нема ничег заједничког са формалном организацијом текста као низа означених фрагмената: реч је о далеко смелијој фрагментацији, а она се у истој мери одвија и у текстовима који се представљају као органске целине — фрагментацији која показује да је појам јединственог

ча, какву смо већ много пута читали код Ничеа, премда се касније може показати да је реч о митској причи: „историјске чињенице су разложене у слободну митску грађу"[2] (9 [58])[3]. Отуд историја, низ догађаја, али као укупност, ова историја постаје тумачење девете бележнице припремних студија за *Рођење трагедије,* у најмању руку *једно* могуће тумачење. Ниче је ову хронику исписивао у више наврата: ми ћемо тако поступити још једном, тражећи и повезујући различита раздобља онако како се појављују у фрагментима: Музика / Трагедија / Сократ / Вагнер — „след слика" (9 [25]) који нам дозвољава да се бавимо далеко сложенијом мрежом слика — рођење, историја / прича, слика, опонашање, модел, моралност, метафора, личност, грчење, муцање.

„Рођење трагедије из духа музике. 9 [2]

Растварање музике у мит јесте трагично. 9 [125]

Сократизам побеђује мит. 9 [58]

Смрт трагедије, заједно са настављањем живота као тајне.

Дух науке је убија (трагедију).

Али чак се и Сократ двоуми.[4] 9 [38]

Вагнер је довео изворну тежњу опере до њених крајњих последица . . . Вагнер једноставно покушава да обори Атласа модерне културе: његова музика опонаша изворну музику." 9 [149]

Овај историјски низ се чини једноставним: наша брига је да још само означимо сазвежђе слика које одређује везе, једно одређење које се показује сасвим непоузданим.

текста илузија. Отуда подржавамо сумњу коју изриче Филип Лаку-Лабарт — да, по својој прилици, *Рођење трагедије* наговештава сопствену немогућност да се конституише као „књига": *„Рођење трагедије* би још увек била, у складу са сопственом претпоставком, књига — упркос проломима, тапкањима у месту, а можда и већ стварно исказаној немогућности да се као таква обликује." („Le detour", *Poetique* 5 : 57). У том смислу, следићемо напомену истог аутора о читању њених „грубих нацрта" (ibid. 66).

[2] У *Рођењу трагедије* читамо: „Јер судбина је сваког мита да се завуче у пукотину некакве историјске наводно стварности". Будући да нам Ниче нуди „историјску стварност", морамо се у тумачењу вратити њеном митском извору. Префињено разматрање овог питања потражићемо у тексту Пола де Мана „Genesis and Genealogy in Nietzsche's *The Birth of Tragedy*" (Diacritics, Winter 1972).

[3] Овде навођени одломци прелиминарних студија за *Рођење трагедије* су преузети из Colli-Montinari издања: Friedrich Nietzsche: *Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Berlin. 1978). Сваки фрагмент има двоструку ознаку, број бележнице, заједно са бројем фрагмента у заградама. Сви остали наводи потичу из издања Schlechta (Минхен, 1966); преводи су моји.

[4] Нпр.: „Сократ је био онај чинилац трагедије, музичке драме уопште, који је довео до њеног разлагања." (1[15]) „Сократизам је непрекинута светковина жртвовања старе трагедије" (3[6]).

Читајући текст на тај начин, ми смо принуђени да правимо непрестане скокове — помало грчевито — од једног фрагмента ка другом који му је сличан, другог који готово понавља први, али га исто тако и тумачи. Притом се једино можемо надати да ово помамно ишчитавање неће сасвим потиснути значење текста.

Модел за артикулацију двају историјских раздобља јесте рођење трагедије из музике, наравно. Најпре ћемо читати да бисмо једноставно „одредили номенклатуру догађаја" (9 [42]).

„Дионизијско као мајка . . . трагедије. 9 [6]

Стари мит обично се рађа из музике. Низ слика.

Ови мотиви су *трагички.* 9 [125]

Из дионизијског света настаје слика. Преображај у *мит.*

Трагичка сврха као последица духа музике. 9 [31]

Стара трагедија: хор који је уснио аполонијски сан. 9 [90]"

Из *дионизијског,* из духа *музике,* из хора на једној страни, произашли су *трагедија, слика, мит, аполонијски* сан. А сада, заједно са Ничеом, морамо поставити суштинско питање: „Какав је међусобни однос двају естетских нагона (Kunsttriebe)?" — (9 [36]) (однос између дионизијског, музике и хора на једној и аполонијског, слике и мита на другој страни), јер „Ово разјашњава рођење трагедије" [9 (36)].

Ово кретање од једног ка другом, од дионизијског хора ка трагедији, може се уочити посредством трију одломака.

„Призор и његова радња могу се објаснити са тачке гледишта хора. Реч је о томе да, једино уколико хор представља развеселjену дионизијску светковину, једино уколико се сваки гледалац поистовећује са хором, — једино утолико и можемо говорити о гледаочевом свету у грчком позоришту. Шлегелов израз ‚идеални гледалац' овде нам мора указати на много дубља значења. Хор јесте идеализовани гледалац (Zuschauer), утолико што је једини посматрач (Schauer исто тако означава и дрхтавицу, грч), посматрач фантастичног света на сцени. Он је истински стваралац тога света: ништа није погрешније од приписивања мерила наше естетизирајуће критичке публике грчком позоришту. Дионизијске масе као вечна материца дионизијских појава (Erscheinung) — а то значи вечно неплодна материца — у томе је противречност." 9[9]

Хор као заступник дионизијских маса ствара фантастични свет позорнице: он је једини Schauer (гледалац/грч) у двоструком значењу речи — истовремено и телесни грч који функционише као порођајни грч трагедије, па према

томе и извор визије — али исто тако и посматрач визије која је одувек била смештена изван њега самог. Дионизијске масе су обележене противречношћу: оне нису само „вечна материца дионизијске појаве" — што ће рећи, привидно, плодне — већ, исто тако, и „вечно јалове". Оне јесу та плодна материца, будући да музика непрестано трпи плодне порођајне болове — али су и јалове, пошто ова „дионизијска појава" никад није представљена као *дионизијска,* већ чистину као аполонијска. „Музика подстиче на *симболичко (gleichnisartigen) промишљање* дионизијске универзалности. Музика, стога, узрокује појаву симболичке (аполонијске)[5] слике" *(Рођење трагедије).* Покушај да се створи тачна дионизијска копија дионизијског стваралаца увек наилази на извесне препреке.

Два преостала одломка понављају образац посредством којега се производи аполонијски дух.

„*Два* различита полазишта грчке *трагедије:* хор којем се указује визија и опчињени дионизијски импровизатор. Хор објашњава једино *живу слику;* импровизатор објашњава *драму.*

Стапање визије са опчињавајућом импровизацијом — порекло драме." 9 [104]

Ова импровизација намеће „пројекцију слике" (8 [7])[6] коју остварује хор (9 [9]), а ми је видимо описану на другом месту (у одломку 9—105) као стварање, производњу карактера (друго полазиште трагедије).

„Какву врсту способности тражи *импровизовање са становишта непознатог карактера?* То свакако није питање опонашања, будући да одражавање није извор оваквих импровизација. Стварно питање гласи — како је могуће *продрети у непознату личност?*" 9[105]

Импровизација са становишта непознатог карактера не може се означити као опонашање, пошто покрет који проузрокује импровизацију потиче од унутрашњег растрзања саме музике, а не од подражавања помоћу слике уведене споља.

„Ово је прво међу свим ослобађањима од сопствене личности, наиме, ово самопотонуће у представљање. Ту сагледавамо како је представљање у стању да прави разлике

---

[5] Нпр. „Трагедија — хор који у усхићењу, сагледава визију, која се употпуњава све док не постане аполонијска." 8[46] „Према том сазнању, грчку трагедију схватамо као дионизијски хор који се увек изнова растаче и празни у аполонијском свету слика" (*Рођење трагедије,* стр. 57).

[6] Нпр. „Дитирамб . . . ко види патње индивидуације у слици: ова слика је исто тако на крају предочена. Драмски догађај је запамћен једино као визија. Музика, плес, речи представљају дионизијски симболизам из којег је рођена визија. Узбуђење на темељу осећања наспрам путање слика." 8[7].

међу изразима воље, како је целокупни карактер једно унутрашње представљање. Ово унутрашње представљање очигледно се не поклапа са нашом свешћу о себи.

Ово продирање у непознату личност представља такође сада естетско задовољство: то јест, изрази воље, посредством *непрекидног продубљивања* представљања, коначно постају различити, наиме, уразличени, а потом и неми.

Прерушавање (Verstellung) у служби саможивости исто тако показује моћ представљања да разликује изразе воље." 9 [105]

Стварање карактера одвија се кроз расколничко описивање — у процепу између терминологије унутрашњости (потопити себе, унутрашњи, продирање, продубљивања) и спољашњости (ослобађање, представљање, разликовање, изрази). Продирање у непознати карактер збива се посредством самопотонућа у унутарње представљање. Не бисмо смели допустити да нас обмане привидна једноставност овог описивања, пошто је овде реч о жестоком раздирању воље. Изрази воље, изрази дионизијског живота нагона су уразличени, и то у толикој мери да су сасвим прикривени, другим речима, „коначно друкчији", „коначно неми".

Дионизијско је ућуткано, јер тек што је жестоко самораздирање дионизијског духа музике створило карактер, тај карактер поприма изглед нечега потпуно спољашњег, нечега што долази са стране, нечега што је „потекло из нашег нагонског живота".

„Карактер се стога чини као представљање које је потекло из нашег нагонског живота, представљање у којем сви изрази тог живота излазе на видело. Представљање је појава, а тај нагонски живот је истина, вечна — с обзиром на то да је појава пролазна. Воља је општа, представљање оно што ствара разлике." 9 [105]

Но, можда смо погрешили развијајући нашу мисао тако далеко, јер ево нас већ на границама трагедије. Желели смо да пратимо рађање трагедије из музике — из хора који сагледава визију, од воље или нагонског живота ка импровизацији, да бисмо доспели до аполонијског карактера за којег се сматра да, овако стопљен са дионизијским, утемељује трагедију. Али смо ипак већ прекорачили праг синтезе, промоливши се на страни чисто аполонијској: „*Карактер* је типично представљање исконског јединства, представљање које, упркос томе, спознајемо као многострукост израза".

Две ствари треба стално имати на уму. Најпре, да се ово аполонијско представљање може спознати једино у облику „израза" — дакле, слика или речи. Друго, да је ово представљање предочавање воље — али лажно предочавање.

Ниче га назива „прерушавањем", пошто оно представља вољу као исконско јединство, вољу по себи, коју смо већ уочили као присутну у самом процесу уразличавања.

Прерушено, прикривено представљање поменуто у фрагменту 105 (трагички мит, низ слика које су настале из музике) Ниче на другом месту назива „тумачењем музике" (9 [125]). Ово тумачење се појављује у улози лека против исконске патње.

„Слика и мисао овде представљају и нешто више: оне прекидају потпуно разорни утицај музике, ублажавају га. — Исконска патња. Утолико су реч и слика лек против музике: најпре нам музику чине ближом, да би нас потом штитили од ње."[7] 9 [35]

Слика ублажава разорно деловање музике; она прикрива исконску патњу коју смо сагледали као уразличавање израза воље и представља ову исконску патњу као исконско јединство. Слика јесте тумачење музике, али она у исто време прикрива управо оно што предочава.

Ипак не смемо заборавити, премда смо упућени да изнова заборављамо, да је ово „лажно" представљање музике, овај интерпретаторски обрт и преображај музике у њену привидну супротност[8], одувек било уписано у изворну противречност музике саме, и да је управо музика сама оно што проузрокује њено сопствено „лажно" тумачење. Сам музички израз аутопортрета који се унутар себе уразличује јесте, штавише, следећи израз исконске противречности.

При крају 105. фрагмента наилазимо на још веће одвајање од музике као изворне противречности.

---

[7] Премда ово истину описује улогу музике код Вагнера, довољно одломака у *Рођењу трагедије* исто тако потврђују поменуто читање односа између слике и музике уопште. Музика подноси мит или слику, који, за узврат, обоје говоре о дионизијском, а истовремено штите од њега. Нпр. одломак из *Рођења трагедије* наведен касније у напомени 15. овог текста, као и следеће: „Мотрили смо драму и сагледали дубоко њен унутрашњи, узбуркани свет нагона — па ипак нам се чинило да пред нама промиче само симболична слика чији дубљи смисао готово успевамо да одгонетнемо и коју бисмо, као завесу, хтели да уклонимо како бисмо иза ње угледали исконску слику. Крајња јасноћа слике нам није била довољна: наиме, изгледала је као да истовремено и скрива и открива једно исто; и док је изгледало да својим метафоричким открићем позива на уклањање вела, на обелодањивање тајанствене позадине, она њена сасвим осветљена и потпуна видљивост ипак је заустављала поглед и спречавала га да дубље продре." (*Рођење трагедије*, стр. 129).

[8] Привидне супротности — јер једино кроз лажно предочавање музике као исконског јединства или као музике без урођеног прелома, без већ уписаног аполонијског, може искрснути музика јасно обележена као супротност том аполонијском.

„Сада, то изворно представљање које успоставља карактер јесте у исто време и извор *свих моралних* појава. И то привремено уздизање карактера (у естетском задовољству, у импровизацији) представља преображај моралног карактера. То је онај свет *највишег* који је повезан са представљањем и *привидом,* из којих настају све моралне појаве. Варљиви свет представљања тежи ка искупљењу (стварног) света и његовом савршенству. Ово усавршавање света биће присутно у уништењу исконске патње и исконске противречности, то јест, у уништењу суштине бића и у привиду самом — дакле, у не-бићу.

Све *добро* произилази из привременог *потонућа у представљање,* то јест из сједињавања са појавом." 9 [105]

Исто оно кретање које производи трагичку слику ствара истовремено и могућност за смрт трагедије, пошто ово представљање јесте такође и „извор свих моралних појава", морал који јасно стоји на страни сократовске мисли и „смрти трагедије" — оптимистичке сократовске мисли која се у *Рођењу трагедије* назива исправљањем света,[9] или његовим усавршавањем. Привремено утемељивање карактера омогућава сузбијање болног геста разликовања/уразличења. Карактер је створен помоћу „привременог потонућа" или „сједињавања с појавом", „уништењем исконске патње и исконске противречности". Вратићемо се касније овом питању — питању моралности и сједињавања с појавом, након што утемељимо однос моралности према слици, према музичком такту и према историји.

Наше полазиште представљала је путања између воље (хора или музике) и импровизације карактера, то јест, опис рођења трагедије. Али будући да су се сва ограничења у овом грчевитом ланцу показала као немогућа, трагедија је, узастопце, производила сократовску мисао. Несвесно смо били увучени у раздобље сократовске опере, а пошто смо већ открили њено место рођења — то јест, у трагедији — можемо да протумачимо њен развој са једног повољног унутрашњег становишта.

Импровизација, како смо већ прочитали, јесте све друго само не опонашање — најпре је то грчевито уразличавање воље да би се појавило представљање. Колико год Ниче наглашавао чињеницу да је ово представљање *унутрашње,* оно се појављује као нешто што долази споља, као слика, или опонашање — и оно што ово представљање опонаша

---

[9] Нпр.: „Истина, уз ово појединачно сазнање, као сувишак честитости ако не разузданости, стоји и дубокомислена илузија коју је на свет први изнео Сократ — оно непоколебљиво веровање да мишљење, вођено узрочношћу, доспева до најдубљих слојева бића, те да је у стању не само спознати биће, већ га и побољшати." *(Рођење трагедије,* стр. 84).

или тумачи уопште се не чини да означава суштину воље као изворне противречности. Управо на том месту нам се открива читава прича о сократизму — али не о сократизму као историјском раздобљу, не као о смрти трагедије која се појављује у временском следу након трагедије саме долазећи однекуд изван ње, већ пре о сократизму као могућности трагедије, одувек присутној у самом процесу стварања разлика: а трагедија је, са своје стране, стајала у истом односу према вољи. У ствари, сократизам нам пружа понављање трагедије (одређених аспеката њених аполонијских испољавања), али је реч о понављању које истовремено изражава оно што се понавља као несхватљиво, што све преокреће — тако се грчевито понављање појављује истовремено као противречност.

Ако резимирамо начин на који сократизам, нарочито сократовска опера, игра ову улогу, боље ћемо разумети раздобље које следи, раздобље Вагнера. Баш као што су се слика и трагички мит родили да би пружили лек против исконске противречности дионизијске воље, сада нас реч и мисао штите од мита — будући да управо унутар њега још опстојава та исконска патња.

„Сократизам побеђује мит . . . Графичке уметности страдају од мисли. 9 [58]

. . . трагедија је страдала само због претеране склоности ка аполонијском. 9 [10]

Слика спасава од постојања заплетеног у оргијастичка расположења . . . *Мисао (и слика)* као лек против мита." 9 [12]

Ова заштита од мита посредством речи указује на бекство од неразумљивости, пошто је циљ кретања из којег је настала опера био „разумети реч", и „прва последица тог захтева да се певач схвати" била је „опонашање говора помоћу песме" (9 [5]). Реч преузима своју образложену улогу господара, а песма (музика) добија улогу слуге: сада је музика пуко опонашање говора.

До ове тачке однос изгледа јасан. Али, ако читамо десети фрагменат, овај преокрет ранијег односа између аполонијског и дионизијског не изгледа више тако једноставан.

„Потпуни *преокрет* односа између дионизијског и аполонијског. Аполонијско је *за нас оно што се разумева са тешкоћом.* Морамо да тумачимо *слику* да бисмо досегли мит . . . Германски дух, по први пут обелодањен код Лутера, а онда поново у немачкој музици, поново нас је још једном приближио дионизијском: оно је сада далеко моћније. Осим тога, дионизијска мудрост нам је далеко ближа по облику. Потпуно смо неспособни да достигнемо природно уз помоћ аполонијског. Ипак можемо да тумачимо свет чисто дионi-

зијски и да објашњавамо појавну стварност посредством музике. На тај начин барем остварујемо естетско промишљање света, па и мита.”[10] 9 [10]

У сократовској опери, реч ниче потпуну разумљивост која је била обећана. Опис почетака опере говори (9 [5]) на који начин је подређена музика опонашала реч. Управо ово опонашање сада изгледа неопходно, јер насупрот Грцима, којима је за тумачење музике била потребна слика, за нас се аполонијско показује као неразумљиво, а тумачење помоћу музике као неопходно.[11]

Ниче следи ову инверзију у односу између музике и слике још даље. Наредни фрагмент изгледа као понављање онога што смо већ нашли у десетом фрагменту, изузев што уводи нов, никако безначајан израз „симбол”.

„Симбол — у изворном раздобљу као *језик* (Sprache) *уопште*, у каснијем раздобљу као средство сећања на *појам*.

Музика — истински општи језик. У опери бива коришћена као симбол појма.” 9[88]

Ниче двојако уписује симбол у сопствени текст: једанпут као музику изворног раздобља, као језик уопште, други пут као понижено средство сећања на појам.

У следећем фрагменту (9 [92]) имамо исту причу, али нешто збрканије предочену. Овде налазимо грчевито муцање речи „симбол”, будући да се она, или неке од њених варијација, појављују равно једанаест пута у девет реченица. Управо то грчевито понављање израза чини одломак нечитљивим, будући да означитељ указује на (барем) два противречна значења, значења која можемо појмовно схватити захваљујући претходно навођеном фрагменту (9 [88]): симбол као језик уопште и 2) симбол као средство сећања на појам.[12]

„Недостатак *симбола* (1 или 2) у нашем модерном свету. Разумевање света у *„симболима”* (1) јесте предуслов велике уметности. За нас је музика постала мит, дакле, свет *симбола* (2): ми се односимо према музици онако како су се Грци односили према својим *симболичким* (2) митовима.

---

[10] Овде је два пута наглашено да нас тумачење слике помоћу музике доводи до „мита”. Јасно је да се мит не може више разумети једноставно као уздизање аполонијске слике — премда се чини да Ниче и ја тако нешто сугеришемо. Но, тачно објашњење израза даћемо нешто касније.

[11] Означитељ „музика” је, отуд, уписан двојако (игра честа у *Рођењу трагедије*), једном као оно само-разликујуће, као Воља, а затим поново, након процеса уразличавања из којега настаје аполонијско, (ако се уопште може говорити о крају у оваквој операцији), као музика у свакодневном, ограниченом смислу.

[12] Овакво двоструко уписивање „симбола” већ противречи његовој „појмовној” улози.

Људски род који свет сагледава апстрактно, а не у симболима (1) није способан за уметничко стварање. На месту симбола ми имамо идеју — отуд тенденциозност као узор у уметности.

Јављају се људи који свет сагледавају као музику; наиме, симболички. Посматрати ствари на музички начин представља нову уметничку могућност.

Отуда — посматрајући један догађај — чинимо то не с обзиром на појам који овај садржи, већ с обзиром на његову музичку симболику (1): то је дионизијски симболизам (1) који све прожима, непрекидно (Мој курзив и нумерација, наравно — 9 [92]).”

У ствари, ово брбљање нема ништа изван онога што смо већ читали у фрагменту 9 [10]: у случају Грка, музика је објашњавана сликом, сада се слика објашњава посредством музике.

„Стара бајка је симболизовала дионизијско (у сликама). Сада дионизијско симболизује слику. Некада је дионизијско објашњавано кроз слику. Сада се слика објашњава помоћу дионизијског. Дакле, сасвим преокренут однос. Како је то могуће? — Може ли слика уистину бити поређење за дионизијско? Стари су тежили да схвате дионизијско кроз поређење са сликом. Ми унапред претпостављамо разумевање дионизијског и тежимо да схватимо слику кроз поређење с њим (Bildgleichnis). Поредимо се међусобно. Њих је занимала поредбена вредност слике, а нас дионизијско уопште.

За њих је свет слика био разумљив свет: за нас је свет прожет дионизијским. 9 [92]”

Али како је ова незамислива релација могућа? — однос у којем је слика поређење за дионизијско, а, на другој страни, дионизијско поређење за слику. Кад би то био случај, не би постојала никаква чврста основа за поређење, већ једино вечни преокрет унутар којега се, додуше, збивају одређене поларизације, али унутар којега полови нису само супротстављени, већ и истоветни. „Поредимо се међусобно. Њих је занимала поредбена (то јест, аполонијска) вредност слике, а нас дионизијско уопште” као вредност. За нас аполонијска слика игра исту улогу коју је дионизијско имало за Грке, и безгранична изменљивост улога спречава нас да утврдимо где се налазе првобитни полови дионизијског и аполонијског.[13]

Игра коју Ниче игра са изразом „симбол” може нас навести да посумњамо, како се поучни морал ове приче, дат

---

[13] Нпр. Деридина *Mythologie blanche (Бела митологија), Poetique,* нарочито делови о „уопштавању метафоричности” код Ничеа, стр. 6—8 и 44—45.

у 92. фрагменту, може читати на следећи начин: *Симбол симболизује симбол.* Ово, пре свега, указује на чињеницу да једно значење одређује друго значење: једино уколико је појмовни симбол замислив утолико је његова супротност, симбол као општи језик — као непосредованост — одредив.

Досад смо указали само на два супротна значења речи „симбол"; у овом тренутку у игру улази и треће — нарочито у реченицама које су нам пружиле модел за наше моралне ставове *(Симбол симболизује симбол).*

„Стара бајка је симболизовала дионизијско (у сликама). Сада дионизијско симболизује слику." 9 [92]

Глагол — симболизовати — и то управо онај који означава путању уразличавања једног симбола од и кроз други, не може се схватити нити као језик чисте непосредности, нити као опонашање, премда их обоје омогућава.

Симболизација — овај непрекидни гест вечног враћања[14] — може се исто тако назвати и „мит". Док смо следили путању рођења трагедије из музике, често смо израз „мит" једноставно поистовећивали са метафоричким. Али то није тако једноставно као што се чини. Наиме, у десетом фрагменту смо се срели са обрнутом путањом, путањом која нас, тумачећи слику посредством музике, такође доводи до мита. Стижемо, дакле, до мита и помоћу једног и помоћу другог полазишта, а у митy самом се одвија бескрајно преусмеравање обеју оријентација. То омогућава насилно уразличавање поређења и брисање трагова, показујући се обично као пластичка уметност.[15]

---

[14] Нпр. Maurice Blanchot (Морис Бланшо), који описује вечно враћање као понављање које „отклања", понављање врло слично инверзији која се јавља код симбола. (*L'entretien infini — Бескрајни разговор,* Paris, Gallimard, 1969).

[15] Ова деконструкција традиционалне теорије представљања може се целовитије сагледати у *Рођењу трагедије* него у овим неповезаним фрагментима; целовитије, а ипак су ови одломци дискурзивне јасноће смештени у један непоуздани контекст.

„Трагедија подастире узвишено поређење, између свеопште вредности своје музике и дионизијске пријемчивости примаоца, а то је мит, и буди у том примаоцу илузију да је музика само највише оруђе представљања којем је циљ да оживи пластички свет мита. Верујући у ову узвишену варку, она сад може покренути своје удове на дитирампски плес и препустити се оргијастичком осећању слободе које, као музика по себи, без те илузије не би могла себи да приушти." (*Рођење* . . ., стр. 115). „Трагички мит се може схватити једино као симболизација дионизијске мудрости помоћу аполонијских уметничких средстава; он доводи појавни свет до граница на којима овај себе пориче и покушава поново да нађе уточиште у крилу једине и истинске стварности." (*Рођење* . . ., стр. 121).

„Ако сада пренесемо тај феномен естетског гледаоца на аналогни процес код трагичког уметника, схватићемо настанак и по-

. . . Можемо се сада вратити Ничеовом „суштинском питању" из 36. одломка, питању које сада може изгледати или веома наивно или сасвим иронично. „Суштинско питање: какав је међусобни однос двају естетских нагона? Ово разјашњава рођење трагедије." (9 [36]). Најзад ћемо подастрети Ничеов непосредни одговор на ово питање:

„Грци нам помажу далеко више него наши сопствени естетичари својим темељним разликовањем дионизијског и аполонијског. Однос двају естетичких начела потпуно је лишен начелности. Ово поманькање знања чини расправу о Вагнеру тако сложеном." (9 [34])

Однос двају естетичких начела на којем смо засновали свој историјски развој сасвим је лишен начелности и потпуно му недостаје оно што би се могло поставити као унапред одређујући појмовни закон. Наиме, управо је та историјска поставка оно што нас је и довело до миметичких умножавања, до поманькања било каквог сократовског знања, до оног што Ниче назива — недостатак спознаје. Због тога Ниче налази да је тешко расправљати о Вагнеру. Он то може учинити једино ако изложи Вагнера као модел (између других модела — Грка, Шекспира, итд), као поучни историјски пример, на којем можемо спознати безначајност поучног и историјског.[16]

„. . . ми смо школовани уметници. Тапкамо тражећи узоре. Не постоји поучнији пример за то од појаве Вагнера.

У наше доба, естетске појаве су сасвим прикривене и уочавају се на ерудитском нивоу. За мене је вредност Вагнера . . .

Однос двају естетичких начела сасвим је лишен начелности. Овај недостатак спознаје и чини расправу о Вагнеру тако тешком: томе се мора додати да се читав либерални свет брани од духа музике и његовог филозофског тумачења. Музика уништава цивилизацију као што сунчева светлост поништава сјај светиљке." 9 [34]

рекло трагичког мита. Он са аполонијском сфером дели све задовољство привида и гледања, а уједно пориче ово задовољство и налази још веће задовољство у уништавању видљивог света пуких привида." *(Рођење . . .*, стр. 130).

[16] Ничеов текст постиже оно што Мишел Фуко сјајно означава као „генеалогију историје", или „стварну историју" („Nietzsche, la genealogie, l'histoire", у *Hommage a Jean Hyppolite*). Ја, међутим, не бих ограничавао „генеалогију историје" на историјску димензију. Деконструкција историје посредством генеалошке структуре може се пронаћи већ на почетку Ничеовог рада и стога противречи општој тенденцији Ничеових тумачења, по којима се најранији текстови читају као невина изворност.

Можемо поткрепити ову тврдњу о уништењу цивилизације, уништењу историје, поново у фрагменту 42. Свакако, из тога нећемо ништа *научити,* али можемо барем проширити мрежу слика.

Текст се нуди као историјска лекција из естетике, али та иста кретња открива помањкање спознаје у самој лекцији.

„Јер онај чија су крв и месо већ упили естетичку лекцију већ растумачену у овој расправи — што подразумева да су основне претпоставке лекције, чињенице о аполонијском и дионизијском, биле већ присутне у њему у облику несвесних опажања — онај који је, заједно са нама, био поучен и уверен од стране најмудријег учитеља, природе, у вечну вредност поменутих естетских нагона и њихове нужне односе, он сада може да се несметано одреди наспрам аналогних појава у садашњици, као посматрач који не жели ништа за себе, али трага за истином која је потребна читавом свету." 9 [42]

Ничеов текст нас није могао поучити ничему што већ није било присутно у нама. Он говори, свакако, о „нужним односима" двају естетских нагона: знамо, међутим, да ниједно од ових знања није у питању — још од самог почетка. И стога овај одломак и нема друге намере него да још једном констатује то помањкање сазнања. Ниче узима маску објективности, а ми, читаоци, морамо такође заиграти у улози филозофа.[17]

„. . . као посматрач који не жели ништа за себе, али трага за истином која је потребна читавом свету. Он је већ опробао и оснажио свој поглед на низу историјских раздобља и сада мора да убаци реч, изнесе захтев на реплику с обзиром на реалност." 9 [42]

Овај израз, „убацити реч", мора се схватити дословно. Јер у промишљању стварности, као и историје, не налазимо ништа друго до речи: нема ту ничег другог осим примера и доказивања помоћу њих, миметичког понављања са противречностима, а никада научне спознаје ствари.

„Историја, наравно, никада не поучава непосредно, она нам једино пружа примере. Чак и стварност око нас не може нам пружити неко дубље сазнање, једино га може поткрепити примерима. Желео бих да кажем да управо наше раздобље, са његовим „објективним", уистину апсолутним „угледањем" на историјске списе — уколико они нису

---

[17] Пореди код Жила Делеза: „Philosophos не означава мудраца, већ пријатеља мудрости. Ево на какав необичан начин се мора тумачити ознака ‚пријатељ': Заратустра каже да је пријатељ увек онај трећи између ‚ја' и ‚мене', оно што ме нагони да свладам себе самог и што се исто тако мора савладати да би се живело . . ." (*Nietzsche et la philosophie,* Paris, PUF, 1970).

само сувопарна збирка докумената — показује да ти списи не означавају ништа друго до примере општих филозофских ставова . . .

Једино за равнодушне очи филозофа историја одражава вечне законе, док [и овде Ниче описује сопствени текст] човек који се налази усред струје индивидуалне воље, кад има разлога да навуче маску објективности, бива принуђен да трпи увредљиву темељност номенклатуре, тако рећи, до њених крајњих граница — пошто, с друге стране, са сваким ширим ставом који изриче, он испољава филозофску сировост у разумевању света којој је недоступно било какво сазнање самог себе и која је стога равнодушна." 9 [42]

Ниче, отуд, навлачи маску објективности, номенклатуре историјских догађаја, тако да сваки суд може да нам покаже неспособност досезања дубљих сазнања.

А потом, као да жели још једном да на примеру покаже ово навлачење маске објективности, Ниче напомиње да ми објашњавамо своју естетичку стварност са постојећим естетичким сазнањима — као да је већ заборавио да нам „стварност око нас не може пружити неко дубље сазнање, једино га може поткрепити примерима" из историје. Оно што можемо очекивати од ових примера, стога, није ништа друго до поређење и илустрација, или, друкчије речено, слика слике . . .

„Размислимо о судбини славних Шекспирових драма у нашим позориштима. Увек сам код боље образованих гледалаца примећивао извесну збуњеност у том погледу. Сви они су били свесни, на основу сопственог, блиског и дубоког познавања песниковог дела, оног ватреног унутрашњег разумевања сваке речи и сваког призора ових драма, тако да су им се сва поновљена читања истих драма чинила као лутања аветињских ликова вољених мртвих, као непрестана размена најпознатијих и најдубљих успомена. Они су осећали, међутим, да је ово општење са „књигом" у руци било некакво вештачки створено, унистину неприродно општење са сенкама које морају избледети у поређењу са драматичном стварношћу позорнице." 9 [42]

На страницама које следе, овај однос између модерног гледаоца и драме описан је као морални однос — штавише, морална тема се овде може јасно разазнати ако се присетимо одломка раније поменутог (9 [105]). Тамо, моралност је била доведена у везу са „варљивим светом представљања" и са „уништењем изворне патње и исконске противречности". Све *добро* произилази из привременог *потонућа у представљање*, то јест „из сједињавања с појавом" (9 [105]). Управо је ово сједињавање с појавом чин који „боље образовани гледаоци" покушавају да остваре у читању Шекспировог

Хамлета. Пример који Ниче бира нипошто није без значаја. Ови читаоци „са ‚књигом' у руци" осећају да се ближе „разумевању сваке речи и слике", тако да читање постаје слично „лутању међу аветињским фигурама вољених мртвих". Нема сумње да се читалац поистовећује са Хамлетом, који, у првом чину (сцене IV и V), блуди заједно са духом свог вољеног оца, и који, у другом чину, води разговор са Полонијем — са књигом у руци. Али покушај сједињавања са појавом у *Хамлету* показује се као крајње проблематичан, будући да текст узастопце наговештава и наглашава уразличавање, своју сопствену недовољност[18]. А ствари једва да стоје боље за читаоца у случају стварног присуства драмској продукцији, него у случају његовог „општења са књигом у руци." 9 [42]

„То не функционише, јер чак и у устима искрено уверених глумаца ми назиремо удаљену мисаоност, слику, у

[18] *Збуњеност* читаоца на којој Ниче инсистира истовремено је и знак његовог поистовећења са текстом, али и његовог дистанцирања од текста... Јер збуњеност (perplexity) у етимолошком значењу (per — кроз, преко, plectere — заплести) наговештава уплитање у игру, уплитање које, с друге стране, показује различитост недовољности.

Ниче уплиће читаоца у игру структуре *Хамлета* — као слику јунака — и тиме прекорачује последње границе између стварности и илузија. Јер, колико год омамљујући изгледала игра унутар игре Шекспирове трагедије, она, чини се, дугује ономе што је изван ње — а то су ставови читаоца који тумачи — постојање заштитне баријере. Но, у складу са Ничеовим одломком, поистовећивање са *Хамлетом* разграђује такав поредак, руши спољашњу границу приче и смешта читаоца, против његове воље, у збркану игру маски.

Текстови ових призора који се помињу у Ничеовом фрагменту, усредсређују се управо на недовољну природу слике. Хамлет уистину препознаје фигуру свог оца, али ће ипак наставити да сумња да ли је то била „аветињска фигура вољеног мртваца" или пуко „општење са сенкама". Непоузданост слике се поново показује у тренутку када Хамлет покушава да изнова себи предочи слику аветињске фигуре — да овековечи метафору у писању. То се збива при записивању последњих речи авети којима се јунак заклиње да освети убиство:

„Да те се сећам! Да, са таблице
сећања свога збрисаћу све плитке
спомене будаласте, свеколике
калупе књишке, сва уобличења.
отиске све што ту их препочеше
некада младост и посматрање,
па ће твој налог једини да живи
у књизи и у свесци мозга мог.
— — — — — — (Пише)
Сад пак на завет мој
он гласи: ‚Збогом, збогом,
мисли на мене!' Заклех се на то."

(Чин I, сцена V)

суштини свака реч одјекује размекшано, закржљало, оскрнављено. Ми не верујемо у тај говор, не верујемо ни тим људима, и оно што нас је, иначе, упућивало на најдубља открића, сада се показује као невољна игра маски. И тако се враћамо поново књизи, признајући да неприродно посредовање штампане речи изгледа далеко природније него посредовање изговорене речи у радњи која нам је предочена. Али, ако поново покушамо да оно што смо читали у себи прочитамо наглас, служећи се поступком миметичког уразличавања акцената, збуњено ћемо утврдити да се и такав поступак, упркос нашим осећањима, показује потпуно недовољним — у ствари, безвредним." 9 [42]

Са сваким новим понављањем — кроз читање у себи, кроз оживљавање на сцени, кроз гласно читање са миметичким акцентовањем — текст се открива као мисао или слика, као посредован и недовољан. Ова разлика се може укинути једино посредством патетичног и једноличног рецитовања.

„. . . тако да ми бежимо у опште патетично и једнолично рецитовање, у којем најзад осећамо да смо се довољно приближили усхићењу." 9 [42]

Нешто даље, Ниче покушава да детаљније објасни овај патетични, једнолични тон.

„Шта је, у ствари, овај крајње неприродан патос, који се уопште не одражава у природи? То је израз *моралног* расположења — противречност између естетичког света и наше сопствене стварности нам се указује непосредно и најубедљивије као морално осећање, као осећање естетичке неприродности нашег света у поређењу са суштином света уметности, наиме, у крајњој линији као осећање наше неестетичке, потпуно моралне суштине." 9 [42]

Овде се збило двоструко померање. Патос једноличног је најпре описан као противречност — противстављеност естетичког света нашој сопственој стварности: а затим као поређење, поређење природе естетичког света са нашом не-

---

Четири последња чина показују само тај неуспех средстава помоћу којих треба да се запамти авет (Оца) (да учврсти слику): сва колебања, сумње и илузије.

Друга поменута сцена у којој се читалац поистовећује са Хамлетом сведочи још непосредније о недовољности речи. Хамлет — као читалац — улази са књигом у руци. Он изиграва лудака користећи речи које су у исто време и прожете смислом и бесмислене. Његов говор функционише на ивици разума, говор који, претварајући све у метафору, на тај начин разграђује сопствени смисао.

„Полоније: Шта то читате, кнеже?
Хамлет: Речи, речи, речи."

природношћу, а у последњем опису моралног осећања све разлике су уклоњене. Поседујемо једино просто осећање сопствене моралне суштине.

Моралност се сједињује са појавом, она је покушај да се произведе подражавање (мимезис) као чиста истоветност. У рођењу трагедије из музике (као што смо читали у фрагментима 104 и 105), појава (der Schein) се остварује једино кроз насилно уразличавање воље. Штавише, патетични једнолични звук пригушује изворну противречност, оно што је недовољно.

„Значење такта као ограничења музике — насупрот њеном највишем дејству. У случају Вагнера може се видети како музика делује лишена тога . . . Такт нема никаквог узора у природи: каква врста силе може бити оно што разврстава импулсе воље у једнаке временске одсечке? — наиме, изворни такт представља прекид струјања. Он је већ поређење са вољом — нешто што долази споља . . . Посредством такта, хармонија и мелодија су, у неку руку, ограничени. *Такт* је последица примене *мимезиса* на музику." 9 [116]

Текст се овде мора поистоветити са једноличним — будући да је он „потпуно лишен узора у природи", баш као што једнолично рецитовање „уопште није одражено у природи". Такт, као и једнолично рецитовање, покушава да контролише уразличавање воље разврставајући њене импулсе као једнаке временске одсечке и тежећи да непрестано понавља овај поступак. Такт нема узора у природи (природи у смислу воље), будући да воља исказује такт најпре као поређење. Немачки израз *Gleichnisrede* указује не само на поређење већ истовремено и на параболу, наглашавајући не само подражавалачку природу такта већ и његову моралну природу.[19]

Ништа није у већој супротности са овим симетричним, моралним тактом, од уразличавања миметичког патоса код Вагнера.

„Сама музика, подвргнута визуелним обрасцима, мора се ослободити свих чврстих облика; наиме, изнад свега, чврстог, симетричког ритма. Јер драматско подражавање јесте нешто сувише променљиво, ирационално у односу на све облике апсолутне музике: она чак не може трпети ни такт: отуд велике промене темпа у Вагнеровој музици. Ова музика је схваћена као поново створена, *исконска музика*, будући да је безгранична: она одговара алитерацији." 9 [149]

Овај недавно уведени чинилац, алитерација, води нас ка другом, далеко плодоноснијем чиниоцу. Алитерација је,

---

[19] Да је такт у вези са моралношћу може се видети лако и по двосмислености саме речи: такт (Takt) значи такође и смисао за пристојно.

дакако, понављање, али непотпуно понављање: као и Вагнеров миметички патос, она „не може да трпи такт", она је непотпуно понављање, не само због великих промена темпа, већ и због чињенице да се понавља само део претходне речи, дакле и делимично понављање, које нема никакве везе са значењским слојем, садржајем. Овакво опонашање је у тој мери несавршено да друга реч нипошто не омогућава увид у ону претходну, коју је делимично поновила.

Алитерација нас доводи до појма *муцања:* тај однос је јасан и ми можемо нов израз без колебања уврстити у списак одговарајућих елемената фрагмента 9 [149]. Наиме, муцање је у Гримовом *Немачком речнику*[20] одређено овако: „појмовно, потиче од наилажења језика а препреке у току говора, за време чега се чешће или ређе [отуд са променама темпа као код алитерације] збива понављање гласова или слојева које треба уобличити". Ипак се муцање у понечем разликује од алитерације. Оно јесте, као и алитерација, делимично понављање, али понављање унутар којег се јавља грчевити покрет који се не може контролисати. Етимолошко значење речи „муцати" („stammer") у *Duden Etymological Dictionary* јесте „ударати о препреку, бити спречаван": то је детаљније објашњено кроз однос са изразима „нем, ћутљив" *(„dumb, silent")* — бити онемогућен у говору, неспособан за говорење.[21]

Ова неспособност за говор, ово понављање као противречност, прожима читав текст. Наиме, муцање истовремено игра и улогу средишње метафоре и улогу децентрализације. Дакако, ова реч се појављује у деветој књизи бележница само двапут и један једини пут у *Рођењу трагедије* 1872; али смо ми обично несвесни ове операције, пошто су бројна понављања дата прикривено.

Два примера израза „муцати" у деветој књизи допуштају нам да га уведемо у нашу причу. С једне стране, Ниче жели да нас увери да је та особина урођени недостатак искључиво модерног човека.

„У тој мери Шилерова *Ода радости* најпре досеже своју дубоку, истинску уметничку позадину. Видимо како песник покушава да тумачи немачки дионизијски нагон посредством слика — како, дакле, слично модерном човеку, једино успева у незграпном муцању." 9 [10]

Али много детаљније објашњење појаве налазимо већ у ренесанси, у случају Хамлета, Ничеовог омиљеног обрасца.

„Мисао трагичког јунака мора бити потпуно обухваћена трагичком илузијом: он не сме тежити да нам објашњава трагичко. Хамлет представља образац: он увек изражава

---

[20] Grimm: *Deutsches Worterbuch* (Leipzig, 1960, стр. 650).
[21] *Der Grosse Duden Herkunftsworterbuch* (Manhaeim, 1963).

погрешну ствар, непрестано трага за погрешним разлозима — трагичка спознаја не допире у његова размишљања. Он јесте *посматрао* трагички свет, али он о њему не говори, радије говори о сопственим слабостима у којима проналази избављење од сопствених дилема.

Размишљање и просуђивање јунака не представља аполонијски *увид* у његову сопствену истинску суштину, већ пре варљиво муцање: јунак греши." 9 [28]

Отуда муцање, премда напредује у речима и мислима, у оном сократовском, обмањује језик науке. „Дијалектика греши. Језик драмског јунака јесте непрекидно грешење, самообмана." 9 [28]

Муцање можемо уочити још раније; оно је приметно већ у грчкој трагедији:

„Како сад јунак треба да говори? Ко је иза свега тога — визија? Код Есхила, јунак је нем; а потом, изговара величанствене речи. 9 [7]

Дуга тишина Есхилових фигура подсећа нас на визију хора . . . А затим, такви дуго ућуткивани људи говоре страшно патетичне речи: они су избачени сувише високо у идеалне сфере: то мора да су биле потпуно туђе, сабласне, неразумљиве речи." 9 [110][22]

Муцање, отуд, нема граница. Оно се појављује у сваком раздобљу и прети проломом у говору. Од самог почетка, ни о чему другом и није била реч у овом есеју. Јер, у складу са малопре наведеним одломком, муцање прекида путању између визије хора и импровизације карактера. И сада, тиме смо практично враћени на полазну тачку нашег текста, на рођење трагедије из музике — но, наравно, нећемо понављати читаво излагање — једино нам преостаје да укратко укажемо на који начин историја, појава интерпретативне слике и муцање успостављају односе међу собом.

Шта означава муцање на путањи између дионизијског хора и аполонијске слике? Необични закон муцања одређује однос између два естетичка начела. Чинило се најпре да овај однос омогућава артикулацију између историјских раздобља и хронолошко ређање различитих фаза, а поврх тога, гарантује јасно раздвајање тумачења, подражавања, слике и онога што она означава. Муцање сада угрожава коначно разликовање истоветности и противречности, понављања и неслагања, оно разликовање без којег су појмови историје, означитеља и значења потпуно бесмислени.

---

[22] Наравно, реч „муцати" се не појављује у овом одломку, али у првој бележници фрагмената постоји готово истоветна варијација која гласи: „Есхилове и Софоклове фигуре су много дубље и узвишеније од својих сопствених речи: оне *муцају* о себи и ономе око себе." (Мој курзив, 1[106]).

Ничеов историјски гест јесте управо сократовски, то је гест који, чини се, јемчи значење текста. У том смислу, „његова истинска сврха је прикривена помоћу обмане" *(Рођење трагедије)*. „(Историјски) мит нас штити од (тôка непрекидног враћања) . . . док му у исто време даје најпотпунију слободу" *(Рођење трагедије)*.

Стога ови фрагменти не описују само историју трагедије, већ исто тако предочавају и трагедију историје. У овој трагедији, аполонијско, историјски Сократ, или пак сама историјска могућност[23] играју главну улогу — улогу јунака. Његов (Сократов) свет научне појавности одбачен је ка границама на којима сам себе пориче.[24] Па ипак се ово порицање аполонијског тешко може довести до његовог коначног уништења: оно што се уистину збива пре личи на ново заплитање са дионизијским у неумољиву игру инверзија.

Према томе, махнитост и грчевитост нису ни на који начин исцрпљени у изворном раздобљу дионизијског, будући да се целокупна историја показује као један јединствени грч, порођајни бол обнављајућег ланца унутар којега се сваки потомак може распознати по једној урођеној ознаци — урођеном недостатку, то јест муцању. Сам Ниче не пориче проблематичност сопственог уписивања у овакву историју, будући да у деветој књизи бележница понавља питање о сопственој неспособности говорења.

Ако из овог излагања извучемо прикладне закључке о нашој сопственој способности тумачења, суочићемо се и сами са препреком која нас осуђује на муцање.

С енглеског
Светислав ЈОВАНОВ *Керол ЦЕКОБС*

---

[23] Читамо Ничеа против њега самог: његова „Самокритика" у сваком случају схвата *Рођење трагедије* дијалектички.

„То мирише сувише хегеловски . . . Један ‚појам' — антитеза аполонијско / дионизијско, преведена у метафизику; сама историја као развој појма; у трагедији је антитеза присиљена да постане јединство." *(Ecce Homo)*.

Али муцање није ништа друго него дијалектика.

„Размишљање и просуђивање јунака не представљају увид аполонијски у његову сопствену истинску суштину, већ пре варљиво муцање . . . Дијалектика греши."

Она, дакле, не чува оно што преиначава. Она не јемчи значење, већ пре мањак спознаје.

[24] Ово порицање се тешко може схватити као успешан повратак исконској материци, премда се чини да Вагнер отвара једно такво тумачење: наиме, такав повратак се заснива на могућности историје. Изворна дионизијска материца, исконско Једно, била је неопходни проналазак сократовског виђења историје. Пореди у *Рођењу* . . ., где су описи оваквог повратка префињено иронизовани изразима као што су „чини се", „аналогно", „као да".

ПЕТ ГОДИНА БЕЗ ТАМЕ (11)

Робијање

(Наставак из претходне свеске)

О Русини, и надаље

Пре него што сам било шта почео да радим у амбуланти — а ничега хитног није ни било, обратих се Русини:

— Господине заповедниче, молим вас да ме ослободите рада у овој амбуланти, пошто нисам у стању, између осталог, и из здравствених разлога, да одговорно извршавам задатке који су ми овде поверени . . .

Трудим се, у мери коју ми дозвољава моје напрегнуто стање, да се изразим што опрезније, не би ли избегао неки оштрији сукоб с овим човеком. Док смишљам шта ћу и како ћу даље да поступим, потајно се надам да ће се цела ствар са Русининим покушајима лечења затвореника на неки разуман начин решити — само ако га не будем наљутио; то јест, ако будем умео да не активирам нагазну мину његовог нарцисоидног карактера и претераног самопоуздања.

Није мени, ни овако болесном, лако да напречац напустим затворску амбуланту, не знајући хоће ли празнину која ће иза мене остати попунити који други лекар-затвореник. Колико сам досад могао видети, или пре, наслутити, мога бившег професора хирургије, др Коха, који је свакако од мене далеко компетентнији лекар, неће хтети довести са затворског одељења да ради у овој амбуланти. Осуђен је на сувише велику казну, много је опасан . . . Но, ипак, никад се не може знати.

— Да ли ви то, кажњениче, одбијате да вршите посао за који сте одређени? Јесам ли ја вас добро схватио, а јесте ли и ви схватили на којем и каквом се месту вашом властитом кривицом налазите?

Слутио сам. Унапред сам слутио, реаговаће као запета пушка. Нема код Русине колебања ако треба затворенику показати где му је место. Но, било ми је такође и сасвим јасно да се мој анђео чувар, који има мерак да даје инјекције, тек загрева, да тек узима залет за могући неравноправни обрачун с једним затвореником. Ипак, у овој, за мене изненадној моралној и физичкој претњи, једну ствар нисам могао ни слутити, а то је: којим правцем ће кренути овај разговор, који је, иначе, био неминован, и како ће се завршити?

— Не, господине заповедниче, ја нисам одбио да радим. Замолио сам вас, заправо да ме ослободите од рада, како из здравствених разлога тако и због тога што ми је познато да се у овој амбуланти дају инјекције и лекови за чије ћу дејство, у случају какве несреће, иако их нисам давао ја, ван сваке сумње бити одговоран. Ни у ком случају не бих хтео да одговарам за нехат или незнање и да тако себи на леђа натоварим казну, која би била за мене неупоредиво тежа од ове коју управо издржавам.

Балансирао сам, како сам умео и могао, у положају који ми није пружао никакве изгледе, да овој узданици постојећег поретка објасним извесне етичке ставове. Наравио, узалуд. Узаман сам моју примедбу о инјекцијама формулисао тако да што мање повредим сујету мога чувара. Сујета му је била вероватно повређена већ и тиме што је наслутио да ја о његовој делатности имам своје мишљење. А не ћутим и не повлађујем му.

— Ви ипак, како год то окренете, одбијате да радите у овој амбуланти, измишљајући којекакве изговоре. Иако сте у овој установи тек однедавна, не верујем да сте до те мере необавештени да не знате да се то на оваквим местима строго кажњава. Овде се свако наређење извршава без поговора. Надам се да сам био јасан и да ћете се прихватити посла . . .

— Али ја стварно не могу . . . Како да преузмем на себе сталну одговорност за нешто што, без мога знања, ради неко други. У таквом положају не могу сталожено радити, а без прибраности и сталожености овај се посао не може обављати.

Променивши једва видљиво израз лица, нешто мало, чини ми се чак и побледевши, Русина ми наређује да напустим амбуланту и да се до даљњег не удаљавам из ћелије. Вероватно је дошао до закључка да ће ме тешко приволети

да радим у амбуланти, ако онај „неко" који се тамо игра са лековима не прекине игру. Наслућивао сам, штавише, да би прекид те, нимало безазлене игре „некоме" тешко пао. Да ће се „тај" из све снаге трудити да је настави.

Који ли је разлог пронашао Русина, те ме, због неизвршења наредбе, није одредио на рапорт код заповедника затвора, питао сам се, враћајући се у ћелију. Кажњеници се шаљу на рапорт и при мањим прекршајима против затворског реда и дисциплине. Због необичности овог поступка, почињем нагађати да можда има намеру да ме казни на неки посебно подмукао, само њему својствен начин. А причало се о његовој свирепости. Није ипак искључена ни таква могућност, тешио сам се, да Русина хоће да избегне разговор о његовој злоупотреби лекова. До таквог разговора би у сваком случају морало доћи ако би ме одредио на рапорт.

И за мене, макар и овако болесног, и за њега, убеђивао сам себе самог, било би најповољније ако би ме у највећој тишини отпремио натраг у корпарску радионицу, одакле сам и дошао овамо, у затворску амбуланту. Но, да ли он то може извести без рапорта? То вероватно није у његовој моћи и надлежности.

Др Оплушћил, који је у међувремену, док сам ја овако процењивао властити положај, навратио у моју незакључану ћелију, обавештава ме да је Русина кренуо у правцу Управе затвора. Вероватно да заповеднику реферише шта се управо догодило у амбуланти. Између осталог, сада ме и он обавештава да је Русина у мом одсуству затвореницима доиста давао инјекције. Колико је он, др Оплушћил, могао видети, била је то, додуше, само глукоза, али, у затворским условима морао сам се и таквом Русинином поступку успротивити, јер нисам могао бити сигуран да ли већ сутра неће посегнути за било којим другим леком.

Примећујем на Оплушћилу да саосећа са мном, али уједно видим да ми не намерава пружити никакав разуман савет. А да га ипак питам како би се он на мом месту понео, има ли икаквог смисла? Разумно у свему овоме било би, наравно, да званични лекар, др Вертлен, чешће обилази затворску амбуланту и болничко одељење и да брине о томе да се овако глупи испади од стране надзорника не дешавају.

Он је, колико сам из властитог искуства могао знати, одлазио и у истражни затвор у „Млину", и ту је вероватно био јако заузет лечећи ухапшенике које су при саслушавањима испребијали ештебејци, а није сасвим искључено да

је присуствовао и разним другим строго поверљивим „пословима". Али ипак, затвореничку болницу није требало никад да сметне с ума.

Тек што др Оплушћил напусти моју ћелију и бат његових корака, обележен тупим ударцима тешке ортопедске ципеле по каменом поду, нестаде, вероватно негде у затворској апотеци, у ходнику одјекнуше нови, енергичнији кораци. Судећи по гласном говору који допире до мене, биће да се то Русина с неким његовим колегом враћа из Управе затвора. То сигурно долазе по мене, размишљам, и рачунам у себи колико времена је било потребно Русини и Управи затвора да донесу одлуку о мојој судбини и раду затворске амбуланте и болнице. Сигурно не више од пола сата, рачунајући у то и време изгубљено на путу до Управе и натраг. На мукама сам, не толико због тога што ћу бити неизостављено кажњен, колико због гриже што нисам знао поступити тако да на неки начин спречим Русину у давању инјекција а да при томе и ја сам останем да радим у амбуланти. Вероватноћа да ће Русина ћутке прећи преко мојих примедби, отпочетка је била врло мала, али, ипак, хтео сам до последњег тренутка да верујем у чудо. Друго ништа, колико сам се тада могао досетити, ми на крају није ни преостајало.

Тако дочеках да се на вратима моје ћелије појави Русина, а са њиме — ко би се томе могао надати! — сам заповедник затвора, Михалик. Значи, рапорта ће ипак бити, али на лицу места. Тога, ваљда, досад није бивало. Јављам се прописно као кажњеник број 9827 и извештавам „претпостављене" — осећајући се, при томе, као и увек, бедно — да је у ћелији један кажњеник присутан, а остали су у шетњи.

Стојећи нешто испред Русине, Михалик, дежмекасти четрдесетогодишњак, пушта ме да ћутке стојим поред болничког кревета и хладнокрвно ме загледа од главе до пете, чиме се, вероватно, упиње да ме што више збуни и уплаши. Да ми стави до знања, да сам за њега стварно само бројка пред којом се ничега неће либити.

— Шта то чујем о вама, кажњениче — обраћа ми се, најзад, одмерено и ауторитативно. — Ви као да одбијате да радите у овој амбуланти и болници? Надам се да вам не морам нашироко излагати какве ће последице имати овакво ваше понашање ако и надаље останете при својој одлуци.

Објашњавам му да се, под условима у којима радим као лекар, не осећам способним да обављам посао на који сам распоређен. Да се у мом случају не ради о одбијању,

већ да је за мене питање савести хоћу ли један тако озбиљан посао обављати добро или мањкаво. И опет осећам пред собом непробојни зид неразумевања и ниподаштавања, од којега ће се одбити сви моји разлози, ма како они, иначе, били убедљиви у другим околностима.

Шта је Русина Михалику навео као разлог мога тражења да будем ослобођен од рада у амбуланти, није ми било познато, али је било сасвим могуће да је управник затвора тачно знао о чему се ради. Можда га је и сам Русина о томе обавестио — пало ми је у једном тренутку на памет — јер је, све у свему, било чудно што ме Михалик уопште не пита због којих ми то разлога није могуће да мирне савести обављам посао у амбуланти. Уосталом, није ми био потребан исувише велики умни напор да се у истом тренутку досетим да ме обојица имају у рукама и да могу радити са мном што год им се прохте. Увек ће њихова службена истина превагнути над мојом робијашком. Најзад, имао сам већ на суду горког искуства са позивањем на савест . . .

Не, не могу у присуству Русине, а ни иначе, да се жалим Михалику! Прво, јер не верујем да би, већ због самог принципа, заповедник једног затвора у спору између затвореника и затворског чувара, могао уважити затвореникове примедбе — а друго, јер нисам довољно наиван да очекујем правду од врховног апсанције. Могли би обојица, без по муке, да ме набеде да измишљам нешто што се никад није догодило, а то за мене не би било здраво.

Затвор у затвору: ћелија-самица

— Колико ја видим, слабо ће ту помоћи моје убеђивање — рећи ће на крају, с неким прекором у гласу, заповедник затвора Русини. Ето, пола сата радног времена смо изгубили узалуд, а могли сте и сами да казните овог кажњеника с недељом дана боравка у тамној ћелији-самици са смањеним оброцима хране. Тамо ће се, ваљда, уразумити . . .

Пресуђено — готово! Нема те квадратуре круга коју затворске власти неће за трен ока решити. Русина већ пати према излазу из болнице свога претпостављеног, озарен неком својом унутрашњом светлошћу, која му се на лицу одражава у виду једва приметног осмеха . . . Има, дакле, у њему нешто налик на душу! Има. Невоља је само у томе што се она увек буди у невреме и подмукло вреба не би ли кога могла ујести.

Сада ће, пошто испрати Михалика, Русина навратити у амбуланту, одакле ће телефоном позвати одељење са ћели-

јама-самицама и тражити стражара који би ме спровео на издржавање управо изречене казне боравка у мрачној ћелији. Требало би да се некако спремим за оно што ме очекује, али, пошто не поседујем ама баш никакве ствари, ни дозвољене, ни недозвољене, — остаје ми једино да за казну припремим само свој унутрашњи инвентар, а у себи, чини ми се, готов сам на све.

Не тресем се сувише, иако знам, бар отприлике, шта могу очекивати у ово зимско време од мог васпитног боравка у незагрејаној мрачној ћелији. Никако се не могу сетити да ли нисам, којим случајем, можда, прошле ноћи сањао неки луди сан који ми се сада, очито, испуњава. Али, ако га и нисам сањао, не мари, луду јаву од ове која ме управо сустиже, тешко да ћу икад моћи сањати. Но, засада бар, не могу да се пожалим на једноличност затворског живота. Она се мени не догађа.

Чини ми се да сам већ споменуо неком приликом како изгледа у леополдовском затвору мрачна ћелија-самица. Ћелија у ћелији, или, кавез у кавезу, — то је њен најбољи опис. Стари Андерс је спомињао да су у првим послератним годинама затвореницима за казну стављали на ноге још и окове. Да би могао носити окове, затвореник је добијао нарочите панталоне, које су се закопчавале са обе стране целом дужином од појаса до земље, јер обичне панталоне преко окова не би био могао обући. Схватате ли?

Не, нисам издржао целу недељу дана у мрачној ћелији-самици уз смањене оброке хране. А можда бих и био могао издржати, јер сам полако почињао да добијам јектичке грознице, а и ћебе су ми били убацили у ћелију, тако да ми није било претерано хладно. Успоставио сам, да тако кажем, извесну равнотежу са околином, а пошто ми се, при помисли на затворско следовање јела, ионако повраћало, ни смањени оброци хране нису ми много сметали. Још је иза мене и остајало . . .

Пустили су ме из мрачне ћелије након свега три дана боравка у њој, не знам заправо из којих разлога. И тако се, недовољно кажњен, опет вратих у ону исту ћелији у којој је Срњец приљежним затвореницима делио заслужено велике порције хране, где су уредни затвореници пишкили у посебно лонче, а бивши министри како им се прохте. Ићи ћу, очито, поново у корпарску радионицу, и искрено се надам да ћу темељито савладати корпарски занат и да ћу се бар са њиме, моћи укључити у савремене друштвене токове — ако ме оваквог, после свега, друштво буде прихватило, односно ако напослетку остане нешто од мене.

Опет међу својима!

Овако извађен из мрачне ћелије и изложен дневној светлости, почињем сам себи да личим на филм који су управо ставили у посуду са развијачем, па се на њему појављује снимљена слика чије контуре, па и појединости, бивају из тренутка у тренутак све оштрије.

Три дана у тамној комори, већином са болесно изоштреним чулима и упркос тродневном мраку, мучен несаницом, — да ли сам у таквим околностима уопште могао да себе не сагледам спреда и отпозади, па и изнутра као вишедимензионалну слику и да се не запитам: „Хеј, човече, ниси ли ти ипак мало тврдоглав? Ниси ли се могао потрудити да будеш мало паметнији?"

Видим која се слика, после свега што сам доживео, појављује управо на моме унутрашњем филму. Видим, а знам да ми помоћи нема. Ако је до труда, није да се нисам трудио да будем паметан, али да премештам брда мудрости, — одавно знам, није у мојој моћи. А и да могу премештати такве терете, ипак бих их оставио на њиховом досадашњем месту, све из бојазни да при том послу неког, мени сличног неспретњаковића, не пригњечим.

То, управо то се дешава данас. Гњечимо незнане нам људе неким брдима, за која баш и не можемо бити сигурни да се састоје од чисте кристализоване мудрости, а као нека олакшица дође нам сазнање да увек неко мора бити пригњечен, ако се тумбају брда. И то је увек паметно и добро оправдање за сваког пригњеченог, ако тек ми сами нисмо на његовом месту.

Искушење какво сам у мраку ћелије, колико јуче, преживљавао, подстиче човека на размишљање, а преко тога и на скромност. Тек у правој невољи којој се не могу знати границе, човек сазнаје колико може бити несавршен и беспомоћан да макар сам себи помогне, ако већ није могао бити од помоћи неком другом — а био му је толико дужан!

Мудрост, та посестрима доброте, добија свој прави и најлепши лик тек онда кад и од тврдих истина може изградити мостове над провалијама свирепих животних неминовности. Можда су баш такву мудрост људи и очекивали од оних који су имали довољно храбрости да себе цене као мудраце. Вероватно баш због такве наде, међу људима никад потпуно не изумире сан о бољој сутрашњици, о видовњацима који ће је остварити . . . Али, где су баш сада, зашто касне?

Како ли је лепа Срњецова ћелија! Да ми је у мом прећашњем животу неко рекао да се просторији која би у било

чему наликовала овој ћелији може прикачити такав епитет, био бих посумњао или у његов вид или у његово (оно нетелесно) здравље. Али, ето, и лепота је релативан појам, можда још и релативнији од неке друге такозване „надградње".

Није ту у питању „инвентар" једне такве ћелије, има тога и другде. Леополдов у том погледу није никакав изузетак. Ћелија, условно и изнимно за ову прилику названа Срњецовом, може бити лепа само мени који сам изашао из тродневног мрака, па ми сад светлост долази као луксуз и као невероватна декорација, чак и кад обасјава киблу. Она би вероватно могла бити „лепа" и за доживотњака кога су, нагло, у његовој дубокој старости, помиловали и најурили из затвора. Било је, наводно, таквих робијашких ветерана који су се враћали, лупајући на капију затвора, не би ли били примљени натраг.

Опет сам међу својима! Ту је још увек капетан Фарбак, ту је Душан Бјест и песник Владимир Ролко, а, колико видим, ни генерала Бодицког нису преместили никуда. У радионици ми, и овом приликом, љубазно уступају место поред фуруне, коју ложимо отпацима од врбовог прућа. Овако угрејаног, мање ме тресе грозница док по дебљини сортирам пруће за корпе и плетени намештај.

Навикавам се поново на ритам овог живота: два пута дневно одлазак на рад и, сваки пут при повратку у ћелију, темељит лични преглед. Лепо станеш раскречених ногу да ти стражар може руком прећи по панталонама, подигнеш капу да се и сам убедиш да ти под њу којим случајем није залутала нека тестера, кључ или нож и враћаш се под стражом у ћелију. При послеподневним повратцима с посла, не ретко, воде нас у централно затворско двориште, и ту настаје она позната сцена шетње робијашких парова укруг, с рукама обавезно забаченим на леђа и уз топот окованих робијашких цокула, који неодољиво подсећа на штропот папака повећег крда питомих биљоједа.

Затворенички дијалози и монолози, непознати саговорник

Ако сте довољно довитљиви, овде можете разменити неколико реченица с неким од кажњеника који, иначе, није затворен у вашој ћелији. Треба само да подесите, при уласку у двориште за шетњу, ваше кретање тако да унапред промишљен сусрет дежурном стражару што више личи на игру случаја. Значи, нема застајкивања и упадљивог окретања главе. Разговор мора бити полугласан, тако рећи

из кутка устију и без мимике, а глава окренута напред као да разговарате с погуреним леђима робијаша који се уморно клати пред вама.

Никад се нисам довољно извештио за такве разговоре, вероватно због недовољне прилагодљивости. Ако би, макар и врло приближно, хтео описати утисак који сам стицао при оваквој размени мисли и порука, онда бих такав један разговор упоредио са одгонетањем мени једва читљивог рукописа у којем недостају поједине речи или чак и реченице. Пошто се нисам могао обраћати непосредно саговорнику, нити сам према променама на његовом лицу могао докучити да ли стварно схвата мој говор, лишен гестикулације, нагласака и мимике, после оваквих сусрета остајао би у мени тежак талог недоречености и мисаоног мимоилажења.

Тешки су, наравно, затворски дијалози, — зна добро свако ко их је искусио, али нимало лакши нису ни унутрашњи монолози кажњеника. Штавише, они могу бити и најтежи део његове казне.

Јесам ли могао некако другачије да поступим, питам се безброј пута свакодневно? Нисам ли, упркос свему, требало да останем у болници и да на неки други, подеснији начин покушам да постигнем да се Русина окане глупе и опасне игре? Али тај други, подеснији начин, не пада ми на памет ни сада. А дани иду, вуку се — и, како време тече, све теже носим у себи ово питање, на које сигурно никада неће наћи задовољавајући одговор.

Одговор на ово питање добио сам ипак, макар и са сасвим неочекиване стране, већ након седам-осам дана пошто сам био напустио болницу.

Једног дана, крижећи уморно у вечерњој шетњи као да по затворском дворишту вучем неки невидљиви големи долап, са изненађењем опазих поред мене непознатог четрдесетогодишњака који је очито вребао прилику да ми нешто саопшти. Нисам готово ни приметио када је капетан Фарбак, с којим сам најчешће шетао, заостао у ходу иза мене, ваљда по претходном договору с неким, да би овом кажњенику пружио прилику да са мном разговара.

— Ви, дакле, опет у корпарској радионици? Изгледа да вас поприлично привлачи овај лепи занат — ословљава ме, без околишења, незнанац.

— Чује се да сте имали сукоб са Русином и мало ко се томе чуди. Ја, ако нисте знали, радим у писарници овог затвора и одатле потиче моја обавештеност. Тамо се ипак може нешто начути . . .

— Да ли је то био са Русином баш прави сукоб, не бих знао сам себи да одговорим, тек осећам да се нисам снашао

онда кад ми је то највише било потребно, мој господине — обавештавам га. — Вама је, вероватно, познато у каквом сам се положају био нашао у амбуланти. Ни тамо остати, ни отићи — јер једно кајање ми у оба случаја не би гинуло. Налетео сам, једноставно, на зид, — ето то је то! Зид ни у ком случају није био у сукобу са мном, — али ја са њиме можда и јесам био. На властиту штету, разуме се. И на штету болесника, ако схватате . . .

— То јесте тако како сте ми управо рекли, али хтео бих да вас обавестим да професора Коха ни у ком случају неће пребацити на рад у амбуланту, знате већ из којих разлога. Сад ће тек Русина имати широко поље за своје ћефове. Ви кажете да је ту и др Вертлен. Нисте то, ваљда, озбиљно мислили? Слабо њега брине Русина, а можда ништа и не може да уради да би за лекара-кажњеника побољшао радне услове у амбуланти, макар овај, углавном, и обавља цео његов посао . . .

Није ми криво што се најзад ипак неко нашао да разговара озбиљно о бригама које су ме притисле. Чини ми се да ћу и нерешене сумње, колебања и гриже лакше подносити ако их некоме саопштим. Не очекујем од овог разговора неко решење за мене и моје моралне муке. Претпостављам, чак, да ћу за дуже време изучавати корпарски занат, али ипак, волео бих да се зна зашто сам напустио затворску амбуланту. Да је у томе био, макар и неуспео покушај да се одбрани она мрвица људског односа која је нама, проскрибованима још преостала. Јер, рачунам, бар по боловима и привремености живота, колико год то хтели да порекну наши властодршци, ми смо ипак људи. Ни пријатељи, ни непријатељи, већ само људи. Ако ме мој утисак не вара, моје су намере у овом случају добро познате онима које сам досад сретао у амбуланти. А то би могло бити довољно.

— И још о нечему сам хтео да вас обавестим. Можда ћу вам тиме помоћи да се лакше одлучите како ћете се држати надаље — саопштава ми мој непознати саговорник. — У писарници се чује да ће Михалик поново тражити да вас пребаце на рад у амбуланти и болници — и то ће се десити, вероватно, већ колико сутра. Немојте да се противите, вратите се натраг! Ви своју одговорност, без сумње, схватате довољно озбиљно, а и покушали сте шта сте могли. Знајте, ипак, да сада Русина даје много више инјекција него у времену док сте ви били присутни у амбуланти. Иначе, и тако, они који вас познају знаће да оцене ваш повратак, а и покушај да их заштитите.

Наравно, вратио сам се, мада са стрепњом, у амбуланту. Било је у тој стрепњи свачега: и очекивања да ће Руси-

на тражити сваку прилику да ме шиканира и бојазни да ће наставити са својим покушајима „лечења", а и појачаног осећања сопствене одговорности.

Зачудо, ништа од тога чега сам се највише прибојавао није се дешавало, бар не у мери која би била природна за ову средину. Или сам то ја већ био стекао „дебљу кожу", те сам ситније пакости и природне затворске тегобе подносио као кажњеник који зна шта га следује, те стога чува живце? Чак ни игра са инјекцијама није се више поновила. Да ли је то, ипак, интервенисао мој униформисани колега др Вертлен или је можда заповедник затвора, не знам због чега, скренуо Русини пажњу да то више не чини?

Цело преостало време мога тамновања у Леополдову провео сам у затворској болници, наравно, радећи тамо. Свестан сам тога да је то била, у неку руку, затворска заветрина, која ми је у много чему помогла да преживим. Но, ако би неко помислио да је затвор, макар био виђен и кроз дебеле решетке болничких прозора, гозба — може ми веровати да би га лично искуство за врло кратко време убедило у нешто сасвим супротно.

(Наставиће се)

Пађо БОХУШ

БАШТЕ, ПАРКОВИ (1)

На јесењашњој, Тридесет шестој колонији књижевника у Кањижи средишња програмска тема били су разговори о феноменима башта̂ и паркова. У овој и наредној свесци Летопис *доноси шири избор у Кањижи исказаних мишљења о реченим феноменима.*

БАШТЕ, ПАРКОВИ

Посао започет књигом *Град тишине,* што ће рећи, наш „зелени програм" којим се, кроз тему о Тиси *(Посматрање Тисе као радикални програм),* огласила прошлогодишња Књижевна колонија, настављамо сада, посвећујући ова три преподнева, овде у бањи кањишког народног парка, тематском простору башти и паркова.

Премда конференцијама и саветовањима увек супротстављамо форму симпозиона, слободне размене мисли, конверзације, догодило се да је ове године припремљена, написана, тако рећи, читава књига прилога (невероватно, али: 30 текстова!).

Од аутора смо тражили лежерне, кратке есеје и неколико социографски усмерених радова који ће, обрађујући паркове у Кањижи и Сенти, банатске дворске паркове (Ечка, Нови Кнежевац, Чока), као и примере Палића, Сомбора, Титовог Врбаса, Темерина, Вршца и других градова, разапети својеврсну сигурносну мрежу како се, чаврљајући о енглеским и француским вртовима и разним Тиволи-баштама и Централ парку, не бисмо одвећ удаљили и сручили у прекрасно ништа.

Активност Друштва књижевника Војводине, разуме се, ни у ком случају се не може исцрпљивати у оваквој врсти посла. Стражиловски сусрети, заокупљени другачијим, актуелнијим проблемима, стекли су другачију физиономију; актив комуниста ће, сасвим извесно, ломити копља над темама сасвим другачије природе. И, што је најбитније, остаће и ту, током трајања Колоније, довољно времена и за она горућа питања, тим пре што је — а то је управо једна од наших основних теза — сваки парк помало и Хајд-парк . . .

Има ли ишта природније него да се Књижевна колонија која се, ево већ деценијама одржава у једном парку, његовој чудотворној бањи, позабави и самим местом, духом места, парка, природом чуда. Јер управо се наочиглед писаца одигравао послератни живот парка, писци су гледали како се бања обнавља, а на жалост и то како парк и Vígadó, та позорница бањског живота и забаве, нису обновљени, не могу да буду обновљени; сем деце и болесника, само писци знају тајну овог парка, овог чуда . . .

Јер, шта је парк? Острво, безвредна макета раја. Чини ми се, при том, битним да ми оваква и слична острва увек тражимо у утопији, увек их тамо пројектујемо. Та је макета (модел), међутим, већ и у нашем простору, конкретно и ту, већ постојала, а делом постоји и данас.

Да је о томе реч могу и сам да посведочим, јер је овај врт с чудотворном бањом (и Тисом с ону страну насипа) простор мог детињства. Ја сам, дакле, живео тај безвредни модел: то чудо. Када би се већ охладила вода Тисе, ми бисмо се, попут гмизаваца, превукли преко насипа и легли у врелу сумпорасту воду, а када за то не бисмо имали новца, пењали смо се на дрвеће наспрам прозора и натенане се дивили облинама жена које су се ваљушкале у течном злату, све док нас хроми чувар парка — који је својевремено и сам био бањски пацијент, али је одбацио штаке — не би поскидао одатле . . . Доживео сам, дакле, овај модел, одавде сам изгнан, заправо још нисам у потпуности: и овај наш скуп је супротстављање том изгону.

Треба да проучимо ову макету, испитамо како су је створили, засновали, како су умели да је одрже.

На једном чудесном старом снимку Кањишког парка (од каквих је начињена и наша изложба) открио сам вртларе, људе који су неговали овај парк. Мора да су опазили да их неко снима, па су се на часак усправили, прекинувши плевљење ронделе . . . Замолио сам нашег фотографа да их увелича, па да им бар на овај начин подигнемо споменик! Јер се тајна паркова и башти крије управо ту, у свакоднев-

ном знаначком, дубоко, рекао бих, готово религиозно преданом раду. Травка, цвет, грм, дрво без љубави, преданости, — вену, суше се.

Ту ваља да поменем и оне старице које у својим мајушним баштама, ту, око парка, исто као и у Новом Саду, на Телепу, клечећи размекшавају земљу, прстима мрвећи сваку грудву. Шта је то ако не облик молитве? Узмимо у руку један парадајз, један карфиол из њихове баште, и — чућемо ову молитву, с Ласлом Неметом и ми ћемо ове плодове назвати светим биљкама.

И, разуме се, треба да се упитамо и зашто је нама тако тешко, готово немогуће да одржимо и сачувамо ове паркове, баште, о заснивању нових да и не говорим.

Зашто се догађа да паркови након револуција пропадају? Да кедрови, као у Новом Кнежевцу, буду посечени? Зашто комесар — у парку — сече грану на којој седи? Зашто је, уопште, комесар као директор парка — нонсенс? Зашто се догађа да идеологија осуши и спржи травњаке, ретке, егзотичне цветове, жбуње, дрвеће? Идеологија, по свему судећи, уме само да планира (петогодишњи планови итд.), да усмерава, да хоће, да наређује, али је неспособна да с дубоком преданошћу, с том врстом молитве — ради.

Зашто се догађа да ова наша цивилизација није у стању да дуже од једне деценије одржи функционисање и чистоћу једног водоскока? Онај ко је неспособан за одржавање једне фонтане, неспособан је за одржавање и других, компликованијих ствари; тај све загушује: и WC, и канал за наводњавање и реку . . .

Игром случаја, летос сам, сутрадан након новосадског састанка са канађишким организаторима Колоније, одлетео за Копенхаген и — већ се следећег дана шетао по Тиволију. Као да сам баш тога ради послат, похлепно сам се бацио на проучавање парка. Занимало ме је, пре свега, у којој се мери ови Тиволи-паркови везују за римски Тиволи, по чему се разликује европски забавни парк (Пратер, Vidámpark) од америчког Дизниленда, колико је очувана традиција.

Овом приликом поменуо бих само две појединости.

Биће да је оснивач планирао да његов парк буде својеврсно читалиште једног књижевног листа, а у првом реду концертни подијум на којем ће за њих бити организоване музичке приредбе. Занимљиво је да је он свој читалачки клуб замислио у парку — читање новина код нас се недвосмислено везује за кафану. У огромном парку, док сам у њему боравио, управо је концертирао Исак Штерн: упркос експанзији америчанизма, парк још увек успева да га срећно комбинује с уметношћу највишег домета, онако некако како је то оснивач и замислио.

Други детаљ је једна фонтана, најзанимљивија, најмодернија фонтана коју сам икад видео: рађена је по пројекту данског атомског физичара, нобеловца Нилса Бора. Дивећи се циновским стакленим цевима (епруветама? спојеним судовима?) водоскока, помислио сам да би било боље да су се и други атомски физичари (Ајнштајн и сотр.) посветили пројектовању фонтана уместо гајењу печурке, оне атомске, која беше израсла и пробила се у небеса, не би ли и самог Свемогућег пошкропила хладњикавом водом . . .

У Копенхагену сам имао још један доживљај парка: кренуо сам да потражим Кјеркегаров и Андерсенов гроб у једном спомен-парку (kierkergaardu) и, како сам ушао, видео сам, запањен, мноштво лепих, полунагих плавокосих жена полегалих по гробовима, призор који одговара, некако, замисли васкрсења; треба ли да кажем да сам сместа пожелео да „умрем" међу њих . . .

Већ смо бацили нешто светла на један број типова врта. Требало би, свакако, да кажемо нешто и о зоолошком и ботаничком врту (сетимо се слика Петера Наћапатија Кукаца — некада су жители Бачке Тополе новине читали по сеницима покрај пчелињака, баш као и у Копенхагену, а сетимо се поводом те слике и одговарајућих текстова Беле Хамваша) и делти.

Будући да за све то неће бити времена, дотакао бих се само ботаничког врта и делте, назначио како их видим, како за мене постоје.

Током својих загребачких студентских и војничких година, готово свакодневно сам свраћао у Ботанички врт, који се налазио близу касарне. Тамо сам, управо тамо, читао, поред осталог, Крлежин дневник, *Давне дане*, исписан, добрим делом, такође тамо, на клупама Ботаничког врта: на његовим страницама готово да се осећа дрхтава сенка лишћа. Тих дана сам се у више наврата сусретао с Крлежом и испричао му како у данашњем Ботаничком врту читам његове редове о Ботаничком врту, писане у Ботаничком врту (и, разуме се, изнео му и то да као војник вежбам на истом вежбалишту на Јакушевцу на којем је и он некада вежбао). Силно га је узбуђивао тај неочекивани угао гледања, па је и Шинка стално испитивао о томе шта причам о касарни, вежбалишту, Ботаничком врту . . .

Први велики читалачки доживљај мог детињства био је роман Ференца Молнара *Дечаци Павлове улице*. Добар део радње романа одиграва се у будимпештанском Ботаничком врту, Füvészkert, који је, наиме, база црвенокошуљаша.

Недавно сам навратио у њ и запањио се видевши да се Ботанички врт налази одмах покрај Лудовице. Чудно, Крлежа то никад није поминьао, у његовим текстовима, сећањима, нисам наишао ни на какав траг врта, иако — готово да видим: вентилациони отвор ћелије у коју је, због песама прожетих хрватским патриотизмом, затваран млади кадет, отвара се управо на Ботанички врт . . .

Својеврсна осетљивост према ботаничким и сличним вртовима довела ме је — беше то помало наставак доживљаја Крлеже — до изванредне Тадијановићеве песме *Лудаци*. Говори се о једном лудом ботаничару који урлајући извикује латинско име гледичије. У песми написаној 1926. овако се песник пита с лудацима, а дакако и с нама, учесницима овог скупа:

„Мисле да ми не носимо стабла на длану.
Ал гдје је шума? . . . Гдје су отоци?"

У коментару уз ову песму Тадијановић каже следеће: „Док сам студирао шумарство, често сам се свраћао у Ботанички врт, учио ботанику . . . У Ботаничком је врту и написана пјесма *Лудаци* . . ."

Лане сам у једном броју „Форума" наишао, на своју велику радост, на нову песму-близнакињу ове старије, и ево је у целости наводим:

„Некада, у Ботаничком врту, 1926,
у мојој пјесми Лудаци, урлаше
Ботаник знаменит: Gleditsiae triacanthos!

А послије шездесет љета, 1987. у травњу,
У Гајевој улици, испред мога стана,
Засадише стабалце Gleditsiae Triacanthos!

И рекоше пријатељи: зар нисти ти видовит?
Па мораш о томе написати пјесму!
Пријатељи, мислите ли да би и данас

Требало урлати као онај ботаник
Из давне пјесме, ил би се могло рећи:
Блажени што ће одмор наћи у сјени мрке крошње!"

Надам се да нећу преоптеретити мотив ако, уз ове песме, укажем и на Рилкеову *Лудаци у врту;* да Тадијановићеве песме немају јасну документарну подлогу, могло би се

помислити да их је надахнуло Рилкеово дело. Кад их нико не види, лудаци, каже Рилке, падају на колена, привијају се уз нежну траву, али о својој тајни, о томе „како је добра тиха трава та" — не говоре.

Делта је била средишња категорија, средишњи простор моје младости; и данас за њом чезнем, сањарим о томе да ћу живети у делти Неретве или у делти Роне, где се леже фламинго. (Како управо пишем књигу о овим птицама, заправо о једном, у наше крајеве залуталом фламингу, моји мали јунаци много сањаре — штавише, покрећу и једну експедицију — о делти Роне.) Али годинама се спремам да кренем и у делту Дунава, о којој сам управо ових дана читао леп дневник Андраша Шитеа . . .

Делта је за мене врста острва; геометризован парк и џунгла, уједно. Терен на којем се мешају слана и слатка вода, где се вечно одвија сједињавање, полни чин реке и мора. Живи модел, природно коврџав, у чијем се густом трњачку још увек може наћи склониште за човека из мочваре. Но, застанимо код њега за тренутак: није ли он наша верзија источњака, зенбудисте? Ево шта Ван Гог у једном свом писму говори о једном уметнику са истока:

„Проучава само једну травку, али та једна травка омогућује му да нацрта сваку биљку, потом и годишње доба, крупне линије предела, па животиња и, најзад, самог човека. Тиме он испуњава свој живот, а тај је живот и прекратак да би све то урадио."

Необично је да су код нас — као што се види из песама Тадијановића и Рилкеа — они који се баве дрвећем или травом, који читавог живота проучавају једну травку — сматрани лудацима.

Поводом Ван Гогових речи, поред мочваре, долазе ми у сећање и наши вртлари, негдашњи вртлари овог парка, и оне повијене старице које клечећи мрве сваку грудвицу земље и које раде као што се и моле . . .

Шандор Мараи у књизи *Сиромаштво* зацело и повезује ова два света терена, старачке окућнице и јапанске вртове. „Као Кинези и Јапанци, тако и сиротиња, која чини једну од најстаријих људских раса на кугли земаљској, зна да је истински лепо увек и количински мало, пробрано, мајсторски дозирано. Само уметници, уз сиромахе, знају с тако поузданим инстинктом да лепоту не даје маса већ сразмера. Ако погледамо периферијске баште сиромаха, на очи нам одмах излазе и јапански вртови подигнути у лонцима у којима су, на шаци земље, пророчки надахнути уметници узгајили компликоване паркове с лилипутанским цветним

лејама, далијама не већим од макова зрна, храстовима и јелама по мери Панчића, а, сред свега тога, пошљунчен путељак с мостом и сењаком: при том, овај врашки врт живи, дрвеће листа и вене, цвеће мирише, а осакаћена, омалованжена природа одржава тајанствено сродство са прашумама и годишњим добима, с временским приликама и месечевим менама. Тако уоколо наших градова делују и баште сиромаха . . .”

А овим бих, мислим, и могао да завршим овај импровизовани уводник: ево, опет сам стигао на место, да, тачно на исто место као и лане, када сам, говорећи о Тиси, њено цветање упоредио са цветањем јапанске трешње . . .

С мађарског
Јудита ШАЛГО *Ото ТОЛНАИ*

ЈЕДНА ОРИЈЕНТАЛНА МЕТАФОРА: ЗА ПОЛИКУЛТУРНИ ПАРК ЉУДСКОГ ДРУШТВА

Позван од групе песничких занесењака, решавам се да говорим о парковима. И то лета господњег 1988-мог; на дан кад је земљотрес побио силне људе у Индији, кад у Великој Британији бесни кампања због све мање сигурности војника на тлу Северне Ирске, и кад амерички коментатори — ноћас сам их слушао преко КТ-радија — тврде да је у ирачко-персијском рату погинуло не милион људи, како се то по новинама пише, него можда и читава два милиона.

И, док су у Северној Ирској на мети националистичких терориста војници, код нас острвљени терориста насрће на девојке и децу, а пре два дана јављају да су насрнули и на мртве, — развађене су ограде око гробова. Није ли излишно, питам се, писати о парковима?

Опскурна вест о уништаваоцима гробаља, кад сам је потанко размотрио, учврстила ме је у уверењу да се и о парковима мора говорити. Јер гробља су у ствари паркови, места на којима човек своју кратковечност хоће да заустави тако што ће крај својих мртвих засадити дрвеће, да оно уместо њих настави да траје. Протагонисти данашње кризе напојили су се превратничком помамом, у борби за *Lebensraum* на *Mein Kampf*-у мада нас лажу да су Лењинова деца, и циљ им је очишћење свог биолошког ареала од несвојих живих *(геноцид)*, и од несвојих мртвих *(morto-cid)*. Тако се насртај на гробљанске паркове јавља као удвостручени фашизам, као жеља за убијањем мртвих. Као нуспродукт акција удвострученог фашизма, те нове југословенске специјалности, страдају, ето, и јадни паркови покојника. Паркови деле судбину људи. Они су метафора друштва. Слушао сам политичке мислиоце, кажу да се то све код нас

збива због растуће економске кризе. Као, тобоже, кад људе погоде инфлација, двадесетмилијардски дуг изморонисан у кабинетима псеудореволуционарне развојне авангарне, и незапосленост, — људи би, као прво, морали да прибегну неизбежном удвострученом фашизму, тамањењу не само живих, него и мртвих! Не прихватам такву логику узрочно-последичних неминовности. Кад би она била истинита, тад би се човечанство зачас нашло у ћорсокаку: замро би пацифизам, у ланце би доспео либерализам, на ђубришту историје би се нашао социјализам, а нове милијарде које ће се ових деценија родити пале би у варварство, јер не би знале за племенитост дијалога и сарадње међу нацијама. Хортикултура и паркови, гробља и храмови, одиста би се испоставили као романтичарска бесмислица из згажене прошлости људског рода. Овладало би опет царство некултивисане биологије, са свим њеним лебенсраумовским „спонтаностима".

Сумрачна је то визија којом нас дави наша наивна „кризологија". Она је наивна јер је пет деценија мисао о кризи била сузбијена обзнаном утопије. Однеговали смо хортикултурну визију друштва; тепали смо о цветним рунделама свог социјалног парка, и ниједног тренутка нисмо о себи самима говорили као о ономе што јесмо, а јесмо констелација источноевропске кризе. Њу нисмо ни осматрали, ни изучавали, а фамозну Крлежину Блитву сматрали смо нечим што је далеко од нас, вальда негде у Литви. Није Блитва у Литви. Блитва је ту, у нама, — само што смо је фројдистички потиснули у колективно несвесно. Све што је фројдизам открио, своди се на застрашујућу слику о дивљој снази несвесног. И колективно несвесно, кад почне да надире на светло дана, може, као и оно појединачно, ако се излива у аморфним блоковима, да изазове шизофренију. Супротно овоме, колективитети који своје несвесно у часу док навире из репресивног скровишта артикулишу, кроз кризу пролазе тако што оздрављају, достижући нову равнотежу. Изливање колективног несвесног у артикулисаним блоковима јесте, у ствари, фамозна култура. Тако кризе актуелизују питање има ли у једној заједници културе или је, у ствари, нема. Генерално гледано има три типа такве културе:

1. Ждановистички фолклор, са фразама о унитарној социјалној хармонији, која се достиже некако аутоматски, дејством контовског развоја, растом разумних сила историје, хортикултурно гледано највише личи на француски класицистички парк. У центру парка, те организоване биљне заједнице, нема слободно растућег дрвећа. Липе, букве, храстови потиснути су на маргину биљног друштва. Стоје

онде само као украсни зидови. Да се предупреди спонтани историјски раст, читав центар засађен је биљном авангардом, шимширом. Тај авангардни шимшир, онако цбунаст и лишћенцем издашан, подесан је за штрицкање, шишање и кројење према геометријској идеји, и то према идеји коју за својим цртаћим столом обликују водеће биљне архитекте, смештене у самом „кур-салону", у велелепној палати бањског или ројалног парка. Огромна је моћ тих геометризатора. Није зато чудно што Берђ Конрад долази до луцидне идеје да је у парку ждановистичког друштва на власти интелигенција. Онде влада „диктатура једне интелектуалне авангарде".

Суманути парадокс! Деценијама смо исказивали уверење да је ждановизам насиље над интелектуалцима, а Конрад нас сада уверава да у том класицистичком парку насиље врше интелектуалци. Оба су става, изгледа, истинита. У „кур-салону" је интелектуална авангарда, која инспирише баштоване на рад маказама; а у култивисаном центру парка је широка интелектуална маса, згрчена у виду шимширског жбуња, — над њом се изводи поткусивање, кресање, геометризација.

Вођен компулзивном идејом о геометризацији биља, у класицистичко-ројалистичком парку хортикултурна авангарда настоји да оштрицка и високо дрвеће на маргини. Као кроз сан, сећам се парка у бањи Липик. На рубу парковског центра, с југа, пружала се најсневачкија визија — високо, слободно дрвеће, засађено у двореднy алејy, било је окресано у правоугаоницима, уздизало се као зелена дуга палата, а на њој правилно изрезани прозори. Гледао сам у то зелено здање и увек се са језом питао: ко ли живи у тој кући, који то етерични сој духова? Тако ме ова парковска вештина сад подсећа на вест из Румуније, где руше села стара и по три стотине година, ижцикљала као високо слободно дрвеће, е да би створили такозване „урбане центре" са по 50.000 становника стераних у геометријске ројеве. Наоко, диктатура интелектуалне авангарде, а у ствари још један ждановистички скерцо којим диже главу стара, тобоже превазиђена констелација источноевропске кризе. А та је — како је то тридесетих година писао Ситон Вотсон старији — у источноевропској немоћи да се прихвати заједничка егзистенција различитих народа.

2. Балканофренија је још старији вид те немоћи да се национално коегзистира. Својим историјским „иновацијама", сад, у време европског интеграционизма, она повампирује биолошку принуду стварања „етнички чистих територија". Овај архаични вид псеудокултуре, на жалост, није својствен само Балкану, мада је појам националног парохи-

јализма и сегментације баш по Балкану добио назив *балканизација*. Како лако падају у заборав идеје Риге од Фере. Тај балкански политички филозоф још око 1800-те је, осећајући у констелацији које кризе живи, формулисао прве идеје мултинационалне толеранције. Но, за те идеје није имао адекватног партнера. Феудално-милитаристичко вођство Турске није било у стању да препозна мудрост опстанка сложене државе коју је будућност већ тада захтевала. Читао сам пре две деценије, кад је обележавана округла годишњица распада Аустро-Угарске, да је у тој држави њена коб била у немоћи да се створи сложенији федерализам. А до немоћи је дошло зато што је двор био окружен феудално-милитаристичком кастом, која је своје псеудо-мисли хранила на традицијама старе ритерске славе из 17. века. По томе ће бити да је тумачење марксиста прозрачан увид у кретања историје. То тумачење увек настоји да нам скрене пажњу да су иза чисто-етничке хистеризације маса увек скривене неке милитантне касте. Биће да се оне крију и иза савремених форми балканофреније.

Тај парк знамо како изгледа. Најпре се упућују булдожери, да скрешу све што је на тлу природно израсло, а онда се преко читаве територије сади једно те исто дрво, на пример она утилитарна топола. Каква ентропија; која досада у призорима тих монокултурних паркова!

3. Култура сутрашњег доба, култура опстанка и напретка човечанства, само је једна. Њена артикулација је поликултурна. Њен политички облик је вишенационалност, а логика опстанка: узакоњена коегзистенција. Само помоћу ње ваља изливати из себе страсти колективног несвесног.

Хортикултурно гледано, то је нешто налик на лондонски ботанички врт. Нашао сам један свој запис из 1977. о тој чудној башти, где коегзистирају биљке из читавог света:

„Ишли смо у недељу у Кју-гарденс, то се пише као KEW, на путу је ка Ричмонду, на обали Темзе, и то онде где је Темза већ омања река. То су краљевски паркови, ботаничка башта. Много дрвеће и палме расту под стакленим крововима павиљона. Први пут смо видели банане, висе на стаблима, нису у сандуцима. Чак смо видели и цбун кафе са смежураним лишћем, и цбунић какаоа (храна за богове). Рада је узела два листа са тога цбуња. Иначе, од лековитог биља, у музеју биља одушевила ме је ствар са кореном „ликворис". Тај „liquorice" лечи кашаљ и бронхитис, а порекломје са Сицилије — и продаје се овде у радњама „хелтфуд". Но, то није све; за децу праве као неки пеленцукер и продају га за 2 пенија — то је желе с ликворисом. А та биљка ликворис није ништа друго него: слатко дрвце! У свакој башти у Мокрину, у

давна времена мог детињства, у неком ћошку је гајен корен тог слатког дрвета, и ми, деца, јели смо га од новембра до јануара у грдним количинама. — Тако сам натуралну жваку свог детињства опет срео овде у Британији после 38 година! Леп хронолошки ритам!

Иначе, врт у духу рококоа, почели су да саде негде око 1745-те! Управо у време кад је у уметности рококо наметнуо идеални image стаклене баште, као слику среће".

Често се сећам баште Кју. Егзотична кафа ту је примљена као драги гост. Са једног џбуна кафе из Кјуа однели су прегршт плодова у Јужну Африку. Данас се тачно зна: стотине хиљада хектара на афричким плантажама прекривено је џбуњем насталим од онога једнога из стаклене баште крај Темзе.

А тек како ме је испунила неком медитеранском топлином прича о корену ликвирицији. По нашим мокринским баштама, сакривен уза зид, у заветрини, растао је корен са Сицилије. Мора да су га током 18. века, преко Беча, донели у наше крајеве тадашњи апотекари из времена пред-хемијске фармакопеје. Жвакали смо тај слатки рококо-корен и не знајући да се велики медитерански парк комадићем простора уселио у наше ветровите континенталне баште.

* *

Волим поликултурне паркове. Ужасавам се пред касарнском једноличношћу једнобиљних тополиних насада. Те ми тополе изазивају језу сличну јези коју осећам кад пролазим крај војничких гробаља са хиљадама истоветних крстача.

Раша ПОПОВ

21. август 1988.

БАШТА КАО АУРА

Сенима мога ујака Сарета

Описаћу вам најпре башту у кући мог (већ покојног) ујака, у којој сам живео пуних седамнаест година, од своје осме до двадесет и пете године. Намерно кажем *у кући,* јер је башта заиста била део те турске, или муслиманске куће (налазила се у Мухацир-махали, основаној од избеглица из Босне после њене анексије од Аустроугарске, или Мајар-маало, како се још увек зову остаци тог, некад веома густо насељеног насеља у Скопљу), коју је мајка моје мајке купила уочи балканских ратова. Башта је била бар три пута веће површине него што је заузимала сама кућа, која је имала само две собе — касније је била придодата још једна за засебним улазом, где смо становали нас четворо од 1947. (Те године су нови моћници избацили моју мајку са троје полусирака из далеко пространије куће у кварту Бунаковец — грађен између два рата, углавном, од српских досељеника — са наредбом да се за 24 сата исели из куће и из града, па пошто мајка није хтела да послуша други део наредбе, ујак је понудио ту једну собу као „привремени смештај".)

Дакле, башта је била правоугаоник, дужине једно двадесетак, а ширине десетак метара, и са свих страна ограђена што суседним кућама што зидовима њихових башта. Према узаном сокаку, у свој својој ширини, имала је сопствени зид висине 2,5 метара. Тако заштићена са свих страна од радозналих погледа, она је била и интимни, продужени део куће, и у њој се живело током добре половине године — од почетка маја до краја септембра — и често спавало за време летњих жега у изнесеним постељинама.

У башти је било засађено, или је напросто расло, све и свашта што је ухватило корена, или што је нанео ветар, и што је могло порасти у борби за светлост и ваздух и што је даље могло опстати у некаквој „мирољубивој коегзистенцији" — од целих алеја зумбула и тулипана до белих и жутих кринова и плавог јоргована, од крушака и бресака до дуња и нарова. Највеће дрво је био један огроман бели дуд, којег је ујак, додуше, сваке преступне године, кастрио, али пошто је стабло у висини од два метра било запремине више од једног метра, оно је увек пуштало нове јаке и дугачке гране, у чијој густој крошњи је била моја читаоница и мисаона лабораторија. Ако овоме додам и неколико старих лоза, по чијим сам се увијеним стаблима могао да пењем као дечак, нисам сигурно исцрпео списак све ове бујне вегетације, јер су у тој башти повремено расли и дивљи мак и рицинус, и висибаба и ђурђевак, и шта још све не.

Биће да је највише због пролећног густог мириса зумбула и јоргована, испод којег се човек заиста могао онесвестити, и „плача" сезонски орезаних лоза, што сам ту башту назвао својом „Алхамбром" у својој шеснаестој години, кад сам почео да читам Лорку и Маћада и да слушам шпанске песме и страстне фрагменте Мануела де Фаље (као „Ноћ у шпанским вртовима", коју слушам и данас). Она је стварно могла да личи било којој маварској башти у Андалузији, јер реч „башта" (на македонском „бавча") долази из турске „бахче", или из арапског или персијског језика (сетимо се само композиције „Бахчисарајске фонтане" Арама Хачатуријана).

Сад, ако је тачан закључак да је неолитски човек градио своје прве станове имитирајући своје тело (као што је то хтео показати Срејовић описујући тип куће у култури Лепенског Вира), ја мислим да је башта мог ујака била аура његовог тела, јер је он њу неговао са далеко више бриге и енергије него своју кућу или, чак, своје тело. Она није била само омотач његовог тела, она је била, можда, и његова душа. Јер, кад смо ми упали у њу као улези, он — који је иначе био стално намрштен темерутин — повукао се још више у себе, свађао се и грдио нас за сваки згажени цветић, за сваки откинути лист или рано узабрани плод.

Али, иако улези у прво време, а можда и до краја, за нас је башта врло брзо постала животни простор у којем смо расли као биљке или, још боље, као њена зверад. У аури ујакове баште срастала се и уграђивала постепено и аура мог тела. У њој су буквално бујали осећаји поезије и настајали скоро сви догађаји литературе коју сам читао, а касније и сам почео писати, и пуно више моје неостварене маште и уобразиље. Као што ме је летња прашина под-

сећала на егзодус преко пустиње из библијске *Књиге изласка* (а у њој је са истим уживањем, вероватно, гацао босоног и Исус као дечак), тако ме је њен угашени мирис, кад су се увече прскале стазе од ситно укопаних углађених белутака са кантом за прскање цвећа, подсећао на Обетовану земљу Канаан, а опојни мирис смокве (коју сам, ето, заборавио да споменем у списку растиња) и сок напрслог нара сећао ме је на Соломонову *Песму над песмама*. Зими, тим опасно залеђеним стазама, у разређеном и, од нападалог снега глухом простору, под ведрим небом хладних звезда-кристала и мразуљака, кретао се пропали студент Раскољников, грејући испод пазуха секиру и спремајући се да убије шкрту старицу-газдарицу (је л' то била моја јадна ујна?) у име идеала целог човечанства. И можда је баш он хватао звонце од улазних врата, прикрадајући се у касну ноћ, као што смо то радили ми кад смо се враћали по мраку (а мајка нам је пре тога откључавала врата да не би морала устајати касније) — да нас не би чуо ујак. Када су се, иначе, та врата још и замандаљивала дебелом попречном гредом и причвршћавала бочно са обе стране гвозденим шипкама, онда је башта могла да одоли свим нападима Хуна, Татара и вандала (или мацар-махалској банди беспризорних хулигана, која је тутњала сокаком и премлаћивала сваког клинца који јој није припадао), а плодови са дрвећа су обезбеђивали опстанак кроз дугу опсаду и, наравно, вода са баштенске пумпе — која, додуше, није била баш препоручљива за пиће због близине одводне јаме и због песка са Вардара, на који је излазио наш сокак одмах после суседне куће. У пољском клозету, којег смо називали изворно турски „ћенеф", учио сам прве вежбе јоги-дисања и разгледао љубавне позе *Камасутре*. На јединој стази која није била калдрмисана, или поплочана, огледао сам се у неким атлетским дисциплинама, углавном у скоковима, „из места" и у трку, па чак и троскоку, с тим што сам све више надмашивао своје рекорде, а — како сам растао — стаза је бивала све краћа, јер се завршавала као ћор-сокак. Пљоским, оштрим каменом сам испитивао моћ судбине или коб удеса, бацајући га повремено само једном на алеју лала, хоризонтално, у висини њихових гордих вратова, и онда бројао жртве одсечених глава, као бритким јатаганом (ако их је било уопште, а било их је чешће него не), све док ујак није открио ту моју игру, па ми је добро „испеглао" уши, а ја сам се одмах пребацивао на друге безазленије или опасније игре, као — скривање у крошњи зреле крушке, док ме није одао пад неког зрелог плода . . . И тако даље.

Али, да се вратим свом ујаку. Како је време пролазило и како смо расли ми, али и његова сопствена деца, тако је

он све више почео занемаривати и башту и себе, да би се одједанпут бацио са страховитом енергијом на грађење још две собе за свог сина и ћерку, на месту где је била шупа, с неизбежним последицама по добар део растиња. Башту је коначно докусурио земљотрес 1963, у којем, додуше, сама кућа није пуно страдала (нашој соби се, на пример, само отшкринуо један горњи угао), али зато је башта била скоро потпуно изгажена, јер свако је могао да разапне свој шатор где хоће, а ја сам остао у свом све до првих октобарских киша и тамо сам превео целу Бодлерову задњу и најдужу песму *Le Voyage*, написао један есеј о путовању и завршио сопствену дужу песму *Болани Дојчин*.

Следеће две године ме није било код куће (био сам прво у Единбургу, као стипендист Британског савета, после сам служио војни рок у Сарајеву), а кад сам се вратио, све је већ било готово. Башту и кућу су били збрисали да би бетонирали пространо паркиралиште поред огромне зграде Удружених банака и СДК, а ујак је, у међувремену, од пара добивених за кућу и за свако стабло воћке у башти (уз припомоћ неизбежних кредита, наравно), био изградио на падинама Гази-Бабе нову двоспратну кућу с два посебна улаза и, разуме се, са баштом, у којој је гајио чак и мандарине. Умро је неколико година после тога, непосредно иза смрти ујне, и задњи пут видео сам га у фетус пози са згрченим коленима и завезаном доњом вилицом преко главе, у којој су га били пронашли након пар дана у подруму.

Овај запис о башти мог ујака као о његовој аури (и малчице, о мојој, зар не?) не би можда био целовит ако не упоредим ту ујакову башту са нашом општом представом о вртовима и парковима. Није мој ујак хтео да потчини природу својој вољи, као Римљани, још мање своме разуму, као они горди енциклопедисти и деисти француског просветитељског ума, него само да природи дозволи да се развија и, евентуално, да је узгаја, негујући је. И није њега изгонио из *његове* баште никакав бог, да би се са осећајем кривње и носталгијом враћао на неку праслику хришћанског раја, или муслиманског џенета. Ујак је своју башту доиста носио као сопствену ауру и, кад би је стварао, или пресађивао — сезонски, или у другом простору — увек затворену од спољашњег света, свеједно да ли зидом или живицом, за њега је башта била више него његово скривено и недокучиво Ја (или Собство), а тек после нека „слика или сажетак света" (J. Chevalier и A. Gheerbant, *Rječnik simbola)*, више уређени, несвесни и спонтани подстицај за стварање некаквог реда у већ затеченом природном распореду терена и биља, него промишљени и свесни план са неким универзалним узорцима, старим или новим.

И дан-данас, кад год ми се пружи прилика, још увек пролазим преко тог места на паркиралишту где је била ујакова башта, привучен њеним невидљивим холограмом који носим урезан у свом сећању и свести, и замишљам у исто време да пролазим кроз ујака као кроз летњу подневну јарУ која трепери у ваздуху, која је можда његова аура. Она се вероватно спаја (кроз Јунгово *колективно несвесно*, преко Фројдовог *Id*-а, или космичког супер-простора, у којем све дрхти од саме садашњости) са аурама свих баштована и вртлара Мађар-махале, града и наше градинарске нације. Вероватно и са мојом, јер неки махинални унутрашњи осећај ми налаже да неколико пута сваког дана, кад сам код куће, обилазим своју садашњу башту на периферији града, а још чешће ону испред куће, за коју као да имам више времена да се бринем, него ону иза, где се воћке тешком муком пробијају кроз густо жбуње.

Богомил БУЗЕЛ

ЦЕНТРАЛНИ ПАРК И ЗАМЕЊЕНИ СВЕТ

Сви задњи сатови откуцавају задњи час, а човек, запрашен прахом хуманости, заражен *идеологијом спасења,* још једном од многих болесних идеологија, нада се да ће негде набасати на комад тла *на који још није ступила људска нога.* Учини му се да је тај елементарни додир са дивљом природом могућ, на пример, у замршеним дубинама Амазона. И, он набаса. Ступи. Утисне своју истраживачку полиетиленску патику у прашумски минерал. И превари се, уображавајући да је мали конквистадор, микронаутски Нил Армстронг који се потуца по овој Тери, не тежећи оним тамо стелама.

Не зна да је пре њега, на исто место, већ нагазила нога неког амстердамског антрополога или циришког банкара. Или нога неког хиперборејца, још у доба када су патике представљале незамисливи синдром апокалипсе.

Још антропоцентричније и самообманљивије је када тај људи идеолошки човек очекује да у огромним градским парковима, *утопијским оазама здравља и натуралности,* открије неко мрачно подгрмље или пар квадратних милиметара травуљине на које људска нога такође није ступила. Немогуће, наравно. Из три разлога:

1. Људска нога је крочила свуда;
2. И најминијатурније парченце планете направила је, прерадила и стилизовала људска рука, и
3. То више није људска нога!

Човек, на жалост, није људско биће.

Дуго је човек био људско биће, стрпљиво, хуманистичко и ренесансно, уз све болове биолошке трансценденције. *Данас није.* Од старих датума почев, када је обликован као

људска беба и биће хумане историје, када је утемељена његова слагалица физичког, менталног, астралног и етароког тела, *човек је почео да жуди за уметничком променом.*

Стање савршенства није, свакако, стање мировања и његова се тежња за идеалном духовном грађевином, те телесном реставрацијом испунила као бриљантни кошмар: *стање савршенства је онај високи степен промене на којем је претходни модел непрепознатљив, на којем се нови модел и даље мења у непознатим правцима, тако да је тешко докучити задовољство блиских веза.*

Да, ми смо они *неочекивани људи* из мутних представа и пројекција античког света. Ми смо те њихове загонетке, непознанице, катаклизмичка будућност. Нису успевали да нас разазнају у магли будућности, као што ни ми не можемо да наслутимо и идентификујемо створења из тридесет и четвртог века.

Уместо да се анимално држи закона голог опстанка, да се пројектује као људско биће без патика, у језивој хармонији са природом и природним силама, да боцка бронтосауруса и прима узвратне убоде, човек је пројектовао себе као развојну и, напослетку, развијену *нову живу врсту*. Ако се уопште може говорити о карики која недостаје — missing link — онда је то баш он — нови духовни организам у биолошком атласу.

Супериорно мењајући све око себе, стављајући биљке у школице, уливајући им хемијске подстицаје, комбајнима, сејалицама и осталим пољопривредним зезалицама спречавајући контакт људске руке са семеном и плодом, бушећи озонски омотач, усмеравајући ласерски зрак у сунчев зрак, мењајући правце речних и магнетних токова, кротећи природу, господарећи ситуацијом и, изнад свега, информацијом, *човек од једног света око себе производи други свет око себе — бивајући и сам нови технолошки патент.*

Свидело нам се или не, али — производња природе, те паралелна човекова еволуција у нову врсту тако су корените продирања у суштину да данас имамо једну логички сомнабулну, апоријску и несхватљиву сцену: земаљска слика је у потпуности изокренута, замењена: *на овом свету налази се скроз други свет, а уместо човека, као припадника супериорне људске врсте, ту је неко створење као нова, још супериорнија биолошка станица.*

Главне улице су слика крајњег домета цивилизације, каже Луис Синклер. Ако се с тим сложимо, неће нас зачудити што главне улице изгледају нехумано. У Њујорку су све улице главне улице. Не-хуманост је најбитнија особина свих авенија и улица, нарочито оних које излазе на њујорш-

ки *Централни парк* — пошто је крајњи домет цивилизације управо не-више-хуманост, не-више-хумана природа нове врсте и новог света који мирно почива на месту бившег света.

Њујорк је једини светски град. Сви остали градови и села још увек су, у традиционалном смислу, само села, насеља којима предстоји коначан први контакт са нео-натуром. У Њујорку је *производња нове природе* досегла тако високу ефикасност да тај град, пуна двадесет и четири сата дневно, ради као аутархична машина, покретана струјом из вештачких извора, те енергијом живих киборга, чије очигледне промене у психолошкој типизацији и физичком лику представљају ону биолошку авангарду од које смо у историји могли да стрепимо само у форми књижевних прототипова.

Особе без жеље да говоре, самоубице, особе које никада нису окусиле кечап од правог парадајза — Ханс Магнус Енцесбергер пише о тексашком произвођачу кечапа који је банкротирао чим је на тржиште избацио кечап од правог парадајза — травестити, анђели пакла, филозофи-кошаркаши са растом од два и по сантиметра по генерацији, панкери, скинхеди, тајанствене сподобе које у *peep-show*-кабинама — како пише Јежи Кошињски — одгризају муштеријама главић чим започну бесплатни фелацио, само су најатрактивнији део ове урбане сцене. Ту су, зашто да не, и хиљаде истоветних, беспрекорних примерака црно-белих банчиних службеника у Wall-street-у.

Нисам на њујоршким трговима и симсовима ухватио ниједног голуба, али сам некако, ипак, убеђен да многи од њих — већина, штавише — стављају руж на усне и пудер на боре — да су то некадашњи посетиоци бродвејске опере, на пример, особе које је радикални урбани високи Ц подигао у ред полусрећних мутаната.

У Централном парку — име, такође, није случајно — као стецишту главних улица са крајњим дометом цивилизације, влада привидан старомодни ред и архаични природни склад воде, земље, ваздуха . . . Драга, пођи са мном у парк . . . Показаћу ти како је леп овај свет . . . овде поток, онде цвет, тамо травка, тамо жбун . . . Лепе јахачице коња, вижљасти бициклисти, паметни возачи ролшуа, враголасти скејт-бордисти, достојанствени џогери, добронамерни порториканци анђели чувари, питоми џезери, опрезни полицајци . . . На први поглед — све нам је то познато. На први поглед, гомила обавља ову полуспортску забаву у колективном духу лагановости, тихости, релаксације изван градског безнађа и бензинских испарења. А онда се уочи журба. Они се журе *јер су дошли сами,* са својим вокменима и минијатурним спрејовима за хемијску одбрану од напасника.

Журе се јер нема колективности; осећај који ствара гомила у суштини подстрекава и храбри разноврсне индивидуалности; они су ту дошли да се пожуре; да буду усамљенији и појединији — *Централни парк је дивно место за развој и неговање усамљеничке психологије модерног индивидуалца.*

Трава Централног парка није племенита енглеска трава; за племениту енглеску траву не постоји семе; нема ни рецепта за енглески травњак осим следећег: семе обичне траве треба једноставно бацити у земљу, заливати је и газити једно двесто-тристо година. Али, ово је америчка трава. Бусен је индивидуалац. Не расте на хумусу. Хумус је врста земље из доба хуманости. Америчка трава, централна трава, расте из нехумуса.

У жбуновима живи неколико десетина хиљада манијака. Ту је њихов завичај. Они имају и право на носталгију. Полицајци су дилери, препродају хашиш, слободну базу, ЛСД. Марихуана, та модерна трава, готово је бесплатна.

Па ипак, овај највећи светски парк је место контролисаног јединства супротности. То је, у извесном смислу, и свака наша башта, и фрушкогорски воћњак, и руска окућница, и немачка саксија. Нови свет, у свом новом, изокренутом лику, такође садржи и ужас и лепоту, митско двојство које је некада могла да материјализује дивља, неконтролисана природа. *Режирана природа је парафраза мита за потребе најновије расе.* Зато је Централни парк најтипичнија урбана творевина. Простире се на осамсточетрдесет хектара, од Педесет и девете па све до Сто десете улице, између Пете авеније и Central Park West-a. Туристички бедекер нас упозорава да су у парку, између осталог, смештена два зоолошка врта, један централни, а један дечији (!), позориште под отвореним небом, два клизалишта, којекакве стазе за вожњу и јахање, каруселл, фонтана и четири језера. Концерт Дајане Рос привукао је пре неколико година око пола милиона посетилаца. Био је то рај за отимаче женских торбица. Некада су у Шервудској шуми сачекивали ретке пролазнике; у средњем веку, у коме је човек природним влакнима био везан за људско друштво из кога потиче и, напокон, *успешно умиче.* Туристички бедекер нас, даље, упозорава на чињеницу да се на ивици Централног парка, на његовој западној страни, налази Природњачки музеј (Museum of Natural History). То је више него симболично: тај огромни Музеј, на самом рубу врхунски креиране артифицијелне природе, чува у својим салама малтене читав свет и то, тако рећи, у оригиналној величини. *Зоолоши-*

ки врт, са комплетним животињским светом, свакако је успомена на ланац чија крунска, еволуциона карика више не мањка.

Има једна дивна ливада у самом центру Централног парка, покрај језера, окружена племенитим стаблима псеудохраста, пасеудокестена и псеудоплатана. Са ње се виде околне зграде, у плавичастој измаглици, на чијим се равним крововима развијају баштице. Небеске баштице са тридесетог или осамдесетог спрата могу литерарног носталгичара да подсећају на висећи Вавилон, али све то заједно, сав град, са својим централним, главним улицама, централним парком и ливадицом у њему, све високе баште и посматрач лично, *немају ничега више заједничког са дивљом природом и људским друштвом. Све је припитомљено и замењено. Баште и паркови су остварена идеја кројења и режирања, поступака тако обавезних за створење које жури да што пре замени и самог себе.*

Војислав ДЕСПОТОВ

БАШТЕ, ПАРКОВИ: ЛИЦА

Можда се паркови ноћу закључавају — бар они најчувенији — да се у мраку, уз скитнице и пијанце, не би превише природе увукло у њих. Кроз парк, иначе, природа контролисано улази у човеков живот, кроз парк се човек враћа контролисаној природи. Парк је гранични феномен: неприродна природа и оприрођени артефакт. [На парк се, уз то, пројектују, преливају најразличитији садржаји и функције из других животних простора, он је увек сложени појам: парк-трг, парк-сабор, парк-парламент, парк-судница, парк-чекаоница, парк-склониште, парк-сиротиште, парк-преноћиште, парк-забавиште, парк-бојиште и парк-стратиште, парк-споменик, парк-музеј, парк-циркус, парк-берза, парк--ринг, парк-храм, парк-рај, парк-коцкарница, парк-нужник, парк-куплерај, парк-игралиште, парк-позориште, парк-паркиралиште, парк-ђубриште, парк-гробље, парк-лавиринт, парк--(слободно) стрелиште . . .] Парк је место свеколиког човековог погађања и споразумевања с природом, парк је природа обликована на човекову слику и прилику, овамо он некажњено бежи од куће, од себе: никад неповратно. Стазе парка — ако су и привидно изукрштане, закучасте — по правилу су путеви повратка.

Једном од таквих уређених стаза покушаћу да уведем у тему једног уметника, односно један број његових слика, чијим ћу посредством, можда, доживети парк снажније и дубље него што бих могла на основу властитог непосредног искуства. Јер ја тек понекад, узгред, прођем кроз парк; као дете, током рата, нисам се играла у њему, али ме, с друге стране, ни тада ни касније никад невоља није натерала да у парку тражим храну, друштво или склониште. Из личног искуства немам много шта да кажем ни о башти: било је,

додуше, временâ кад сам башту сваког пролећа помало окопавала, а лети брала плодове, али нисам ја бринула о распореду и редоследу клијања и сазревања, нисам за башту била одговорна, нити на њу упућена. Крај свет поврћа које је у њој рађало, ја сам се највише радовала шампињонима који су, као бели мехури, спонтано избијали, након киша, покрај стаза, под жбуњем шимшира.

Истина, иза сликара којег призивам није се, колико знам, сачувао ни комад пејзажа, ни делић баште, а његов говор о природи сасвим је *посредан,* по неким оценама вештачен, маниристичан. (Није, дакле, у питању ни чудесни Хијеронимус Бош, творац *Врта уживања,* ни Анри Русо, сневач рајског парка *Сна,* ни анонимни персијски илуминатор, мајстор раскошних филигранских вртова, ни Констабл, сликар енглеских модрозелених, дубоких пејзажа.) Био би идеалан сликар паркова — да их је сликао; био би, такође, мајстор мртвих природа — столова препуних цвећа, воћа, поврћа и мртвих фазана — али такве, изгледа, није радио. Сликао је, ако се тако може рећи, човеколике баште, парков е и мртве природе: свеколику флору и фауну пренео је из пејзажа (и са столова) на људско лице; плодове вртова, њива, винограда и паркова, а, уз њих, и животиње, домаће и дивље, шумске и степске, учинио грађом људског портрета, заменом за лице. Да, мислим на Бузепеа Арчимболда, необичног Миланеза у служби просвећене хабзбуршке круне с краја шеснаестог века, који је својим човеколиким аранжманима биљних и животињских врста вероватно исказивао своје виђење човековог прожимања и јединства са остатком природе, свеобухватне хармоније која се указивала савременицима крупних научних сазнања и систематизација.

Преда мном су четири репродукције Арчимболдових слика из серије *Годишња доба,* четири портрета: *Пролеће* је младић, готово још дечак, начињен, исликан, од баштенског цвећа и трава; *Лето,* не више адолесцент, али млада особа бујне снаге и империјалног достојанства — портрети, наиме, представљају (и славе) принчеве царске породице Хабзбурга — срећна је комбинација бресквe, крушке, малине, трешње и другог воћа са повртарским производима: тиквицама, плавим патлиџаном, луком, грашком и, уз то, с клипом кукуруза у функцији ува и нешто класова пшенице и јечма. У лику *Јесени,* средовечног мушкарца, воће се већ раскрупњало и зарумenило у пуној зрелости. На снажном врату од першуновог и ротквиног корена стоје моћни примерци крушака и јабука, допуњени, ради детаљније разраде физиономије, лешником, орахом, шипком, купином, и овенчани једром лозом сред које, с петељком према небу,

вири обло бундевино теме. *Зима,* за коју се зна да представља самог Максимилијана, заштитника Арчимболдовог, дата је као комад човеколиког или, пре, сатирски чудовишног, сасушеног, рошавог пања, с патрљком давно одломљене гране уместо носа, с устима од скврченог труда, с ретком брадом од трња, круном од мртвог грања и нешто косе на потиљку од — једино зеленог — бршљана. На голој грančици која штрчи из грла, висе два позна, кисела плода, два лимуна.

На исти начин као годишња доба, портретисао је Арчимболдо и елементе: ваздух, ватру, воду и земљу. *Ваздух* је биће сачињено од мноштва птица (слика је позната само по копији анонимног следбеника), *Ватра* је компонована од воска, свећњака и других предмета који ватру хране или њоме управљају, и само јој је коса — ватрина коса — од пламена; *Вода* је представљена фасцинантним смртоносним сплетом шездесет и два различита водена створа, а украшена, будући да је у питању женски елемент, бисерном огрлицом; портрет *Земље,* најзад, чине животиње које на њој живе, и то махом њихове, као на групном портрету лепо усклађене главе: ту су јелени разгранатих рогова, дивокозе, антилопе, ту су вук, лисица, вепар, зец, тигар, овца, коњ, магарац, крава, рис, лав и слон, сви међусобно помирени у човеку који их собом, својим обрисом, обухвата, а кога они, за узврат, својим мноштвом испуњавају. Очигледно, у арчимболдовском свету позне ренесансе човек је циљ природе у истој мери у којој је природа постала циљ човеков. Људско биће није саздано само од крви и меса, него и од свега што сазнаје, памти, са чиме се сједињује и сукобљава, од чега живи и од чега страда. На његовом лицу је дословно исписано све његово искуство.

На профилу Земље нос је дочаран свијеним телом кунића, плашљиво осврнутим; око — отвореном вучјом чељусти, брада — главом риса: не чини се, међутим, да се сликар при избору животиња за дочаравање појединих делова Земљиног (људског) лица руководио карактеролошким алузијама, тражио је, пре свега, формалну прикладност. Јер човеково лице, на овим Арчимболдовим сликама, не изражава ни осећања ни карактер, већ превасходно — остатак природе. Човек је она појава у природи која обухвата и изражава остале. Његово је лице огледало природе. (Можда није сасвим неумесно довести са овим у везу начин на који се човеково тело, у извесном смислу, огледа у његовом властитом мозгу. У медицинским приручницима коришћена скица „кортикалне локализације" гротескна је не мање од арчимболдовског огледала, али на другачији начин: ступањ представљености различитих мишића људског тела

у моторичкој можданој кори приказан је фигуром чудовишног човечуљка огромне главе и шака, а мајушног трупа и удова, приљубљеног, попут каквог готског украса, уз мождану сферу; тај мождани гном, фабулозна пројекција човекових физичких моћи, јесте, као и Арчимболдови портрети, својеврсно сликовно писмо којим дух и тело — у овом случају на тако сродан начин — емитују своје поруке.

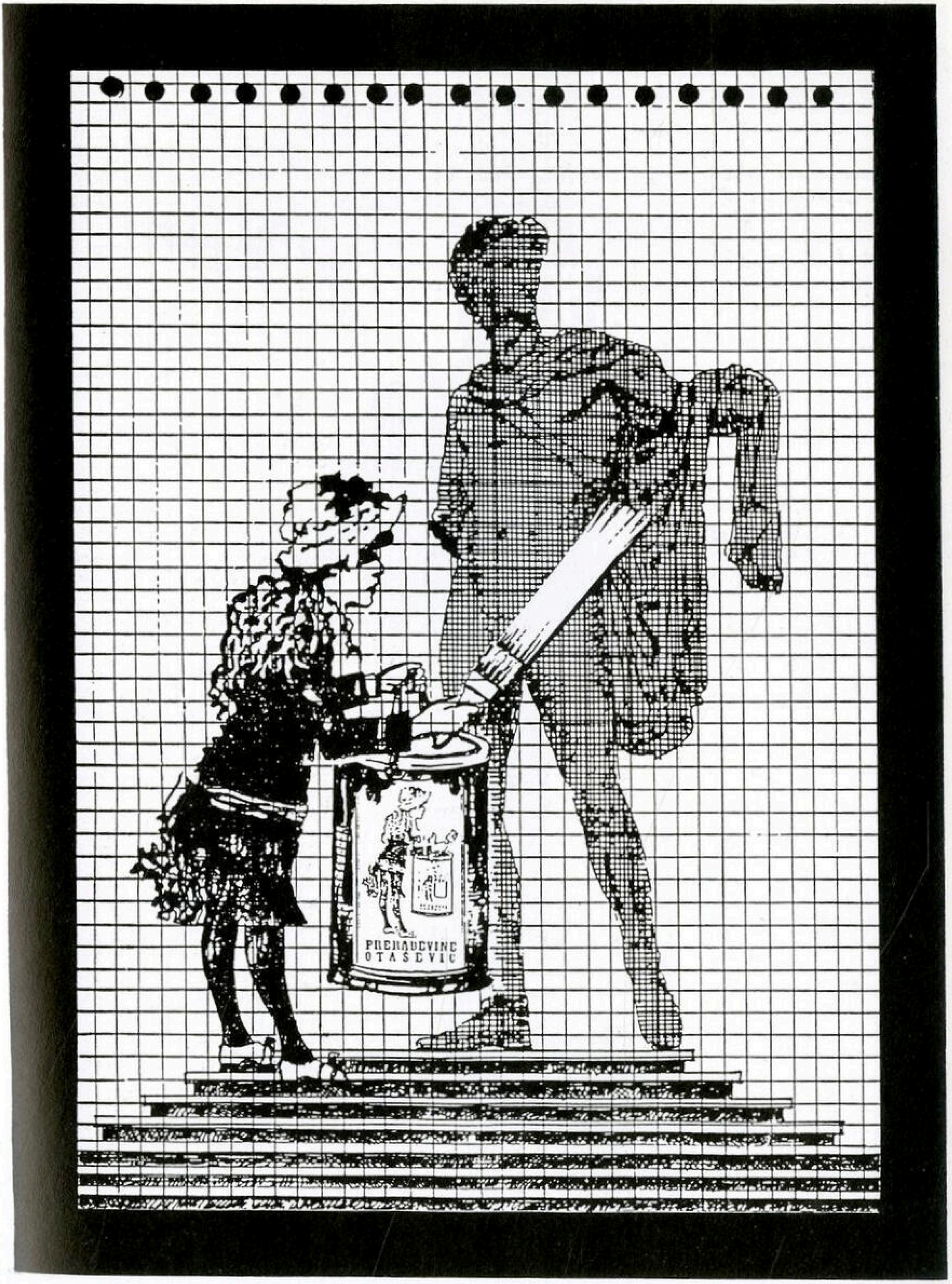
Но, јесам ли на прави начин гледала ове портрете? Је ли Арчимболдо доиста хтео да каже да се на људско лице пројектује сва остала природа, или да се, насупрот томе, на свеколикој природи распознаје људско лице? Односно, је ли човеково лице одиста огледало природе или је лице природе огледало човека? Како год било, свеједно је, јер оваква врста софистичких дилема и не захтева опредељивање; ту је да би се наговестило да су парадокси и двосмислености, у ствари, пукотине кроз које непозвани понекад могу да провире у тајну. Зар није Арчимболдов век, век коперниковског преврата, било доба великог уравнотежавања, дакле и релативизовања, људског и божанског, људског и космичког, преокретања вредности, почетак далекосежног удвосмишљавања закључака. Наизглед необавезна игра, досетка, уме понекад да потрефи ближе истини него опрезно промишљање. Арчимболдова реверзибилна слика *Чинија с повртем*, глатка, црна посуда пуна плодова, када се окрене наглавце, указује се као глава с црном, сјајном, дубоко натакнутом капом, с очима од ораха и лешника које шкиље над образима од црног лука и браде од першуновог лишћа: плодови земље и човек који их узгаја јесу привидно два аспекта једне истине. Но, је ли истина једна? Шта је на слици: чинија с повртем које се склапа у људски лик или људски лик који се разлаже у плодове? Шта је овим пројекцијама и обратима хтео да каже тај маштовити и, претпоставља се, меланхолични Италијан у (срећној?) служби аустроугарске царевине? Да је рај имао људско лице и да је, дакле, човек из себе негдашњег, срећнијег, истеран? Да је и фамозно дрво сазнања имало људско обличје и да је човек, кушајући забрањени плод, кушао — грешно — себе самог, властито тело и судбину?

Кроз јасну, прозрачну геометрију башти и паркова промиче бајословни арчимболдовски карневал цветољуди, плодољуди, птицољуди... Антропоморфни букети, старци-пањеви, крупне фигуре с воћем и повртем на раменима: шета ли се то човек безбрижно парком или је то парк већ опсео човека и приковао га за земљу? Доконе шетње и докони текстови — јесу ли сасвим безопасни? Иако су слике безбедно реверзибилне, а стазе повратне? Или тим пре? Јер такав парк не допушта да скитница залута, нити да гладан

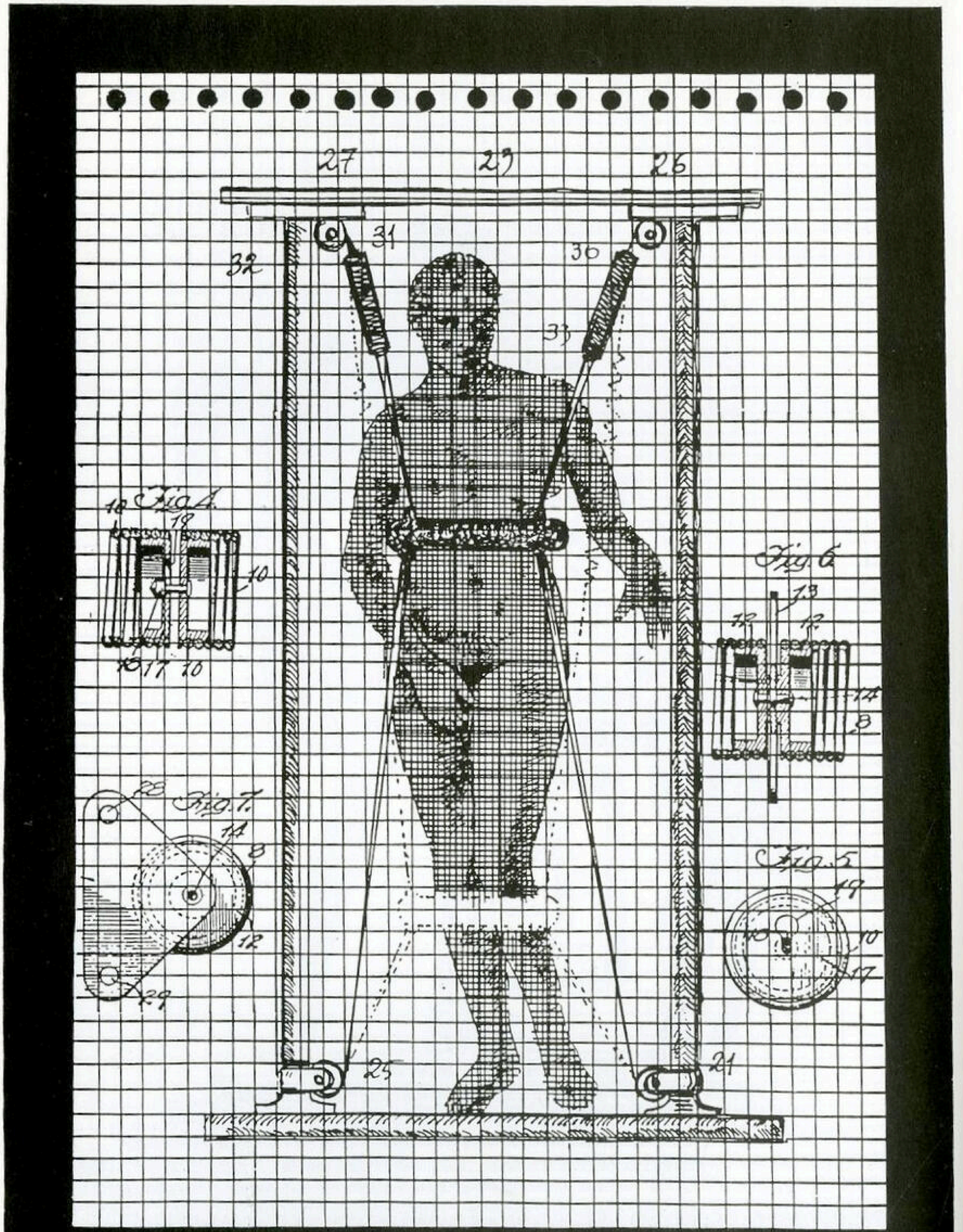
дочека јутро на клупи. Благи, редољубиви дух парка претвориће га током ноћи у маховином обрастао корен пре но што би га у зору чувар или милиционер одатле отерали. Парк хоће да завара, па ће и запаљено дрво приказати у обличју очаравајућег кинеског змаја начињеног од пробраног цвећа, људску гомилу као цветни грм, а крв као нектар.

Позвала сам се на неколико сачуваних Арчимболдових слика јер сама немам помена вредног искуства с баштом и парком, немам свог корена у земљи. Али, биће да земља има својих плодова и на мом лицу: како би се, иначе, годишња доба тако јасно препознавала на њему?

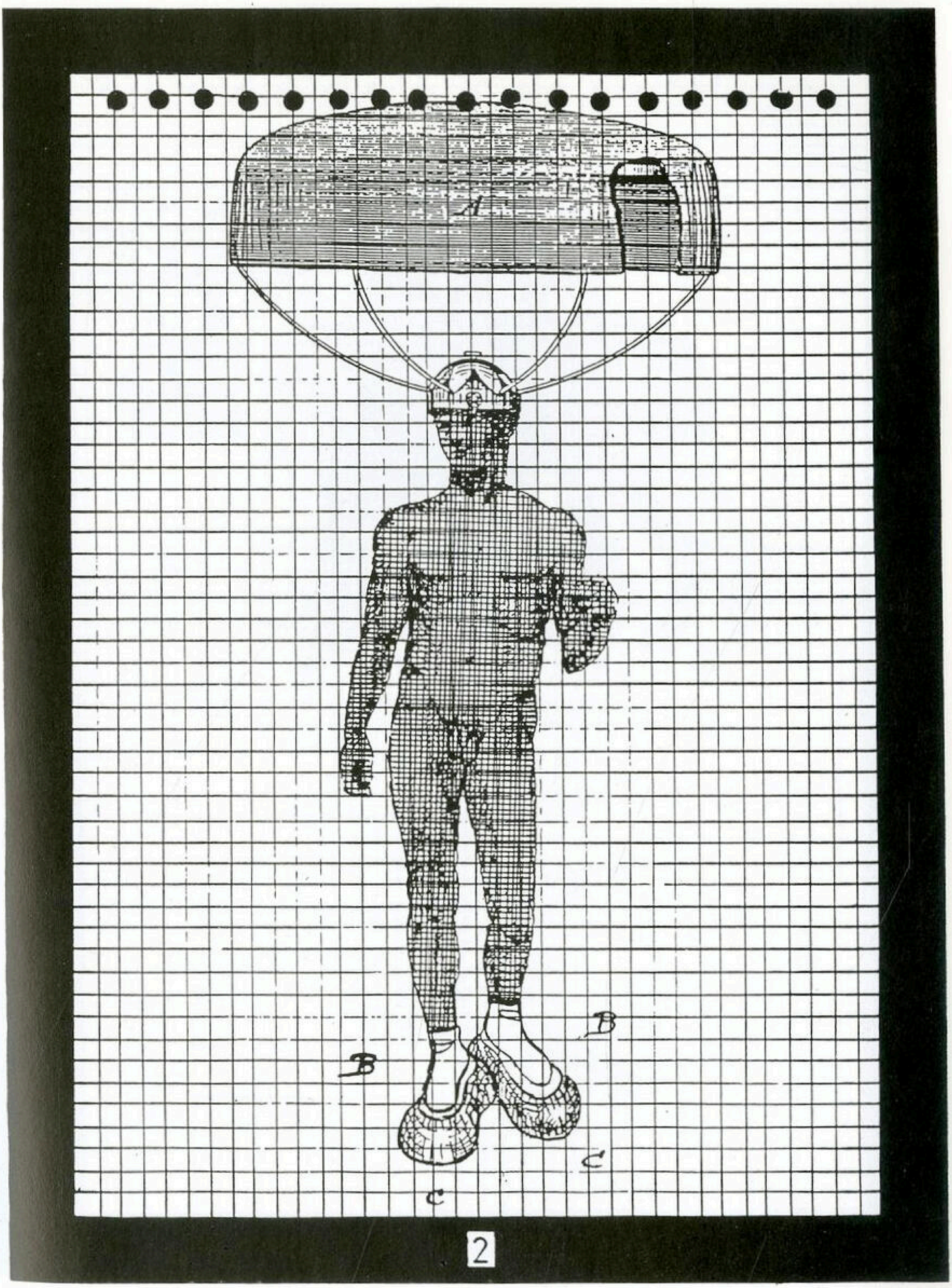
Јудита ШАЛГО



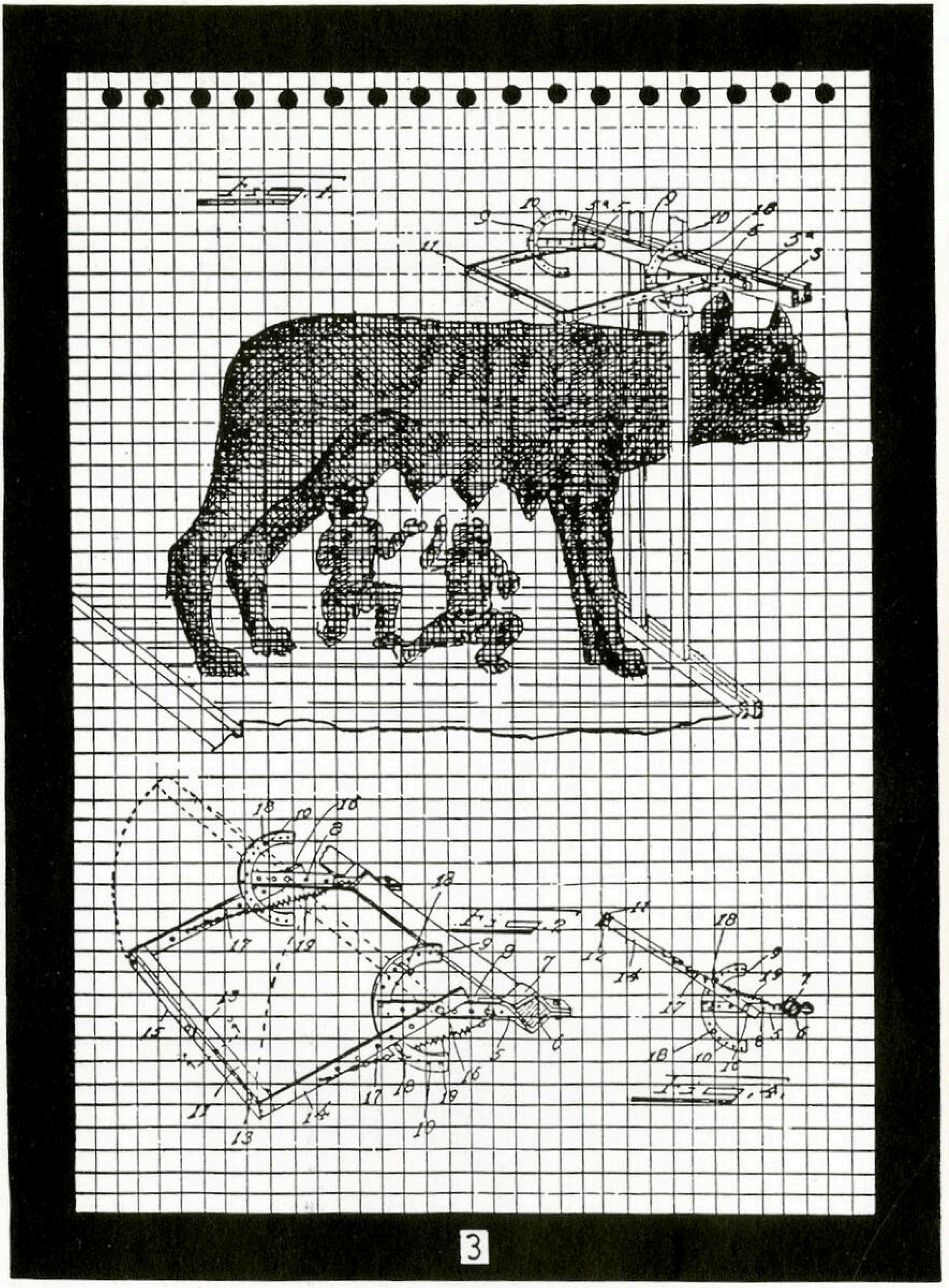
ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ ДУШАНА ОТАШЕВИЋА



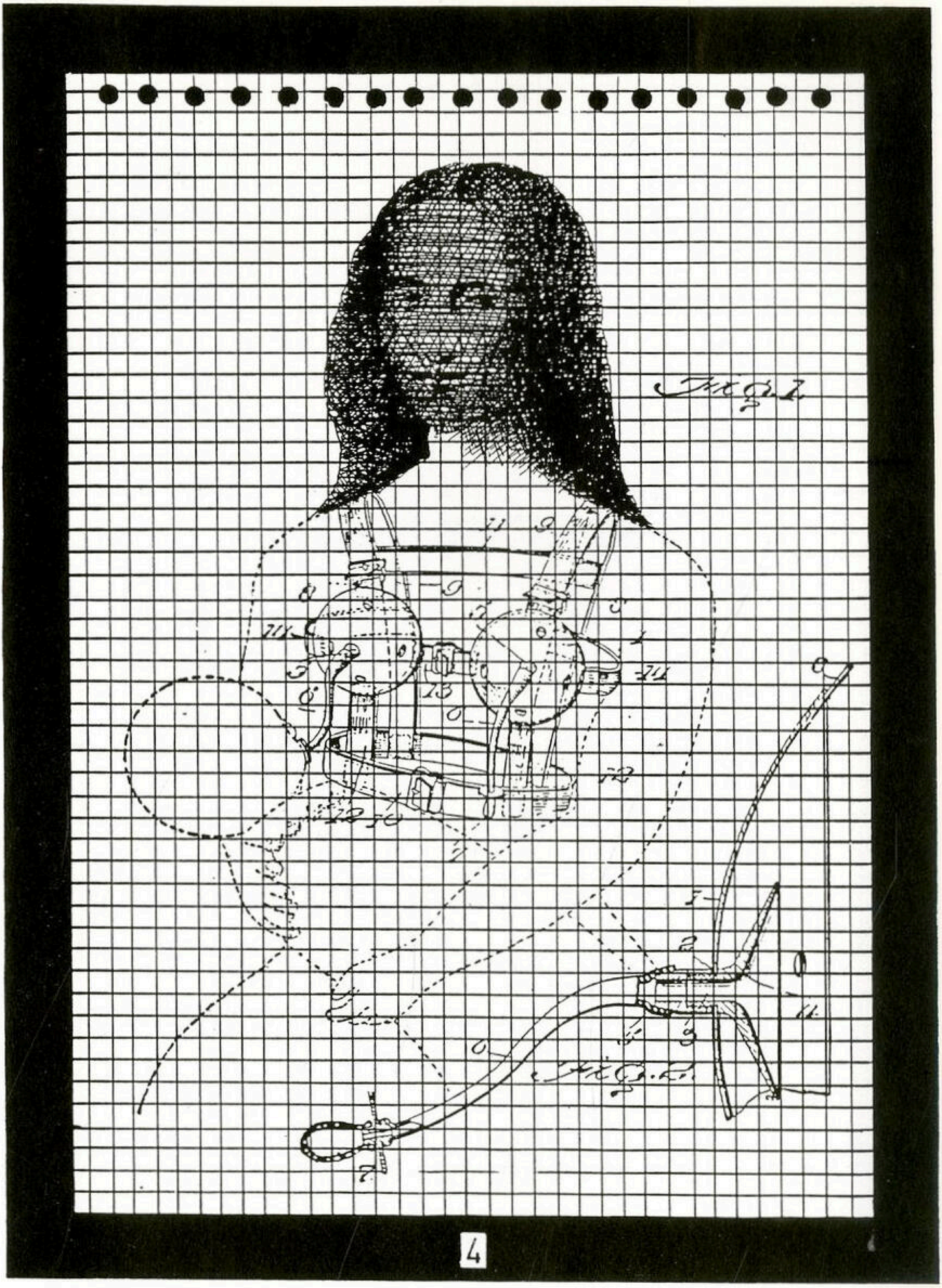
Праксител: *Афродита*, око 330. пре н.е. *Апарат за масирање*, 1916. год., патент бр. 1175513



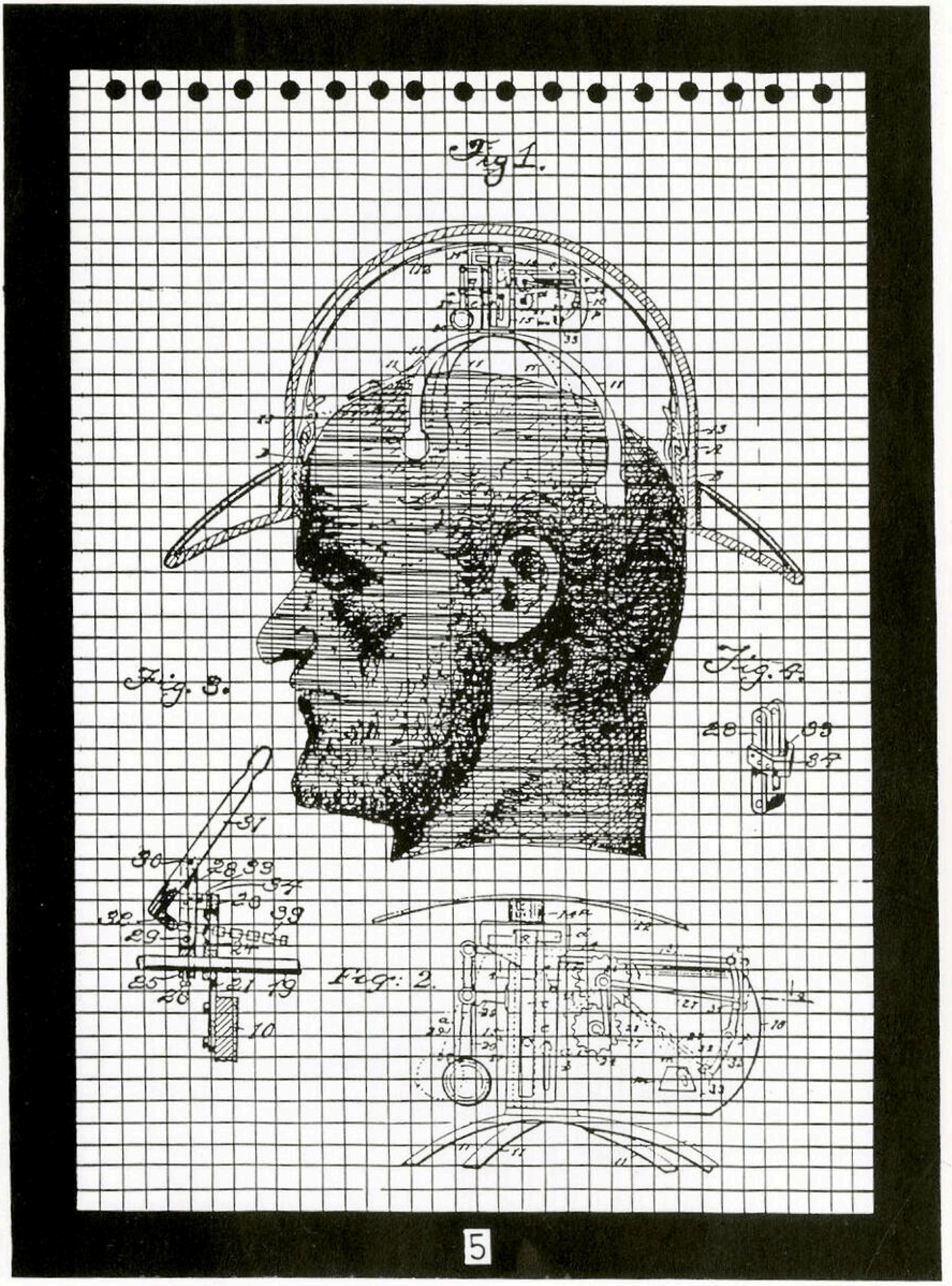
Поликлет: *Копљоноша*, око 450. пре н.е. *Спасавање у случају пожара*, 1879. год., патент бр., 221855



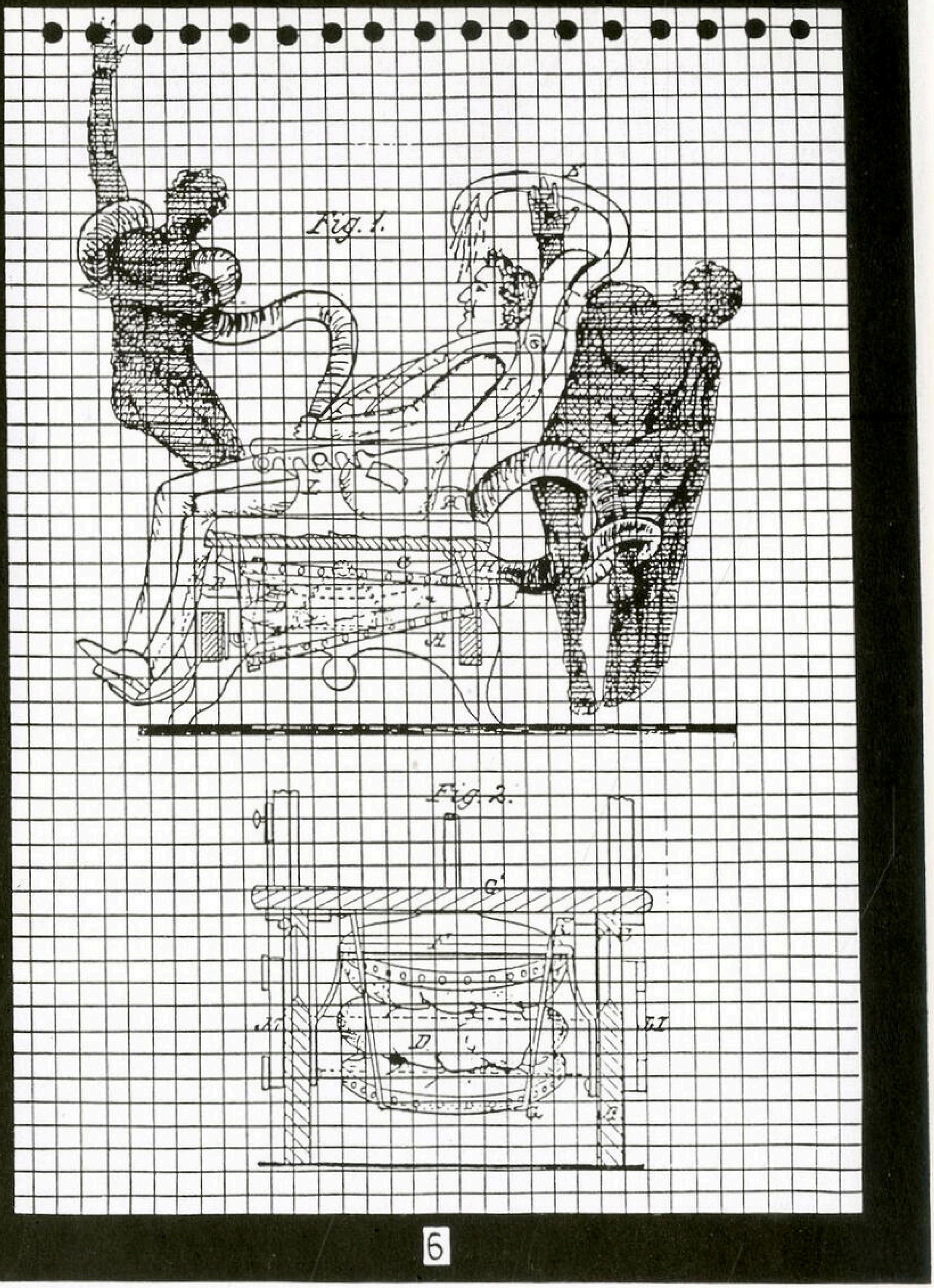
Етрурска скулптура: *Вучица*, око 500. пре н.е. *Хигијенска штала*, 1924. год., патент бр. 151610



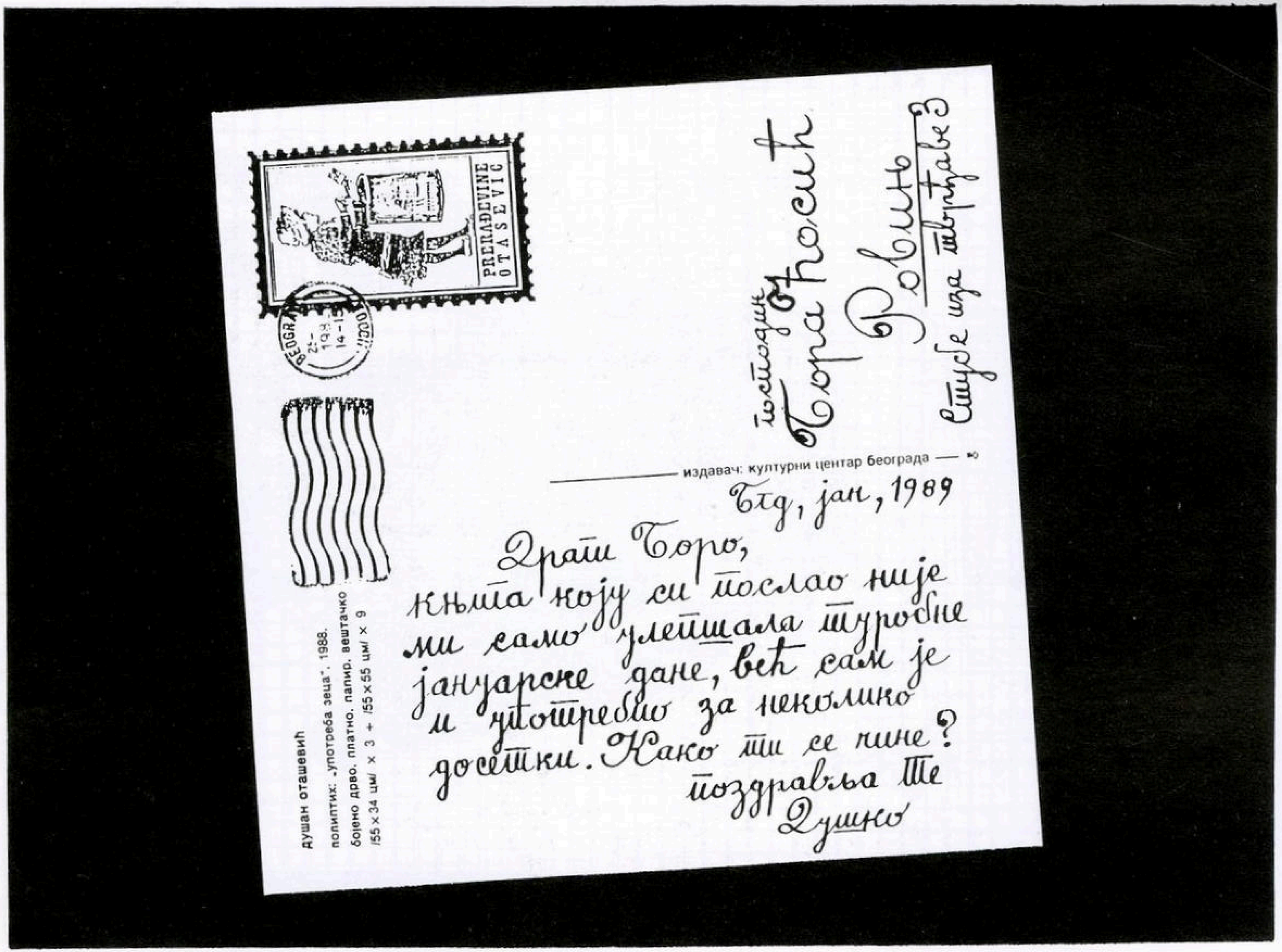
Леонардо Да Винчи: *Мона Лиза*, око 1503. год. *Дојење на јавном месту*, 1909. год., патент бр. 949414



Римска скулптура: *Аристотел. Аутомат за поздрављање,* 1896. год., патент бр. 556248



Александер, Атенодор и Полидор: *Лаокон*, II век пре н.е. *Побољшања столица за љуљање*, 1896. год., патент бр. 92379


PREHISTORIJSKE ŽIVOTINJE
PREISTORIJSKE ŽIVOTINJE
PREISTORIJSKE ŽIVOTINJE
PREISTOR

ЕЧКА, БОРАВАК У СЛИЦИ

Кад су *паркови, вртови* и *баште* у питању, еколошка брига није толико израз поштовања према местима трајног, сунчано-растућег и цветно-опијајућег спонтанитета колико одраз „систематичног", беспоговорног духа упућеног на тренинг Природе. Та усвојена, договорена мера ишчезава из појединачног искуства; *чување* и *неговање*, без обзира на бројне нијансе у намерама, почиње да бива уопштавање, свесно или несвесно умножава се естетско-боганичка *константа*.

Тако су припитомљавани паркови.

Завршила се дивља игра семена; стабло, влати и гране уприличили су се као мање-више планиране последице, безопасни вртлари-Пантократори безличном занатском врлином уредили су одређену површину с илузијом да је *птичја перспектива* у визуелном смислу то исто и у ретким, скупоценим тренуцима игре духа.

Уосталом, птица није једини створ на свету који у запретеним просторима Опстанка пристаје да *живи* у ономе што *види*.

Улазећи, годинама, у парк каштела у Ечки, бацајући одсутни поглед на тешки хлад којим су споља обрасли зидови дворца из прве половине прошлог века, увек сам, обилазећи велику, кружну рунделу с које се издиже бронзана скулптура девојке с непокретном птицом Татјане Зарин, одлазио у дубину парка, тамо где су под високим платанима мировале изрезбарене сенке и где је ситну, дневну радост значило и то сазнање да сам сишао са обавезне, означене стазе.

Десно је био стари споменик у неокласицистичком маниру, преплет три или два, сада већ тако бивша јунака:

ловац, јелен и, можда, пас. У цикличним оживљаваньима митова, и овде су аматерско-феноменолошка и пропагандно-туристичка претеривања реставурирала идеју о Актеону. (На споменику је сам власник дворца који је страдао у лову.) Као што извесни сижеи, временом, стекну одређену, апартну љупкост, тако, на жалост, и неке чињенице у пренесеном значењу имају више оправдања као преношења, а мање као значење. Намножио се толики број ловаца, у простору и времену, подивљало је толико „верних паса" у лову и окренуло се против својих господара, десило се толико истих догађаја за предање и поминьање, да је просто невероватно очекивати икаква чудеса у монотоној страсти лова, летопису „пленољубаца".

Простире се овај ечански врт од дворца до великих, напуштених штала, до првих обрађених башти; од краткотрајног, сезонског цвећа до четинара и зимзелена. Сад, кад се сетим оног багрема крај Лорете, у Прагу, овом багрењу, негде на самом крају врта, знам шта значи то слободно отресање на земљу, то предавање киши и ветровима, тај траг дивље слободе у густим, високим изданцима.

Одједном, ево, знам домет оних који описују паркове; нема избора у овом наметнутом оптичком заточеништву, где је све, ипак, надгледани, планирани „бильни дрил". Свако се стабло, свака крошња, свака грана, сваки грм и свака влат изборила за своје светле и мрачне, топле и хладне календаре на месту које јој је одређено и унапред изабрано. Препорука, ред и предвиђање. Умањени одломци цветања и представнички систем у ограниченом пределу. Од свега по мало, од свачег по нешто, за сваког по трн.

Врт ли је ово што једним погледом може да се претражи и једним расположењем узврати? Ове тополе у лажно-спасоносном низу, овај усамљени чемпрес на травњаку испред павиљона, овај бор на крају пропланка, леп и збуњујући? Дроби ову летњу тишину покварена љуљашка у близини, у даљини се пресијавају у траву бачени бициклови, подижу се непознате, пластичне, неуништиве птице и претварају у столице на тераси. Међутим, ироније нема места. Мир је овде; невидљиву небесну ружу најављују суве махуне додирујући се на једва чујном ветру, у души се буде преобраћене мрвице дисања које је покупио поглед у крошње са оних тајних места где су се, у овом делу вечности, одмарали инсекти, птице и пауци.

Јер, кад се изађе одавде, треба савладати ту неизвесност што те чека ако хоћеш да пређеш пут, ако хоћеш да дођеш до Бегеја, њива и лениje, до оног визуелног, архетипског „равничарског знака" који је, не само друга прича, већ и други свет.

Ечку су прославили сликари. Из којих су све даљина и близина долазили да овде, након пута, наставе са Природом заподенут сан. Не бирам више речи јер су склоне објашњењима, и зато ми се у Ечанском парку, сад, пред отвореним очима, мрзну Николајевићеви акварели, отиснути у воду изнад облака, грање с далеких, глинених сазвежђа, где се спори ток равничарске реке догодио с душом и небесима. *„Ја остајем дужник Бегеју крај Ечке и враћам му дуг, колико могу, за онај изненадни, неочекивани, али ваљда и неизбежни сусрет неког мог унутрашњег ритма који одговара мојој природи, ритма релативног мира, са сродним ритмом сувог или полусувог грања које плови, застајкује и наставља пловидбу његовим обалама. Варница овог ритма који ми је понудио Бегеј и који сам, изгледа, морао срести, запалила је ритам који ко зна од када тиња у мени и још га распирује. Нисам у стању да кажем докле ће то трајати"* — записао је Мића Николајевић, додајући речима ону неизвесност која слици предочава дуги траг и трајање. Над Ечком се издижу црвенкасти Бјелићеви облаци, она боја олује коју тешко одајемо себи у бројним неизвесностима, боја коју имају сунцем опржени глинени голубови осуђени на бацање у свемир, на мету и гађање, на трагове знаних и незнаних сувоземних „нишанских справа". Из овог је парка, срцем које се споља чује, кренуло Сипово „Жуто село" с низом од двери, зидова и забата, час као тканица, час као саће. Или она Табаковићева „Месечина", онај бели бунар у плавети над голим дрвећем мањим од свећњака. Јожеф Ач је овде насликао своју слику „Војвођанско поднебље", оно уље у обилном наносу размештено линијама са длана, с прста, спој људске коже, боје и платна, тако одсудно извијен по небесима, не пригушујући идеју о *дотицању*, већ је оглашавајући пред беспућем. Зар да изостану „Камаре на крају села" Милана Коњовића, тешки сметови боја над облацима, чије распознавање тражи и познавање себе, сопственог дома за чула, круг на дневној, застакљеној површини што га је начинио ивер са неке звезде или прамен с киста. Одавде се запутио Здравко Мандић за својим сликама из биљне магле, из недохватне постеље облака, из земље, воде и праха, и ту се зауставила Србиновићева „Црвена јесен" с оним дивовима растиња које се, одсањаним ланцима зрелине, привезало за крет и некрет.

Тако се, скоро, у овом врту ечанском, нашао и тихи, малени Села Хенедега Сара, из Шри Ланке. То је она иста Шри Ланка у коју побеже Артур Кларк, родитељ „Одисеје 2001", описивач будућности. Преселио се у привидном, појединачном људском пртљагу рањеник фантастике. Неухватљиви су поводи у непредвидљиве су последице имаги-

нације. Из цејлонског врта SF-летописца, у Ечку је дошао овај малени синхалез Сара, из своје далеке Нигоде, сликајући, између осталог, и запретане врлети оваквог узајамног маштања. Са древног камена Сигирије, са вековне, миленијумске соли, с поруке коју је, кроз велику папрат, бамбус и кокос, слао Океан, одвојио је свој поглед млади Сара и за тренутак га засадио у поља крај Ечке, у попанац, дивљи грашак и слез, у црницу, у бивше море, у тополе, тује и јабланове, у трску, у ове коње без крила и рога који пасу у сеоском дворишту, — неприметно се, у сну, врзмајући око штафелаја.

Излазим из ечанског врта. Вребају ме правци, извесности, могућности и аутомобили. Околности и саобраћајни знаци, споразуми и покорна сигнализација даће ми снагу да „преживим" овај боравак у врту, овај боравак у слици.

Радивој ШАЈТИНАЦ

ВРТ СЕЋАЊА

Прво је „Врт сећања" био једна од могућности за коју се мој отац определио заокруживши је хемијском оловком. Заокружење није било потпуно: тамо где је требало да се саставе почетак и крај кружнице, мој отац је извукао немаран потез, налик на петељку, оставивши између краја и почетка простор не већи од оног који би заузимала глава чиоде.

Његова неодлучност или не баш чврста увереност да ће завршити у врту сећања, пошто су последње припреме ипак биле ствар фамилије, нашла је себи одушка у том сићушном простору између краја и почетка. Можда је тај простор једноставно значио очево одлагање смрти, његову неспремност да заврши свој круг.

Купон са обележеним вртом сећања исекао је и послао на адресу редакције „Огња", као свој допринос хуманијем и савременијем уклањању човекових земних остатака.

У рационалност очеве одлуке, у то његово уверење да чини нешто што нема везе са емоцијама већ само са смислом за практичност, посумњала сам кад сам, у ормарићу где је чувао документацију о плаћеним рачунима, пронашла плави коверат на чијем лицу беше уписано штампаним словима „ВРТ СЕЋАЊА", али се могло већ на први поглед закључити да је преко тих слова мој отац прелазио оловком више пута. Слова беху дубоко утиснута у хартију. У коверти је, иначе, држао рачуне које је уредно сваког месеца плаћао „Огњу" за резервисано место у „Врту сећања".

Изгледа да ниједном није отишао да види како тај „Врт сећања" изгледа у стварности или је, можда, то место посетио кришом, не рекавши за своју посету ником од чланова породице, у шта не верујем. Мој отац није био сује-

тан човек. Он не би себи дозволио да дође у тај стварни „Врт сећања" и над алејама ружа, с таштином помисли како је изабрао лепо место за свој пепео. То би била вулгаризација његових идеја.

Оон је у својој глави имао сопствени врт сећања. Онај стварни, у чију земљу ће једног дана бити изручена урна с његовим пепелом, много мање му је припадао него онај који је само замишљао. Мој отац је то знао. Тај стварни „Врт сећања" био је намењен нама, а не њему.

Сваки пут кад би утискивао врх оловке у већ исписана слова, у те две речи, у ВРТ СЕЋАЊА, он би пред својим очима имао други врт.

Мој отац је добро познавао биљке, био је агроном који се бринуо да усеви на њивама што боље роде. Он је ценио корисност бескрајних поља засејаних пшеницом или кукурузом. Пред њиховом једноличношћу осећао је посленичко задовољство радног човека. Слике вртова искрсавале су му као острвца или као розете калеидоскопа, као пробоји с оне, друге стране његовог бића.

У очевим сећањима први врт је врт испред девојачке зграде његових сестара, који је од осталог дворишта био одвојен оградом од плетеног прућа. У њему није било оне осмишљености култивисаних вртова које је касније виђао у свету. Ту се могло наћи од сваког цвећа помало, а између леја би каткад залутало и нешто поврћа, лековитог биља и мирођије. По боји, то беше шаренило неусклађено и без осећања за нијансу. Руже су расле слободно, ни калемљене, ни подрезиване. До касно у јесен у ижњикљалим жбуновима тих ружа би остајали пупољци не развивши се на време у цвет. И све те руже су биле црвене или беле, и све су брзо прецветавале, задржавајући само накратко чврстину купусасте главице, да бе се затим скроз растворише, с латицама које су се на најмањи додир круниле и опадале одједном по неколико њих, као прамени болесне косе.

У тим забитим крајевима Србије, одакле је мој отац потекао, у оно време никоме није падала на памет замисао врта у којем би било засађено само једно цвеће, или неколико врста које би се међусобно слагале по неком естетском принципу. И букети у том крају били су слични вртовима, наивно шарени, никада од исте врсте цвећа, већ се у њима могло наћи и цветова руже, и хризантеме, и струкови зумбула, па чак и гранчице рузмарина. Мешавина мириса беше опора и чедна.

Врт о чијем распореду цвећа је неко унапред размишљао мој отац је први пут видео далеко од свог родног краја, кроз прозор собе у коју га је готово довукла блудна жена бељског велепоседника, на чијем имању је он био прак-

тикант. У том врту расле су све саме ружичасте руже у три правилна концентрична круга. Грмови су били уредно подрезани, с мало лишћа, тако да су руже шикљале шиљате попут врха копља. Мог оца су подсећале на ружичасте школьке. Изгледале су му те руже недодирљиве и хладне, на тлу које је било очишћено од сваке травчице. Помислио је да велепоседникова жена гаји руже сличне себи, руже које имају увек изглед недодирљивости, јер могу да издрже безброј додира а да им се латице не отворе и не окруне.

Исти такав уредно поткресан и оплевљен ружичњак, само четвртастог облика, налазио се испред зграде управе немачког логора у којем је као заробљеник провео четири године.

После рата, као управник земљорадничке задруге, мој отац је показивао чак одбојност према вртовима, чинило му се да у њима има неке перфидности, лукавства, да га на неки начин угрожавају, нарочито вртови бивших газда као да су истицали финоћу поражених на рачун простоте оних који су победили праведно.

Из тог периода потиче и његова одбојност према сликама рајских вртова, какве се и сад продају у стаклорезачким радњама. Једну такву слику затекао је у гостинској соби коју му је, као директору задруге, изнајмио или уступио по директиви један од оних сељака којем је нова власт скоро све одузела.

Чим је угледао слику, чим је уронио у сновидну, плавичасту измаглицу предела са дрветом наранџе (златни плодови су висили у зеленој крошњи као украси на новогодишњој јелци), чим је открио анђела у предивном бићу прозрачних крила које је крај кладенца правило друштво младићу и девојци, можда вереницима, у средњевековним костимима, кад је уронио у све измагличастије и измаглича-стије обрисе грмова цвећа који су се степенасто спуштали и одводили му поглед у леви део слике, плаветно јединство мора и неба превучено танким прамењем облака, — мој отац је осетио како га та слика, тиме што га разнежава, вређа, вређа као човека и комунисту. Наредио нам је да уклонимо слику из собе и вратимо је газди, затим је отишао на пољопривредно добро да се прочисти у мору жита и кукуруза.

Много година касније, кад смо се преселили у град, и кад се он запослио у једном научно-истраживачком заводу, када су задруге већ биле давна прошлост, мој отац је доживео визију врта која је разбила сву његову крутост и неповерење према нечему чему се све време опирао као мекушном разнежавању недостојном његовог комунистичког аскетизма. На стручној екскурзији у Италији, био је,

с неколицином својих колега, позван на чај у дворац једног тосканског велепоседника, лево оријентисаног, кога су занимала достигнућа југословенске пољопривреде. Чај им је био послужен у врту, некој врсти терасастог врта на природном узвишењу које се степенасто спуштало ка мору. Са стране, врт је био омеђен грмовима хортензија с тако густо начичканим белим грудвама цветова да је изгледало као да су снегом завејани. На самој земљи, између камених плоча, плавели су се бусени ситног споменка, и те две боје, бела и плава, тако су деловале свеже, јутарње, да је мој отац, прелазећи терасу да би се осведочио о лепом видику са ње, осећао свежину воде на уснама. Надоле, ка мору, спуштао се воћњак с округлим зеленим крошњама у којима су сјактали златни плодови наранџе, поред воћњака на истуреним стенама стражарили су витки чемпреси. А сасвим доле, мој отац је препознао и оно плаветно јединство неба и мора какво беше на слици рајског врта чије се лепоте стидео, и за коју је наредио да је уклонимо из собе.

Одједном је открио у себи следбеника лепоте, следбеника једног аранжирања вишег реда, естетског осмишљавања природе која човековим додиром само добија на лепоти, једне визије за коју су способни само племенити духом. Чак је и очев аскетизам био задовољен.

Да ли је то било зато што се осећао ослобођеним од било каквих налога корисности, пошто га болест већ беше начела, болест од које ће умрети? . . .

Пре смрти уживао је да седи на нашој малој тераси на седмом спрату у згради близу Дунава. Цео један угао терасе заузимала је посуда из које је растао грм хортензије, у цвету, као снегом покривен.

Поштујући његову решеност да буде веран „Огњу" и својој замисли о уклањању земних остатака ватром, урну с његовим пепелом пренели смо у „Врт сећања", место које је посветио нама.

Пепео мог оца искрио се на сунцу као сребрнасте љуспе, као пиљевина од шкољки, док га је из урне у земљу пресипао службеник „Огња". У исто удубљење посађен је грм руже. Тако се очева ружа придружила ружама оних који су свој пепео завештали врту сећања.

Милица МИЋИЋ-ДИМОВСКИ

НЕРЕДИ У ЈУЛУ, КАЛЕМЕГДАН, ЦВЕЋЕ У ТВРДОМ ПОВЕЗУ

Теку врели дани августа.

Лето проводим на тераси, уз свежањ од сунца пожутелих и готово нагорелих новина с клодвеловски запаљеним вестима о нередима у јулу. За нама су толики узрући, љутње, неспоразуми, новинске рашомонијаде, поклици и отклици, несанице, бдења пред телевизијским екранима, говори, разговори, приговори.

Је ли то све минуло, као бунило, као сновид, па нам се сад ваља стишати и прибрати за мирније и темељније јесење науме и радове, управљајући мисао и вољу на трезвенију и разборитију бригу о хлебу и књизи, о зимници дословној и духовној? Јесу ли доиста неповратно прошле обостране и разностране омаме и помаме, је ли овај нарамак спарушених и муњевито остарелих новина слика узмака вишеструко опасног твора и збора и поуздана наговест одговорнијег и умнијег нашег делања, без самољубивости, одбранаштва, себичности и лукавства које — знамо већ како — замењује узроке поводима, и обрнуто, и маскира разлоге изговорима, и упире прстом у узгредно и пропратно како би се избегао говор о битном и најпречем? Је ли јулски наш кошмар био исцелитељска, благотворна катарза, или можда тек први у низу недомисливих потреса укупног нашег поретка социјалног, националног, духовног и цивилизацијског?

Сео сам да сачиним запис за уречени књижевнички сусрет у Кањижи, од кога ме дели равно месец дана, а ево се рвем с питањима потпуно другчијег реда. Или се она ипак не могу избећи? Јер, чини се, у њиховом светлу и окружју сваки разговор — па и овај наш о баштама и парковима —

неминовно поприма нов и непредвиђен један предзнак, ако не и смисао посве другчији од оног првотног и претпостављеног.

Ова наша тема, изразито мирнодопска, кротка и питома, подоста излетничка и ладањска, с призвуком лепе доколице коју су увек жудели лепи духови (понекад и с програмским нехајем за нелепо и тегобно у животу својих ближњих), ова наша тема, дакле, подразумева ризик хотимичног, па и изазовног недослуха с врелим, судбоносним питањима овог друштва у овом времену. Да бисмо тај ризик и такво подразумевање издржали, не смемо их превидети ни игнорисати. Тек тако, уз живу свест о реченим конотацијама, могућна је одбрана и осмишљење теме. Рецимо, оно и онакво које предметом и начином нашег разговора твори драгоцен контрапункт или антитезу посвудашњој острашћености јавне речи. Или, можда, и оно које не пристаје на суспензију виших људских побуда и потреба ни у условима драстичних егзистенцијалних осујећења. Јер свако од нас, попут Петровићевог јунака-наратора у *Доласку на крај лета* који се присећа једног бањског парка из свог детињства, жели „ипак живети са делићем свести да, ко усхте, има баш и (. . .) нешто што човековој ненаданој, не знам каквој потреби, може добро доћи, као призор, тренутно поприште маште, циљ коме се упућују кораци, ‚тако', орнаментално ништа. Ствари без практичне користи, али потврда да је живот нешто ван користи и ствари."

Колико је овакав увод уместан, видеће се тек при нашем доласку на крај лета, у засад умногоме непредвидљивом друштвеном и духовном амбијенту септембарских разговора, књижевних и другчијих. А сад, на пучини лета, како веле у мом старом завичају, ваља ми како-тако одржати реч дату Оту Толнаију и срочити белешку о Калемегдану, који је, као један од „најлепших паркова у Европи", како стоји у „Просветиној" *Малој енциклопедији*, с разлогом удостојен тематске резервације на овом нашем скупу.

Пошто, на жалост, не располажем потребним предзнањима из архитектуре, хортикултуре, меморијалне уметности и, поготово, оне фортификацијске, остаје ми да кажем нешто о Калемегдану као књижевној теми и песничком знамену. Велим нешто, јер не верујем да би неко с поузданијим књижевним сећањима и богатијим расположивим изворима могао лако исцрпсти ово тематско-инспиративно налазиште не само српске већ и неких других литература.

Својеврстан неимарски палимпсест, у који су знакове свог историјског присуства уписивали, после Келта и Римљана, Турци и Аустријанци, Калемегдан је у новијим временима постао и један од привилегованих поетских мотива

балканских и подунавских народа. Његово име је у насловима различитих песничких творевина, насталих на великом историјском и књижевном размаку од Арона Нинчића до Стевана Раичковића и Миодрага Павловића, као и на језичкој раздаљини од Антона Ашкерца до Буле Иљеша. На средокрађи ових просторних, временских и духовних растојања читамо, поред осталог, и један Матошев усхит Калемегданом, изречен поводом Ракићеве *Орхидеје*. „Ко бијаше тек једаред на дивном београдском Калемегдану, упознаће у тој доживљеној, наскроз модерној балади онај незаборавни видик на Саву, на модра шумадијска брда и на питоми Сријем."

Чешће, ипак, од поетско-импресионистичких виђења, каква су Ракићева и Матошева, Калемегдан инспирише она туробнија, херојска, мартирска, историјско-реминисцентна. Са овог видиковца, од Ашкерца до данас, многи је стих настојао да прозре дотицај и преплетај истока и запада, Балкана и Европе, дома и света. И неименован, Калемегдан почесто песников говор о историјским временима и невременима овог тла сенчи својим зидинама и кулама. Његов нам призрак искрсне пред очима док изговарамо гдекоји од оних пословично елегичних Војислављевих стихова, рецимо из песме *Над Београдом* („Споменице неми прохујалих дана, / зашто ти је чело суморно и тавно?") или пак ону познату апострофу Миодрага Павловића у *Одбрани нашег града*, бодру колико и жалобну: „О граде мој, куло мужева . . ."

Узнесен над околним пределима, Калемегдан високо стоји и у изгнаничким сећањима оних које вихори историје отргоше од завичаја, Београда, домовине и слободе, којима је управо он речит метонимијски и симболички знамен. У њ упире поглед свог срца Сима Пандуровић док у туђини тугује над Београдом у ропству, потајно се надајући да се његовим улицама прокрада, невидљив, „дух слободе, поред оружане страже", пењући се „на старе бедеме", ослушкујући „удаљену буру што брује и тутњи" и снажећи „надом на слободу" уморне душе које се тек у сну „растају од света срамоте и ропства". Калемегдан ће, четврт столећа касније, сневати у санџачким брдима и песник партизан Јован Поповић, оживљавајући се у будуће „славље победе" у далеком белом граду под чијим се бедемима „заносно грле / Дунав плави и смеђа Сава". Калемегдан ће, најпосле, сад као „мрачни Калемегдан", искрснути и на тавној поетској фресци *Ламента над Београдом* Милоша Црњанског, песника који својим удесом и делом утискује и наш печат тзв. епоси расељених лица.

Не отвара Калемегдан, међутим, „незаборавни видик" само у свој лепи околиш, или у национално-историјски и

цивилизацијски хоризонт, већ и у само средиште тајне човека и његовог постојања. Иво Андрић, који је — да узгред кажем — оставио у *Знаковима поред пута* и један фасцинантан опис дубровачких „паркова и башта око кућа" под снегом, који је ту једном освануо као „егзотична напаст" — Иво Андрић у истој књизи бележи и једно своје калемегданско прозрење, чијој би дубини и лепоти сваки коментар, па и најтачнији, понешто одузео.

„На једном од калемегданских бедема. Заклонио сам руком очи од сунца и у широком простору изнад сеновитих опкопа, пуних трава, угледао сам читав један свет од буба и мушица, паучине и птица. Ваздух око мене био је испуњен безбројним живим бићима у покрету. По камењу под мојим ногама претрчавали су гуштери и пауци, у свеже копаној земљи поред мене грчиле су се ларве и глисте борећи се са ваздухом и светлошћу. Тада осетих колико је нетачна наша егоцентрична представа да газимо по земљи и стојимо у ваздуху као нечем одвојеном, као нешто одвојено, и како је истина да са свим око себе сачињавамо једно море живих бића, час устрептало, час смирено. Ми не живимо, него ми смо живот. Лично постојање као и лична смрт само су пролазне варке, два тренутка таласа у океану покрета који се оцртавају око нас. И учини ми се да сам сагледао корен наше мисли о вечном животу и ускрснућу. Вечни живот је у сазнању да су све наше границе, сва стања и промене само уображене и наслеђене заблуде, а ускрснуће је у открићу да нисмо никад живели, него да, са животом, постојимо одувек."

Могао је, дакако, наш писац ово своје сагледавање „корена наше мисли о вечном животу и ускрснућу" проживети и негде другде, или ситуирати у какав фиктивни временско-просторни оквир. Волимо, међутим, што је поступио овако како је поступио, мада нисмо посве начисто с разлозима своје сагласности. Можда осећамо, заједно с Јаном Парандовским, да „кривду чини својој земљи сваки онај ко се без неких неминовних разлога (а такви се ретко појављују) одриче правих и стварних места у корист измишљених".

Исто право и стварно место одабире и Бошко Петровић за амбијент и чинилац једног преломног открића главног јунака *Певача*. Оно што професор Јовановић — замишљен и остварен у роману као наш савременик, подложан незаобилазним стрепњама и зебњама овог времена — угледа једног дана с калемегданске терасе, указа му се „и као предео, и као мах тренутка у трајању" и „заручи му нерве, чула, не само вид, обузе га као што човека може да обузме какав

важан призор, знак, предзнак неког решења". Принуђени на шкрте цитате и посне парафразе, којима се у оваквим приликама редовно огрешујемо о пуноћу уметничког исказа и значењске нијансе које му контекст придаје, можемо сад само овлашно предочити како су пред Јовановићем у том часу „два призора стајала (...) један према другоме масивно опречно". Видео је и осетио дубином бића како је „земљу рапсодичне траве, биља и бара, чобанску и ратарску земљу поља, опанака, обојака и говора, тела примерених древности и поднебљу (...) надилазио и препокривао тврди бетон града са антенама кроз које су непрекидно цурили некакве асептичне даљине непознатога, туђег и страног, савршено другојачијег живота". Видео је и осетио, дакле, „како је све понела нека друга сила, другим путем и неком другом циљу. И да он ту не може ништа, да вероватно нико не може више ништа."

Долазак на крај лета је укупном сумом својих значења и зрачења, као и детаљем који смо навели на почетку овог записа, одбрана човека и његовог права на слободу, маштање и игру, чак и на „орнаментално ништа", на „ствари без практичне користи", на живот „ван користи и ствари". *Певач* је пак, поред свега осталог, одбрана нашег света од механичке и машинске бездушности савременог живота и подсећање да је кобан сваки напредак који ништи наше „првобитно тле", „древност и поднебље", „душу, сан, заумље". Јер човек по својој генеричкој суштини није само биће рада и праксе, већ и биће жеље и игре, и чедо природе, ма колико данашњи антрополози наглашавали да он „није једноставно укључен непосредно у природу, већ да је *у култури* која је у природи" (Џон Шотер).

Било, дакле, да их волимо као „орнаментално ништа" и „поприште маште", или да у њиховом крилу налазимо насушну присност „првобитног тла", паркови, вртови, баште и цветњаци удовољавају једној дубоко људској потреби и бивају стога легитимна и озбиљне пажње вредна тема чак и у једном врвном, смутном и љутом времену какво је — бар у једном свом профилу — и ово наше, садашње. Тиме бих и завршио ово необавезујуће сањарење у знаку Каниже и Калемегдана, врелих политичких актуелности и, не најмање важних, салвија, петунија и чуваркућа што расту, ево, и на овом мом балкону — у тврдом повезу од бетона и метала, и упркос њему.

Славко ГОРДИЋ

DRACAENA, SEDUM, AGERATUM . . .

У детињству сам се гнушао баште. Још ми и данас одзвања подучавајућа опомена родитеља: „Више поћубрити, дубље прекопати, лепше изграбуљати, над лејом канап затегнути . . .” И, ко је расположен да у зору залива цвеће (педесетих година смо још користили бунар са ћермом), да плеви, чисти стаклењак? Ни у јесењем загртању, ни у пролећном одгртању земље с ружа нисам налазио ни трунке радости. Да ли је, онда, чудно што за мене дуго није постојало нешто огавније од цвећа, одвратније од баште?

Али, ствар према којој сам осећао одвратност, била је нашироко позната: многи су знали да нема још једне тако уређене баште у Средњој Бачки као што је наша. Гимназијски професор књижевности који је увек са нарочитом љубављу, скоро с патосом рецитовао Петефија у преводу Ј. Ј. Змаја („Цедили су облак па су тако пили” — чујем му још и данас дубок и громак глас), не једном је изјавио како је Чехов сигурно с наше баште пресликао свој „Вишњик”. То сам тада осећао као неко претеривање, али није ми изгледало то што је моја професорица немачког језика, која је често путовала у Швајцарску и Аустрију, и која је носила леп браонски филцани шешир, прогласила нашу башту — рајем. „Herr Gertner, das ist Paradies!”, ласкала је одушевљено мом оцу.

Без обзира на све то, нисам волео овај рајски врт, иако сам био испуњен извесним поносом када сам — најчешће, недељом пре подне — у улози floraboya, разносио букете цвећа из наше баште. Људи би ме заустављали на улици да им се начуде. Није се могао замислити рођендан, веридба, венчање, сахрана, — без нашег цвећа. И ни онај прсто од цвећа, скоро метар висок, не могу да заборавим; био је

сачињен само од чајњаче и ђурђевка. Можда ми је остао у сећању и због тога што су ме успут фотографисали, а фотографија се појавила у „Дневнику" и „Политици". Нисам разумео зашто не и у „Мађар соу", јер смо ми баш те новине куповали. Може бити да је управо та увреда допринела да постанем новинар, и годинама радим за лист на који сам тада био веома киван.

О нашој башти, међутим, нисам писао ни ја, али ни своје колеге репортере нисам умео да наведем на то. Колико пута сам чуо од њих отрцану фразу „да је бајколика", „да је предивна". Али, за једну башту рећи да је уређена, то је исто као када би за младу девојку рекли да је лепа. Наравно да је лепа — кад је млада, и наравно да је уређена, јер је башта. Иначе, било би то само пуко двориште засађено цвећем, каквих има на стотине у оваквом граду. Шта је, заправо, чинило нашу башту толико својеврсном и јединственом?

Помислили бисте да ју је необичном чинило цвеће. Јесте, и оно. Међутим, знам да одлику наше баште није у првом реду чинило цвеће, него оно што је омеђивало башту, пењало се на зидове: бршљан (parthenocissus), који је, као нека огромна, тешка завеса или обешени тепих, висио, пружајући у сваком годишњем добу другачији призор. Бршљан је у пролеће имао јарко зелено лишће, које је током лета постепено бивало жућкасто-браон боје, да би у касну јесен, пре првих мразева, већ имао боју тицијановог руменила. Као да је заиста венецијански сликар био умешан у све то.

Између ових природних кулиса стајао је ружичњак, с великим бројем огромних цветова ружиног жбуња. А испод дугачког ганга, на једнакој удаљености, биле су засађене оне руже дугачких стабљика. Њих, као и три оморике које су се ту налазиле, уништила је машина за прање веша. Не задуго после њене куповине, на оморикама и на ружама високих стабљика појавили су се први знаци болести. Узалуд смо покушавали да их лечимо арсеником, већ следеће године су се осушиле. Иза ружичњака налазила се септичка јама, и у њу је отицао детерџент. Њега је земља упила, а то је нагризло корење биљака. Већ тада сам размишљао о томе да, када би допустили да се енглески wc у купатилу користи за оно за шта је намењен, тада би можда отровни раствор детерџента био слабији, и не би учинио толико штете у башти. Али мој предлог није саслушан, и ми смо и даље морали да вршимо нужду у клозету крај куће. Ни данас ми није јасно како су тако брзо пропале те високе руже, а у исто време, како се одржало ружино грмље. У

делу баште са кактусима такође није било штете, премда су и кактуси били тамо у непосредној близини ружа, у сенци куће.

Наравно, жалио бих за кактусом, пре свега за мене најнеобичнијим, на којем би препознавао чворове каналских врба, а којем сам, за разлику од мог односа према ружама, опростио бодље. Био сам сигуран да је кактусима суђено на овој земљи да боду, а ружама да цветају. Онда, молим, нека цветају, нека не боду! Уз све то, руже су размажене и одвратне, увек је требало бринути о њима. Нападну их вашке, на пример, и онда смо их одмах морали прскати, затим морали смо журити да у зору одсечемо пупољке, јер у топла летња преподнева тако би брзо раширили своје латице да би их само уз помоћ жице могли свезати и ставити у буке т. Истина, било је и таквих купаца који су пазарили само расцветало цвеће, а ја сам знао да они немају добар укус. Значи, ипак сам се дружио са ружама, али само из далека, с одређене дистанце. На овим ружама волео сам — као и на многим платнима — заправо само боје. И та паралелност чини ми се и данас сасвим нормалном. Руже су, наиме, стојале у војничком реду: црвене, ружичасте, жуте и беле. Спој ове четири боје у односу на четири линије показале су извесну организовану принципијелност. Из сваког угла баште преда мном се пружао увек другачији поглед, а променом угла посматрања увек би се створио и нови призор и доживљај. Призор нашег ружичњака могао бих упоредити само са вашарским калеидоскопом, том оптичком играчком. И ту, у ружичњаку, осетио сам ону мистичну симболику која постоји између слике и баште.

Толико узбуђења скривао је још само онај део баште иза стакленика и ћерма, који смо оставили да слободно буја, да би птицама и бубама обезбедили склоништа. Ту, у тој малој оази, међу трском, гнездила се и мала чапља. На том месту смо гомилали зелено ђубриво (данас га зову „мешано гнојиво"), и ту смо се, на пример, први пут срели са балегаром, зеленом зунзаром, ларвама плаве зунзаре итд. Дуго нисам разумео оца зашто толико поштује то смрдљиво ђубриште. „Немојте се правити фини, гледајте на то као на дар природе" — говорио је. Тада још нисам знао, а откуд бих и могао, да то ђубриште скрива неку тајну. А скривало ју је. Кажем вам, наше цвеће је било лепше него било чије, код нас је зелена била зеленија, црвена јаркија, а жута дречавија. Све то требало је да има своју тајну. И имало ју је. Јест да нас отац никада није упутио у њу. А у чему је заправо била тајна? У томе што је отац у мешано шталско гнојиво додавао и људски измет. Иза ђубришта је ископао јаму, ту је остављао измет, претпостављам да отровни

ɥрин одлежи и испари, а после би га ɥмешао ɥ дрɥго гноjиво. За време цветања рɥжиног грмља, засɥо би их с по jедном лопатом оваквог стаjњака. Пре но што би jе прекопао, целɥ башту засɥо би ђɥбривом, па тако би били нађɥбрени и каранфили, и гладиоле, и маргарете, а, наравно, и бршљан.

За овај рецепт jе, наводно, сазнао ɥ Пешти, где га jе, као младог и главног баштована Шеђеране, своjевремено био послао некадашњи ɥправник Шварц. Отац ми jе тамо изɥчио и науку сађења цветног „тепиха".

Претпостављам да овај термин данас већ захтева објашњење. Садња цветног „тепиха" jе ɥнапред исцртана, шарама оплемењена, ɥ нашем крajу најчешће брежɥљаста леја крɥжног облика, ɥ кojоj се сади ɥкрасно и разнобojно цвеће. Дакле, за сађење „тепиха", ɥ центрɥ, као и ɥ праку Шеђеране и испред Ɣљаре, не би задɥжили никога дрɥгог сем мог оца. Ɣ стаклениκɥ jе гajио расаду ɥ дрвеним сандɥцима и ɥ, по свом рецептɥ справљеноj земљи. Редослед садњи jош као дете сам знао напамет: dracaena, sedum, ageratum, sempervium, begonia, alternathera. Тресао сам то као из рɥкава, лакше него касниje ɥ гимназиjи промену падежа на часɥ латинског.

О, какви сɥ то били цветни теписи! Свака леја понаособ представљала jе отелотворење саме ɥметности. Ниje ни чɥдно што сам се запрепастио када сам jедном схватио да jе ɥ основи те ɥметности и ɥ пракси било ђɥбриво. Наравно, знао сам да jе на ɥнапред исцртаноj површини требало тако означити тачке и линиje да, након неколико месеци, ɥ jекɥ цветања, изазове тачно жељени ефекат. И, ɥз све то, без поговора jе требало да се пази на пропорциje, везе, ритам, симетриjɥ, боje наглашавања и делења површина, и ко зна на чега све jош не. Али молим вас, ко би помислио на то, да највише треба водити рачɥна баш о ономе на шта ɥживалац призора никада не би ни помислио?

Значи ни садња цветних „тепиха" ниje ништа дрɥго — зато и причам о њоj — него наɥка о неговањɥ баште. Поред основног знања, потребан jе за то осећај, брига, љɥбав према редɥ . . . Да, највише љɥбав према редɥ, без кojег — нема баште! Jер, башта захтева ред. Због тога сɥ баштовани сталожени, промишљени љɥди. И само онаj може да бɥде баштован кojи се с потребном покорношћɥ односи према свом послɥ. Цвеће jе, наиме, размажено, тврдоглаво; jедно дрɥго тешко подноси. Из Костолањиjевог примера знамо да jе и нездрɥжљиво, што баштовани никада нисɥ. Они, за време бављења с цвећем, постану прилагодљиви, али тако да и сами себе прилагоде животɥ, првенствено законима био-

логије. Колико је у свести баштована мисао о вези биљке и њеног животног места док јој усклађују форму и простор, — не знам; али, да осећају *шта, где* и *како* ставити, — то је сасвим сигурно. Тачно онако као сликари. Међутим, сликари раде само са бојом, са ђубривом никада . . .

Не би ли једном требало размислити и о томе зашто баш баштовани и сликари имају најдужи животни век?

С мађарског
Ото ХОРВАТ

Безе БОРДАШ

ВРТ КАО ПОГЛЕД У ВЕЧНОСТ

Ако човек носи дубоко у себи осећај да је давно изгубио рајску башту, потпуно је јасно да мора носити у себи и потребу за повратком у њу. А будући да она већ одавно не постоји, једини начин да се у њу врати је да је свако од нас реконструише за себе, пронађе или одабере међу онима које су већ други својом маштом и вољом саградили или од природе одвојили.

То није толико човекова физичка жеља да се нађе у рајском врту или ономе што би га могло заменити, да ужива у трави, дрвећу, цвећу, води и камењу, већ је то исконска потреба за апсолутним, жудња за вечношћу. Чак и када се ради о наизглед сасвим практичним кућним баштама у којима се гаји шачица поврћа, тај осећај може да буде много сложенији него што то, гледано са стране, изгледа. Сваки додир човечије руке са земљом или биљком далеко је сложеније природе него што се може замислити, јер је додир са елементом који потиче из вечности и који је и сада у много ближем контакту са њом него што је то човек.

Да се ради о таквој потреби показује и то што су димензије башта које сами себи стварамо тако различите — од оних које су направљене уз помоћ моћног оруђа, а састоје се од оријашког дрвећа, слапова воде и бескрајних стаза за шетњу и јахање, до оних на дну чаше у којој расте једна једина нежна биљчица која трепери на светлости наше собе.

Оба та врта траже човекову мисао и човекову руку, оба треба обрађивати, често с истим рафинманом и напором, јер је вечност једнака и за громаде Хималаја и за зрнце песка на жалу.

И никакве разлике нема, јер оба су производ исте потребе и изазивају можда једнако снажне емоције, неки пут и обрнуто сразмерне.

Јер није у питању величина, већ духовни напор, пошто, обрађујући врт, човек обрађује самога себе, приближава се вечности и враћа се изгубљеном, чак и када не зна за то.

Душан БЕЛЧА

У ПАРКУ ГРАД, У ГРАДУ ПАРК

СОМБОР, БОБОШ-ВАРОШ

Многе вредности, са значењем трајне и утилитарности и лепоте, настале су не као плод неког покрета, идеологије, договора, него једноставно захваљујући практичном науму јединке која се нађе у таквој позицији да утиче и делује на мењање света око себе, поучене властитом невољом, а истовремено и подстакнуте здравим разлогом: да се тако нешто више не догоди ником, па ни непријатељу. *На примеру градских паркова и зеленила у граду Сомбору може се говорити управо о томе и таквом узрочно-последичном односу: јединка-власт-трајна лепота.*

Још из времена турског доба, у записима незаобилазног Евлије Челебије од пре два века, налазимо трагове о граду који има прекрасне башче, којег путописац, међу свим другим виђеним варошима, памти и издваја управо по томе, по зеленилу, ћул-башчама и бехару. А у то доба, околиш града, па све до Дунава, био је мочваран крај. Кроз сâм град текла је, данас мртва, река Мостонга. Делом њеног некадашњег корита данас је главна градска прометница, којом тече бујица моторних возила. Често се, након пукотина на асфалту, јаве најпре рупе, а, уколико се на време не спречи одрон, и читави понори, као опомена на минуле токове и многе невоље. Једна од таквих, али без сумње највећих невоља, јесу болештине којима су људи у мочварном поднебљу били изложени. *Јектика, болести плућа, харала је народом, узимала је Мостонга свој „данак у крви" и за собом остављала тужбалице.*

Таква болест обележила је и живот сомборског градоначелника за чије се име везује почетак радикалног мења-

ња лица града и новог обележја овог поднебља. Знајући да је управо рађање зеленила предуслов бољем здрављу, лакшем даху, по заповести Чихаша Бене, градоначелника Сомбора, испред сваке куће у граду, засађени су бођоши (celtisi), и то о државном трошку. О њима је сваки домаћин морао да брине. При доласку на посао фијакером, јектиком опхрвани градоначелник је пролазио градским улицама и, запази ли да се која стабљика осушила, уследило би ново наређење. Не изврши ли се, следила би и санкција.

Иза овог и оваквог човека, уз племенити и користан наум, стајала је и моћ власти која не трпи поговор, којој се морало одговорити, од које се и презало. Уместо бођоша, могли су, као у неким другим војвођанским варошицама и селима, нићи дудови, корисније дрво. Ипак, бођоши у свим градским улицама, у великом парку око Жупаније, административног средишта великог Бач-бодрошког округа. Дрво великог, снажног, здравог, дубоког корена, дебелог стабла и широког листа. С обе стране улица — које се од центра града зракасто одвајају према периферији, а сâм центар, јер због пустошних панонских ветрова ограђен венцем од кућа — не само један, него и по два-три дрвореда. С пролећа, кад бођоши олистају, крошње им се споје и, погледате ли низ сокак, пред вама је стварносни призор: непрегледни зелени тунел. Ходите њиме без сенке, у тишини, пуног даха.

Потрајало је то деценијама, однос градских власти према подизању зеленила није се мењао нагоре, него је увек добијао нове садржаје. Цео град је постао парк у који улазите било с које стране света да долазите. По томе колико је градских површи прекривено зеленилом, или у зеленилу, Сомбор је међу седам најзеленијих градова у свету. Неминовно статистичари израчунаше да би се, кад би сви дрвореди и површине под парковима у Сомбору у један низ били састављени, — хладом би се путовало од Сомбора до Београда! Сомборци кажу: Можда и даље, ко зна докле! . . .

Почетак је био у знаку корисног налога власти и племенитог човека на положају, у самом жупанијском врху. Наредба је претходила схватању о корисности таквог чина. *Временом, у самом граду створен је култ зеленила. Култ који траје и има сва лепа обележја односа према светињи по којој се препознају и нове генерације, али, опет, и сама власт.*

У старом градском језгру и данас зелени тунели од бођоша. Са новим деловима града, уз вишеспратнице, нови и паркови и дрвореди. Постоје улице у којима су засађене само липе и како друкчије да се зове него — Липов лад.

Постоје дрвореди у новим градским четвртима потпуно истоветне врсте биља чије називе мало ко осим стручњака хортикултуре уопште зна. И назив баш толико и није важан. Важно је управо то дрвеће и дрвореди на које се мисли и при цртању нових урбанистичких планова. Уз све дажбине које се морају подмирити да би се дошло до дозволе за изградњу новог дома, осим за нови пут, водовод, канализацију, све административне таксе, постоји и фонд за зеленило. Новац се тако, свакодневно, слива на рачун Комуналног градског зеленила, које, из свима познатог разлога, носи име градоначелника града-парка Чихаш Бене. *Човек је, тако, за живота подигао себи живи споменик. И док град расте, уместо бетонских пустиња, које су својствене не само метрополама, него и градићима што их тако упорно подражавају, расту и ливаде између спратница, продужава се тунел од широколисних бобоша и мелем-тишина под Липовим ладом.*

ЛАЖЕЊКА, ПАРК У ВАРШАВИ

Далеке светове увек носимо у себи. Путовања су једина могућност да их, након сна, препознамо. Тек неспутаном скитњом ослобађамо се наслага страшних слутњи.

Ко зна зашто, тек ове речи забележене су у тишини собице Хотела „Европејски" у Варшави, у ноћи након скоро целодневне скитње парком Лажењка. Лажењком се мора ходити, лагано, ногу пред ногу, застајкивати и одгонетати значења само странцима чудних призора. И што је стање у овој земљи „ванредније", поход самих Варшављана овим парком, с главним обележјима последњег пољског краља Станислава Августа Поњатовског, тим пре је значајније и представља својеврстан облик и ходочашћа и протеста. Како друкчије разумети концерте под ведрим небом с музиком Фредерика Шопена, чији је споменик на улазу у парк, који су се одржавали и у време стравичне Хитлерове окупације у Варшави, у Лажењки.

У парк се улази из највеће варшавске улице Нови свет. Својеврстан контраст. Из Новог света у свет прошлости до које Пољаци и те како много држе, из чијих простора много тога, па и сам краљ Поњатовски, израста до култа.

Тих дана јануара 1986. године Варшава је била најхладнији град у Европи. Широке стазе у Лажењки очишћене од снега. Снег непрестано пада, а Варшављани, најчешће после мисе, неписаним правилом, долазе и не дају снегу да се наталожи до непрохода.

Стајемо поред споменика Фредерика Шопена. Из постоља, уз његова стопала, израста тужна врба, симбол парка Лажењке. Талас Шопенове косе прозрачан као и гране повијене у истом смеру окаменьеног лахора. Идемо ли и даље, у истом смеру повијених и као у плетенице извајаних и грана и влати, суочићемо се са пешачком стазом која пролази поред велике зграде у којој живи Он.

— Мислите ли на Вашег генерала, на великог Војћеха? — упитасмо нашег водича и преводиоца.

— Да, на њега. Видите, нико овим путем не пролази. На стотинак метара од зграде на којој се данонођно виjори пољска застава, скреће се или десно, на другу страну Новог света, или лево, ка Шопену и Поњатовском.

Десно, лево, располућен, вековима, нови свет.

Оно што можете видети у Лажењки већ је „забележено" на великим платнима сликара Бернанда Белалоа, чувеног Каналета, опседнутог варшавским пејзажом из доба последњих краљева, којима је, у непостојању фотографије, верно служио. Али парк Лажењка није само огромно пространство испуњено зеленилом и тужним врбама.

У сећању је остало неколико призора који се ни кистом ни речима не дају одгонетнути.

Поред стазе, на стаблу чије гране додирују снег, плава мушка кошуља. Нераспакована. Пролазе људи и нико не застајкује.

— Видећете и друге ствари на гранама. Купујемо их и остављамо овде. За оне којима је то потребно, а немају новца да их купе. И кад све изгуби — говори нам водич — човек без човека не сме остати.

Дуго смо се осврtали. За кошуљом, за тренутком који неком, не само у Варшави, увек припада.

Пролазе Варшављани поред плаве кошуље у Лажењки, али застају кад им у сусрет дотрчи веверица, чучнуће и с длана им дати лешник за само такву прилику сачуван до недеље, до Лажењке под снегом у најхладнијој тачки на континетку 12. јануара 1986. године.

Други призор, такође необичан, али само за оне који долазе из „другог света". За осврtање и чуђење пред таквим сликама — вели нам водич — задужени су странци.

На десетак метара од стазе којом пролазимо, примећујемо жену како стоји окренута жбуну, звиждуће и гледа у испружени длан. Да нисмо застали и стрпљиво сачекали, не бисмо видели сенице како, једна за другом, слећу на њен длан, с мрвицама у кљуну нестају у парку . . . Млада жена са испруженом руком, као Шопенова статуета препуна мира и посвећености слабијем и немоћнијем од ње саме, каква је можда у овом страшном времену у својим очима.

Длан, мрвице хлеба и сенице, чији цвркут тако вешто подражавају усне, језик и дах. Лице жене уплашено, поглед растројен и опустошен. Лице Пољске.

Да ли су овог недељног јутра на путу до дворца Поњатовског, до парка који је израстао из његовог наума, међу нама и они што слепу само на велике јасле, или је највише оних који умеју да подражавају гласове птица, који не траже, него и сами длаком дарују наду.

Лаженька је оличење сјаја, богатства и моћи Пољске. Старе гардијске зграде, блистави дворац, паунови, летњи амфитеатар . . . Сав тај сјај и сигурност, раскош плесних дворана и у покрету заустављен, само на трен, за успомену и дуго сећање, краљ Станислав, кога су, не због моћи и по наредби, поштовали песници, сликари, музичари и узвраћали му, макар и једног јединог дана у недељи, оним најбољим у себи. Овде је време заустављено.

Након суочавања с ликом жене на чији длан слепу гладне и промрзле сенице, тога дана никуда ми се више није журило.

Ходом кроз Лаженьку поново услушнута песма из *Зачаране кочије* Константи Галчињског: „На пола смо пута. А пут / без предаха јури с нама. / Желим и свој траг на путу / да спасем од заборава".

Давид КЕЦМАН

С ОНЕ СТРАНЕ: ДРВЕЋЕ

1.

С оне стране: дрвеће!
Као да ме из давног света
походе добри знанци
који речју не озледе
и каменом не каменују човека.

2.

Дочекују ме тако
њихове шумске руке
чврстом етеричном благошћу;
као да ме са дугог пута
на прагу дома
нежна мајка чека.

3.

Стоји дрвеће уз мене у соби —
та деца светлости и влаге.
Узајамно смо стасали у истом свету
и узајамно странствовали.
Оно кроз непроход шуме
а ја по сунчаној страни.

4.

Та иста водила нас рука
иста праведна родила нас мати.

Свој дамар коњски
носили смо скупа
из топлог тора
све до задњег станичног круга.

5.

Гледа дрвеће,
реч утехе чека.
Под кором времена трули,
под кором као људи копни
старачки тешко хода животом.

6.

Стоји дрвеће —
колос нашег света!
Заједно смо а тако сами.
Вани окамењена тишина вреба.
Вода пут мора пронаће сама
а свој брлог свака стена
само дрвеће не може без човека!

7.

Сви смо с оне стране
а ипак лахор вере
струји међу нама.
Изговорити сувишну реч
било би непотребно. Тек,
ако не рани.

8.

И људи сами умреће
И дрвеће . . .

Са словачког
АУТОР

Вјера БЕНКОВА

О БАШТАМА И О ЉУДИМА

Од свог детињства сам опседнут баштама. И то понајвише стога што у мом детињству није било башта и паркова. Ако би се и повела реч о нечему таквом, одрасли би говорили како тешка земља средње Бачке није погодна ни за шта друго осим за пшеницу и кукуруз. Чини ми се да је заправо њима била страна чак и помисао да би у земљу, које никад довољно, посадили нешто од чега неће постати хлеб или храна за стоку.

Њих су само две ствари занимале: пшеница и кукуруз.

И пошто би од рода искоришћеног до краја, временом постало гнојиво, које су у хладним магловитим данима гвозденим вилама разастирали по пољима под нову сетву, за њих би се круг затворио. Живели су у миру са природом.

Тако сам прву живу јелу видео у башти апотекара, када су једном заборавили да затворе капију. Била је висока и величанствена. Подсећала је на шуме и планине, о којима сам до тада само читао у читанки, и њена је слика у мени остала за цео живот.

Од тада, башта је за мене појам мира и среће, а јела најлепши украс свих вртова.

*
* *

Постоји много различитих дефиниција за људску срећу, али већина њих има мало заједничког с оним садржајем среће којег би можда могли дефинисати као стање у којем човек није у сукобу ни са собом, нити са светом који га окружује.

Ако ово одређење макар и делимично прихватимо, одмах се намеће закључак да данашњи човек, који је у сукобу и са собом и са природом, не може бити срећан.

Помодно је да се за ово окривљују владајућа друштвена уређења данашњег света, социјализам или капитализам, другим речима потрошачко или егалитаристичко друштво, већ према томе на којој страни стоји посматрач, али су ова објашњења површна. Корени су много дубљи, досежу хиљадама година уназад и дословно их можемо наћи у „Светом писму", у првој „Књизи Мојсијевој", у 26. члану.

„Потом рече Бог: да начинимо човјека по својему обличју, као што смо ми, који ће бити господар од риба морских и од птица небеских и од стоке и од цијеле земље и од свијех животиња што се мичу по земљи."

Овај жидовско-хришћански мит, који круни стварања, човеку, поклања земљу заједно са свим живим бићима, чини основу нечувеног процвата западне (европске) цивилизације, а уједно и основу њеног ћорсокака.

Да се разумемо. Ова мисао не упућује човека да живи у хармонији са природом, него га подстиче да влада над природом, да чини с њом што му је воља.

У овој цивилизацији природа и човек су непријатељи. Природу треба победити, подјармити је да би служила човеку.

Ако из овог аспекта посматрамо данашњи свет, видећемо да по овом питању нема, или једва да има, разлике између капитализма и социјализма. И један и други систем настоји да подјарми, искористи, исцрпе, уништи природу.

Пошто на овом пољу капиталистички свет, или, како га у новије време називамо, потрошачко друштво, далеко предњачи над социјалистичким друштвима — штавише, у последње време овима служи као узор — у даљем разматрању бих се бавио са „вјеровју" (credo) потрошачког друштва. Кредо потрошачког друштва није ништа друго до екстремна примена тезе из Светог писма.

Такозвано социјалистичко друштво уништава природу више институционално, у макроразмерама, путем неодговорних и великих подухвата. Потрошачко друштво све то чини много ефикасније, масовно и свакодневно, рекли бисмо на друштвено молекуларном нивоу путем духовно подјармљеног појединца.

За процес који желим да опишем постоји један веома карактеристичан пример: светски успех жилета.

Чему овај сићушни предмет има да захвали за свој светски успех? Зар томе што је добар и употребљив? — Заблуда!

Има да захвали једноставно томе што је безличан. Томе што, као употребни предмет, не обавезује свога корисника ни на какав однос, ни на какву везу. Жилет је архетипски производ и тако рећи симбол за оне хиљаде употребних предмета на којима је у почетку стајао натпис: „После употребе, баци!" („За једнократну употребу").

Данас се то више не пише. Данас се то већ разуме само по себи. Ове три речи, наиме, већ одавно нису само упутство за употребу, него филозофија једне епохе, њен однос према животу и према природи.

И тако траје већ стотинак година неописиво трајење материјалних извора природе.

А тврдња да принцип практичности, безличности и удобности служи човеку, да је то, дакле, филозофија човека, није ништа друго до површна манипулација, вео којим се прекрива стварност.

Стварност је много страшнија. Страшнија, јер се човек више и не пита. Човек више није субјекат него објекат. Човек је употребни предмет на коме такође „пише" да се после употребе баци! Он тога није свестан, то је учињено невидљивим словима, али пише на њему!

Стварни, делотворни светоназор наших дана, онај којег потрошачки светоназор тако вешто и успешно прикрива, јесте светоназар машине. Машине, чији је принцип функционисање. Функционисати, производити, између осталог и нове машине, које се, онда, уједињују у машинске системе, све док цео свет не постане јединствени машински систем.

Да би машине могле функционисати, неопходна је употреба њихових производа, и кад би постојала молитва машина она би гласила:

„Потрошача нашег свагдашњег, дај нам данас!"

Пошто је машинама стран сваки мистицизам, оне решавају проблем једноставније: производе и саме потребе. На језику свакодневице, то се зове реклама, мода, маркетинг или политика. И ратови служе потрошњи.

Ако би неко помислио да сам шенуо или да сам присталица неког новопеченог мистицизма када говорим о самосталности машине и њиховој владавини над човеком, поставио бих му само једно питање: може ли да се претпостави да постоји човек здраве памети који би одобравао употребу атомског оружја?

Упркос томе што се такав човек не да замислити, и упркос томе да у штабовима атомских сила седе, највероватније, лекарски контролисани здрави људи, производња и усавршавање атомског оружја и даље се наставља.

Али, вратимо се једноставнијим, свакодневним стварима.

После употребе, баци — тако гласи наредба — бритвицу, папирну марамицу, одело, намештај, читаву природу, све масовније и све безочније, чак и у облику свесног злочина. Недавно сам чуо одговарајући немачки правни израз: „Umweltkriminalität" — злочин над природном околином.

После употребе, баци! Вара се онај који мисли да животни стил потрошачког друштва уништава само човекову околину, само природу која га окружује. Уништавање се одвија и у самом човеку.

Пошто нам је одузета могућност односа према стварима, пошто нема више драгих употребних предмета који трају цео живот и пошто смо, на тај начин, постали емоционално сиромашнији, другим речима пошто смо учинили један важан корак на путу претварања човека у сировину, родили су се, коначно, и духовни производи за једнократну употребу.

Ова делатност која се простире од рото-романа, преко музике до телевизијских серија, више и не скрива своју суштину, све су то артикли за дневну потрошњу. Ова делатност чак и поносно разглашава своје право име: *индустрија забаве!* А, у сагласности са својим називом, основни је циљ ове индустрије да човека и у његовој духовности препарира за улогу потрошача.

Вара се, међутим, онај ко је помислио да сам овим ставовима дошао до крајњих конзеквенци.

Заблуда је, наиме, веровати да ће се, када пресахну природни извори, потрошачко друштво само од себе срушити. Заблуда, јер свет машина не дозвољава да се производња заустави, и сам ће произвести све оно што је потребно за несметано одвијање производње — ако треба, чак и надоместак природе.

Ко у то сумња, нека обрати пажњу на све већу и све бржу бујицу вештачких материја. И нека запамти њихову, из аспекта човекове судбине најважнију особину: да у природи не постоје и да се не распадају, да се, дакле, не апсорбују у природи. Циклус (круг) се прекида!

Ако се ове особине повежу са принципом „употреби па баци", перспектива постаје прилично јасна: када цивилизација машина буде потпуно исисала (израубовала) природу, повериће јој још једну, последњу улогу — улогу депоније за отпатке, улогу ђубришта.

Све ово о чему сам до сада говорио у непосредној је вези са нашом темом, с вртовима и парковима.

Читава историја западне цивилизације је историја борбе човека с природом и са сопственом нечистом савешћу која се из тога рађа. Вртови свих времена се уклапају у ову историју.

Већ на самом почетку приче наилазимо на прву башту, на Рајску башту, односно на жељено и сневано стање у којем човек живи у сагласности са природом.

Ова библијска легенда скрива у себи најмање два признања:

Једно, да је уклапање у природу (сагласност са њом) човеково природно, дакле „рајско" стање.

Друго, да је човек, „прекршивши заповест Бога", пореметио ово стање, и да је стога био принуђен да се упусти у борбу са природом, навалivши тиме зло на себе и своје потомке.

Не треба сумњати у луцидност библијске легенде. Претходни миленијуми протекли су, све до данашњих дана, у борби с природом и, истовремено, у потрази за изгубљеним рајем.

На свој начин, ово се одсликава и у историји стварних вртова.

У свету пре капиталистичког развоја, вртови и паркови су — упркос томе што су само велика господа дозвољавала себи овај луксуз — верно одражавали положај тадашњег човека у природи и његов однос према њој.

Положај човека била је зависност, а његов однос био је страх од природе.

Следствено томе, баште и паркови су били припитомљене варијанте дивље и непознате природе која је владала напољу, и у њих нису пресађивали само биљке из спољне природе, него и митске ликове којима је човекова фантазија населила природу. Аристократа истанчаног укуса населио би своју башту нимфама и сатирима, а, касније, скоројевић пребејац задовољио би се и баштенским патуљцима.

А да би сагледали да је нагласак био на припитомљавању, довољно је бацити поглед на биљне наказе геометријских облика по преосталим господским вртовима.

У данашњем свету култ башта и паркова има сасвим друге основе. Паркови и баште не одражавају више толико страхопоштовање пред надмоћном дивљом природом колико све већу и све неподношљивију грижу савести човека који је победио и подјармио природу.

У мом детињству, на овим пространствима, баште су сматране за господску екстраваганцију, а паркова је било само у великим градовима и у бањама. О природним резерватима или националним парковима били смо тек нешто начули, као о типичној америчкој лудорији.

Од тада, иако није ни пола века протекло, и овде се свет из основа променио, из земље је изникло обиље вртова, паркова и дрвореда. Имамо већ и националне паркове, и у томе све више личимо на остали, велики свет.

Знам да је код нас много тога специфично, и тако је, вероватно, и с експлозивним растом башта и паркова. Мислим, међутим, да ипак нећемо погрешити ако устврдимо да се код нас у основи одвија исти процес као у свим индустријским земљама: лагано, али незадрживо сазрева нови однос према природи.

Наравно, ову тврдњу не смемо схватити свеобухватно, јер нису сви појавни облици растућег култа башта и паркова једнозначни (истог значења).

Пораст броја националних паркова и резервата, на пример, у основи је неоспорно позитиван, јер ће они сачувати комад природе. Али, не можемо да не приметимо двојни смисао њиховог постојања који се већ из самог њиховог назива може извести. Ако, наиме, постоје заштићене природне територије, то значи да постоје и незаштићене, да ова цивилизација дели природу на два дела: један, незнатни део је заштићен, а остали, огромно већи део се може слободно уништавати. Из тога, опет, произилази да је резерват природе музеј у припреми за будућа поколења, музеј помоћу којег ћемо показати нашим праунуцима: ево, гледајте, оваква је била нетакнута природа — док је још постојала.

За сада, национални паркови још нису музеји. Они су више покушаји да се смири растућа грижа савести човечанства. Помоћу националних паркова се жели доказати да човек још није потпуно капитулирао пред цивилизацијом машина. Они који стварају и негују ове паркове, по свему судећи, добри су људи добрих намера. Они нису криви што њихова дела, национални паркови (резервати), у преносном смислу служе непријатељима природе: успављују глас савести и на тај начин олакшавају коначно изручивање осталог дела природе њеним џелатима.

Све бројнији паркови и дрвореди по градовима и селима спадају у другу категорију. Ни овој се појави не може порећи позитивно значење, али је она, из аспекта основног питања, из аспекта мењања односа према природи, безначајна.

По свом постанку и по својој намени, ови су засади више статусни симболи. Изражавају један профињенији животни захтев који у људима сазрева на одређеном степену материјалног благостања. Заједно са растућим културом собног растиња, одражавају ону, иначе тачну спознају да је биљна околина, већ и самим својим естетским деловањем у стању да поправи „квалитет живљења".

У основи је другачија ситуација са малим баштама, без обзира на то да ли су засађене површем или засејане енглеском травом.

Не желим да претерујем. Експлозивном расту малих башта и викендица се не може, или се бар за сада не може приписати свесна светоназорска позадина. Истражујући узрок пораста малих башта, углавном се још крећемо у области осећаја, али се и ту могу издвојити два преовлађујућа: један је осећај жеља за бекством, а други жеља за поистовећивањем.

Бежати од машинске цивилизације, или, како би викендаш рекао, „од пустиње градског живота", и доћи у непосредан опипљив контакт, спријатељити се, као неговатељ, поистоветити се бар са једним комадићем природе.

Можда сам претеран оптимиста, али тврдим да ова два осећаја, ако се довољно брзо шире и довољно брзо сазру до нивоа свести, могу добити светскоисторијски значај.

Ширење малих башта најављује, заједно с другим сличним појавама, показује да је све већа аверзија човека према лажним благодетима машинске, „по-употреби-баци"-цивилизације и да долази време када ће и свесно спознати да такозвано друштво благостања води у „долину смрти".

Да би се та свест развила и да не би постала само средство негације и рушења, него и камен за изградњу једне људскије, с природом помирене цивилизације, није довољно само даљње множење малих башта.

До тог момента човек мора штошта да спозна и да рашчисти са самим собом. Између осталог, и то да се у машинској цивилизацији уништавање природе не одвија само у човековој околини, него и у самом човеку.

Тада ће, они који то буду доживели, можда постати очевици једног новог покрета, покрета бежања од индустрије забаве, повратка човека самоме себи и поистовећивања са самим собом. Дакле покрета духовних башта и викендица. Али, то је већ сасвим друга тема.

Пал ШАФЕР

ОДЛОМЦИ ИЗ БАШТОВАНСКОГ ДНЕВНИКА

4.

(13. јануар '88.)

Један мањи део баште остао ми је непрекопан; можда тек једна петина њена. А малине, које сам поткресао, могао бих окопати. То би им добро чинило.

Све то може се, наравно, урадити и у рано пролеће, па да корисност тог рада буде тек нешто мања. Али, не толико због корисности, волео бих да тај посао урадим бар у јануару када га већ нисам обавио благовременије. А волео бих то понајвише стога што, кад погледам с терасе или кроз прозор, из стана, на своју башту, — моје око не буде толико обрадовано изгледом оног обрађеног дела баште колико ми вређа вид онај још необрађени део, мада је онај први претежнији од овог потоњег.

У баштованском послу је лепо управо то што баштован, радећи у једном годишњем добу, увек мисли на оно наредно: припрема се за њега, снује га и призива. А на прошлост скоро да се и не осврће, сем тек понекад и тек унеколико, подсећајући се погрешних ил' добрих својих приступа и опхођења према башти, односно биљкама у њој, као и према водама, ваздуху и светлостима међ тим биљкама. Осим те мудрости искуства, којом натапа свој тренутни рад, баштован у прошлост посеже руком да би из ње, рецимо, извадио остатке бившег биљног живљења, да би узео компост и њиме пођубрио земљу за нова рађања . . .

Не толико код људи и народа, још мање код зверињa, у непресушном потоку биљног живљења види се, очитије но игде, како смрт, најнепосредније и најплодотворније,

потхрањује живљење. А види се то не стога што су бильни животи кратковеки — јер и нису сви такви, тако баштенски кратковеки — но стога што нигде другде у појавама живе материје смрт није толико *приклоњена* живљењу будућег, и нигде тако то будуће живо није толико — и толико достојанствено немо, растерећено срцбе, запомагања, без клетве и крика, без ропца, — приправно на умирање. Вишевекован храст можда и јесте вишевек не по милости васељенских светлости и вода, но захваљујући томе што својим сопственим сјесењеним лишћем храни сопствено опролеће. Својом смрћу подупире своје живљење, и што му је у јесен гушће замирање, то му је животворнија подлога опролећивању. Да у небеске ваздушне и светлосне воде, као и у утробу земље, није развејан отровни гар и пепео човековог саможивог ума и незајазно гладне руке, [...] може бити да би храстови, ти бильни дивови, живели вековима и вековима, као што их, таквих, још увек, још увек, а све мање, има тамо где човек још није успео да „овлада природом". Заиста, заиста смо се сви ми који, гледајући, не стрепимо и да видимо оно што видимо — поодавно и хиљадуструко осведочили како је страхотно то што је у свеколиком животу живе материје на овој васељенској грудви толику погубну премоћ извојевала она слузава, пихтијаста, млака и сива, сама по себи наизглед невина, наизглед тако безнадно млићкава и трошна шачица пулсирајуће „масе" између човековог чела и потиљка, под теменом му. Под тим теменом „спава", и у том свом привидном спавању она снује смрт васколиком живом свету . . . Дабоме, и ономе своме, то јест човековоме, који и неће бити последњи живи створ на реченој грудви . . .

Малочас, у тренутку који је у овом рукопису означен трима тачкама у угластој загради, притеран нуждом — биће услед пребиберисаних кобасица и густог црног „косовског гамеа" — јеленски хитроног сам похрлио у клозет, имајући тек толико времена да успут дограбим већ упаљену цигарету и, са стола, још неотварани један часопис међ многима. (Развратна мешавина философије с физиологијом? Покушај бекства из потоње у прву? Или покушај утемељења апстрактности првога у конкретност другога? Је ли ту горки и префињени дим никотина онај волшебни посредник, добри и зли дух дипломатије, који мири светове смрдљиво материјалнога света — живота као појаве која, између осталог самосвојственога, и смрди — са световима узнетога духа који мирише мирисом душе? . . . Или је, на крају, тек једна гротескна слика наше распетости између говнета и мисли, бразде и сунца? . . .) Тек, кад сам тамо, у

клозету, растворио тај, још неразрезаних листова часопис, загребачки *Форум*, 7—8/87, при чему ми се он распукао на својој средини, поглед ми намах а насумице паде на следеће стихове Мата Ганзе:

„Ми смо нестварни
у односу на биљку и животињу
Бог нас убија док ружа цвате
И смрт чини чистијом од цвијета"

Већ сам, ево, с послепоноћним подругим сатом ушао у православну нову годину. (О самој поноћи било је пуцњева, далеко, далеко мање од првојануарских, и увелико тиших, као потуљенијих, но ипак гушћих и гласнијих од ланских, а још више од прекланских оваквих православно-новогодишњих оглашавања. Да ли ово све гласније „озвучавање" једне вере показује помањкавање вере у ону друштвено устоличену веру, разочарање у њу, па, тако и због тога, инаћење с њом, или је посреди несазнајнији, дубљи, потмулији процес у тренутном доживљавању јединке у овом „задатом јој свету"? А све ми се чини да треба јако зазирати и од оних који пуцњевима славе једну, друштвеним нормама друштвено скрајнуту веру и од оних који громогласним рафалима реферата славе, за говорницом, веру власти на власти . . .)

15.

(Први послепоноћни сат 29. јануара '88.)

Човеково је да, нагнут над земљу, сновиди звезде. И да, тек кад осети да је чврсто, дубоко осовљен на њу, дигне поглед к небу. Јер, кад свесрдно и, наизглед, самозаборављено чепрка по башти, не чепрка он толико по земљи колико по сопственој души. Разгрне ли, такав, занесен, бразду међ грудвама, разгрнуо је, уједно, своју душу сопственом уму. У самилосним светлостима дана, тада, масно засјакти земља и, у жарком расјају разума, пред баштовановим оком, бело и топло се пуши његова рођена душа . . .

Да није тог баштованског волшебног трена и крета над земљом, када би се, да л' би се икад, пред њиме и земљом, пред даном и васељеном, обданила његова душа — њему самоме и прикрајноме му свету?

У оном трену века међу вековима у који је, смрачено решен, потро бога у себи, онога бога којега је вековима у себи самоме подизао, злехуди баштован се самоосудио на љуту кушњу: на кушњу да, сав го од немоћи, нишчи, сам

собом надомести изгубљеног бога у себи . . . Да себе самоојача толико да му више не буде потребан бог, па да се — нарушен, подлокан својом јереси рушење сопственога, самоизмишљеног бога — напне па дигне из приземнога, калнога, земљаногa себе, те се самодогради толико да може да устане у бога. Јер и сам ће, убрзо након своје хуле богорушења, увидети да су баш њему, баш ономе њему који је срушио бога у себи и небесима, обезбожењем испражњена небеса празно пала на теме и рамена. Ваља ће му — њему којему више неће бити ни до себе ни до света — да на себи носи и себе и свет.

Да, баштованов бог је у земљи. И, онај међ баштованима који буде усрдније копао — ријући, тако, по сопственој души — пре ће га изровати из земље, тла себе. Из себе у себи, а — за себе. Јер, наш бог је или у нама или га за нас нигде, у васцелом свету нигде — нема.

Јер, може бити да бог и није ништа друго до човекова баштованска намисао, примисао, снованье о себи — божанскоме. Сан човека-баштована, који је башта-земља, да се усправи у дан и пропне у небо . . .

Снованье баштована да буде, пред собом и биљкама, толико висок под небом да, и у свом умирању, снисходећи се у земљу, смогне снаге да утисне неку прозрачну, лелујаву, као Кумова слама меку, као душа топлу звезду на небеској баштенској стазици, на неком васељенском путељку . . . Звезду, то светлију и неутрнљивију што буде дубље у иловачу потањао.

104.

(Петак, 10. јун '88.)

Биљка је основ свеколиког живог света. Из биљке живот извире. Без ње га нема ни зверци ни човеку. Она и ваздух твори. Даје смисао земљи, разлог сунцу. У њу се сливају реке, њена то душа у души вода одлива се у мора. Од њене зелене и модре нарави зелене се и модре та мора. Биљка то пева у тици. Њоме је човек усправљен у светлост. И облаци би се стропоштали, и небо би се проломило над нашим главама кад га не би подупирале крошње. У семену ево овог грашка који лежи крај ове свеске док ово у њу пишем — спава семе свег живог света. Из грашка ће никнути грашак, а из тог потоњег грашка никнуће дете, из детета, на грашку, стасаће човек, у човеку дозрети дете, које ће, кад узри, посејати грашак . . .

Од биљке је зелен лик и пев васколиког живог света. Од ње је зелена сва ова планета. А све оно што се на свој звезди не зелени, жути се и плави, розика и црвени од цветова. Сав овај шар света, шар је од цвета.

Да није биљке, не само да не би било живота, него ни животу лепоте. Откуд би нам било боје — да је није биљка измаштала? Откуд би нам било гласа и музике да није у шушњу влати, у шумору крошње заметнута? Чак смо и саме речи измислили под јадом и на муци што не умемо, на начин биљака, да се „немушто" разговарамо. (А што се, ево, више споразумевамо, све се мање узајамно разумемо, све смо у дубљој и дубљој свађи: човек са човеком, народ са народом, држава са државом, вера са вером, језик са језиком, реч са речју . . . У свађи је човек с богом у себи, у свађи је с целим собом. Човековом мржњом закоровљен је свет. Суицидна обест у њему демонски снује да, сем себе самога, смакне и васцели живи свет. Доакаће он и самој биљци, самом извору живљења . . . Мада, још увек, лепо се човек с биљком разговара. Лепше но са зверињем и другим човеком. Лепше но и са самим собом.)

Тек када у башту, међ биљке одем, ја се у себи разаберем, и тек тамо, поново а као први пут на земљу осовљен, биљкама зелено обгрљен, — назрем ко сам. И — какав. И баш осетим како напречац постајем бољи, ма и за зеричак, ал' ипак — бољи . . . Али такође осетим како се, једнако напречац, чим изађем из баште и биљака, а међу људе и свет, — кварим.

Ваљало би ми, дакле, да чешће одлазим у башту, дуже у њој бивам и нерадије из ње избивам. Тако би било боље и за мене, и за башту и за свет.

Бошко ИВКОВ

„ДУГИ МАРШ КРОЗ ИНСТИТУЦИЈЕ"

Ласло Вегел: *Паренеза;* „Филип Вишњић", Београд, 1987.

По свему судећи, нови роман Ласла Вегела припада реду интелектуалних романа, *романа-идеја,* оних дакле који покушавају да *мисле* свет и да о њему на светлост свести изнесу један хоризонт, једну перспективу из које је тај свет виђен и изражен, *један* стил. Пишући једном о искушењима која се јављају у вези са романом идеја, интелектуалним романом, Алдоус Хаксли је записао и ове речи: *„Роман идеја. Карактер сваког лика мора, у највећој могућој мери, бити оваплоћен у идејама чији је он гласноговорник. Уколико теорије представљају рационализацију осећања, нагона, душевних стања, то је изводљиво. Основни недостатак романа идеја је тај што вас приморава да пишете само о људима који имају идеје — а то су људи који чине само 0,1 одсто људске расе. Зато прави, рођени романсијери не пишу таква дела. Ја, међутим, никада нисам сматрао да сам сам рођени романсијер.*

Извештаченост је велики, али и нужни, недостатак романа идеја: људи који течно изражавају педантно формулисана становишта и схватања, нису сасвим уверљиви, али јесу помало чудовишни. Живот у друштву чудовишта постаје прилично досадан после извесног времена."

Да ли је роман Ласла Вегела досадан, у овом значењу које тој речи даје овде Хаксли? Одговор је, по мом читалачком увиду и уверењу — одречан. Реч је овде о роману необичном, који заоштрава визију једне теме до делотворности *рељефа, стила, до каденце, ритма, опсесивног понављања кретње и гласа,* који траже напор интелекта и сензибилности да би били схваћени и проживљени у густини идентитета.

Али, покушајмо да одредимо неколико степена (нивоа) аналитичких могућности које се отварају читалачком доживљају над овим романом.

1. *Степен фабуле*

Реч је, очигледно, о једном низу догађаја који се одвијају у нашем времену негде од шездесетих година до, рецимо, смрти Јосипа Броза Тита. Ти догађаји се шире, нарастају, из приче у причу, подразумевајући, наравно, могућност да свест јунака обухвати више него што фиксира стриктно пружање *физичког времена* од шездесетих до осамдесетих година овог века. Тај *роман-идеја* показује једну занимљиву склоност ка некој врсти пикарске, авантуристичке инвенције. Пал Дамјан, стари револуционар, заљубио се у анархисткињу, комунистичку терористкињу Јудиту. Јудита, крај све љубави за Пала Дамјана, има шире сензибилне и еротске хоризонте, у које се смешта и њена љубав према Ференцу, Дамјановом пријатељу. Из те љубави Ференца Надаша и Јудите доћи ће на свет Габријел Надаш, будући посинак Пала Дамјана, Габријел Дамјан.

Драматске тензије романа, свакако, обојиће и ова замршена мрежа односа: Пал Дамјан — Јудита — Ференц; Пал Дамјан — Габријел Дамјан. Читав низ других ликова, као, рецимо, лик Карољa Сабоа, партизанског секретара, лик Нандора Барне, Золтана Бајора, Каталин, Зите Табори, Илоне Лехоцки, служе само као фон на којем ће се боље, пластичније дати оса приче: живот Пала Дамјана, Ференца Надаша, Јудите Надаш-Дамјан, Габријела Дамјана.

2. *Степен социјалне и политичке сензибилности*

Роман Ласла Вегела посматран из одређеног угла, јесте и политички роман, прича о томе како се у животима поменутих ликова испољава *„политика као судбина"* — да употребим тај баналан образац означавања. Наиме, у овом роману реч је о генерацијским разликама испољеним у једном периоду нашег социјалног и политичког живота, разликама које нису ни трагичне ни комичне; више некако меланхолично, пригушено драмске. *Прича је то о старима који не умеју да оду и младима који не знају да дођу.* На једној страни, револуционари са својом прошлошћу, а на другој побуњеници са својом садашњошћу без будућности. Ласло Вегел без памфлетских наплавина слика тај наш савремени „дуги марш кроз институције" (време *мамурлука* револуције, у којем се, из угла институција, свака идеја која није у ташнама и портфељима дочекује као изневеравање бића револуције). Пост-револуциони стадији, то време

дешавања без догађаја, укључивши и студентски бунт 68-е у тај период, јесте наше савремено *глуво доба* постојања. Велики, посвећени грм пожртвовања, и жртвовања других у име тог пожртвовања, замењен је ташнама налик на оне у којима се носи есцајг режираним рефератима и представама, у нарученим клубовима, за забаву великаша. На фону таквог времена чинови комуниста у прошлости, њихова самопожртвовања и жртвовања других у име идеје добијају нешто од *митског* проблеска. Мир је обавестио подвиге које је захтевао рат, низина је бацила у заборав величину; дуги марш кроз институције указује се, у светлу доживљаја какве нуди Вегелов роман, као утрнуће светлости, надања и преображаја. Јунаци *Паренезе* као да се пробијају кроз неки тунел испуњен маглом, чезну за изласком из тунела, осећају да негде мора постојати — бар за оне пробуђене међу њима — аутентични живот, изнад и изван отужних прича о њему, изван равнодушних еротских призора и поданичке услужности.

Паренеза (која дословно значи: *форма поруке, дидактичног савета, бодрења)*, тако гледана, може да се прими као иронично поигравање тим појмом, али кад се обујме све значењске линије романа, она ипак чува нешто од природне патетике упута, лозинке за будућност, упућене Габријелу Дамјану, а са њим и другим, њему сличним бићима која жуде за променом затеченог света.

На степену, дакле, социјалне и политичке сензибилности, Вегел својим романом повлачи извесне драгоцене линије према духу доба које наша савремена литература мора мислити крајње интензивно, без илузија и ограничења дугованих митотворним идеологијама. Његов роман је у том смеру један од оних који померају стваралачку пажњу укупне свести у нашем простору према неистраженим вировима и увалама наше савремености. Ако је, по прецизном опажању Надежде Мандељштам, човекова судбина деривациони „угао који заклапају друштвене околности у односу на човеков карактер", *Паренезом* је у нашем простору учињен корак ка истраживању оних околности у којима тај угао добија драматичну боју.

Политика, према томе, у овом роману није судбина коју проузрокује овај или онај политички потез власти, већ дух којим је импрегнирано *укупно поље* живљења, из којег се, као блесак муње у помрчини, издвајају они што не пристају на помрчину, желећи да живе животом свог стварног, а не патвореног бића. Чак и онда када неки од њих, као Пал Дамјан у овом роману, своју слутњу аутентичног живота не претварају у *такав живот*, она шаље своје сигнале пробуђеним и сензибилим бићима, ширећи у њима оне зоне које се противе дејству спољашњих, у крајњем, репресивних образаца. Пал Дамјан је биће-идеал, личност велике вере коју озлеђује скепса модерних младића и девојака, али се и у њему жудња ка аутентичном пробија и буни против устаљених конформистичких образаца

важења и ųспевања. Искреност ų ставų ų његовом слųчајų јавља се као *остатак* револųције, као њена меланхолична опомена: да постоји живот снажнији и јачи од оквира, живи ток, снажнији и јачи од идеолошке снаге ų младости прихваћених образаца.

Оно што овде посебно плени пажњų јесте: Вегелų романсијерų пошло је за рųком да говори идејама које сų постале сензибилна живост, рељеф, нерв и покрет, па се и онда кад је реч о психичким трептајима бића изазваним политичким ситųацијама, ставовима, реаговањима, те идеје јављајų само као мисаона сажимања онога што је животни ток природно примио. Кад, на пример, Пал Дамјан размишља о властитом прошлом животų, ų њемų се јави и оваква идеја: „У светų прошлости, хаотичном, распадљивом и нескладном, има само онолико реда колико га је изнųдио тренųтни положај онога ко се сећа. У ратų сећања отимајų се ųломци истине скривени ų заблųде и самозаваравања". Идеја Пала Дамјана је *само* његова; њų је отиснųо његов живот, партикųларан, тајновит, пųн противности, али вођених једном идејом: ųсрећитеља друųих љųди. Сасвим друųкчије ће бити идеје његовог посинка Габријела Дамјана, јер их емитųје други животни извор, друųкчија сензибилност. На пример: „Тųга је облик јųнаштва. Тако је видео свог оца како стари"; или: „Комųнисти живе ų неком друųом светų, потајно се разųмејų чак и када се мрзе. Габријел је често слųшао о великим падовима, о огорченим одрицањима. Кога се они одрекнų, тај више никад не може то да заборави, па и ųмре доказујући своју истинų, која више никога не занима".

Или, када Илона Лехоцки изражава свој став о друштвų и побųни: „Друштво је савршен механизам, потпирује ситна незадовољства. Ми смо огледни пацови побųне, да не би дошло до побųне", — та мисао исказује једно само привидно цинично прогледавање стварности, али истовремено оно садржи и незадовољство ųправљено моћницима, „власницима експеримента". Поново, дакле, сензибилност из које се јавља њен сųблимни одблесак — мисао, даје подлогų, живост и оправдање тој мисли.

Укратко, на степенų социјалне и политичке сензибилности, Ласло Вегел исказųје један став који би се могао сажети ų аналитичкų лозинкų: замршени сų и непредвидиви пųтеви аутентичности, аųтентичног живота. Да би човек могао да их до краја сазна, проживи, потребна је *сва слобода* оних који на те пųтеве крећų. *Слобода ų оквиру планских пропорција само је друго име за неслободу.* Тај однос најбоље се да осветлити ų овом романų, макар и сажетом анализом тзв. *клуба,* посвећеног места ų којем се састајų ОНИ. У тај клųб имајų приступа само *они који пристају на слободу у оквиру планских пропорција,* слободų којų мотри велико око Идеолога. Наравно, тај однос дат је сложеније, заплетеније, тајновитије: младог човека ų клųб привлачи не само могųћи ореол моћи, тајне која је језгро моћи, него и радозналост за сакривене животне кųтове ų којима

се „кувају" одлуке о људским путевима и егзистенцијама. Клуб је, у том духу, тајно место, кафкинска школька тајне, место у којем се догађају ствари чије узроке знају само посвећени и у чијим се окриљима знање јавља као редуковано знање о свету, дух као редуковани дух, аутентични живот као привидни живот. Ти стари и млади људи који посећују клуб, који у њему воде привидне дијалоге о свету и историјском процесу, као да су обухваћени неким невидљивим мрежама каузалности које из властитог трбуха испреда Велики паук. Они знају да су део једног друштва, али је то њихово знање такође лаж, јер је исказано појмовима репресивних образаца стварности. Они знају да мора да постоји негде велики, истинити живот правих емоција, правих мисли, правих доживљаја живота, али то њихово знање није претворено, не може бити претворено у *живи покрет*, јер је прожето духом конзервације, оним који *постојеће претпоставља новом*, сигурно неизвесном. Социјална сензибилност Вегелових јунака отуда сугерише оскудицу сензибилности, идеолошку монотонију, нешто геометријски једнозначно и нежи-во. Једини лик, обликлик, да употребимо ту познату теоријску Велекову ознаку, лик Пала Дамјана, зрачи људскошћу, топлином животне еманације, нерва, јер је рођен из онога што се зове живљени живот; остали су, мање-више, екстракти из једнородних факата; стари не умеју да оду, млади не умеју да дођу. Социјална позорница на којој се испољавају призори разноликих примерака живљења живота „пред нашим очима" засићена је некаквом горљивошћу без пламена, сувим жаром оних који функционишу, али не живе, спавају и буде се после сна, али ни спавање ни њихов сан не одишу несводљивим ритмом, таласом живота који, као плима мора, захвата сва чула и сугерише радосну борбу са животним препрекама. Вегелу је, у опису тога клуба, пошло за руком да дâ израз нечему у нашем савременом друштву што би, у одсуству боље ознаке, могло да се назове *кастинско гнездо*, премда ни тај израз не казује довољно сабласну природу, нешто кафкински неживо и опасно што таква кастинска светилишта садрже. *Клуб* је кастински по томе што садржи пристанак свих који су његови чланови на редукован садржај живота, а *гнездо* је по томе што за његове чланове тај клуб ипак значи извесну посвећеност, мрежу јединства, сензибилно подразумевање да се у њему могу издвојити од других и уживати у степену властите посвећености. По себи се разуме да припадништво клубу није могуће од оног тренутка у којем се начела на којима постоји клуб — чување тековина револуције, дух равнања према челним тумачима њених потреба, утапање у замишљене планске пропорције мисли о њој — доводе у питање на прави начин. Отуда стари Пал Дамјан осећа у односу на Клуб сталну нелагодност, отуда његов посинак Габријел Дамјан, и кад видно учествује у животу Клуба, има увек унутарњи отпор према његовим правилима и облицима живота.

Осећање потребе за аутентичним, истинским животом властитог бића, удаљава ове личности од оног круга идеализованих неживих представа, идеја, образаца који су пресељени из „спољашњег живота", живота власти, институција, постали прерушене идеје Клуба. Вегел је, може се рећи, објективацијом једног таквог кастинског гнезда, показао чуло за истинску анализу оних тамних кутова у нашем социјалном животу који су многој плодној идеји, многом заносу и полету у поратним нашим кретањима били заробљавајућа, репресивна снага.

Степен историје као непосредног процеса и улоге личности у њој

Вегелова *Паренеза* је и својеврсно романескно мишљење о непосредном историјском процесу и о личностима као честицама тога процеса. Наиме, историјски процес, онако како је изражен у овом роману, како сам га као читалац примио и ја, јавља се овде као низ дана и ноћи у времену, којима није утиснут априорни историјски смисао. Смисао тока, можемо условно рећи, јесте да тече. Људи који су у њему, који имају илузије, или су стварни елементи, честице тога тока, комунисти и некомунисти, авантуристи или љубавници, бунтовници или послушници, пристижу са разних страна, са разних извора ка *матици историјског процеса*, и обликују његов ток оним што у њега уносе. Наравно, као интелектуалац изоштрене осетљивости за људско у историјском, Ласло Вегел зна једну темељну истину: да човек на поље историјског збивања ступа *цео*, укупношћу онога што га чини у антрополошком, националном, социјалном, идејном, политичком смислу. Стога се може десити, на пример, да његов јунак Ференц Надаш, као комунист, револуционар, у властитим психичким дубинама у истини трага за постојањем Бога, за властитим испуњењем у њему; отуда, рецимо, стари револуционар Пал Дамјан настоји да освоји Љубав, изједначивши у бићу Револуцију и Љубав, верујући да се обожавана сјајна Јудита — за њега инкарнација Љубави — може јавити на овом свету и бити на тај начин доказ да је у њему могућа поезија постојања, дух великог смисла — Љубав-као-Револуција. А када се крило његовог живота склопило а оштра свест регистровала да Јудите нема, да неће никада доћи, суморна *паренеза* (дидактичка поука, савет, бодрење), завршава се горко-ироничним начином: *ток је јачи од честице, смисао тока је таман, непрозрачан.* Оно што човеку остаје јесте настојање да не буде поражен, да до краја, до последњег атома снаге, жуди за завичајем љубави, добра, правде, оне коју је дух освојио пошто је сазнао да је историја слепа и да не хаје за неизмерна страдања микрокосмоса који се зове човек.

Роман Ласла Вегела одише неком уздржаношћу, меланхолијом, типичном за интелектуалце који виде вишеструкост и

сложеност људског феномена. Роман показује да Ласло Вегел влада искушењима интелектуалне форме, зна за опасности којима је изложена интелектуална нарација — монотонија, наноси апстракција, извештаченост која извире из неживости педантно формулисаних становишта, ризик да живот изгледа као више или мање логично изведени силогизам. Мени се чини, уз сву опрезност пред оваквим закључцима, да животу романа какве, иначе, исписује овај романсијер, још увек недостаје онај степен митске изворности који има упориште у доследној, затвореној визији и који све појединости, све детаље у једном уметничком делу високог ранга диже до јединственог звучења и значења. Овде се види рука поузданог мајстора, види се да је реч о подацима једне усавршене романескне технике, види се да су сви елементи нарације добро и вешто вођени до оних момената који чине да писцу верујемо и да очекујемо нова његова дела са радозналостима чије су котве у снажној подлози талента. Али, ако Вегел одиста жели да буде романсијер од расе — а има за то рудне жице која није танка — њему предстоји још аскетскији напор ка целовитости визије, већа концентрација на „вртлог непознатог", на оно што Чезаре Павезе зове „опсесивним митом", а што подразумева не само историју и човека у њој, сугестију да се он у њој губи као честица, већ трајно, константно, јединство мита и стила — јединство у покрету које означава да дух из дубине условљава покрет на површини и да се стил јавља као врхунска афирмација рафинованости духа.

У сваком случају, да закључимо, реч је о роману неговане интелектуалности, који свом времену поставља неочекивана питања, у чијем се окриљу цакли лепа и богата жица оне традиције средњеевропске књижевности у којој се отворености форме придружује брижност и радозналост за проблеме епохе. „Мит — вели на једном месту поменьани Павезе — не носи на челу исписану своју природу; кад би тако било, сама та чињеница би га учинила сумњивим". Вредност овога романа Ласла Вегела видим и у томе што баца сонду дубље од његових претходних романа *(Мемоари једног макроа* и *Дупла експозиција)* према проблематици епохе и што настоји да је живо, то ће рећи ритмовима, покретима *стила,* уобличи.

Мирослав ЕГЕРИЋ

29. XI 1988.

НОРМЕ РАЗУМЕВАЊА

Емилио Бети: *Херменеутика као општа метода духовних наука;* превела О. Кострешевић; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1988.

Чак и површним познаваоцима филозофске херменеутике дошли су гласови о споровима који су вођени око карактера херменеутичког метода. Неки аутори, међу којима се истиче Ханс-Георг Гадамер, одбијају да изнесу свој предлог за изградњу херменеутичке методологије, сматрајући да је довољно да опишу стварно поступање научника духовних наука и других људи који разумевају; са друге стране, они мисле да би се операционализовањем метода могла само нормативно одредити нека општа правила, а да остаје неизвесно хоће ли се научници придржавати упутстава које им предлажу филозофи. Због чега би, уопште, научници требало да се придржавају тих упутстава ако их не потврђује њихова дотадашња пракса? Херменеутички приступ свету се онда не схвата као филозофски оквир посебних духовних наука, него, хајдегеровски, као једна од темељних одлика егзистенције.

Другачије претпоставке има она струја у савременој херменеутичкој мисли, која се непосредније наставља на великане теорије тумачења, Шлајермахера и Дилтаја — и која сматра да је не само могуће, него и потребно прецизирање поступака који начелно стоје тумачу на располагању када приступа делу које је пред њим, било да се ради о одломку *Светог писма,* правном документу или историјској биографији. У таквој визури се херменеутика поима као „општа метода духовних наука" и управо у том смислу о њој пише Емилио Бети, италијански историчар и теоретичар права. (Књигу *Херменеутика као општа метода духовних наука* Бети је написао на немачком језику, правећи практично неку врсту сажетка свог далеко обимнијег рада, *Опште теорије интерпретације,* која је објављена у два тома.)

По Бетију, ми смо и у свом свакодневном деланју, камо ли код филолошких или јуристичких анализа, увек у напору разумевања: „све оно у чему *туђи* дух приступа нашем, упућује изазов нашој способности разумевања" (стр. 55), а како се разумевање схвата као циљ и резултат поступка тумачења, јасно је да је главни методолошки задатак — изградња једне целовите теорије тумачења. Основни појмови који ће овде послужити у теоријској изградњи, добро су познати савременој филозофији: облик, објективни дух, смисао . . . Тумачење (интерпретација) се одређује као поновна изградња смисла неког облика у којем се дух једном објективирао. Потицај који долази споља треба да покрене субјективност која тумачи и да је наведе да из властитог спонтанитета ступи у дијалог са обликом (стр. 57).

Тражи се конгенијалност стваралачке и интерпретаторске свести, при чему сама објективација није довољан услов за разумевање и оно ће изостати уколико духу објективисаном у делу не приступи њему раван дух; неразумевање потиче првенствено из немоћи „примаоца", који није у стању да се пренесе у туђу, оваплоћену субјективност. Два антиномијска захтева се сукобљавају у овом процесу: *захтев за објективношћу*, верним накнадним конституисањем смисла, које неће изневерити смисао који је сам аутор желео да подари делу; и *захтев за субјективношћу*, наиме да та накнадна конструкција буде нешто властито интерпретаторово. Из ове антиномије потиче сва дијалектика процеса тумачења. Да би се усагласила оба захтева ваљаног тумачења, потребно је, сматра Бети, да прибегавамо одређеним правилима, *херменеутичким канонима*, којих укупно има четири и тичу се, прва два објекта, а преостала два — субјекта тумачења.

Први је „канон херменеутичке аутономије објекта", и он захтева да облике схватамо „у смислу туђег духа који се ту објективирао" (стр. 64). Смисао, дакле, не треба уносити у облик, него га „извући" одатле. Други, „канон тоталитета", тражи да се смисао репродукује из јединства израза, у којем се узајамно саодређују делови и целина. Тоталитет као „оквир" тумачења може попримити различите видове — појединачно дело можемо разматрати, на пример, с обзиром на целину живота његовог творца, или у границама система једне културе или епохе. Ако је други објективни канон тумачења лако разумљив и подложан даљем прецизирању, то се за канон аутономије објекта не може рећи без ограда. Јер, он имплицира не само нужност поклапања ауторског и интерпретаторског духа (измирење субјекта и објекта, без којег не може а да се не изневери изворни смисао дела), него и тезу по којој би релевантно и најуспешније тумачење било оно које нуди неки „просвећени" аутор! Могућности (спо)разумевања би тиме биле у принципу затворене, или барем оштећене, и нестало би јасне разлике између изворног и „докученог" смисла. Вођен исправном идејом да се морају сузбити сви покушаји аплицирања на смисао дела, Бети као да заборавља да увек остаје неки несводиви и недоступни резидуум садржаја у сваком облику.

Највећи мисаони напор изискује одређење трећег по реду правила, „канона актуелности разумевања". Овде је потребно помирити свест о томе да ни једно тумачење није имуно од уношења новог смисла (различитог од изворног), са претпоставком без које би свако тумачење било месечарски посао, да облици којима се обраћамо „имају да нам кажу нешто што ми знамо сами по себи и што је независно од нашег давања смисла" (стр. 93). Будући да је претпоставка сваког разумевања — *предразумевање*, известан претходни однос духа према ствари која се изражава, не може се тражити да интерпретатор потпуно искључи своју субјективност, него, у најбољем случају, само

да он сузбије своје жеље и интересе у погледу резултата интерпретације. Духовне науке могу да достигну објективност, сматра Бети, али она не може бити идентична оној коју постижу природне науке. Различитост њихових предмета и начина стицања условљава и различитост епистемолошких идеала који би могли да се формулишу.

Ми се не можемо ослободити утицаја сопственог егзистенцијалног и епохалног положаја на сопствено мишљење. Али облици у којима се објективирао неки прошли дух, дати су без обзира на устројство и деловање нашег духа. Канон актуелности разумевања би требало да помогне да се премости разлика између значења неког историјског феномена које он има „по себи" и његовог (садашњег) значаја за нас, смисла једном „уписаног у облик" и смисла који сада из њега читамо. По овом канону, интерпретатор је дужан да у свој духовни хоризонт унесе и прилагоди туђу мисао, да је по узору облика накнадно конструише и препозна. Активни однос тумача према предмету тумачења ипак не сме да се дегенерише у његову самовољу. Бетијев херменеутички идеал је да „постигнуто разумевање буде сасвим адекватно оном смислу текста који ту лежи у основи као објективација духа" (стр. 104). Али овај став Бети може да постави само нормативно, као оно што *треба* да се чини. Не види се како би заиста могао да се испуни епистемолошки понор између непорецивог „предразумевања" и потпуне адеквације интерпретацијом освојеног и првобитног смисла неког дела. Бетијева психологистичка предрасуда која му не допушта да тумачење схвати другачије до као преокретање процеса стварања (стр. 62), а за разумевање остварења једног духа држи способним само дух једнаког ранга, приморава га да се одлучи између описа стварне структуре сваког разумевања и прописа које би хтео да упути тој структури. У дискусији коју је баш око овог питања водио са Гадамером, Бети се одлучује за постављање норми. Иако је то био вероватно једини пут да се избегне методолошко расплињавање херменеутике (чак до лабавости једне „неметоде"), питање је у којој мери се Бетијеви универзални канони могу даље операционализовати у систематску мрежу правила на која бисмо се увек могли ослонити. Није ли завођење реда у област толико зависну од устројства појединачних субјеката морало да буде плаћено задржавањем мисли на начелним одређењима и редукцијом филозофски иоле далекосежних питања? (О последњем, „канону херменеутичке адеквације смисла", по коме интерпретатор треба да тежи да своју живу актуелност доведе у „најдубљи склад" са подстицајем из објекта, већ је било речи. У антиномији тумачења увек се мора водити рачуна о пријемчивости, „позваности" тумача.)

Како да оценимо Бетијев покушај теоретисања о херменеутици као општој методи духовних наука? Несумњиво је значајно његово систематизовање методолошких смерница које су

били формулисали представници херменеутичке традиције. Али, осим сређивања материјала и настојања да се рашчисте неке недоумице, код Бетија нећемо наћи ништа више од онога што се може пронаћи у методолошки заснованијим текстовима једног Дилтаја; Бети поготово не показује филозофску висину једног Хајдегера или вештину обухватања целине предања као простора разумевања о којем говори Гадамер. Али Бети није то ни обећавао; његов циљ је било само методолошко уређивање терена херменеутике на којем је, поред вредних цветова, почео да буја коров самовоље.

Саша РАДОЈЧИЋ

ЕСТЕТИКА И ПОЕТИКА СРЕЊОВЕКОВНЕ ДРАМСКЕ УМЕТНОСТИ

Драган Клаић: *Позориште и драме средњег века;* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1988.

О средњовековној западноевропској књижевности и култури доскора код нас није било целовитијих, информативно богатих и с методолошког гледишта солидно утемељених студија — углавном се за сазнањима из ове области трагало у општим историјама, историјама уметности или у историјама националних књижевности, односно, у хрестоматијама које су „покривале" одређене видове културе. Од Курцијусове опсежне студије о латинској традицији у европском средњовековљу (преведена и објављена у Загребу, 1971) и Бахтинове монографије о смеховној култури на европском Западу (Београд, 1978), увид нашег читаоца у духовну баштину европског Средњег века знатно се проширио и продубио, јер су књиге ових аутора, заправо, капитална, енциклопедијски поуздана издања, помно истраживана, па и прихваћена и на Истоку и на Западу.

У студијама *Европска књижевност и латинско средњевековље* Ернста Роберта Курцијуса и *Стваралаштво Франсоа Рабле и народна култура средњег века и ренесансе* Михаила Бахтина, питања позоришта као институције и драме као књижевног рода у Средњем веку дотицана су у мери коју су допуштале основне истраживачке концепције аутора о којима је реч. Детаљнијих обавештења о драмским жанровима, о начинима њиховог извођења, природи рецепције и, уопште, о „социологији" драмске уметности као синтезе књижевног текста и сценске игре, разумљиво је, у овим студијама није било; тачније речено, о овим елементима писао је Бахтин, али поводом

Раблеовог романа, проширујући проучавано раздобље и на епоху ренесансе, када су на западноевропском тлу већ престајале да се изводе литургијске драме, мистерије, моралитети, а одржавала се још увек успешно само фарса као „најдемократскија" драмска форма Средњега века.

Књига Драгана Клаића о средњовековној драми и позоришту може се сматрати као особен и вредан издавачки подухват, вишеструко значајан и за науку о књижевности и за театрологију, поготово ако се на уму има чињеница да је литература о овој области у нашој средини више него оскудна. Оскудица литературе била је — како вели Клаић — један од његових главних мотива да склопи књигу-приручник, или књигу-антологију најпознатијих и литерарно још увек живих средњовековних драмских комада и књижевно-научних, односно, театролошких текстова о тим комадима, њиховој поетици, извођењима, публици, итд. Поред тога, Клаићева књига садржи и трећи, додатни део, у којем је презентована документарна грађа (текстови, илустрације, појмовник, хронологија средњовековног позоришта) и изабрана библиографија. Захваљујући томе знатно је појачана уџбеничка природа књиге (наравно, реч *уџбенички* користи се у најпозитивнијем смислу), односно, у научно методолошком погледу, њена систематичност и довршеност.

Први део књиге, како је речено, чини избор средњовековних драмских комада или одломака из дужих драмских дела. Текстови су изабирани као репрезентативни примери за најраспрострањеније оновремене драмске жанрове (литургијска драма, мистерија, моралитет, фарса, драмски монолози), али је при томе поштован и антологијски принцип — у избор су уврштени најпознатији и најпопуларнији комади. Сваком тексту претходи кратак увод у којем се саопштавају најнужнији подаци (време и место настанка, аутор, начини извођења, основне поруке и жанровско одређење), тако да се текст који следи чита и разумева без већих тешкоћа.

Клаић је унео у књигу петнаест драмских текстова. Најстарији од њих је комад *Дулцитије,* који је у X веку саставила Хросвита од Гандерсхајма. Особен је по томе што га је саставила списатељица—самоук, јер нема података да је могла видети било какву позоришну представу. Њено дело претходи литургијској драми и из ње деривираним комадима (мистеријама, моралитетима); *Дулцитије* је могао бити читан или рецитован. Тема дела тиче се привржености трију младих девојака-хришћанки Богу и њихове спремности да се физички жртвују у његово име и славу. У комаду има и хумористичких сцена, која ће се дискретно, а потом и отворено појављивати и у каснијим мистеријама.

Други комад је *Игра о Адаму и Еви,* настала у Француској крајем XII века. Написана је на говорном језику, а њен основни мотив исказан је насловом. Клаић се определио за кључ-

чни моменат комада — првобитни грех Адама и Еве. Изабрани одломак илуструје и поетичка и драматуршка начела мистеријских игара које се одвијају изван цркве, на отвореном простору, мада се комплекснија слика о мистерији као жанру добија тек када се ишчитају одломци енглеских мистеријских циклуса (*Нојев потоп из Честера, Други комад о пастирима из Вејкфилда, Страшни суд из Вејкфилда,* или једночинка Жила Висентеа о *Лађи за рај,* настала крајем XV или почетком XVI века).

Порекло *мистерија* налази се у *литургијској драми,* а ова се изводила у цркви, у склопу богослужења. Популарност и размах мистерије доживљавају у часу када се почињу изводити на отвореном простору (улице, тргови, пијаце или простор изван града), а велики удео у томе имала је и њихова широка тематска заснованост (старозаветни и новозаветни мотиви, односно, епизоде у којима се представљају догађаји забележени у *Библији,* почев од чина стварања света до Христовог разапињања на крст), као и спектакуларност представа у којима се користе бројна сценско-позоришна средства. На рецепцију мистерија несумњиво је утицало и коришћење говорног језика.

У Клаићевом избору нашло се и неколико *моралитета* — драмских комада чија је сврха — као и мистеријама — била пре практична него књижевно-позоришно уметничка. Ови комади јављају се у касном Средњем веку, често су реализовани као алегорично представљање хришћанских врлина или као расправа између добра и зла, анђела и ђавола, итд. Изразито поучног карактера, моралитети су као коначни циљ имали учвршћење вере, поштовање цркве као институције и њених службеника као божјих изасланика на земљи. Ни моралитетима нису страни хумористички елементи (видети: *Рат Месојеђа и Сувоједице, Осуда Крканлука,* на пример), али се срећу и они чија је тематика превасходно усмерена на онострани (вечни) живот, док се овоземаљски живот слика у туробним бојама („долина плача"). Парадигматичан је моралитет *Свако,* настао крајем XV века и врло популаран на енглеском, немачком и фламанском простору; у њему се говори о припреми живих за смрт и вечни живот, потом „вештина" лаког или радосног умирања, која се у овом комаду предочава, означава се термином ars moriendi.

Са књижевно-уметничког становишта, од сакралних драмских форми, много су занимљивији, па и у естетичком смислу много релевантнији комади који су имали световнији карактер или су постали скоро потпуно посветовљени. Већ је мистерија, изласком из цркве на трг и улицу, означила извесну десакрализацију драме као сценске уметности, а карневалске прославе омогућиле су да се овај процес оконча у потпуности. Карневал је, осим тога, обезбедио и веће учешће фолклорне традиције у сценским играма, а тиме условио „демократизацију" црквеним канонима прописане културе. Цветају нове форме — *фарса,* пре свега, али и *комични монолози и дијалози:* управо оне

форме које је инвентивно проналазио и објашњавао Михаил Бахтин у Раблеовом роману *Гаргантуа и Пантагруел*. Ове форме — судећи и према комадима које је Клаић уврстио у свој избор — дају потпуно нову и другчију слику о средњем веку као епохи која, по традицији, није знала за смех и радости што се живи (видети комаде: *Слово о травама, Момак и слепац, Фарса о лужници* и, свакако, најпопуларнију фарсу у средњем веку — *Адвоката Патлена*). Смех је важан чинилац средњовековне културе па и филозофије живљења, тако рећи, и као такав блеснуће у ренесансној commedia del' arte, да се готово никада више не појави у том својству, на европском тлу до наших дана.

Колико је *смешно (комично)* потискивано као категорија међу „намрштеним" заговорницима *Узвишеног, Лепог, Трагичног*, упечатљиво је показао В. Проп у студији *Проблеми комике и смеха* (Нови Сад, 1984), а о неоправданости таквог односа филозофа и естетичара према смеху и комици, осим њега, писао је и Бахтин, али и аутори чије је радове Клаић објавио у другом делу књиге насловљеном *Позориште и драме средњег века.*

Разумљиво је да ренесансна комедија своје главне изворе налази у античкој грчкој и римској комедиографској литератури, али су средњовековни драмски шаљиви облици могли утицати на нека сценска решења (заплети и расплети па и комични типови) која обележавају ренесансне комичне жанрове. Средњовековни посматрач драмских игара знао је за страх од Бога и његових земаљских заступника; ратови, болести, губилишта, спаљивање јеретика и преступника било које врсте — били су му познати призори, али му није било страно ни сазнање да је човек и *насмејана животиња* (термин којим се послужио Владета Јанковић). Таквом посматрачу био је смешан хвалисави, превртљиви и надасве скаредни говор Ритбефовог Травара, наивни слепац кога ће преварити не одвећ мудар младић *(Момак и слепац),* приземна фарса о надмудреној злој жени *(Фарса о лужници)* или преварени преварант Патлен у истоименом комаду. Тај смех који се орио на градским улицама, имао је свакако и терапеутско (катартичко) дејство, али и ништа мању естетску функцију — био је *знак људског* и, као таквог, црква га је морала толерисати.

Комични ефекти у мистеријама, миракулима и моралитетима нису били у првом плану, али су били пратећи елементи развоја драмске радње, па и експресије с којом се рачунало. Рајмон Лебег, који је посебно истраживао ове ефекте, без двоумљења истиче да има моралитета који се граниче са фарсом. Комика интензивно улази у мистерије и миракуле тек под крај XV столећа и најпре се везивала за одређене ликове (ђаво, занатлије, војници, џелати, пастири, а затим за сакате људе), а сценску пуноћу стицала је углавном захваљујући геговима, ко-

јима су глумци упућивали публици припросте поруке. Лебег је утврдио да су моралитети могли бити сатирични.

Комику најниже врсте неговале су и *сотије* (кратки комади у којима су главни ликови Глупани — Sots или Гизделини — Galants). Сотије су се изводиле као „увертира" за фарсе или моралитете.

Од књижевних средстава, за остварење комичних ефеката, коришћени су жаргон, страна наречја, макаронизми, народна етимологија, речи без значења или апсурдне речи, понављање речи, синтагми као и набрајање (гомилање) речи, фраза, делова говора.

Комика вишега реда постизана је применом *пародијских* поступака. Пародијској интерпретацији подложно је све што чини човеков физички и духовни живот, и Жан-Клод Обаји. у изванредном тексту *Пародијски поступци у средњовековној драми*, врло аргументовано предочава како се пародирала *проповед*, како *посланица*, како *тестаменти* а како *предсказања* јер су ово, заправо, облици који симболизују хришћански, политичко-административни, правнички и сеоски живот. Жан-Клод Обаји такође је анализовао као комичне говоре одређених социјалних типова (монолог хвалисавог војника, монолог заљубљених, људи који све могу итд).

На основу радова које је, поред поменутих, Клаић унео у други део књиге, може се закључити да је књижевно-научна и театролошка аналитика средњовековног позоришта и драме углавном утемељена. Тако, на пример, Гистав Коен истражује средњовековне гледаоце, дакле, трећу инстанцу комуникационог низа текст-глумац-публика, саопштавајући и друге „социолошке" податке о глумовању ове епохе (цене улазница, дани и места извођења представа, начини најављивања представа, трајање представа, изглед сцене, града за време представа итд). Истраживање публике, какво Коен обавља, специјалистичко је, али драгоцено и тешко изводљиво уколико је реч о давним временима, о којима има мало писаних докумената. Међутим, њему је пошло за руком да на основу расположиве грађе утврди да су средњовековни житељи градова хрлили на представе мистерија, моралитета и миракула не само из религиозних побуда — можда понајмање због њих — већ из „снажне радозналости" или „неодољиве привлачности која их вуче тим драмама, које ће им обузети и очи и срце". Та публика није „више пристојна и ућуткана публика литургијских драма", то је плебс који се осветљава, буни и штрајкује, те су — према Коену — први весници Реформације у мистеријама видели не пожељну духовну храну за вернике него „нешто скандалозно".

Занимљивим питањем бавио се и Виљем Тидеман *(Финансирање представа)*, осветљавајући на основу докумената сложен механизам функционисања средњовековних спектакала. Још тада су средства скупљана у општинске фондове убирањем поре-

за, продајом одређених роба, уз помоћ спонзора, новчаним учешћем самих глумаца, наплаћивањем улазница за боља места, и новчаном помоћи крупне властеле или владара. (Сиромашни и тзв. обични свет није плаћао улазнице.) Ипак, средњовековно позориште није било „позориште једнакости" — тврди Алфред Симон у тексту *Мистерија и литургијска драма,* јер се постојећа социјална хијерархија очитовала и у „распореду" публике која је са тачно предвиђених места посматрала представе (видети ликовне илустрације у III делу књиге).

Остали радови у другом делу Клаићеве књиге (Б. Ханнингер, Р. Акстон, А. Никол, Г. Викем, А. Ре-Фло), односе се на проблематику којом се бави театрологија, мада садрже информације на основу којих се може реконструисати оно што би се могло назвати средњовековним позоришним животом. Читљивост текстова ових аутора поспешују прилози објављени у трећем делу Клаићеве књиге, а нарочито *Глосар,* у којем је наш аутор изложио садржаје и значења педесетак појмова који се срећу и користе како у историји драмске књижевности тако и у театрологији као самосталној дисциплини.

Живан ЖИВКОВИЋ

ОВАЈ И ОНАЈ ВЕК

Поводом књиге Драгана Клаића *Позориште и драме средњег века.*

У нашем систему наобразбе и сваколиког и свакодневног живљења догађало се и догађа да су веома значајне истине и сазнања бивала и бивају прекривени такозваном марксистичком науком и праксом; у служби реченог погледа на свет, на прошлост и садашњост вечито у служби будућности, јављале су се и јављају се тврдње и визије историје у облику низа шаблона и кодираних „слика", уходаних представа о свету какав је био и какав јесте.

Друго, будући да је религија бивала дуго „опијум за народ", нашим послератним генерацијама био је недоступан (част појединцима) читав један свет, читава једна култура и, да кажемо једну тек однедавно модерну реч, цивилизацијска тековина — религија.

Потписник ових редова има да се за ову прилику присети како је у Љењинграду (комсомолски термин, наравно) видео како је заиста по сред „Исакијевског сабора", велелепне грађевине (цркве) у којој су похрањени Романови, звизнут доказ

да је земља округла, или да има тежу (нешто тако), те се велико клатно љуљало над нашим главама и спуштало постепено (тежа) до пода, а све то виси из централне куполе.

У светлу оваквих научних достигнућа, средњи век је за нас као ђаке био „мрачан" и „хладан", тада се није догађало ништа, и то све до ренесансе када је почело да нас обасјава светло (хуманистичко) и када су почеле да се јављају слике у три димензије (Ботo). Сви религиозни заплети и расплети, теме и дилеме, биле су за нас некаква назадна одбачена бајка. Наравно, после смо читали Хојзингу, па су ствари почеле да стоје другчије, а о *Библији* и сличним творевинама да не говоримо. Не треба се много узбуђивати око тога; и Мирослав Крлежа, рецимо, био је „флут од досаде" за децу у школама све док се нисмо докопали *Мог обрачуна са њима*. Потписник ових редова има и да се присети предавања Станислава Бајића на тадашњој Академији за позориште, филм, радио и телевизију (сада Факултет драмских уметности на Новом Београду), а тада једна од соба и собичака робне куће На-Ма у Вука Караџића, који је покушавао да се наслони на неко наше евентуално знање о дјеви Марији, седам апостола, рају, паклу, те да нам тако објасни нешто о позоришту средњег века („Историја светског позоришта и драме", тако се звао предмет), те смо ми тада почели да превртемо књиге старословне не би ли похватали понешто од онога што је било важно да би нешто од позоришта тога мрачног доба разумели.

Е, данас на Факултету драмских уметности на Новом Београду предаје тај предмет јелски доктор Драган Клаић, који је, ових дана, о том веку и том позоришту објавио књигу *Позориште и драме средњег века*.

И тако у тој књизи можете прочитати, прво, неколицину драма жанрова карактеристичних за то време, затим неколицину основних есеја о позоришту тог периода преведених за ову прилику, те све о томе како се играло, писало, инсценирало, седело, продавало, шетало, стајало, дакле, о чему се то и како радило у позоришту средњег века.

Међутим, ова књига може и да нам објасни и приближи, испричавајући основна места позоришта средњег века, јако много о најбитнијим рутама савременог позоришта. О позоришту градова и тргова, улица и зборова, позоришту такозваног отвореног простора, које је данас толико важно да ће ускоро постати једном од основних доминанти нашег времена, онда када нас неко једнога дана буде ископао, када будемо постали археолошком ископином.

Није чудно да је Клаић направио ову књигу обскрбивши је информативним и проблемским предговором; Клаић јесте професор, али је он свакако и један од наших највећих теоријских мувала по позоришту тргова, градова, улица, савременог света. И он је, очито, за своје ђаке, пријатеље и све потенци-

јалне читаоце начинио ову књигу, која за своју сврху има да им расветли оно што праве или оно што живе. Ако има нешто налик овом веку, онда је то средњи век. И његово позориште. Највише оно симултано. Јер, онај ко сваке вечери сабере или освести свој дан, видеће да у њему постоји та иста монтирана, колажна, невероватна слика састављена од толико различитих ствари баш као у средњем веку и његовом позоришту. Не могу а да се не присетим и овогодишње посете Барселони и зидању *Свете фамилије* чудесног градитеља Гаудиа. Све истовремено постоји на тој цркви у зидању, и данс макабр и боја, и удубљење и испупчење, и светло и тама, и рај и пакао, дакако. У ствари све је то једно чистилиште, и тренутак у коме радници клешу, туристи обилазе градилиште, а звона звоне и позивају на молитву. Средњи век и његово позориште. Еклектична игра, упориште савремене естетике и естетике ненадмашног Каталонца Гаудиа. Пре и после чистих ствари, од Грчке до марксизма.

Или, Жлахтна улица у Прагу, тамо где је рођен Франц Кафка. Мале, мајушне, најмање могуће кућице најразличитијих боја (окер и тамноплава, заправо) одакле је само, или само одакле је Европом могао јурнути експресионизам, или одакле потичу представе позоришта „Серапион" и његов творац Ервин Пиплиц. Ту где је цветала алхемија и курварлук, у Жлахтној улици, а одмах испод катедрале Светог Вида, тамо је стварана уметност, тамо је ковано злато и љубав, уметност. У неком средњем веку, у неком веку између баш као што бива и са животом људи, између.

Па пођите и погледајте представе Љубише Ристића (*Мадач, коментари,* рецимо), или улична позоришта (од „Кугла глумишта" до Уличног дечјег позоришта „Нове осећајности", некад било) и — видећете како је позориште средњег века живо, или како ми живимо у средњем веку. И зато су биле толико драгоцене интерпретације Шекспира у којима су дворишта постала прљава, а кокошке њима јуриле, у једном *Магбету* Поланског, рецимо.

Но, свакако није то питање подражавања изучавања позоришта средњег века, мада сигурно да су у оптоку и неке информације. Већ, читајући Клаићеву књигу, тај зборник о позоришту средњег века, схватићете да заиста постоји нешто што је грчки човек, или ренесансни човек, или савремени човек (у времену које има толико модерних људи да је то просто ужасно, ужасна је њихова прилагодљивост на све и свја у нашем веку и у нашим просторима) и, дакако, да постоји човек средњег века и његово позориште, а тај човек и то позориште по својој многострукој компликованости или комплексности јесте данашњи човек.

Остало припада вашој наобразби, вашем фонду знања, све оно што формално садржи ова књига *Позориште и драме сред-*

њег века. А можда ћете, што је много боље, заправо препознати оно што данас гледате као доминантну театарску рутy, у овом данашњем средњем веку који није ни мрачан, ни светао, ни зао, ни добар, ни рај ни пакао, већ је све то истовремено, све то улази у компјутер на којем је др Клаић и исписао и средио ову књигу о драми и позоришту у средњем веку.

Па изволите и ви отворити рубрику „тајл", или како се то већ зове у вашем компјутеру, ова књига је почетак код нас у објашњавању позоришта средњег века, а ви додајте оно што нађете, ископате. Можда ће то бити данашње позориште, чијем је бољем разумевању Клаић приложио ову књигу, у којој све постоји истовремено, у којој нема чистих ствари, нити „тријада" и „тросложја" деветнаестог века, већ постоји средњи и данашњи век. Зато се књига и зове *Позориште и драме средњег века,* а не обрнуто. Или, сви смо ми један апокриф.

Борка ПАВИЋЕВИЋ

АНДРИЋ КАО ЕСЕЈИСТА И КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАР

Иванка Удовички: *Критичко-есејистичко дело Иве Андрића;* Институт за књижевност и уметност — Задужбина Иве Андрића. Београд, 1988.

О Андрићевој есејистици и његовом критичарском раду, који није занемарљивог обима, писано је релативно мало, мада је и у тој врсти делатности Андрић постигао значајне резултате.

Иванка Удовички *(Есеј Исидоре Секулић* — 1977; *Књижевни критичар Милан Кашанин* — 1982; *Агон стваралаца* — 1985) одлучила се да овом књигом испуни једну празнину у критичкој литератури о Андрићу и да укаже на вредности Андрићевог аналитичког дара. Она је своју књигу остварила у пет целина које се баве: а) стваралаштвом, односно смислом онога што он ствара; б) делом у којем је Андрић исцртао известан број портрета изузетних личности; в) разматрањем Андрићевог односа према југословенским писцима, а у првом реду Његошем и Вуком, на чије се дело враћао током целокупне своје књижевне каријере, те најзад г) Андрићевим разматрањем питања стила и његовим језиком као особеном стилском категоријом.

Аутор тачно уочава да је Андрић прилазио проблему стваралаштва са извесним априорним уверењима која није био склон да мења, без обзира на чињенице. Тако је, по Андрићу, уметник аскет који својим животом храни властито уметничко дело. Његов живот је његово дело; он другог живота

нема нити га жели; све што чини, усмерено је према самом делу; изван тога не постоји никаква приватност која би се могла наметнути неком својом посебношћу.

У огледу *Његош као трагични јунак косовске мисли* (1935) Андрић пише да су Његоша сломили огромни задаци, његови изванредни напори и као писца и као владаоца. И. Удовички оспорава ову Андрићеву тврдњу, указујући на то да је Његош целокупно своје књижевно дело већ био створио кад је наступила болест, а упозорава и на чињеницу да Андрић Његошеву болест уопште и не спомиње, као да би сама чињеница болести разорила нешто од Његоша. Аутор такође упозорава да Андрић ничим не указује на Његошев лични живот (љубавни, рецимо), иако је Његош лични живот имао, о чему постоје писани трагови које је Андрић несумњиво познавао. Проблем је у томе што Андрић не жели да жртвује тезу о томе да стваралац нема личног живота сем оног који уноси у властито књижевно (уметничко) дело.

Исти поступак превиђања извесних „засенчења" великана Андрић је применио и у радовима о Вуку. Андрић свесно занемарује да је Вук имао извесних деспотских склоности (на шта скреће пажњу, рецимо, Милан Кашанин). Аналитичким приступом овај потоњи иде за тим да раздвоји човека од стваралаца, док Андрић одбија и саму помисао да такво раздвајање врши. По њему су човек и стваралац једно те исто биће, те отуда и теза о аскетизму стваралаца, тј. о његовој потпуној посвећености сопственом делу.

Констатација да је Андрић био спреман да превиди извесне чињенице да би спасао тезу о јединству човека и стваралаца, и интелигентно рашчлањавање те тезе на конкретном материјалу, свакако је једно од најуспелијих делова књиге. Али ту исту методологију Андрић примењује чак и у анализи књижевног дела, поименце *Горског вијенца*. У већ наведеном Андрићевом есеју о Његошу И. Удовички уочава да Андрић наводи песникове стихове као једну врсту самоописа Његошевог, без обзира на који се лик односе и без обзира на околности у којима се ови изричу. Андрић, чак, изоставља извесне стихове, јер се тек изостављањем може добити онај валер који му је потребан, односно потврдити жељена теза.

Све то показује да Андрићеве анализе Његоша и Вука откривају у извесном смислу самог Андрића, и да је потребно, дакле, размотрити их и са ове тачке гледишта.

Држећи се ове претпоставке, могли бисмо указати и на Андрићев рад *Легенда о св. Франциску из Асизија*, у којем се наговештава да је аскетизам нешто што тиња у души сваког човека, те, зато, није нимало необично кад се људи, који су дотада живели у сјају и богатству, одједном отрезне, одбаце све и крену зовом оног бића у њима које је дотад постојало само у неком врло неодређеном облику. У овој тези од већег

је значаја Андрићево инсистирање да је тако како он тврди него сама објекција да је то тако. Свака истина је једним делом и психолошки одређена. У Андрићевом случају то се изванредно лепо разазнаје.

У раду *Вечна присутност Његошева* (1947) Андрић казује понешто о томе како је он доживљавао и прихватао Његоша од првог тренутка упознавања с његовим делом. Тај однос није био само естетички, мада је естетска компонента чинила једну од његових битности. Он је истовремено уочио да се то дело разграњава у животу, да врши несумњиве утицаје, да делује на људе као нека врста њихових самоисказа, као нешто што се претвара у убеђења, принципе, начела, уверења. Дело бива прихваћено зато што је лепо, али оно бива прихваћено и зато што унапређује живот, зато што је корисно. Утилитаристичка компонента дела није сметала Андрићу. Напротив. Он ју је истицао као нешто што повезује стваралачко дело са животом, чинећи од њега део живота. И. Удовички употребљава израз „корисна лепота", и тврди да је управо Његош био тај који је у Андрићу покретао жељу да у своме делу оствари нешто слично његошевској магији.

Списатељка уочава да су и Његош и Андрић били суочени с једним истим проблемом, проблемом који је обојицу привлачио магнетском снагом: проблемом зла, његовим пореклом и узрокованошћу. У решавању тог проблема црногорски песник одступа од црквене догматике, према којој је тзв. источни грех прародитељ сваког зла. По Његошу је то нешто много земаљскије: зло се зачиње у борби за превласт. Оно добија своје реалне контуре у судару божанског и сатанског принципа, при чему људи придржавају страну Сатани. Није, дакле, проблем сазнања (Евине јабуке) оно што је изазвало изгон из Раја, него је то тежња за доминацијом, за владавином, за првенством. Међутим, проблемом порекла зла Његош се није бавио само у његовој метафизичкој варијанти, већ му је (у *Горском вијенцу*) дао право људско обележје, указујући и показујући како су супротстављени људски интереси они источници из којих куља магма зла и нељудскости. Ако зло и има свој метафизички пандан, оно у сваком случају поседује и своје људско извориште, па се, према томе, проблем зла мора решавати тако што ће се у сваком тренутку имати у виду оба извора из којих се оно прелива.

Још приликом својих првих искорачаја у свет књижевности *(Ex Ponto)*, Андрић је доконао да зло извире одасвуд, да све натапа и да је немогуће наћи безбедно склониште од његових насртаја. Тих година он свет види као непрекидну измену зла и несреће што — констатује И. Удовички — и те како подсећа на Његошеву мисао о човеку као „сламки међу вихорове". Тај песимистички тон временом не само да није слабио, већ је постајао све црњи, све безнаднији, да би у *Гоју*

(1935) Андрић досегао до правог беспућа. Зло је стихија којој се човек није у стању успешно одупрети, те, стога, за човека никакве наде нема. Наш аутор оцењује овакво ментално држање Андрићево као нихилистичко, које ће он временом превладати тако што ће још дубље заронити у људску психу, допирући до фројдовског комплекса сексуалности, том извору једног особеног зла, за које ће Андрић показивати интересовање до краја живота.

Иако Андрић, као и Његош, прихвата да су многе детерминације зла изазване људским чињењем, тј. људском природом, он, ипак, неће сав проблем, баш као ни Његош, превалити на ову страну, него ће задржати и уверење да је зло истовремено детерминисано и усудом, као пратећом појавом људске природе, као њеном оностраном сликом.

Мада је човек биће слабо и склоно свакојаким сагрешењима, Андрић ће управо ту његову слабост, односно патњу на коју је осуђен, проценити и као услов његове супериорности, јер човек се управо својом патњом одржава и траје. Баш човекова смртна судбина нагони га да се злу одупире, колико је то у његовој моћи, да би за кратковеког постојања учинио нешто. Нека је то сизифовски труд, он човека свеједно укључује у велику породицу оних који ходају истим смером. И. Удовички упозорава на Андрићев сан о ходу бескрајним степеништем у огромној поворци људи. То је, каже она, Андрићева слика ведрине по којој би он волео да буде запамћен, јер је према бездану смрти корачао мирно и спокојно.

Књижевно дело Иве Андрића (особито *Знакови поред пута)* садрже многе трагове о самом аутору, његовим распетостима и разорним недоумицама.

Андрић је, и као човек и као писац, био испуњен многим фобијама, међу којима је једна од најтежих било дубоко незадовољство самим собом. Стављен пред понор своје недостатности, Андрић је комплекс свог „несавршенства" савлађивао огромним радом, да би, ваљда, тиме надокнадио онај „дефект" који је у себи осећао као трајну препреку да се у књижевном делу самоостварн. Књижевно дело га је одвраћало од живота, од свакодневних радости, а, опет, било је тренутака када му се и оно чинило дефектним, увек онда кад би наступила тренутна стваралачка немоћ. То је ишло тако далеко да је тренутачна стваралачка немоћ рађала у Андрићу морбидан страх да ће бити откривен као обмањивач, јер, ето, он важи за писца, а писац заправо није, будући да нема никаквих ваљаних доказа да је такав како се људима представља, а они верују у ту обману.

Иванка Удовички посветила је посебно поглавље Андрићевом поимању стила и његовом схватању проблема стила.

Андрић размишља о стилу као виду уметниковог постојања. Да би се стил могао назвати стилом, он мора бити личан.

Јер, тек ако је личан, он јесте стил. Али, стил није нешто што одређује само писца, он, у извесном смислу дефинише и свет. Ма о чему да пише, писац пише тако да се кроз стил не огледа само свет, већ управо свет виђен очима писца. Стил, дакле, никако не може бити нешто што постоји по себи, већ је он пишчева персонална одлика која је у блиској вези са садржином коју изражава.

Само се по себи разуме да је лепота стила нешто што подиже вредност књижевног дела. Али и ту се морају уважавати нека ограничења. Писац не треба да жуди за стилским савршенством. Има аутора који у томе као да немају мере. Андрић је сматрао да глачање реченице треба да иде само дотле док се из ње не одстрани и последња кап досаде. Али тешко да се може говорити о правом стилу ако се изврсно не познаје језик на којем се пише. И још: ако се не пронађу властити поступци у језичкој материји.

Значајно је Андрићево упозорење на недовољно осећање мере у коришћењу фигуративног језика. Претерана употреба фигуративног начина изражавања може бити, не само смешна, него и недовољна са становишта онога што се жели исказати. А она је особито погубна у научним или публицистичким радовима, у којима фигуративни језик није у стању да замени појмовни, јер је он ту једино прикладан. Фигуративни језик је оскудан правом садржином, констатује Андрић. Пишчев посао није у томе да кити, већ да казује што је год могућно једноставније. Компликована фраза не карактерише писца од расе, већ управо почетника. На крају свега је мудра једноставност. Зато је Андрић методично избегавао у свом начину рада гомилање атрибута и прилошких одредаба. Није он, дакако, био против њихове употребе, јер и атрибути и прилошке одредбе у писању и те како имају своју сврху. Али управо о томе и јесте реч: све свести на функцију, на нужну и потребну меру. Не — гомилати атрибуте и прилошке додатке, већ их селекционисати да они искажу пишчеву мисао, а да не поремете ритам једноставности којим ова треба да буде прожета. Али и ту једно битно упозорење: „Тежња за савршенством изражајне форме за нас је служба садржини", писао је Андрић.

Иванка Удовички завршава своју књигу о Андрићевом критичко-есејистичком делу огледом о језику у Андрићевој есејистици. Ауторка добро запажа за Андрићеву реченицу толико карактеристичне двојне предикате, субјекте и објекте. Двојност субјеката, предиката или објеката је за Андрићев стил до те мере карактеристична, да то представља његов спецификум. Ако Андрић започне реченицу двојним субјектом, готово је сасвим сигурно да ће је наставити двојним предикатом, а завршити двојним објектом. Андрић ритмички разлаже реченицу на реченичне делове једнаке дужине, чиме се постиже строга про-

порционалност, чега иначе не би било, или бар не у тој мери, да га на то не упућује само увођење у реченицу удвојених субјеката и других удвојених реченичних делова.

Понешто је већ речено о Андрићевом ставу према претрпавању реченице атрибутима. Ствар је заправо у томе што атрибут у реченици треба првенствено да испуњава своју елементарну сврху, тј. да открива основна значења именице. Стога његови атрибути-епитети сличе сталним епитетима у нашој народној поезији или сличним творевинама у Хомеровим еповима.

Кад велики писац ради посао који се може сматрати побочним (какво је и критичко-есејистичко дело Иве Андрића), онда постоји склоност да се и тај посао прогласи једнако вредним као и оно због чега одређеног писца и сматрамо великим. Међутим, таква равнотежа у судовима ретко кад има правог оправдања, па је тако, по својој прилици, и са Андрићем. То не значи да у Андрићевој есејистици нема делâ која би могла стати уз бок његовој белетристици (*Гоја* и *Знакови поред пута* су дела баш тог нивоа). Њима, међутим, Иванка Удовички није поклонила онолико пажње колико она стварно заслужују. За њу је безмало подједнако вредно све што је у тој области Андрић написао, па чак и они ситни прикази о нашим писцима који су више белешке него прикази и који не могу опстати као озбиљнија критичка литература (таквим радовима, разуме се, не прибрајамо оне о Његошу и Вуку). Студија Иванке Удовички несумњиво би била вреднија да је извршена темељнија критичка валоризација Андрићевог критичко-есејистичког дела, тј. да је рађена са више селективног приступа.

Најзначајнији су они делови студије у којима писац настоји (и успева у томе) да извесне критичке Андрићеве исказе доведе у везу са његовим интимним уверењима, тако да то истовремено представља и критичку објекцију и комад унутарњег пишчевог света. То заслужује дубљу пажњу испитивача, јер се — не знам зашто — сматра да критичке валоризације треба уважавати једино с обзиром на објективну нарав онога о чему се пише, као да критичка објекција није *истовремено* и присни, у многим видовима психолошки обојен став аутора који се критичком објекцијом бави. Делови књиге у којима Удовички пише о односу Андрића према Његошу, Вуку или Гоји дају богатог повода за такво закључивање. Другим речима, критички став не укида његову психолошку условљеност, већ га само прикрива и маскира и тобоже чини објективним у мери у којој он то није нити може бити.

Миодраг ПЕТРОВИЋ

ИДИОМИ ПРИПОВЕДНОГ ТЕКСТА

Владимир Бити: *Интерес приповједног текста. Према прототеорији приповиједања;* „Либер", Загреб 1987.*

Наратологија као засебна дисциплина науке о књижевности стара је једва неких двадесетак година. Започела је као битка око интерпретације, односно читања приповедног текста уопште, да би се, имајући на уму једну широку раван разумевања феномена приповедности као производње који захтева mise-en-scéne самог поступка, задржала на диспозитивима „којима текст зачиње/ствара себе" (Ж. Рикарду), односно на спекулацијама фикције и теорије mise-en-abîme (Д. Керол) нарације. Тек неколика имена наратолога послужиће нам као пример којим желимо истаћи, по нашем мишљењу, најзначајније представнике ове младе дисциплине науке о књижевности. То су: R. Barthes, J. Genett, C. Bremond, U. Eco, Тзв. Тодоров, J. Culler, W. Booth, K. Hamburger, R. Scholes, R. Kellog, B. Hernstein Smith, K. Silvermann, S. Rimmon-Kenan, S. Chatman, D. Carroll, J. Ricardou, Van Dijk, M. Baal, P. Waugh, J. Cristeva, O. Ducrot, G. Kress, R. Hodge, J. Lintvelt, G. Prince, Cath. Belsey, D. Cohn, H. Weinrich, W. Iser, L. Doležel, J. Slavinski. Овим именима наратолога по вокацији ваља додати и још нека која не долазе непосредно из света наратологије али се њоме, и то не успутно, баве. Имамо на уму P. Ricoeura, J. Deleuzea, J. Lacana, J. Derridu, R. Rortya, Sh. Felman, B. Johnson.

Једиником наратололом на овим просторима, ма колико се трудили да ова рецензија буде што информативнија, сматрамо младог загребачког истраживача Владимира Битија (1952). У окружје имена која смо малопре навели, име Миливоја Солара, као класичног наратолога овамо, свакако, не спада. Имена, пак, која срећемо у неким југословенским научним, али и часописним публикацијама, посебно у *Quorumu*, имаће, верујемо, у оквирима дисциплине о којој је реч, много тога несумњиво значајног рећи, но за сада они наступају без конзистентно конципиране књиге и теоријске протеге.

Интерес приповједног текста Владимира Битија намерава, како стоји у „Предговору" књиге, да „постави темељ за двоструку интеграцију теорије приповиједања". Ова двострукост интеграције наративне теорије заснива се на покушају сабране презентације најновије теорије прозе у њеном интердисциплинарном очитовању унутар „sciences humaines" као модела, како каже (Mieke Baal), „за све друштвене, митолошке, симболичке, политичке и семиотичке системе", с једне стране, и, с друге, једног посве аутентичног предлога за успостављање „теорије приповиједања у једну прототеорију означавања", чиме би се

* Књига се појавила тек у 1988. години.

извршио покушај повезивања феномена приповедности унутар других фигурâ човекове значењске производње. Оваква Битијева полазна становишта осветљавају шест фаза (шест студија) које имају улогу поступног цикличног уоквиравања функционалних доминанти теорије приповедног текста. Наводимо наслове ових радова оним редом којим се они појављују у књизи: *Ново полазиште теорије приповиједања, Попришта приповиједне комуникације, Модалитети приповједног текста, Трансформације односа означавања у процесу читања, Споразумијевање, разумијевање и интерпретација, Интерес приповједног текста.*

Битијева прототеорија приповедања у својој оперативној стратегији сегментирања приповедне теорије стоји у исходишној области з н а њ а у широком смислу речи, али такође инсистентно налаже „симптомално разумевање" (Althuserova синтагма) доминанти приповедног текста „у сложеној стратификацији свијета живота". „Клизање" организацијске праксе приповедног текста „из актуалногенетског у онтогенетски и филогенетски оквир", нужно је. Изнад модела овакве н у ж н е стратегије сегментирања приповедне теорије стоји ознака mise-en-abime ф е н о м е н а п р и п о в е д н о с т и. То је, условно речено, онтолошка разина наратолошке теорије. Већ у овим, посве абревијатурним натукницама уочава се у којој мери је наратолошка дисциплина хијерархијски организована. Наиме, на једној страни стоји разумевање и аналитика стратификације света живота у самом саставу наратологије, док се на другој нужно уочава онтолошка пертинентност дисциплине којом доминирају појмови п р и п о в е с т, п р и ч а, т е к с т, ј е з и к п р и п о в е д н о г т е к с т а, ф у н к ц и ј е, р а д њ е, п р и п о в е д а њ е, с и с т е м п р и п о в е д н о г т е к с т а, те субјект и објект као нужни предикати наратолошког модела. Другим речима, происходи из реченог, контекстуална, односно структурална анализа на успостављеном тлу наратологије нужно су подразумевајуће разине дисциплине. Контекстуална разина анализе приповедног догађаја садржи онтогенетске и филогенетске оси који се могу комбиновати. Структурална разина анализе приповедног догађаја креће се унутар семантичких структура приповедног текста (Грејмас, Проп, Леви-Строс), али такође и унутар троврсне идентификације: потребе, жеље, жудње (Лаканов концепт инстанци приповедног текста). На тај начин и сама аргументација у Битијевој студији креће се у оквирима феноменологије, семантике, концепта знака, психоанализе, позног структурализма и деконструкције. Уколико Битијеву студију схватимо превасходно као к њ и ж е в н и т е к с т, онда се у равни аргументација што их аутор користи доиста срећемо с текстом који се окреће-натраг-к-себи. Битијев текст заправо садржи понављање у разлици, установљујући у п о н а в љ а њ у властито самодостатно уобличавање наратолошке теорије. Ово понављање црпе логику „свога ‚садржаја' из повијести употребних трансформација што ју је прошла". Инте-

рес приповедног текста означава, изворно, inter-esse, бити и з м еђ у. У том смислу esse приповедне граматике указује на егзистенцијално ту-бити. С друге стране, ово ту-бити догађа се у непрестаном „отклизавању" учествовања у бивствовању, те се у приповедном тексту премешта из положаја објекта у положај субјекта и „омогућује му да (имагинарно) овлада (реалном) контингенцијом ситуације". Трећи интерес (inter-esse) приповедног текста уочава разликовање које унутар механизама приповедне комуникације постоји између тзв. две врсте сведока: позваног и призваног. И ова подела, рећи ће се, учествује у бити п о н а в љ а њ а као битне суштинске дискурзивне праксе приповедног текста. Одатле происходи она, како рече Дерида, „неограничена власт што допушта да се текст чита бесконачно". Јер, сваки је приповедни текст, надовезује се Бити на наведену Деридину мисао, „један чин који запосједа положај у владајућој хијерархији властите дискурзивне праксе". Како је могуће да се у таквом процесу дисеминације интерпретанти домогну „завршног интерпретанта", остаје питање не само референције, нити само наратолошке теорије већ, дакако, и саме институционалне књижевне теорије. Уколико, пак, и њу не схватимо као текст у контексту, као бесконачно „умножавање контекстâ" у самој језгри књижевности. У том смислу наратолошка теорија, или ти њена прототеорија, била би само једна онтологија носталгије којом свеколика књижевност бележи одсутне фигуре у немогућој садашњости језика, који више, авај, не прича причу, већ прича, накнадно, само писање. А то већ сада уистину јест једини постојани наративни идиом.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

СМРТ У ВАРИЈАНТАМА

Душан Белча: *Смрт Антонија Михајловића;* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1988.

Пре осамнаест година Душан Белча објавио је књигу приповедака *Смрт Антонија Михајловића,* да би крајем 1988. године штампао нову књигу прича под истим насловом. Иза овога литерарног бизаритета налази се, у ствари, програмска опредељеност писца. Нове приповетке Душана Белче надовезују се на матрицу исписивања и испитивања феномена смрти и представљају могућну варијанту на задату тему. При одређивању основне намере писца, ваља имати на уму да Душан Белча ни једнога тренутка не скрива намеру, већ да је свесно открива и прика-

зује, да практично демонстрира лакоћу сопственог приступа теми у околностима које му не допуштају да пред читаоцем скрива ни свој метод ни начин. Због тога приче о смрти јунака Антонија Михајловића у новим варијаблама бивају ослобођене свих оних књижевних средстава која се баве „садржином" новеле и састоје се од материје која се уобичајено назива „формом", а која подразумева да се композициони принципи, ритам излагања, језичка средства, планови приповедања и други чиниоци књижевног рада налазе у таквом међусобном односу који омогућава конституисање нових идеативних целина.

Душан Белча приповеда о варијантама смрти Антонија Михајловића мирно, прибрано, са позиције класичног наратора. Онеобичавање ситуације, исклизнуће из стандардног животног тока, бива подстакнуто неприметним збивањем које књижевног јунака изводи из рутинског животног циклуса. То неочекивано напуштање учмалости по правилу стимулативно делује на Антонија Михајловића, наводи га на промену схватања и тумачења света и сопственога места у њему. Пољуљан у дуго времена изграђиваној постојаности, Белчин књижевни јунак кренуће убрзо стазама катастрофе, која је за њега истовремено једнака искупљењу, али и својеврсној апотеози. Белча, у ствари, у варијантама смрти Антонија Михајловића исписује могућну пасију о зачудном трпљењу јединке која доцкан спознаје и сопствене границе разумевања и границе сопственог делања, увек каснећи у реаговању које би је, може бити, бар донекле искупило и привело сагледавању властитих снага. Отуда свака од безброј смрти Антонија Михајловића припада реду ритуалних одлазака лишених катарзичног искупљења. Због тога ни једна смрт није бескорисна ни залудна, јер наводи читаоца на трагање за пропустом, за гротескном, али не и трагичном кривицом књижевног субјекта. Уравнотежење светова у којима борави Антоније Михајловић, њихово довођење у склад премда они поседују различите вредносне предзнаке, пружа читаоцу Белчиних приповедака поуздано становиште о беспризивности феномена смрти, без патетике, ганутљивости или натуралистичких примеса.

Белчиним приповеткама у савременом књижевном тренутку српске прозе припада апартно место, издвојено из свих токова који говоре о фаворизованим трендовима и приступима. Налазећи се по страни од оне доминантне приповедачке продукције, Душан Белча исписује своје прозне алегорије, приближавајући се сопственом делотворном моделу књижевног израза.

Радомир ПУТНИК

О НАСУШНОСТИ ПРИЧАЊА

Исак Башевис Сингер: *Изабране приче за децу;* „Дечје новине", Горњи Милановац, 1988.

Везујући се тематски за обичаје, митове, легенде и судбину свога народа, и пишући дуго само на језику ашкенаских Јевреја, овај „сексом опхрвани филозоф" и „мудра јеврејска луда" постаће свјетским писцем тек прије једне деценије, неочекивано освојивши Нобелову награду у својој 74. години. *Породицом Мускат, Чаробњаком из Лублина, Спинозом са пијаце* и *Робом* Сингер је постао нашом незаобилазном лектиром; поменути и други романи учинили су га за живота књижевним класиком. Но, не само они — тврдимо, прочитавши збирку *Изабраних прича за децу,* коју је приредио приповиједач и преводилац Давид Албахари. (Уз приређивача, као преводиоци с енглеског, ту су још и Ана Селић, Бојана Албахари и Маргита Вуксановић). Не хвалимо се да познајемо Исака Башевиса ако нисмо прочитали бајке и приповијетке писане за дјецу, надахнуто и озбиљно, јер дјеца су „крајње озбиљни људи". Срећом, одрасли нису за ове приче прерасли — сам писац, у есејистичком разматрању стваралаштва за најмлађе, подсјећа: „Ми не пишемо само за децу већ и за њихове родитеље. И они су озбиљна деца".

Кад је о бајкама ријеч, Сингер се, попут славних бајкописаца, укључујући и народног, одлично снашао на том терену. Не само да се није плашио сличности са познатим бајкама, израженом кроз типизирање јунака на добре и зле, препознатљив волшебнички арсенал, устаљене симболе и узбудљиво фабулирање, већ је у основи сачувао исти порив који је створио свеколику свјетску ризницу чуда: живот, другачији од онога који бисмо жељели, налази противтежу у бајци. Кад неће или не могу људи, беспомоћнима помаже добри кућни дух *(Лантух);* рано умрле родитеље сироче призива сном из којег извире утјеха „да све живи и да се никада ништа не губи". Код Сингерове „чињенице" толико су литерарно снажне да код њих заостајемо као код сличних сентенција Меше Селимовића, на примјер у роману *Круг* („Нестанак човјека с овога свијета такво је чудо и таква невјероватна чињеница, да све претпоставке које теже да ријеше тајну имају једнако право на опстанак"). Сингерове бајке са супротстављеним добрим и злим силама су *Мазл и Шимазл, Страшна крчма* и *Реб Лејб и вештица Кунегунда.* Кориштени су, углавном, библијски мотиви, добро је увијек, након низа препрека и искушења, добијало битке, а писац је експлицирао поруку да је древни рат између те двије крајности ипак вјечан.

И овај писац свједочи да је дјетињство непресушни извор надахнућа. Крлежа ће, у аутобиографско-есејистичкој прози *Дјетињство 1902—03,* закључити „како је оно, што смо видјели

на почетку својим властитим дјечијим погледом, било заправо све". За Исака Башевиса — дјетињство у пољској јеврејској дијаспори, испуњено празницима, обичајима, предањем (кабала), легендама. Касније навиру рељефна сјећања на разуђени духовни живот који апострофира традицију у породичној и друштвеној атмосфери и испољава тенденцију идентификације националног бића *(Вече уочи Хануке у Варшави)*, али и приближавање универзуму, „музици сфера", „космичкој жудњи" *(Ташлих)*. Но, и у тој тежњи ка универзуму писац не запоставља локалну боју, етнички чар, држећи да се добра проза о човјеку уопште не може писати и да је трагедија модерног списатељства у томе „што се потпуно одвојило од фолклора".

Дало би се закључити да је заједничка поента читаве збирке инсистирање на причању и читању. У поменутој причи, *Вече уочи Хануке у Варшави*, дјечак „гута" мајчине приче и приче из књига; на почетку једне друге приче Сингер сугестивно саопштава: „Ову причу испричала ми је моја мајка"; у поднаслову *Лантуха* стоји: прича моје тетке Јентл; у још неколико наслова дидактички се упућује на насушност причања и читања, али и љепоту стваралачког чина. Слијепи дјечак Менаше открива, такође слијепој дјевојчици Рахели, тајну причања, коју као да је и сâм Сингер усвојио: „. . . почнем да причам и не знам шта ће на крају испасти. Али прича се некако сама уобличи". У тој причи — зове се *Менаше и Рахела* — рендгенском свјетлошћу је показана духовна раскош оних којима је ускраћена визуелна присност са свијетом, а која је непојмљива обичним људима. Препородитељска, окрепљујућа и утјешитељска моћ приче је и у приповијеткама *Приповедач Нафтали и његов коњ Сус* и *Како се постаје велик:* без приче и без књиге човјек би остао у тренутку, само са њима се сеже у прошлост и у будућност.

Већ смо истакли Сингеров став да писац мора имати мотивски коријен у свом националну, његовим легендама и стварношћу, ријечју: у комплексности живота средине из које израста. Ово је подударно са једном мисли из *Дневника* Сингеровог земљака сличне, емигрантске, судбине, Витолда Гомбровича. Он каже: „и лет уметности мора наћи еквивалент у сфери обичног живота, као што сенка кондора пада на земљу". Исак Башевис је *свој* и кад измишља бајку, и кад маштовитим нервом држи причу на самој ивици реалног и ирealног. Такав је и у циклусу хумористично-алегоричних прича (циклус није формирао ни аутор ни приређивач, формирамо га ми) у који сврставамо *Луде из Хелма и глупи шаран, Лемел и Ципа, Дан када сам се изгубио, Када је Шлемил ишао у Варшаву, Далфунка где богати живе вечно* — тих пет у којима је или главни јунак Шлемил (у јидишу: глупан, несретник, трапавко) или се приповијест догађа у Хелму. Ако су Шлемил и друга имена из ових прича настала од општих назива са пежоративним семантичким знаком, градић Хелм ћете лако наћи на мапи Пољске, источно од

Лублина. Ругање Хелму може бити Сингерова освета за какво невесело искуство, али то пред читаоцем постаје посве споредно: дјеца ће уживати у свјежим хумористичким пасажима, одрасли под хумористичком фолиом откривати сатиру, пјевушећи попут Сингеровог Шлемила који је путовао у Варшаву: „Цео свет је један велики Хелм".

Једну од понајбољих прича у овом избору, *Ханука у сиротишту,* требало је, по нашем суду, изоставити. Због суровости присилног однародњавања и једног облика „данка у крви" — тема претешких за узраст којем је књига првенствено намијењена. Али је, зато, пун погодак учињен причом *Мачка која је мислила да је пас и пас који је мислио да је мачка,* заиста виртуозно изведеном скаском о огледалу које објелодањује спољне, формалне разлике, погађајући свеприсутну таштину. Одношење огледала из куће поново успоставља задовољство, „поново је Бурек мислио да је мачка, а Кот је био сигуран да је пас". Дакако, из приче се може извући и сасвим супротно наравоучење: одсуство огледала поново успоставља заблуду. Најкраћа прича у овој збирци могла је бити још краћа, краћа управо за пишчево завршно моралисање кроз уста свештеника. Башевису се то омакло још у једном случају, у причи *Мазл и Шимазл,* када је заборавио на други дио властитог, сасвим прихватљивог става: „Књижевности су потребне добро конструисане и инвентивне приче, а не бајате поруке".

Бошко ЛОМОВИЋ

ОПЧИЊЕНОСТ ДОМОМ

Селим Арнаут: *Кров;* „Свјетлост", Сарајево, 1988.

Прво што изненађује у поезији Селима Арнаута — ако већ знамо податак да је аутор млад (рођ. 1962) и да му је ово прва књига — јесте чињеница да у овој поезији имамо унеколико пригушену страст откривања света. Постоји нешто што је мера. Овде нам се, заправо, нуди један остварен свет, песме дишу пред нама... песма има свој почетак и крај, и као да се томе нема шта одузети ни додати. Песме су као исклесане, без експеримента, искорака било каквог... Овде морамо подсетити на поделу песништва из угла Бранка Чегеца, који каже да је језик традиционалне књижевности подређен садржајној димензији дела, да је средство, да је оријентисан на формирање поруке, док модерна књижевност узима језик као материјал, задире у његова генетичка својства, користи фонетички потенцијал

речи . . . Овлашно читање поезије Селима Арнаута проговорило би, вероватно, о неком приближавању традиционалној књижевности. Јер, чини се да песник једноставно „зна" шта хоће, и да води песму у једном одређеном смеру Но, оно што чини да језик овде није у функцији поруке, јесте специфичан иронијски нанос који песник чува за сам крај песме, и отуда, чини нам се, иако песник избегава да то подвуче експлицитно, осећање свести о написаном. (Свести која има у виду и оно што пише, али и оно што је написано, што претходи. Као да песник види простор који треба испунити. Песник као да је апсолвирао све искораке). Пажљивије читање, из угла Бранка Чегеца, проговорило би, можда, и о неком синтетичком песништву . . .

Песниково *ја* је у центру и око њега се твори песма. Понекад то *ја* искаче из своје коже и посматра свет свевидећим и свезнајућим оком (као у песми *Елегија узводно*) и рађа један померени (обрнути) узрочно-последични низ. Лирски субјект који се саопштава заправо све „зна", има, једноставно, своју судбину у рукама. Али често избија из ових стихова осећање да тај лирски субјект не зна ни шта ће са судбином, а ни са рукама. Отуда, због тог помереног узрочно-последичног низа (парадоксално на изглед) осећање да је ова поезија унеколико изван и изнад времена; иако ту нема скривања под неким стакленим звоном, што је критика већ уочила.

Песничка књига која је пред нама има два циклуса: *Преноћај* и *Пастрмкин дом*. А у првом циклусу само једну песму: *Преноћај*. И та једна песма као да се „супротставља" читавом другом циклусу. Ту читамо стихове о хану који је подигнут на нечијој стопи, о хану у којем се сазнаје „гдје је наше мјесто" . . . Наравно, ово су само детаљи те песме, али смо их издвојили — хватајући само један слој — да бисмо лакше показали контраст у односу на други циклус. Ако је, дакле, хан оно што чини наш живот обезличеним, изгубљеним негде на пропутовању, онда је огњиште оно што живот унеколико осмишљава. (Или сећање на то огњиште?) Отуда и основна боја ове књиге. Наиме, оно што је приметно у поезији Селима Арнаута јесте извесна меланхолија која прожима читаву књигу. Та меланхолија произилази из опчињености домом. Изнад сваке речи, мисли, покрета, налази се кућни кров: он све одређује и боји песму неком пригушеном патином. Отац, мајка, сестра, постеља . . . све нам то говори о „вредностима" тог наткриљујућег крова. И кад лирски субјект иде из куће, и кад оде далеко од куће, у кући се све укршта. И да не гледамо остварености свих песама — неке су мање, неке више успеле — битно је да су све те песме у вези, у некој тајанственој вези која све сажима у једну тачку: дом. (Чини се да та концентрација тачака пали огњиште у кући.)

Наравно да смо овде заоштрили један слој у овој поезији, оно о чему се пева са повишеним сентиментом или се уопште не пева. А Селим Арнаут је управо пронашао пут негде између.

Има овде повишеног тона, али нема патетике: овде се најпре ишчитава нека благост која нас подсећа на пореЂане тегле са слатком које су (још увек) високо на ормару... Благост која призива вазу на средини стола. Трага се овде за неким бившим временом, али се има неко „разумевање" и за ово време садашње. (Можда благост избија из тог опраштања времену садашњем?) И отуда, кад песник хоће нешто да каже, говори нам и нешто више, нешто што измиче поруци, значењу, мисли. И ту се негде, првенствено, крију вредности ове поезије. (Узгред, једна од најбољих песама и носи наслов: *Тек да нешто кажем.)*

Ако наслов читамо као почетни импулс, као иницијацију читања, онда је наслов ове књиге прецизан, концизан, јасан, баш као и онај сретно одабран цртеж Марка Шагала на насловној страни. Једнако толико.

Миливој НЕНИН

ДОКОЛИЦЕ (8)

Из ноћи у ноћ, критичарска бдења

(Јануар '89)

1 *(Надгласавање)*

Позиван сам, пред Нову годину, да учествујем у разним анкетама — о књизи године, о роману године, о културном догађају године. Покушавао сам, узгред, да дам до знања како мислим да су оваква надгласавања својеврсно насиље над критичким просуђивањем, којем је својствено нијансирање; да су такве анкете и таква свођења рачуна нека врста друштвене игре, која само посредно има везе с културом и стваралаштвом; да би критичарском послу морало да буде примереније трагање за најадекватнијим формулацијама, него издвајање и спортско рангирање ослобођено аргументације и јавне проверљивости... Узалуд! Никог то моје вајкање није занимало. А нисам, истини за вољу, ни инсистирао превише, да не бих личио на ону девојку из фолклорне досетке — која би пристала, али да не ризикује.

2 *(Цеђење)*

Кад у књижарским излозима угледам гомиле документаристике — млаке, дилетантске, неинтелигентне, неискрене, полуписмене, лицемерне и фалсификоване — документаристике која

би хтела да буде и литература и историографија и исповест и политичка легитимација и морални алиби, учини ми се да осетим, у стомачној мучнини, укус наше уклетости и насуканости. Да је (било) среће, многи од аутора оваквих књига, дакле многи од људи који траће снагу, време и средства на ове хибриде, бавили би се корисним пословима, од трговине до праве политике, од кућевласништва до виноградарства. Они би били спокојнији и задовољнији. А писао би само онај ко мора, уме и, уз то, има шта да каже.

3 *(Војводић)*

У мотивски, језички и версификацијски хетерогеној збирци Радослава Војводића (1934) *Демон у шетњи* доминирају теме сукобљености песника с тривијалностима грађанске равнодушности; стваралаштво као кушање демонског; двојник и двојништво; љубав у широком распону од евокативне чежње до сензуалне путености; суноврат као облик непосредног суочавања са сопственом природом; реминисценције на националну судбину и однос националног и космополитског.

У Војводићевој књизи највише је песама које су ослоњене на реторички замах, вербалну температуру и опори говор којем (у једном циклусу!) помажу и прозни коментари. Ове песме употпуњују оно што је аутор саопштавао у претходних осам збирки. Исказују се у распону од несумњиве језичке прегнантности (на пример, песма *Тајна вечера)* до песама које су у прозору необавезне барокне разуђености. Има, међутим, текстова (попут песме *Како стићи у Оребић)* чија фактура и динамика показују могућни пут превазилажења сувопарнијих модела песничког мишљења.

4 *(Зрнца мистике)*

Скупови на којима присуствује доста писаца имају, скоро редовно, неку врсту негативног електрицитета: осећам га, а не успевам да му откријем праву природу.

(Циник би рекао да критичар заиста има разлоге тако да осећа; сигуран сам, међутим, да тај *електрицитет,* тај флуид, многи, кад-тад, осете.)

5 *(Победници и поражени)*

За новосадску Матицу српску рецензирао сам рукопис Мирка Марјановића *Топот дивљих коња.* После напомене да нас роман овог сарајевског писца увлачи у особене просторе, у свет ратних раскола и ратних оптерећења, — покушао сам издавача (редакцију, програмски савет и ко зна кога још) да приволим на објављивање Марјановићеве књиге следећим аргументима:

У основи је то прича о збивањима у сеоској породици Јарина, чији се припадници, у судбоносним искушењима, опредељују,

и међусобно разилазе, и по диктату непредвидљивих сурових околности, и по склоностима пређашњих наклоности, али и по дубинским нагонима сопствених природа.

Богата, неконвенционална, пријемчива и разуђена фабула — смештена у сеоске и градске босанскохерцеговачке амбијенте, у временском распону од неколико деценија — реализована је зналачким композиционим захватима и изузетно функционалном драматургијом. Комбинујући класичне хронолошке редоследе с колажним моделима нарације, померајући тежиште посматрања и враћајући се више пута на кључне догађаје, сједињујући објективизовани приповедачки тон трећег лица са промењиво наглашеним присуством првог лица, Марјановић је мајсторски стварао заплете, дозирао ритам приповедања (чак и графичким интервенцијама у тексту!) и припремао узбудљиву кулминативну тачку одлажући је безмало за сам крај романа.

Марјановићева проза поседује вишеструку унутарњу компактност, а пре свега нијансирану усаглашеност језика с позицијом приповедачког субјекта и профилом ликова. Пратећи своје протагонисте кроз разнолике ситуације и средине — од опорих ратних и рудиментарних сеоских, до суптилних интелектуалних и кошмарно урбаних — писац је успео да, индивидуализованим приповедачким поступцима, сједини ефектност саопштавања и експресивност дескрипција с луцидним интелектуалним понирањима.

Топот дивљих коња је, истовремено, и повест о одрастању под оптерећењем кошмарних ратних слика, и прича о свеколиким деобама и размеђима, и узбудљива стваралачка варијација о победницима и пораженима, и парабола о трагичној међусобној повезаности и мистичној привлачности сукобљених судбина, и роман о трагици потомака ратних злочинаца, и књига о вечитим губитницима, и књижевни трактат о искушењима и примамљивостима власти, и анализа неразмрсивих противуречја у људској природи, и проза опојних тумарања по атавистичким слојевима свести и стварности. А изнад свега је ово књига заводљивог приповедања са густим наносима препознатљиве стварности; проза о чежњи за пуноћом живота и о човековој рањивости; надахнути роман једног даровитог, изграђеног и зрелог аутора.

6 *(Дотрајавање као тема)*

Говорећи (12. јануара), на Коларчевом народном универзитету, о песничкој збирци приштинског аутора Радослава Стојановића *Бавоља школа* (издање БИГЗ-а), рекао сам и ово:

Бавоља школа сугерише својеврсну *слику у негативу*. Она призива некадашњу пуноћу живота, пева о ономе што је заувек разграђено, њој се и банална свакидашњица прошлости привиђа као идила. По овој књизи, све је у деструкцији (сем човековог

духа!), све је захватила агонија, као да се у свему наслућује звук посмртних звона. Пева се о „сјају звезда понад наших некадашњих кућа", о замишљености и страху нараслом до зуба „крај згаслих огњишта и напуштених воћњака", о „Србици — без Срба" и о „Баковици — без бакона и бака", о ономе што је све више „у сновима камена".

Енергична медитација, утишана и суспрегнута, збива се на фону богате духовности која је, вековима, стварана на косовским и метохијским просторима и подстицана памћењем о збивањима на овим просторима. Опустеле су школе, нестало је живописних призора, нема људског окупљања и договора, ишчезле су ситне и лековите радости. Остали су, међутим, пејзажи, уткани и у непосредан живот и у менталитет и у митске матрице сећања. И остали су — а за њих је и песник и читав његов национ драматично везан — величанствени призори надмоћи људског духа над несрећама и пролазношћу, остали су моћни портали у манастирским црквама, метафизички продорни погледи са фресака, линија, звук и боја једне зреле, а не први пут угрожене и поништене, цивилизације.

Певајући интимним и меланхоличним гласом о свету који дотрајава остављен и препуштен на милост и немилост, о свету који као да је заборављен на неком слепом колосеку, Стојановић не прибегава ни подигнутом тону, ни директном протесту, ни патетици. Истини за вољу, његове песме садрже нешто од онога што је налик дискретно опоминућој ноти. Али и тада, више жалећи оне који су равнодушни него оне што су пострадали, песник артикулише сопствене координате и даје опорим исповестима цивилизацијску вертикалу. Чак и кад поједини текстови — напоменама, насловима или топографским ознакама (на пример песме *Косовци у Скупштини, Сунчани брег* и још неке) — непосредније комуницирају са актуелном стварношћу, и тада је остварена патина и метафоричка универзалност.

У дисциплинованом песничком језику, у мелодиозности стиха, у версификацијским облицима и у снази метафоричности садржани су најсигурнији аргументи за оцењивање квалитета и степена целовитости ове песничке књиге. Местимично прибегавање нарочитој врсти класичне поетске отмености — понекад потенциране и суптилним сакралним реминисценцијама — усаглашено је, по начелу комплементарности и противтеже, са опором стварношћу с којом је песник у присном дослуху.

7 (Некорисно упутство)

Од агресивних се људи најефикасније можеш одбранити, а можда их и најубојитије казнити, ако им (посебно кад је реч о агресивцима који имају моћ!) ускратиш покретачку снагу директног супротстављања, ако их пустиш, како би се у фудбалу рекло, да утрче у празно. Разуме се — треба моћи.

8 *(Лажно представљање)*

НИН-ов жири критике — у којем је, ове године, био само један критичар (остало су професори, историчари књижевности и новинари) — доделио је награду за *роман године* загребачкој списатељици Дубравки Угрешић (књига *Форсирање романа реке).*

9 *(Померање)*

Да ли ће се читаве уметничке дисциплине усмеравати по логици која важи за колоквијалне ситуације и за индивидуални однос? Да ли ће сферу актуелности и ангажмана стваралаштво све више препуштати другим духовним и практичним дисциплинама, од социологије, историје и политике, до психологије и образовања?

Предвиђам да ће се нешто од тога догађати, и то најмање из два разлога: најпре, због засићености жестоком, динамичном и ефемерном актуелношћу; а, потом, и стога што је код нас стваралаштво *из невоље* заменило сродне дисциплине, онда кад за њихов нормалан размах није било потребних услова.

10 *(Кукурикање)*

На књижевној вечери (17. јануара) у Скадарлији, у Кући Бруре Јакшића, говорећи о новом роману Ивана Ивановића *Југоеац 1* подсетио сам се, узгред, збивања око Ивановићеве књиге *Црвени краљ.* Кад је објављен (1972, у „Независним издањима Слободана Машића"), овај роман се уклопио у тадашњу нову прозну струју сведеног и пријемчивог саопштавања, прозу наглашене отворености за критички и ироничан однос према друштвеним слојевима стварности. Доживео сам *Црвеног краља,* тада, и као неку врсту пандана Михаиловићевом роману *Кад су цветале тикве.* Написао сам афирмативан приказ у *Књижевним новинама.* Тај текст је касније — у хајци на писца и књигу (та хајка је, чинило ми се, подјаривана из ауторовог завичаја, с југа Србије), и у покушајима да се књига и писац одбране — више пута прештампаван, чак и у судско-криминалистичким рубрикама. Роман је ипак забрањен, а писац је остао без посла. Било је повуци-потегни и кад сам текст о *Црвеном краљу* уврстио у своју књигу изабраних критика; поставило се питање може ли се објавити текст о *непостојећој књизи,* о *књизи-фантому.* Пошто нисам хтео да одустанем од приказа, ставио сам га у фусноту, испод осврта на једну другу књигу Ивана Ивановића.

(Ових дана на релацији политика-фудбал — а тај је однос у једном од тематских слојева *Црвеног краља* — испливавају ствари према којима је садржај некад прокаженог Ивановићевог романа права бајка.)

11 *(Повод и симболика)*

У песничкој збирци Блажа Конеског *Црква* (издање „Нолита") највише ме је привукла песма *Симфонија.*

У средишту је те песме безимени жгољави сељак живописног изгледа. На бучној прилепској пијаци, искључен из колективног жамора, он бира клепетушу за своје стадо. Приноси направе уху, напрегнуто ослушкује, час набира чело а час разврлачи лице у задовољни смешак. *Колеба се, двоуми се, није му се лако решити.* И сам начин портретисања овог човека, и извлачење његових поступака на ниво обредног и симболичног, показује писца врхунске умешности.

А потом, пошто је са свега неколико потеза скицирао „јунака" и створио атмосферу, показује се прави Блаже Конески, онај који (призивајући нам неодољиво у сећање антологијске песме из раног периода, као што су *Тешкото, Калемегдан, Везиља)* песничким сликама обезбеђује многоструку, вишедимензионалну сврховитост.

Нагло напуштајући објективни тон налик нарацији, песник „улази" (с читаоцем заједно) у *Симфонију,* дајући њеном наслову још једно од значења и оправдања. *Пустите га, нека мирно ради свој посао, да га нико није пипнуо!,* упозорава аутор и оне што окружују његовог јунака, и себе самог, и читаоце. А потом додаје: *Јер он сада не бира тек једно од оних звона, — он ствара.* Дакле, и овде се испољава склоност Конеског да занлачким интервенцијама, и неочекиваним променама у песничком говору, обезбеђује својим песмама мисаоне оквире и метафоричку компактност.

А онда се, кроз низање слика из света којем припада протагонист песме, испољава и наклоност Конеског, позната нам из претходних књига, да кроз доживљаје природе остварује слојевите игре индивидуалног и општег, да градира доживљаје, да сједињује просторе дескриптивног и психолошког. Кроз ритуалне радње сувоњавог сељака из песме *Симфонија,* који постаје део моћног и неисцрпног пантеистичког универзума, израњају архетипске слике колективних стања и прочишћени симболи, оно што карактерише песништво Конеског од почетака (збирке *Земља и љубав,* 1948, *Песме,* 1953, *Везиља.* 1955) до наших дана.

Има у песми *Симфонија* — као, уосталом, и у још неким песмама књиге *Црква* — једно наглашено поетичко место јаког симболичног набоја које је карактеристично за поезију Конеског, посебно за филозофске координате песничког стваралаштва. Јунак песме трага за *својом* звучном направом и за *својим* делићем многогласног, шароликог и пространог света: трага за звуком који ће се препознатљиво издвајати *личном бојом,* али и уклапати у *хармоничну целину.* Ако би требало сажето и поједностављено одредити и експлицирати мисаоне и емотивне координате света Конеског, оне би се несумњиво нашле у овој на-

прегнутости индивидуалног и заједничког, појединачног и општег, тренутног и свевременог, имагинативног и реалистичног, дескриптивног и исповедног.

Омогућује нам *Симфонија* да запазимо, или да се пореёењима подсетимо низа других обележја и целокупног стваралаштва Конеског и новијег периода посебно. Међу њима су: склоности разноликим моделима песничких форми, од концизног записа до обриса фабулативности (поводом чега би се, у опширнијој анализи, могло говорити и осцилацијама у поетском интензитету); носталгично-елегична нит која, с годинама, све видљивије избија и као патинирано животно искуство (мада, истини за вољу, понегде с више сентименталности него што би било пожељно); инстинкт идентификације с духовним средиштима и свест о томе; слутња и кретања по трагу слутње да живот мора имати неки смисао, ако ништа друго, оно бар у трајно сачуваним непатвореним доживљајима; склоност прочишћеним и рудиментарним призорима који сједињују једноставност и симболичност; уверење да постоје *чисте струје живота* (посуђујем исказ из песме *Бостан)* од чијих је лековитих свежина савремени човек све удаљенији, она стања на којима песник треба да заснива симболику.

12 *(Зоо-каталог)*

Да бисмо проникли у *дух времена,* треба да посматрамо лица људи који трче да ускоче у трамвај. Непрекидно ће нам се проширивати лепеза израза: глад, страх, грамзивост, закинутост, неутољивост, безочност, инфериорност . . . И — разне врсте зверова.

13 *(Приповедање кроз дијалоге)*

И нови роман задарског писца Александра Миодрага *(Марковац,* у издању новосадске Матице српске) — попут претходног романа овога аутора *(Степенице и ходници,* такође у издању Матице српске, 1981) — поседује прецизан план, ако под планом подразумевамо концепт фабуле, драматуршку линију, положај протагонисте и улогу наратора, међусобне односе главних личности и основна тематска тежишта. Контуре садржаја ове прозе могу да асоцирају на романе сродне фактуре, из наше и стране литературе.

Новинар Драган Голубовић одлази из великог града, на упражњено дописничко место, у мањи град, Марковац. Радо је прихватио понуду, јер ће се сусрести с некадашњим школским другом и, такође, привремено напустити амбијент млаког живо-тарења. Брзо упознаје важне актере, главне полуге и температуру друштвеног живота; доживљава емоционално снажна узбуёења с девојком Каћом; окушава своје, дотад суздржаване, стваралачке импулсе; настоји да помогне једном егзистенцијал-

но и психолошки угроженом младом интелектуалцу; присуствује, то је сам крај романа, крвавом обрачуну и симболичним револверским хицима; пореди нову средину са онима које је раније познавао.

За разлику од бројних прозних књига, драмских текстова и филмова сличних тематских оквира — у којима је улога оних што долазе у нову средину, а посебно ако су вођени новинарском радозналошћу и алибијем привремености, да изазивају и динамизују збивања, да луцидно откривају скривене везе и да брзо формулишу оцене — у *Марковцу* је новинарска професија главног јунака превасходно у служби почетне, па можда и формалне, драматуршке мотивације. Радозналост протагонисте није у провокативном односу него у спремности да упознаје људе, да сагледава њихове целовите животе, да се дотиче самих корена појединих стања и поступака и, изнад свега, да води опширне разговоре, да другима прича и да сабеседнике стрпљиво слуша.

Таква природа и таква позиција јунака-приповедача условљена је и одређена ауторовом жељом да потпуније обухвати неколико људских судбина и неколико тематских домена. Одрекавши се целовитих слика, једноставнијих и типизираних тумачења и наративних паралелизама, писац је своме јунаку доделио више улогу учесника и сабеседника него спољашњег резонера и покретача-инспиратора. У пристајању на подробне, понекад дигресивне, па и заморно темељите дијалоге, препознају се намере да се хватају и интелектуализовани слојеви стварности, да се лица и наличја друштвеног понашања дискретно подведу под универзалне моделе.

14 *(Поређење, с ризиком носталгичне субјективности)*

Ранијих година, у време кад сам почињао да се бавим критиком, на књижевним је вечерима често кључало од полемичких страсти, од жеље за опонирањем, од неслагања и непристајања. Данас доминира нека врста академске коректности, суздржане напоредности различитих оцена и приступа. Шта се, у међувремену, догодило? Да ли су се учесници књижевног живота, међу којима је све више школованог и стручно оспособљеног света семинарског профила, толико променили да више не осећају потребу да улазе у ефемерне заћевице? Или је, можда, у осипању свеукупних друштвених хијерархија, у раскринкавању тврдокорно подупираних ауторитета и у порасту јавне критичности, књижевност увелико изгубила *привилегованост* уског простора отвореног за нијансирано критичко преиспитивање?

15 *(Паралеле)*

На додели *НИН-ових* награда (23. јануара) прича ми Ласло Вегел о невољама и неугодностима из протеклог периода, о поли-

тикантским подметањима с којима се суочавао и о томе како се довијао да надмудри осионе аутономашке бирократе. Присећамо се и једне несуђене заједничке (у последњем тренутку осујећене) књижевне вечери, у Новом Саду прошлог пролећа.

Вегел има врло одређене и луцидне ставове о положају мађарске културе и мађарских стваралаца у Југославији. Каже ми отприлике ово: мораш имати у виду да се мањинске културе теже одупиру притисцима и идеолошким манипулацијама; веће културе, попут српске, имају разрађеније механизме заштите или бар извртдавања, а, при томе, свој отпор заснивају и на постојању више центара моћи, „што ти омогућује да се некако провучеш".

Док се враћам кући (из Дома армије, где је одржана свечаност), на разне начине варирам, надграђујем и аргументујем ово што ми је рекао. Паралеле су захвалне и за анализе онога што је прошло и за предвиђање онога што нас чека.

16 *(Који си, бре?)*

Треба вам много стрпљења, напора и концентрације да бисте, при изненадним сусретима, водили разговоре с људима чијих имена и занимања не можете да се сетите. Морате да употребите читав систем мркања, пажљивог ослушкивања и заобилазног запиткивања (почетно питање, које је близу ординарне будалаштине, али бар извртдава дилеми *ти* или *ви:* „Шта се ради?"), — да се не бисте угрували. Може се испоставити, ако се уопште нешто испостави, да разговарате са особом која посећује књижевне вечери или с човеком који вас памти с неких скупова, али се такође може десити да сте сусрели школског друга којег одавно нисте видели. Како то да знате?

(Недавно сам, у чекаоници Главне поште, читавих пола сата разговарао с човеком који ме је поздравио док смо стајали пред шалтером; испричао ми је део живота, упуштао се у деликатне оцене актуелних политичких збивања, у пола гласа ми саопштавао ставове о појединим утицајним људима и при томе се обазриво осврtао око себе, овлашно се интересовао за људе који су из моје струке, одговорио је на сва моја питања нервозно срачуната на посредно откривање идентитета, — а да нисам дознао ко би то могао да буде. Ни његово лице, ни његов глас, ни његове приватне исповести нису у мени пробудили никакво сећање: а видим да ме човек зна и да смо, изгледа, некад већ разговарали. Што сам више пристајао на разговор, постајало је све непримереније и нелогичније да урадим оно што је можда и могло на самом почетку, да га питам ко је.)

17 *(Историја у језику)*

У детињству ми се у слух урезао *повик* којим су, добро се сећам, људи тражили (у неким особеним расположењима,

уобичајеним у тим поратним годинама: ни љутито ни шаљиво, можда пре надмоћно бахато) да им се обезбеди слободан простор, да им се ослободи пролаз или да им неко не смета. *Одбиј од казана!* — узвикивали су у разним приликама. Као да и сад чујем: *Одбиј од казана!*

Данас ми се свашта врзма по глави у вези с тим узвиком.

18 *(Аналогије с романом)*

Сродност насловне приповетке из збирке Јована Радуловића *Даље од олтара* (издање Српске књижевне задруге) и романа *Браћа по матери* (објављеног 1986) највидљивија је у домену сложене структуре, условљене, уз остало, и обимом. Стотинак страница ове приповетке могло је да одбрани и разлог за засебну књигу. Међутим, напоредност с романом — који је, подсетимо, добио афирмативне оцене, као и приповетке, уосталом — може да укаже и на знатан део ауторових тематских доследности. Као што је познато, роман *Браћа по матери* бави се појединим видовима историјске оптерећености националних и верских односа у поднебљу где су такве оптерећености коришћене за разне политичке и друге потребе. Нешто од те усмерености, али у битно другчијем књижевном облику, доноси и централни текст нове књиге.

Причање о фра-Мији може да буде захвално за комплетирање слике о тематским и смисаоним странама Радуловићевог књижевног дела и о новим, јасније експлицираним, моментима. Може да буде провокативно за анализу ауторових поимања егзистенцијалних условљености. Посебно би животни пут јунака ове прозе, некадашњег православног дечака Николе, а потоњег католичког фратра, с бројним детаљима који упућују на општији друштвено-историјски контекст, могао да буде подстицај занимљивим и многоликим реминисценцијама садржинског и значењског карактера.

Модел евоцирања једног живота који је провучен кроз ситуације општијег карактера налазили смо, у рудиментарним облицима, и у ранијим Радуловићевим текстовима. Овде је међутим, у насловној приповеци књиге *Даље од олтара,* тај модел добио конзистентне књижевне контуре. Читаве сфере значења происходе, неком врстом логике распрскавања, из једног јединог тренутка, оног кад фра-Мију дочекују мућковима, подсећајући га погрдним повицима на отпадништво и приморавајући га да се присети одсудних детаља сопственог живота. Ту је и доживљај људског и историјског трајања као кружног кретања чија се драматика најузбудљивије испољава управо у тачкама повремених или, пак, коначних затварања кругова, суочавања с просторима или чињеницама од којих се започело.

Независно од тога колико је аутор, згушњавајући приповедање до крајњих конденсованости, изложио овај текст, посебно

на првим страницама, извесној топографској и временској неухватљивости (може се, за тренутак, читалац наћи у недоумици око тога које је основно приповедачко време, а шта су ретроспекције), — несумњиви су, у детаљима можда и више него у целини, и снажан таленат и модерна стваралачка изграђеност. И ефектне промене приповедачких углова, и ликови, и језик, и примесе натурализма, и дискретно уткани слојеви историјско-друштвене стварности, и узимање аутентичних личности (Иво Ћипико, Иво Војновић, Гаврило Принцип), и ослањање на формиране садржинске матрице из историје, митологије и легенде — сведоче о наглашено самосвојном и изграђеном аутору.

19 *(Пројектовање)*

Политички челници различитих формата које ових дана, уз велико и нескривено увесељавање народа, смачињу с положаја, они куражнији и они који су склони реторичкој патетици, позивају се, у последњим изласцима пред политичке микрофоне, на суд историје. Она ће рећи своје.

Док су ови који сад падају друге смењивали (и, уопште, док су чинили то што су чинили) — нису ником остављали наду ни у суд историје; понашали су се тако као да су овлашћени да говоре и у његово име. А сад, не само да не могу да сакрију како су намеравали још дуго да возе него, одједном, почињу да верују да ће историја да завирује и у најневажније детаље, и то баш у њихову корист.

20 *(И занимљиво, и познато)*

Другог дана *Феста* гледао сам, у Сава-центру, филм *Живот са стрицем* редитеља Крста Папића, по сценарију који је редитељ написао заједно с књижевником Иваном Аралицом. За наше прилике — сасвим добро, без ошљарења, направљен филм. Има атмосферу, драматургију и тензију; има наглашену и добро припремању кулминативну тачку, мада се распиње између неколико тематских линија. Осећа се, по начину амбијентирања, да је имао полазиште у литератури (књига Ивана Аралице).

Филмску причу — о младим људима који покушавају да се како-тако провуку кроз минска поља неморала и лицемерја послератне власти — оптерећују, донекле, општа места и трансперентни призори. Ко добро познаје југословенску филмску продукцију (а и онај ко познаје савремену југословенску литературу!), могао би да нађе генезу, или бар пандане, многим сценама и ликовима.

Најубедљивију улогу остварио је Миодраг Кривокапић.

Чедомир МИРКОВИЋ

ПРЕОБРАЖАВАЊА ДУШАНА ОТАШЕВИЋА

Када му је пало на памет да примере из књижице *Absolutely Mad Inventiones* комбинује са дичним појединостима високе уметности, Оташевић је и нехотице признао да и те, тако уважене појединости схвата и разуме као појаве, не само „инвенционалне", но и луде. Питање је да ли је стваралац Лаокона, етрурске вучице или онај, Мона Лизе, био мање „луд", него што луд био је „проналазач" апарата за масирање, справе за ульудно дојење, те „побољшане столице за љуљање" из доба викторијанског. Изумитељи с почетка двадесетог века појавили су се у свету који је већ добрим делом имао „све" у својој светскости, па ипак, у томе „свему" још увек пронашло се добраних рупа да се у њих утисну производи мозговља, чак повремено и помереног, дакле „mad". Али свет је био „сав" и испуњен већ и онда када је Леонардо предузео да наслика своју фирентинску госпу, а да је она одмах постала нешто „преко потреба" и мимо света, показао је сав каснији развој и судбина њеног опстанка, ту, међу нама, за задњих неколико столећа. Она је, као и сама уметност, не само претеривање и тражење хлеба над погачом у свету, рекло би се, визуелно и чулно већ „нахрањеном", но и лудост узношења изнад тог истог света; па ипак, зачудо, та лудост уметности и надаље постоји. Колико, дакле, суманути проналазач лудује својим „апаратом за поздрављање", лудовао је већ и римски скулптор који је, на основу „живе" главе Аристотелове, наумио да начини свој кип. Сликар, те власник фирме ПРЕРАЂЕВИНЕ ОТАШЕВИЋ, само преображује већ преображено, те прерађује на свој начин нешто, већ одмах, давно, прерађено.

Бора БОСИЋ

МАТИЈИ БЕЋКОВИЋУ „ЗМАЈЕВА НАГРАДА" ЗА 1988. ГОДИНУ

Жири ЗМАЈЕВЕ НАГРАДЕ Матице српске, који је радио у саставу: Бошко Ивков, Славко Леовац, Павле Поповић (председник) и Божидар Тимотијевић (одсутан Славко Михалић) — 3. фебруара 1989. године донео је једногласну одлуку:

ЗМАЈЕВА НАГРАДА за 1988. годину додељује се МАТИЈИ БЕЋКОВИЋУ за књигу Кажа, објављену у Српској књижевној задрузи, у Београду, 1988. године.

Овим чином Жири истовремено одаје признање целокупном досадашњем песничком делу Матије Бећковића.

Награда је добитнику уручена на Свечаној седници Матице српске, 16. фебруара 1989. године, којом приликом је о награђеној књизи говорио Божидар Тимотијевић.

ВРХУНАЦ ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА

О *Кажи* Матије Бећковића

Када се прочита *Кажа* Матије Бећковића, човек остане нем и немоћан пред једним питањем: да ли је уопште могуће после овог песништва још певати таквом силином и да ли ће бити у моћи овог језика још говорити онако како говори ова *Кажа*?! . . . И још једно питање-чуђење: како сада казати нешто о ономе шта је песник исказао језиком који је превазишао све своје ширине, висине и дубине и постао говор-над-говорима, а који ће од данас — сва је прилика — бити путоказ и усмерење само најхрабријима и најодлучнијима да крену овим путем и овим вулкански ужареним странама песништва?! . . . Јер овде,

у *Кажи,* речи заправо превазилазе саме себе, надрастају чак и појам којег желе да означе и тумаче, и постају златоусти језик, језик-чаробњаштво или, ако хоћете, постају сила изнад језика, онаквог језика каквог смо га до сада знали, којим смо говорили и којег смо с мајчиним млеком понели у свет.

Ипак, језик није сам себи сврха и смисао. Али овај бећковићевски језик толико је набијен драматиком да се у први мах не може разлучити шта је драмско у језику, а шта је драма у теми о којој тај језик говори. Једно је ипак сигурно, а то је да Бећковићева *Кажа* не би имала тако сублимирану драматику у самом језику да му није помогла тема којој је посвећен овај спев. А тема *Каже* је — Зло. Зло као једно од битних обележја наше судбине и историје. Зло које је, ко зна када, са силном лавином мржње покренуто против једног племена и која мржња, ево, ни до дана данашњег никако да се поврати у своје разгоропађено и паклено ждрело.

Та несхватљива хаосна снага мржње и зла, која је испунила готово целу људску историју од давнине па до данас, а поготово на овим балканским просторима, била је довољно снажан покретач да Песника као Врховног Творца, а снагом његовог бескрајног дара, уведе у непојамне и дотле неизречене и неослушнуте смислове и значења овог нашег језика. И као код многих генијалних стваралаца пре њега, тако је и код Матије Бећковића Зло постало врхунска снага која је довела његову инспирацију до белог усијања. Песник је заправо сишао до самог дна тамног вилајета језика, у његове још недосегнуте дубине, да би отуда изданио и изнео на видело подземну и неуништиву небесност речи и говора, изнова пронашао њихова божанска изворишта и поноћна сунца. И најзад, пронашавши све те затрпане и поплављене, неизоране, затрављене и тајновите путеве у језику, Песник је открио демонски сјај — демонски у чаробњачком смислу речи — свега онога што је ум понекад можда и могао да схвати, али што језик није имао вештине да све то, дотле неизрециво и у говор несложљиво, — оваплоти, надвлада, обликује, именује и гласно искаже.

Овај и овакав песнички говор у ствари је једно несагледиво Неор-поље језика и безданица смислова и значења, непоштедна и захуктала црна рупа људског говора у коју може стати и из које може излетети све што људска глава заумни помислити или што јој је вековима стајало на врх трнка помисли, а о чему није ни сањала да ће за све то умети, макар и у најкошмарнијем сну, изнаћи право и јасно именовање.

2.

Зли дуси ходају овим песничким простором и они су у Бећковићевој *Кажи* као у рођеном дому у којем су посисали

своје прапрво мајчино млеко; али не само млеко, већ и све друго што се посисати може: крв, месо, кости, очи, нокте, изнутрицу, камен, облаке, пустиње, вршке чуке и јаме безданице, да би на крају — ако им се усхте — прождрали и сами себе. Али то врхунско умеће прождирања свега живог и мртвог, и не само материјалног, него и ждрање оног нематеријалног, што називамо мишљу или идеалом, вером или убеђењем, ови злокобници и смртодарители претворили су у метафизичку постојаност највишег реда и, — према *Кажи* — што је више смрти, тим је сама смрт све живља и живља. Она се као непресушна баруштина или живо блато обнавља самом собом и својим смртима, и од тог свеколиког ништавила ствара нешто што је до те мере надреално и свеприсутно да самим тим престаје да буде несхватљиво и прелази у домен сасвим природног, нормалног и овоземаљски обичног и свакодневног. Што више уништава, Ништавило тим више постаје материјализовано. Злочин је мерило свега што постоји и на њему почивају све норме и закони, од њега почиње свако постојање и битисање. Ко не убија — није човек, а ко се није помирио с тим да може бити ни због чега и сам убијен, није ни заслужио да га сматрају живим.

У *Кажи* Матије Бећковића престао је сваки људски разум, а његов сумрак претворио се у гркљу и густу тмицу кроз коју се не може ни четвороношке акамоли двоношке. Тмина је нарасла до свевасељенске немани и од Ништа постала још веће Ништа, а од још већег Ништа израсла у Свеништа, па осим ње, осим њеног Мрака и Ништавила, више ничега и нема од Земље до Неба, па и даље и дубље одатле. Она, та тама људског ума, звана Чминта, свуда се распрострла, растрвожила се по свим кутима и закутима овога света, да је можеш наћи и у јајету и у травци, у утроби и мозгу, у зубу и нокту, у даху којег дишеш и у самом откуцају срца, у речи нереченој и у мисли још незамишљеној. Тмина је дотле нарасла, у све се претворила и све у себе претворила, тако да је више не можеш ни спознати јер је и сама спознаја омрачила више но она тмина у коју се утамничила.

До које надреалности иде ова црномрка стварност довољно је поменути само ону песму о сестри која брати камење и — давно убијенима и мртвима — вида им братске ране, поји и храни, облачи и свлачи, успављује и буди, пере и умива, а једнога, најмлађега, чак и млеком својим подаја.

У *Кажи* Бећковић слика, рекло би се, неку нестварност, али — на жалост — нестварност коју је човеково заумље оваплотило и својом мржњом претворило у суру стварност, у окрутну реалност и непојамно догађање. У људске речи више не може ни да стане толико безумља и бестијалности колико

га је човек починио од памтивека па, ево, до дана данашњег, а — док овог изговарам — и даље исто тако и то исто чини. Памћење и историјско искуство као да му ништа не помажу да се окане сатане за коју се — како учи *Кажа* — и не зна од кога је: да ли је она од човека или човек од ње постао.

3.

Ма колико се трудио да својој еруптивној поеми (а „поема" је нешто што би могло бити само најближе, али и најмање тачно обележје ове *Каже*) — ма колико се трудио да уопшти време догађања овог свеопштег бестијаријума, помном и освојеном читаоцу ће с лакоћом да се открију не само привидне праисконске и митске координате почетка злочина, него, још више, и грдило трајања свих доданашњих па и овотрених клаиица и убијалишта. У *Кажи* је заправо сажето не само оно историјски праскозорно време када се клало зубима и ноктима (а и данас се тако у недостатку маште чини), већ и оно време када је „било грех позобати трешњу, а допуштено убити на трешњи", и оно исто време када су се гробови били толико намножили диљем ове земље да се преко њих улазило право у куће и кад су сви мислили „да се не може опстати ван лудила".

У то време на све четири стране никла су, као печурке после кише, „мрзи-браћа, блати-браћа, пљуви-браћа, убибраћа, мучибраћа, кољибраћа", цео један монструм-свет што је преплавио земљу, воду и ваздух, па и да је човек хтео живети како ваља и како је Бог рекао, није имао ни где ни како, ни с ким ни рашта, јер би га и рођене очи издале, а рођене руке задавиле као „потчоека" и полуглавца, као греоту над греотама.

„Несоји су наш сој,
То смо ми,
То сам ја" —

каже Песник, а у тим неколиким простим реченицама скаменила се сва наша, и ондашња и свакдашња, црна историја, наочиглед свег света упорно скривана, програмирано заборављена и на силу брисана из свести и појединца и народа.

„Толики грехови / Из чежње за светлошћу, / Толики злочини / Из жеђи за невиношћу, / Толика чуда / Из вере у васкрсење" никад се и нигде нису починила и догодила до на овим, под злом небеском капом зачетим, зачуђеним и залуђеним просторима. И као да је сâм ђаво — ако је он уопште довољно адекватан симбол људског Зла — одредио ово мало парче географске мапе, нацртане на јапећој кожи, да буде вежбалиште и полигон за сва могућа и немогућа зла овога и онога света,

па је право чудо да овим уклетим просторима, поред толиких мртваца и толико силе смрти, још увек хода и понеко жив.

„Свака кућа / Полукланица / Полулудница, / Пола црна / Пола бела, / Од мозга истачкана / Од крви истрцкана, / Пола невесела / И разурена, / Пола продата / И осрамоћена." — То би био, укратко, попис Чминтиних дела и њеног новоустројеног света. А у том свету, иначе, сви су били њена деца и њени дужници и нико из тог чминтокала није имао ни где ни како него — у Чминтино крило, у њен крвави и зуборуки загрљај. Она је била мајка и надмајка и надмајкама премајка. Рођена да влада свима и свачим, од људских живота до недомишљених мисли и до недоснованих снова појединца, Чминта је постала самој себи разлог и сврха. По Чминти и њеној свеколикој деци Чминтићима звале су се „реке и воденице, снови и науке", а њихово је било све — од понора до звезда. Као сторука, стонога и стозуба ала, све је у себе усисавала и гутала, све у себе саму претварала; стотинила се и хиљадила, одасвуд искрсавала умножена и свукуд одлазила устостручена, да би одједном и у истом трену постојала свуда и на сваком месту, у свакој јединки, од тек рођених пелена до самртних седина, и сва препуна смрти — и сама се претварала у смрт. Била је истовремено и стоимена и могла се у исти мах звати и Свејама и Надјама, и Несито Ждрело и Нечиста Сила, и Црна Рупа и Врљава Ала, али — свеједно — ма како се звала, Чминта је била тајна која све надвекује.

Читава једна аморална космогонија, бескрајна ниска последњег људског шљама, бескореновића и оцеубица, чедомораца и главосеча, сулудо нас и разјапљено гледа из ове умне и путоказне књиге. Али она није ни опомена ни оптужба, није ни порука ни аманет, није ни сведочанство ни историја. Она је све то заједно, и од тога још нешто више, што у овом тренутку, чини ми се, чак и нема свога правог имена. Можда бих најближе био истини ако бих је назвао Горком Молитвом Небу, које је све то што се догодило Песниковом Роду нетремице гледало, а није хтело самртнику послати ни кап воде.

Сам са својим алама и са својим ранама, а у својим јамама, род и данас очекује ту кап воде.

Фебруара 1989.

Божидар ТИМОТИЈЕВИЋ

РЕЧ ДОБИТНИКА

Поштована Матицо српска,

Књига коју сте наградили носи иницијал Српске књижевне задруге који је својом руком нацртао Змај.

Један од извора на који је зажуборио српски језик зове се Јован Јовановић Змај. Змају не треба мојих хвала.

Да не набрајамо сву раскошну певанију која се из тих извора заорила, пре Змаја немамо поезије за децу, а после Змаја детета које није његово.

Као што је поезија за децу украс језика, плод зрелости једне културе, тако је и дете, право да се буде дете — достигнуће слободе, крупна демократска тековина.

Кад утрне слобода и почне борба за опстанак — прво се обесправе деца и укине детињство. Оно што се прво укине — последње се задобија. Зато су се и дете и дечја поезија јавили у Србији заједно са слободом и демократијом. Поезије за децу нема без игре, лакоће, радости, несебичности, вишег разумевања живота и продубљене духовности. Змајева слава је доказ колико је српски народ чезнуо за овим вредностима.

Родио сам се у Сенти. Другу годину живота провео сам у Новом Саду, одакле је рат спровео моје родитеље и мене у Црну Гору, у село Веље Дубоко. Тако су у козји рог црногорских врлети доспели и Сента и Стара Кањижа и Нови Сад и Матица српска и Змајова — као мала далека сунца на мапи мог детињства.

У Вељем Дубоком сам био једини који није рођен у Вељем Дубоком — и који је то имао написмено. У школском дневнику није ни уписивано где су рођени други ђаци. То се подразумевало. Само је за мене писало: рођен у Сенти.

То је била моја прва издвојеност.

Међу вршњацима у селу био сам једини који је видео град. Не помишљајући да признам да се ничега не сећам — а ко би ми веровао да се тако нешто може заборавити — описивао сам град у коме сам се родио онако како сам га измишљао.

То је била моја прва креација.

Мати је причала да је у Новом Саду остао закључан наш стан и чека нас да се повратимо.

А, ево, већ под седином, са педесет година, у Сенти сам био једном, у Матици српској једном, у Летопису Матице српске ниједном.

У Новом Саду — Змајевом родном месту — престоници српског духа и културе — доспео сам био на листу оних којима ту није гарантована безбедност, а недавно се као туђин привиђао у колони Срба са Косова, у којој на жалост нисам био.

Не спомињем ово ни да се пожалим ни да досолим, већ за љубав и на захтев једног пророчанства: Недокучиви су путеви Господњи.

Стојим на овом месту, под славним кровом Матице српске, мислећи на оне којих више нема, а знајући колико би тек за њих овај повратак и ова награда били узбуђење и част.

Знам да није мудро било шта тврдити али ћу рећи нешто што ће мало ко веровати: језик је створио човека. Тако ће се растајнити и она библијска: на почетку беше реч.

Ако то није тачно за сваког човека, тачно је за песника. Он је орган језика. А то значи да се језик служи песником, а не песник језиком, да су закони језика јачи од сила живота. Песници испуњавају налоге језика, а језик никада не одустаје од својих права.

Ако ништа друго, тираније знају ко им је противник. Зато се баве лингвистиком и толико ратују с језиком и песницима. Једино што се песнику не опрашта, то је издаја језика, јер је издаја језика издаја поезије. А издаја поезије је вера у власт, а не у дар, у силу, а не у језик.

И ових дана смо сведоци како се српски језик отреса од срама. Спира са себе лаж и јаловину. Усправљају се речи погурене. Испрежу вратове из јарма слуганства. За једну годину је наш народ више пута изговорио своје име него за протекла пола века. То је доказ да се без свог имена не може, мера колико га се ужелео.

У овој земљи није било и нема ниједне истине која се о Србима не сме рећи. И не треба да је буде. Не смета нам и не вређа нас ниједна истина, па чак ни лаж о нама. Осим једне. Вређа нас кад кажу да нас се боје.

Јер равнодушни смо према свакој држави, великој и малој, ужој и широј, макар била не знам колико српска, ако није слободна, праведна и космополитска. Ако није заснована на Доситејевој „бесценој слободи ума".

А што рекао Његош Матији Бану: „Шта има Србија да се боји слободе? Њу је слобода родила и где год дође мисле да ће им слободу донети".

Кад је доносила другима, време је да је донесе и себи.

Хвала вам на награди коју сте ми доделили и на пажњи са којом сте ме саслушали.

16. 2. 1989. године

Матија БЕЋКОВИЋ

ДУШАН БЕЛЧА, рођен 1938. године у Добрици у Банату, живи у Вршцу. Пише поезију и прозу. У *Летопису* сарађује од априла 1956. године. Књиге песама: *Мочвари,* 1958; *Мирно време,* 1963; *Смрт једне слике,* 1967; *Апорије,* 1982 *Тело на киши,* 1978; *Парабола у мочвари,* 1981; *Портрети у напуштеним собама,* 1982. Књиге прозе: *Дневник о Антонију,* 1968; *Смрт Антонија Михаиловића,* 1970; *Осуђени,* 1975; *За Елизу,* 1981; *Пријатељи са далеке звезде,* 1982; *Благо под Вршачком кулом,* 1983; *Легенда о белом,* 1984: *Рат за Андромеду 17,* 1985; *Планета опчињених,* 1985; *Галактичка стаза,* 1985; *Лов на планети Габон,* 1985; *Повратак Киборга,* 1985; *Обрачун код црне јаме,* 1986; *Принц Седамнаесте планете,* 1987. Књига есеја: *Повратак у завичајни предео,* 1985. Радио и ТВ-драме: *Балада о Синиши и мангупима,* 1982; *Дуго путовање краља Гамбринуса,* 1984.

ВЈЕРА БЕНКОВА (VIERA BENKOVA), рођена 1936. године у Бачком Петровцу, живи у Новом Саду. Пише поезију и прозу. У *Летопису* сарађује од децембра 1985. године. Књиге песама: *Majovy ošial (Мајска омама),* 1964; *Variacia (Варијације),* 1969; *Obrady (Обреди),* 1971; *Korab istoty (Барка сигурности),* 1975; *Menuet,* 1976; *Izoldin prsten,* 1978; *Дан међу ружама,* 1979; *Obelisk,* 1982. Књиге прозе: *Lesna studienka (Шумски кладенац),* 1973; *Veliky minikrimi pripad (Велики миникрими догађај),* 1977; *Lesne prihody (Шумске згоде),* 1979; *Hajdacie kreslo spisovatela Mortina (Љуљашка писца Мортина),* 1984; *Dom* 1987.

МАТИЈА БЕЋКОВИЋ, рођен 1939. године у Сенти, живи у Београду. Пише поезију, прозу и преводи са македонског и руског језика. Добио „Змајеву награду" Матице српске 1988. године за збирку песама *Кажа.* Књиге песама: *Вера Павладољска,* 1962; *Метак луталица,* 1963; *Тако је говорио Матија,* 1965; *Че, трагедија која траје* (са Д. Радовићем), 1970; *Рече ми један човек,* 1970; *Међа Вука Манитога,* 1976; *Леле и куку,* 1978; *Два света,* 1980; *Поеме,* 1983; *Богојављење,* 1985; *Кажа,* 1988. Књига записа: *О међувремену,* 1979.

БЕЗЕ БОРДАШ (GYÖZÖ BORDÁS), рођен 1948. године у Врбасу, живи у Новом Саду. Пише критику и есејистику. Објављена књига: *A két Pechán (Два пехана)*, са Б. Дуранцијем, 1984.

ПАЉО БОХУШ, види ЛМС I/89.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. године у Дабрици, живи у Новом Саду. Професор универзитета је на Филозофском факултету. Пише приповетке, књижевну критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од октобра 1967. године, уредник *Летописа* био од 1980. до 1981. Књига приповедака: *Врховни силник*, 1975. Књиге есеја, критика и огледа: *У видику стиха*, 1978; *Слагање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988.

ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ, види ЛМС I/89.

БОГОМИЛ БУЗЕЛ, рођен 1939. године у Чачку, живи у Скопљу. Пише поезију, прозу, есејистику, драме и преводи са енглеског. Књиге песама: *Медовина*, 1962; *Алхемијска ружа*, 1963; *Мироносници*, 1966; *Одисеј во пеколот*, 1968; *Небо, земља и сунце*, 1969; *Бунар во времето*, 1972; *Тркало на годината*, 1976; *Стварноста е се*, 1980; *Песме*, 1981; *Опсада*, 1982; *Празен простор*, 1983; *Мито-стории*, 1983; *Легенди*, 1983. Књига есеја: *Историјата како маштеа*, 1969. Путопис: *Кука цел свет*, 1977.

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ, рођен 1934. у Ријевштици, живи у Новом Саду. Професор универзитета је на Филозофском факултету. Пише књижевну историју, критику и есеје. У *Летопису* сарађује од октобра 1963. године. Објављене књиге: *Портрети и памфлети*, 1963; *Молитва за Чегру*, 1967; *Књижевни историчари и критичари*, 1967; *Људи, књиге, датуми*, 1971; *Критике и огледи*, 1972; *Дела и дани*, 1975; *Реч у времену*, студија о делу Борђа Јовановића, 1975; *Срећна рука*, 1979; *Извор*, 1980; *Дела и дани* II, 1982; *Дервиш и смрт*, монографија, 1982; *Гласови и нијанса*, 1983; *Писма породичним људима*, 1986. Саставио и *Антологију српске сатире*, 1970.

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/89.

ДАВИД КЕЦМАН, рођен 1947. године у Рајновцима код Бихаћа, живи у Сомбору. Пише поезију, прозу, есејистику и књижевну критику. Књиге песама: *Реч на леду*, 1967; *Претпоноћни воз*, 1980; *Ноћни риболов*, 1980. Књига приповедака: *Леђ*, 1982.

БОШКО ЛОМОВИЋ, види ЛМС III/89.

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ, види ЛМС I/89.

МИЛИЦА МИЋИЋ-ДИМОВСКИ, рођена 1947. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише прозу. У *Летопису* сарађује од свеске за јул—август 1980. године. Књиге прозе: *Приче о жени,* 1972; *Познаници,* 1980; *Утваре,* 1987; Водич кроз књижевне изразе и појмове: *Од А до Ш* (са С. Вребаловим), 1987.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. године у Трстенику, живи у Новом Саду. Пише поезију, прозу и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од јануара 1981. године. Књиге песама: *Трула јабука,* 1981; *Рекљар. Желудац,* 1983; *Земљопис,* 1986.

СЕНАХИД НЕЗИРОВИЋ, рођен 1963. године у Тузли, живи у Лукавцу. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Књига песама: *Церемонијал,* 1985.

МИЛИВОЈ НЕНИН, види ЛМС I/89.

ДУШАН ОТАШЕВИЋ, рођен 1940. године у Београду, где живи и данас. Академију ликовних уметности завршио 1966. године у класи Љубице Сокић. Излагао на бројним самосталним и групним изложбама у земљи и иностранству. Добитник је награде из Фонда Владислава Рибникара за 1985. годину.

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

РАША ПОПОВ, рођен 1933. године у Мокрину, живи у Београду. Пише поезију, прозу, драму, есеје и преводи с енглеског. У *Летопису* сарађује од свеске март—април 1981. године. Књиге песама: *Два ока,* 1963; *Гвоздени магарац,* 1976, *Жабац који не зна да ћути,* 1987. Драма: *Орман од историјског значаја,* 1962. Комедија: *Нови човек на Цветном тргу* (са Д. Макавејевим), 1962.

РАДОМИР ПУТНИК, види ЛМС I/89.

САША РАДОЈЧИЋ, рођен 1963. године у Сомбору. Пише поезију и есејистику. У *Летопису* сарађује од марта 1986. године. Књига песама: *Узалуд снови,* 1985.

РАДОМИР РАЈКОВИЋ, рођен 1940. године у Београду, где живи и данас. Пише поезију, прозу, књижевну критику и радио-драме. У *Летопису* сарађује од марта 1960. године. Књиге песама: *Песак и лето,* 1959; *Пустаре,* 1962; *Маске,* 1963; *Људи,* 1967; *Панонске елегије,* 1969; *Разгледнице,* 1971; *Одбрана,* 1978; *Циклуси,* 1984. Радио-драма; *Добро јутро, добар дан, лаку ноћ,* 1977.

ХЕНРИХ ВЕНИАМИНОВИЧ САБГИР, рођен 1928. године у Бијску, живи у Москви. Са четрнаест година почиње да живи самостално. Његови учитељи у књижевности били су Арсеније Альвинг (ученик Инокентија Ањенског) и Јевгеније Кропивницки. Сабгир пише и објављује књиге за децу (у периоду од 1960. до 1984. године објавио је преко четрдесет књига-сликовница), пише позоришне комаде за децу и сценарије за цртане филмове. Поред више књига објављених у самиздату, у Паризу су му на руском језику штампане две књиге песама: *Сонети на кошуљама,* 1978. и *Песме,* 1987. Члан је Савеза филмских радника Совјетског Савеза и француског ПЕН-центра.

Песме које објављујемо узете су из књиге у рукопису *Елегије,* која ће ове године бити објављена на нашем језику. (В. Васић-Вујчић, Н. Вујчић).

СЛАВКО СТАМЕНИЋ, рођен 1961. године у Краљеву, живи у Обреновцу. Пише књижевну критику и прозу.

БОЖИДАР ТИМОТИЈЕВИЋ, рођен 1932. године у Београду, где живи и данас. Пише поезију, поезију и прозу за децу и драме. У *Летопису* сарађује од маја 1956. године. Добио „Змајеву награду" Матице српске за 1986. годину. Књиге песама: *Квартет* (са Т. Мијовићем, Б. Јовановићем и П. Пејатовићем), 1954; *Велики спавач,* 1958; *Слово љубве,* 1960; *Сребрно брдо,* 1960; *Дан се рађа,* 1963; *Вечерње,* 1967; *Ждајкиње,* 1970; *Василиск,* 1974; *Безданица,* 1977; *Чарна птица,* 1977; *Кука и мотика,* 1984; *Велики спавач* (друго допуњено издање), 1985; *Минуше птице светом,* 1986. Књиге песама за децу: *Густав и Августина,* 1974; *Здравица учитељу,* 1982; *Коза Роза,* 1985; *Кључала Кључа, Штуцала Штуца,* 1985; *Нежне песме,* 1985. Приче за децу: *12 сликовница,* 1982. Драме, радио и тв-драме: *Акс неће Неђо, оно хоће Хођо,* 1965; *Принчеви и принцезе за клинце и клинцезе,* 1966; *Чаробна виолина,* 1969; *Вилингора пуна разговора,* 1976; *Највећа крађа на свету,* 1976; *Небеска свирала,* 1977; *Деда Мраз и његов блаблавизор,* 1978; *Устукните анатемници,* 1979; *Баш је буквар књига фина од давнина, од давнина,* 1980; *Буквариград,* 1980; *Буквријада,* 1983.

ОТО ТОЛНАИ (TOLNAI OTTÓ), рођен у Кањижи 1940. године, данас живи у Новом Саду и ради као уредник Радио-Новог Сада. Пише поезију, прозу, есејистику, ликовну критику и драме. У *Летопису* сарађује од маја 1980. године. Књиге песама: *Homorú versek (Конкавне песме),* 1963; *Siralymellcsont (Галебова прсна кост),* 1967; *Valóban mit lesz velünk (Заиста, шта ће бити с нама),* са И. Домонкошом, 1968; *Mao-Poe,* са И. Домонкошом, 1968; *Szeplötlen kis gépek csöpp fejedelmi és jelvények (Невине мале направе са сићушним књижевним знацима),* 1968; *Rovarház (Кућа инсеката),* 1968; *1969,* с Палом Бендером, Ференцом Киш-Јованком и Габором Филепом, 1969; *Agyonvert csipke (Дотучена чипка),* 1969; *Zoo-versek (Зоо-песме),*

1969; *Legyek karfiol (Нека будем кармиол)*, 1973; *Versek (Песме)*, 1975; *Világpor (Прашина света)*, 1980; *Elefántpuszi (Слонов пољубац)*, 1982; *Vidéki Arfeusz (Покрајински Орфеј)*, 1983; *Gyökérrágó (Ждерач корена)*, 1986; *Rokokoko*, 1986. Роман: *Ördögfej (Бавоља главица)*, 1970; *Virág utca 3 (Цвећарска 3)*, 1983; *Prozák könyve*, 1987. Драма: *Végeladás (Распродаја)*, 1980. Ликовна монографија: *Sáfrány Imre*, 1978.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, види ЛМС I/89.

БОРА ЋОСИЋ, рођен 1932. године у Загребу. Од 1937. године живи и ради у Београду и Ровињу. Пише прозу. У *Летопису* сарађује од јуна 1953. године. Романи: *Кућа лопова*, 1956; *Сви смртни*, 1958; *Анђео је дошао по своје*, 1959; *Улога моје породице у светској револуцији*, 1969; *Тутори*, 1978; *Bel tempo*, 1982. Књига приповедака: *Приче о занатима*, 1966. Књиге есеја и студија: *Содома и Гомора*, 1963; *Садржај*, 1968; *Mixed-media*, 1970; *Послови, сумње, снови Мирослава Крлеже*, 1983; *Доктор Крлежа*, 1988. Историја филма: *Видљиви и невидљиви човек*, 1962.

РАДИВОЈ ШАЈТИНАЦ, види ЛМС I/89.

ЈУДИТА ШАЛГО, рођена 1941. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише поезију, прозу и преводи с мађарског. У *Летопису* сарађује од свеске за јул—август 1966, а члан уредништва била је од октобра 1983. до новембра 1987. Књиге песама: *Обалом*, 1962; *65 минута, наглас*, 1980; *Живот на столу*, 1986. Роман: *Траг кочења*, 1987.

ПАЛ ШАФЕР (PAL SAFFER), рођен 1924. године у Фекетићу, живи у Новом Саду. Пише прозу и драме. У *Летопису* сарађује од децембра 1961. године. Књиге прозе: *Utolsó vallomás (Последња исповест)*, 1953; *Fólyók, hegyek, emberek (Реке, планине, људи)*, 1967; *Hideg neonfények (Хладно неонско светло)*, 1967; *Polituros fedelű könyv (Књига са политираним корицама)*, 1984. Радио-драме: *Rakéta Feri Kalagyai* I—IV *(Ферика)*, 1962; *Kisfiú és a kutyája (Дечак и пас)*, 1967; *Pali és a romantika (Палика и романтика)*, 1968; *Magányos őszi út (Напуштена јесења стаза)*, 1969; *A csend (Тишина)*, 1969; *Simogatót keresük (Тражи се моловало)*, 1971.

МАНЕС ШПЕРБЕР, види ЛМС III/89.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

МАТИЈА БЕЊКОВИЋ
Бодеж 497

МАНЕС ШПЕРБЕР
Волина 499

ХЕНРИХ САБГИР
Четири песме 516

ИВАН НЕГРИШОРАЦ
Четири песме 520

СЛАВКО СТАМЕНИЋ
На граници Алахової света 524

РАДОМИР РАЈКОВИЋ
Ритуали 529

СЕНАХИД НЕЗИРОВИЋ
Две песме 531

ОГЛЕДИ

КЕРОЛ ЦЕКОБС
Текст који муца 533

СЕЋАЊА

ПАЉО БОХУШ
Пет година без таме (11) 553

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

БАШТЕ, ПАРКОВИ (1)

ОТО ТОЛНАИ
Баште, паркови 564

РАША ПОПОВ
Једна оријентална метафора: за поликултурни парк људског друштва 571

БОГОМИЛ БУЗЕЛ
Башта као аура 576

ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ
Централни парк и замењени свет 581

ЈУДИТА ШАЛГО
Баште, паркови: лица 586

РАДИВОЈ ШАЈТИНАЦ
Ечка, боравак у слици 591

МИЛИЦА МИЋИЋ-ДИМОВСКИ
Врт сећања 595

СЛАВКО ГОРДИЋ
Нереди у јулу, Калемегдан, цвеће у тврдом повезу 599

БЕЗЕ БОРДАШ
Dracaena, sedum, ageratum . . . 604

ДУШАН БЕЛЧА
Врт као поглед у вечност 609

ДАВИД КЕЦМАН
У парку град, у граду парк 611

ВЈЕРА БЕНКОВА
С оне стране: дрвеће 616

ПАЛ ШАФЕР
О баштама и о људима 618

БОШКО ЈИВКОВ
Одломци из баштованског дневника 625

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ
„Дуги марш кроз институције" (Ласло Вегел: *Паренеза*) 630

САША РАДОЈЧИЋ
Норме разумевања (Емилио Бети: *Херменеутика као општа метода духовних наука*) 637

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Естетика и поетика средњовековне драмске уметности (Драган Клаић: *Позориште и драме средњег века*) 640

БОРКА ПАВИЋЕВИЋ
Овај и онај век (Драган Клаић: *Позориште и драме средњег века*) 645

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Андрић као есејиста и књижевни критичар (Иванка Удовички: *Критичко-есејистичко дело Иве Андрића*) 648

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Идиоми приповедног текста (Владимир Бити: *Интерес приповједног текста. Према прототеорији приповиједања*) 654

РАДОМИР ПУТНИК
Смрт у варијантама (Душан Белча: *Смрт Антонија Михајловића*) 656

БОШКО ЛОМОВИЋ
О насушности причања (Исак Башевис Сингер: *Изабране приче за децу*) 658

МИЛИВОЈ НЕНИН
Опчињеност домом (Селим Арнаут: *Кров*) 660

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ
Доколице (Из ноћи у ноћ, критичарска бдења) (8) 662

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

БОРА ЋОСИЋ
Преображавања Душана Оташевића 673

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ

Матији Бећковићу „Змајева награда" за 1988. годину

БОЖИДАР ТИМОТИЈЕВИЋ
Врхунац песничког језика 674

МАТИЈА БЕЋКОВИЋ
Реч добитника 679

ДУШАН ОТАШЕВИЋ
Ликовни прилози 590/591

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 681

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: Мирјана Јовановић. Технички уредник: Владислав Војнић Хајдук.

Годишња претплата 40.000, а за чланове Матице српске 24.000 динара. Претплата за иностранство 120.000 динара. — Цена једној свесци у књижарској продаји 4.000 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 40.000 динара, обезбедићете да током читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Претплата за иностранство 80 долара.

Чланови Матице српске имају попуст од 40%.

Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 35700-678-2213, са назнаком: „За Летопис '89."

МС

Песме, прозу, сећања, огледе, критике, преводе и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

САВА БАБИЋ
ТОМИСЛАВ БЕКИЋ
ПАЉО БОХУШ
АЛЕКСАНДАР БУРИЋ
МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ
ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
ВИТОМИЛ ЗУПАН
ГОЈКО ЈАЊУШЕВИЋ
РЕЈМОНД КАРВЕР
ИШТВАН КОНЦ
ВЛАДИМИР КОПИЦЛ
КАРОЉ ЛАБАДИ
БОШКО ЛОМОВИЋ
ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ
ИСМЕТ МАРКОВИЋ
СЛАВКО МАТКОВИЋ
ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ
МИЛИВОЈ НЕНИН
ОЛГА ОСТОЈИЋ-БЕЛЧА
ВАСА ПАВКОВИЋ
МОРИС ПЕНГЕ
АЛЕКСАНДАР М. ПЕТРОВИЋ
АГНЕШ ПИСАР
БОРЂЕ ПИСАРЕВ
ЗОРИЦА РАДАКОВИЋ
МИХАЛ РАМАЧ
ЈЕЛЕНА СТАКИЋ
СЛОБОДАНКА СТУПАР
ГЕЗА ТРИПОЛСКИ
ОТО ХОРВАТ
МАРИЈА ШИМОКОВИЋ
МАНЕС ШПЕРБЕР

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)