БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМсТ II 1
1989/Књ. СВ
444. 3.

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА: ЈОСИФ БРОДСКИ, ТОНКО МАРОЕВИЋ, МИЛАН БОРБЕВИЋ. **ПРОЗА:** ЏЕК КЕРУАК, ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ. **ОГЛЕДИ:** СТЕВАН КОРДИЋ, ОДО МАРКВАРД, ТОМИСЛАВ БЕКИЋ. **СЕЋАЊА:** ПАЉО БОХУШ. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** ДРАГОМИР БРАЈКОВИЋ, ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ, ВАСА ПАВКОВИЋ, ЗОЈА КАРАНОВИЋ, БОШКО ТОМАШЕВИЋ. **ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС:** ЕЖЕН ЈОНЕСКО, **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** МИРЈАНА БАЈИЋ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** ЗОРАН ТОДОВИЋ

СЕПТЕМБАР 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 Гађански, 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, Јулијан Тамаш, Александар Тишма, Јован Ћулум, Раду Флора, Михал Харпањ

Уредништво

БОШКО ИВКОВ
(главни и одговорни уредник)
МИЛАН БЛАНУША, 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
Год. 165. Септембар 1989. Књ. 444, св. 3.

ДЕЦЕМБАР У ФИРЕНЦИ И ДРУГЕ ПЕСМЕ

*
* *

Обгрлих рамена и скренух вид
на оно што се за леђима збива:
спазих како се уз осветљен зид
са зидом скрајнута столица слива.
У лампи је прејаки био сјај
и не баш примерен за мебл стари:
зато је и смеђи диван уз крај
блештао ко да је сав жут уствари.
Паркет је блескао, чамио сто,
тамнела пећ, а у окну с прашином
скаменьен пејзаж и једино што
креденац ми се указа с ведрином.
Собом је лептир кружио — и тад
мој вид са ствари скренуо је био.
Ако је привид живео ту кад —
и он је ову кућу напустио.

1962.

*
* *

Шум пљуска сад у углу оживљава
отпоздрав мимозе у прах утонуле.
И вечер сутон дупло умножава
као маказе осмицу на нуле —
и бројчаник се у струку сужава
и са гитаром сличност обликује.
У ње, што на то оком погледава,
већ прамен косе на гриф наликује.

Њен длан прелази лако преко шала.
Дотакнем ли јој влас ил раме сада —
у мени јечи бол, још ојачала;
и друго ништа мени не припада.
Сами смо овде. Сем наших погледа
прикованих кроз сумрак међу нама —
ништа нас више не веже, изгледа,
у тој тамници с косим решеткама.

1963.

НА СМРТ ЖУКОВА

Видим колоне замрлих унука,
лес на лафету, сапи коња груба.
Ветар ме овде заклања од звука
руских војничких ридајућих труба.
Видим орденьем осут део трупа:
пламени Жуков у саму смрт ступа.

Војник, пред којим утврде су пале,
са мачем тупљим но у противника,
блеском маневра он на Ханибале
подсећаше сред воликих степа меких.
Проживе глуви крај немилосника
попут Помпеја, Велизара неких.

Колико крви он солдатске просу
у туђу земљу! И би ли га жао?
Сети ли их се док је умирао
усред кревета? Или се све осу.
Шта ће им рећи када буде стао
пред њих, у аду? „Ја сам ратовао."

За ствар праведну Жуков се деснице
одсада неће мицати у боју.
Спавај! Сред руске повесне странице
с онима што су у пешачком строју
смело у туђе ушли престонице,
а са страхом се враћали у своју.

Маршале! лета прогутаће многа
и ове речи а и прах твој ништи.

Свеједно, прими обол — за онога
што отаџбину спасе, зборећ гласно.
Удри добошу и флауто пиштн —
запишти као зеба громогласно.

1974.

*
* *

То је низ опаски. У углу — топлина.
Поглед оставља на стварима траг.
Као стакло је воде површина.
Човек је страшнији него костур наг.

Зимско вече уз вино — ниушта.
Веранда је под навалом ива.
Тело се на лакат с миром спушта —
као морена, ван глечера, бива.

Извући ће кроз неке миленије
за завесом љускаре, с отиском
„лаку ноћ" на усни — која није
имала то рећи коме блиском.

*
* *

Сред балтичких влага се родих, ту сам растао ја,
крај сивих цинканих вала што вазда крену по два,
отуда — све моје риме, отуда — прозукли глас
који се између њих виje ко каква мокра влас;
ако се уопште виje. Налакћен: тако мој слух
не издваја у школьки уха разнолик брујшто чух,
сем — удар вратница, капака, длана, чајника звук
који на примусу кипи, максимум — галеба хук.
Баш то и спасава срце од варки, то равно тле,
што се нема где скрити, а видно је далеко све.
Само је за звук пространство вечита препрека, ал
због поманькања еха бар око не осећа жал.

*
* *

У градићу, из ког се смрт размилела дуж школских мапа,
калдрма блешти ко крљушт у неког крапа.
Са столетног кестена капље ко са напетих свећа
и тучани лав се с тугом жестоких говора сећа.

Кроз окно — преко од прања избледелога тила —
промаљају се стрелице цркава и ране каранфила.
У даљини звекеће трамвај ко у времена она,
али — нико не силази више код стадиона.
Прави крај рата: то је — преко наслона танке
бечке столице — хаљетак плавушанке.
И крилат сребрнаст куршум који звижди док лети —
што ће на Југ, у јулу, животе однети.

Минхен

⁂

Није да слазим с ума, али ме смори лето.
За кошуљом се машиш у ковчег — дан већ неста.
Нек што пре дође . . . зима . . . нека завеје све то:
градове и створења, а зеленило — сместа.
Почећу да спавам несвучен ил с било кога
места да читам књигу, док године остаци
попут пса који је слепца напустио свога
прелазе још асфалт где су одређени знаци.
Слобода — то је кад тиранину сметнеш име,
а пљувачка ти је слађа од халве Шираза.
Мада је мозак сврнут ко овнов рог — ни с тиме
у твоме плавом оку ни кап се не указа.

ДЕЦЕМБАР У ФИРЕНЦИ

„Тај се одлазећи и не осврну . . ."
Ана Ахматова

I

Врата удишу ваздух, издишу пару, нестварно;
ал ти се нећеш вратити, ту, где сврставши се парно
житељи шетају уз оплићали Арно
налик на неке нове четвороношце. Двери
се залупљују, на коловоз излазе звери.
Заиста, постоји нешто шумско у атмосфери
овога града. То је леп град, у коме
— кад си у неком узрасту, добу своме —
одвраћаш поглед с човека и дижеш јаку при томе.

II

Око, трепћући, загриза: гњура се све упорније
у влажни сумрак; фењери — као таблете против меморије;
и твој улаз — на два минута од Синьорије —
алудира мутно, после толико векова, на
узрок изгнанства: близу вулкана
не може се живети а да се не стегне песница уздрхтана;
али, не може се олабавити она ни у час самртног краја,
зато — јер се и смрт убраја
у неку другу Фиренцу с архитектуром Раја.

III

У подне, мачке мотре под клупе: да ли су у црнини
већ сенке? На Старом Мосту — који се поправљен чини —
са фоном модрих брегова где бистује Челини:
живо се тргује дрангулијама сваким;
валовље пребира грану за граном, грготьем неједнаким.
И златни прамен лепојке — што се покретом лаким
због ретке ствари до кутијица сави
под завидљивим погледима трговкиња младих и правих —
на траг анђела личи у држави црноглавих.

IV

Човек се претвара у шкрипу пера преко хартије своје,
у кругове, петље, клинове слова и — јер клизаво је —
у запете и тачке. Може се замислити колико је
пута перо, открившии „м" код речи најобичније,
поклекло и обрве цртало радије,
то јест: и од крви је мастило честитије.
И лице у тами, с речима према вани
— тим пре јер се влага брже суши на тој страни —
смеје се као папир изгужвани.

V

Кејови подсећају на воз скамењени.
Куће стоје на земљи, тек допола видљиве мени.
Тело у плашту се гњура кроз улаз овлажени
у уста дворишта: по ломним, пљоснатим зубима,
пење се ситним корацима

ка запаљеном непцу, с његовим храпавим, а
увек истим „16"; плашећи нас да је без гласа
звонце на крају шкрипаво испушта „просим, просим": као
да истог часа
с две старе бројке „8" предсобље усталаса.

VI

У прашној кафани вид се из сене под качкетом
привикава на нимфе, Аморе — на плафон с орнаментом;
осетивши зов за терцином — из кавеза се нетом
јавља оронули штиглиц са цвркутом у молу.
Сунчев се зрак разбија о дворац, о куполу
катедрале где лежи Лоренцо у ореолу —
затим се проби кроз застор и сад загрева вене
прљавог мрамора, кацу с цветом врбене;
распевава се штиглиц у центру жичане своје Равене.

VII

Издишући испарења, удишући ваздух, двери
се у Фиренци залупљују. Живиш ли по мери
једног ил два живота, зависно о вери,
с вечери, у првоме схваташ: није истина, је ли,
да љубав покреће звезде (поготову не Месец цели),
јер она све ствари са два дели —
чак и новце у сну. Чак и у доконе дане
мисли о смрти. Кад би се јужне звезде ране
покренуле од ње — у супротне би стране.

VIII

Камено гнездо оглашава се громком писком
кочница; пресецаш коловоз, с вероватноћом блиском
да будеш смртно зап(к)љуван. У децембарском ниском
небу дивовско јаје — које је Брунолески снео —
изазива сузу у зеници већ привиклој на бео
блесак купола. На раскрсници полицајца си срео:
маше рукама у виду „ж" слова, ни наниже,
ни навише; звучници урлају како скупоћа стиже.
И неизвесно тврдо „и" у правопису „живота" се ниже.

IX

Има градова у које нема повратка.
Суnце им бије у окна ко у зрцала глатка.
То јест: не можеш у њих продрети ни за сва блага
прекратка.
Тамо увек протиче река испод шест мостова.
Тамо има места на којима си уста ова
приљубљивао на уста, а перо — сред листова.
И тамо трепти од аркада, колонада, тучаних страшила;
тамо — опседајући трамвајски плато — говори гомила
на језику човека отанчалих сила.

С руског
Стеван РАИЧКОВИЋ

Јосиф БРОДСКИ

ПИК

(Роман)

I

ЈА И МОЈ ДИДА

Никад ме нико није волио ко што ме волим ја, осим моје маме, али она је умрла. (Мој дида, он је толко стар да памти и сто година уназад, али што је било прошли тједан или прекључер, појма нема.) Мој тата је јако давно отишо па се нико несјећа ни како му изгледа лице. Мој брат, сваке недјеље послеподне, ново одијело па пред кућу, ван на ону стару цесту, а дида и ја би сједили на тријему и љуљали се и причали, ал мој брат на то није обраћо пажњу и једног је дана отишо и никад се није вратио.

Дида, кад смо остали сами, реко је да има десет комада свиња и да ја морам отићи скроз доље да поправим ограду, и још ми је реко: „Прије сто година видио сам Бога како улази кроз ту ограду и Он ће се опет вратити". Моја тетка Гастонија је једном дошла сва зајапурена и задихана и рекла је да је то у реду, и она је у то вјеровала, она је сама видла Бога више пута нег би се могло избројити и, алаљуља, алаљуља, вели: „У име истине и вјере у Еванђеље, мали Пикториал Ривју Џексон" (то сам ја) „мора ићи у школу да учи и чита и пише", а дида је погледа равно у очи ко да ће јој у њих пљунути духанску пљувачку па јој одговори: „Што се мене тиче, у реду", баш тако, „ал нема те божје школе за њега и он никад неће средити своје ограде."

И тако сам отишо у школу, а сутра послеподне на повратку кући из школе нико није мого погодити одакле сам, осим ако није, како су то они звали, Сјеверна Каролина. Мени то није личило на никакву Каролину. Рекли су ми да сам ја најтамнији, најцрњи дечко који је икада ишо у ту школу. Ја сам *то* увијек и знао јер сам видио бијеле дечке кад пролазе крај моје куће, и видио сам и ружичасте дечке, и видио сам и плаве дечке, па црне, ал никад нисам видио никога да је тако црн ко ја.

То онда за мене није имало никакве везе и ја сам се зафркаво и правио неке страхобалне пите док сам још био мали, све док нисам видио да то стварно грозно смрди, и све то, а дида се цереко с тријема и пушкао своју стару зелену лулу. Један дан ту су пролазила два бијела момка и видла ме и рекли су да сам страхотно црн, ко сва црначка дјеца. Онда сам им ја реко да ја *то* сигурно знам. Рекли су да мисле да сам ја премали за оно што би они хтјели, а ја сам то сада заборавио, а ја сам њему реко да му је та жаба што му крекеће у руци јако добра. Он је реко да то није жаба нег да је то КРАСТАЧА, и још су рекли да би се тој КРАСТАЧИ свиђало да ме натјера да скочим преко сто километара у зрак, и то је реко страшно јасно и гласно и онда су отпрашили преко брда иза дидиног имања. По томе сам знао да су они Сјеверна Каролина и да су они *крастаче,* и онда сам по ноћи о томе сањо.

Господин Дунастон је мени и једном старом цукцу дозвољаво да сједимо на степеницама од његовог дућана доље на раскршћу сваку божју вечер, а ја би онда мого преко радија чути красне пјесме тако *јасно,* а оне су биле тако добре, и тако сам научио двје-три, седам пјесама и пјевао их. Једанпут је дошо господин Отис у свом ау-ту, па ми је купио двије флаше Др Пепера, а ја сам једну однио кући диди: *он* је реко да је господин Отис јако фин човјек, а он је добро познаво и његов тату и тату од његовог тате скроз тамо прије сто година, а и они су били добри људи. А ја сам знао *ово:* годило нам је и годио нам је Др Пепер који је знао људама запјенити у устама. Мош само мислити како сам тада био задовољан са собом, и с предсобљем.

И, тако је како је. Дидина кућа, она је сва била нахерена и пред пропадање, била је направљена од спојених дасака, спојених кад су још биле нове из шуме, а сада су биле скроз истрошене ко стари пањеви и улегнуте по средини. Кров је изгледо ко да ће сваки час склизнути из својих

лежишта и сручити се диди на главу. Он на то није обраћо пажњу па је и даље тамо сједио и љуљкао се. Унутрашњост куће је била чиста ко суза, без трунке, и тако сва пуцкетава и празна, што је било добро за моје босе ноге, само да видиш. Дида и ја спавамо у једном старом шкрипавом кревету и имамо мјеста на све стране, тако је велик. Цукац спава код врата. Он никад не прилази тим вратима све док недоће зима. Ја цијепам дрва, а дида их потпаљује у пећи. Сједили смо и јели грашак и поврће и коријен сасе, а тамо је била и једна ОГРОМНА жлица, и тако сам пуно јео док ми трбух се не распукне — кад га натрпам. Онда, тетка Гастонија, она нам доноси храну, туитамо, прошли тједан, идући мјесец. Доноси нам сасу, куповни крух и шпек. Дида у пољу узгаја грашак, а обрађује и поље кукуруза доље крај ограде, а онда би давали свињама да једу оно што ми пљунемо из уста и што неможемо сажвакати. Цукац је исто јео. Кућа је лежала усред поља. Доље је пут, прашњава цеста сва издрндана и посута шљунком, а по њој су ишле мазге и туитамо би велики ау-то подиго фини облак по цијелу миљу узрак, а ја сам, док сам га удисо, говорио сам себи: „Зашто Бог то себи не направи чистије?" Онда би ишмркнуо нос, фуј! А тамо доље на раскршћу је дућан од господина Дунастона, и борова шума и једна стара врана која свако јутро чучи на грани и гра-гра-гракће, до бесвијести, а ја сам гра-гра-гракто баш ко она и свако јутро се смијао, хи-хи-хи, толко ме то насмијавало. Онда је тамо доље трафика од брата од господина Дунастона, и велика-велика кућа у којој живи господин Отис, и кућа од госпоће Бел насред поља, а госпоћа Бел је хтјела бити стара исто ко дида и пушила је лулу исто ко он. Е, она ме воли. Сваке ноћи у тој кући сви спавају, и у тој и у оној и у свакој кући, а једино што се чује је стара сова — хууу! хууу! — вани у шуми, и јек, јек, јек, све шишмиши, и лавеж цукаца и цврчање цврчака. И онда ту-туууу из ГРАДА, 'нате. Једина ствар која се неможе чути је стари паук који плете мрежу. Ја одлазим у шталу и кидам паучину — тек што је отарем с лица, тај ми стари паук опет направи нову мрежу. Горе на небу су стотине покретних звијезда, а овдје доље почело би бивати тако мокро ко да је падала киша. Улазим у кревет, а дида каже: „Мали, мичи те мокре ножурде од мене!", а малчице касније, кад ми се ноге осуше, ја се добро ушушкам. Онда кроз прозор гледам звијезде и добро спавам.

Можете ли само замислит како сам тада уживо?

II

ШТО СЕ ДОГОДИЛО

Јадни дида, једно јутро није усто из кревета и сви су вамо дошли од тетке Гастоније и говорили да ће он умријети од биједе. Ставио сам главу на дидин јастук, а ОН ми каже да није тако. И завапи до Бога да сви изађу из куће осим нашег доброг старог цукца. Пас зацвили и сједне под кревет и лизне дидину руку. Тетка Гастонија га истјера ван. „Иш, псето, иш!" Тетка Гастонија ме је умивала на пумпи. Тетка Гастонија, угурала ми је неку крпу у ухо и скроз га напунила па онда још увалила прст и вртила и вртила скоро док нисам умро. И плако сам. И дида је плако. Син од тетке Гастоније, он је трчо и трчо низ цесту, и за час ево ти га назад и зум-зум, никад нисам никога видио да тако брзо трчи. Онда дође господин Отис у свом великом ау-ту и заустави се таман испред куће. Он је био јак и висок човјек, са жутом косом, 'нате, и *он* је мене препозно и вели: „Онда, мали, што ће с тобом бити?"

Онда он узме диду за руку, па му онда окрене капке, а онда прочепрка по торби по ону ствар с којом се слуша, и онда послуша, и сви остали се нагну ближе да слушају, тетка Гастонија склони шамарчином свог сина, а господин Отис закуцка с једном руком по другој преко дидиних прса, и онда им се обојици сретну очи пуне туге и господин Отис престане с куцањем. „Ех, старино", каже господин Отис диди, „како си ми?" А дида му се осмијехне и покаже своје жуте зубе, па му нацерен каже: „Тамо ми је лула, то је страшна лула", и осмијехне се господину Отису. Нико није знао због чега то он тако говори, али господин Отис, *он* је знао, а дида, он се тако смијао да се сав тресо ко дрво кад се на њега попне опосум. Господин Отис каже „Гдје?", а дида му покаже полицу, и још се церио, а и господин Отис му се придружи. Е, он је сигурно страшно волио господина Отиса. Скроз горе на полици, тако високо да је ја никад нисам видио, господин Отис напипа лулу о којој су говорили. Била је направљена од кукурузног клипа, и то је била огромно најбоља лула коју је дида икад направио. Господин Отис, он ју је тако тужно гледо, и тог човјека никад таквог нисам видио. Реко је: „Пет година", и то је било све што је реко, јер је то било посљедњи пут да види диду, и дида је то знао.

Мало касније је дида заспо, а сви остали стајали су около и причали док нисам примијетио да би сви могли спавати, а ево што су они рекли. Они су рекли да је дида страшно болестан и да ће сигурно умријети, а ја, мали Пик,

што сад да раде са мном? Ох, грозно пуно се ту плакало, тетка Гастонија и њена пријатељица госпођа Џоунс, јер су оне волиле диду ко ја, и син, *он* је исто плако и сви клинци који су дошли са улице да гледају. А пас, он је завијо да га пусте унутра. Господин Отис, он је свима говорио да се престану толко бринути, можда ће дида ускоро бити добро, ал није сасвим сигуран па ће он погледати да диду пошаље у *болницу,* и тамо ће му бити добро. Сви су се сложили да то треба направити и били су захвални господину Отису јер ће он дати свој новац и настојати да диди опет буде добро. „А мали", реко је тетки Гастонији, „јесте ли сигурни да ће ваш муж и отац бити јако весели кад се с њима суочите у вези с чувањем малог?" А она каже: „Бог ће им дати милости". А господин Отис каже: „Па, не бих реко да ће тако бити, но ви се за њега добро побрините и обавијестите ме је ли све у реду." Боже, расплако сам се кад сам то све и све њих чуо како говоре. О, Боже, плако сам кад су узели диду и однијели га у кола ко да је неки болесни офуцани цукац и полегли га на задње сједиште и одвезли га у *болницу*. Плачем док тетка Гастонија затвара дидина врата, а *он* их никад није затваро, нити једном их није затворио у сто година. Позлило ми је од ужасног страха и дошло ми је да паднем на земљу и да у њој ископам рупу и да плачем у њу, и да се сакријем у њој, јер никада нисам ништа друго видио нег ту кућу и диду откад знам за себе, а сада ме, ево, одвлаче од празне куће, а мој дида тамо умире и неможе себи помоћи. О, Боже, сјетио сам се што је реко за ону ограду, и за Бога, и за господина Отиса и за моје мокре ножурде, и сјетио сам га се тако страшно младог, и како одлази, и плако сам и стидио се свих.

III

У КУЋИ ТЕТКЕ ГАСТОНИЈЕ

И тако, одвели су ме низ цесту у кућу тетке Гастоније, а то је била велика стара оронула кућа јер тамо живи њих једанајст-дванајст душа, од најмање бебе до дједа Џелкија, који стално сједи у кући јер је стар и слијеп. Та кућа у ничему не личи на дидину. Ту су свуда около прозори и велки димњак од цигле и тријем скроз око куће, а на њему су биле столице и коре од лубенице и пијесак по даскама, ко да се човјек без тога не може зањуљати. Ц, ц, ц, откад знам за себе, никад нисам видио толко муха колко сам их видио у тој кући. Не, не желим ту остати. Стабла у дворишту, и једна трешња, и добра зафрканција, ал ту је и шес-

-седам клинаца и сви дрече и скиче, а ни прасци ни приближно нису тако добри ко дидини. Не, не желим ту остати. И немам ди спавати по ноћи, осим у кревету с три-четри клинца, а није баш лако заспати кад ти је нечији лакат набијен у лице.

Дјед Целки, ја се бојим тог човјека јер је реко: „Донеците ми тог малог вамо", и онда су ме донијели, а он ме ухвати за руке и загледа се у мене оном једном жутом очурдом, ал га није добро усмјерио, јадник, па ми је гледо скроз изнад главе и није видио ништа. А друго око, њега тамо више није било, очна јабучица му је исцурила унутра у главу. Није имо очи, тај старац. Чврсто ме држо да ме заболело, па каже: „То је тај мали. Е, њега не желим на дан додирнути више нег једноч". Тетка Гастонија дотрчи и истргне ме. „Зашто проклињеш ово дијете кад си већ свакога по седам пута проклео? Није он крив за оно што је твојим очима учинио његов отац, он је још дијете." А дјед Целки заурла: „Дотакнит ћу га седам пута прије нег умре и нико ме у томе неће спријечити". „Е, нећеш", заурла тетка Гастонија, а тетак Сим, то је муж од тетке Гастоније, он изведе тетку Гастонију ван, и мене, а ја одјурим и сакријем се под штагаљ јер сам се страшно уплашио да ће дјед Целки замахнути и опет ме зграбити. А-а, не волим кућу тетке Гастоније, јок.

Змија, дјед Целки је често сједио у куту и јео с кољена, док су сви остали сједили око стола и с њега јели, а дјед Целки би ослушкиво свакога ко говори, па би реко: „Јеси то ти, мали?", а мислио је на мене. Ја сам се скриво иза тетке Гастоније. „Дођи вамо и стани крај мене, мали, да те по други пут могу додирнути. Онда неће остати нег још само четри пута па ћеш исплатити проклетство." „Не обраћај пажњу на то што он говори", рекла ми је тетка Гастонија. Тетак Сим није говорио ништа, ал ме исто тако никад није ни *гледо*, и ја сам се тако бојо и било ми је мучно и мислио сам да нећу баш дуго живјети у кући код тетке Гастоније, нег да ћу умријети у шуми, сам и тужан. Тетка Гастонија је рекла да сам се разболио и да сам изгубио пет ипо кила, да изгледам страшно и да сам слаб и да сам по цијеле дане у прашини. „Због чега стално плачеш у тој прљавштини, дијете", каже ми она, „и стално имаш такво блато по лицу?" Отрљала ми је блато. Тетка Гастонија, никада то није била она, био је то дјед Целки, и тетак Сим, и сва дјеца, они су на мене бацали прашину. И никада ме *нико* није одвео у болницу да видим диду. „О, Боже, морат ћу престати толко плакати."

Дјед Целки испружи руку кроз прозор и ухвати ме, и то ме је заболило да сам се ко мртав срушио на земљу, а

он је урло и крешто и реко: „Сад сам ухватио малог, и то је сада други пут!" — а онда је реко, реко је: „Три—четри", а тетка Гастонија ме тако јако повуче да сам опет пао на земљу. „Препозно сам знак кад сам га уфатио", крешто је дјед Целки, „и није остало нег још само три пута!" Тетка Гастонија бризне у плач и сруши се у кревет и ударала се у груди и незнам што све не, и сва су се дјеца растрчала низ цесту да пронађу тетка Сима, који је био у пољу с мазгом, и онда је он дојурио цестом, Боже, онда је тај стари дјед Целки изишо на тријем и почео ме тражити раширених руку, и крено је баш тамо ди сам ја стајо, ко да опће није слијеп, ал онда запне за столицу и јаукне, падне и повриједи се. Сви су рекли: „Ох!" Тетак Сим је подиго старца и одно га у кућу и ставио га у кревет, а старац је дахто. Тетак Сим, он је реко братићу да ме изведе ван, и тако смо братић и ја стајали вани и слушали како тетак Сим и тетка Гастонија вичу једно на друго.

„Због чег оћеш тог малог задржати у кући која га је проклела, глупа жено?", викао је тетак Сим, а тетка Гастонија само се молила и молила. „О, Боже, он је још дијете и никоме није ништа нажао учинио, зашто Бог спушта срамоту и уништење на главу невина јањета, и најнајмањег дјетета?" „Немам ја ништа с тиме што је Бог одлучио", вико је тетак Сим. Тетка Гастонија вели: „Боже господине, он је крв моје крви и крв моје сестре је моја крв, о Боже, Исусе благи, спаси нас од гријеха, спаси мог човјека од гријеха, спаси мог таста од гријеха, спаси ми дјецу од гријеха и, Боже, драги Боже, спаси *мене*, Гастонију Целки, од гријеха." Тетак Сим изишо је на тријем, бацио најцрњи поглед и онда отишо, јер ће тетка Гастонија сада цијелу ноћ молити, а *он* нема што рећи. Дјед Целки је заспо.

Мој братић, старији од мене, одведе ме до цесте и покаже ми ГРАД тамо доље јер је знао да сам страшно беспомоћан. Каже: „Ноћас ти је суботња ноћ, сви ће се напити и отићи доље у ГРАД и паст ће страшна *фурка*, богами, тако ће бити". Ја кажем: „Што то значи да ће пасти страшна *фурка?*" Он каже: „Момче, имају музику која откачује и разорне пјесме и плес и све те форе. Ти бога, видио сам то у суботу навечер, било ти је прасе на ражњу, а мој стари дрмне флашу до краја, ко што он то зна" — и забаци своју црну главуџу, мој братић, а он је, 'нате, имо највећу главу, и покаже ми тако, па вели: „Ју-хуууу!" Онда почне скакати около, а једну је руку држо с другом да ми покаже, па каже: „Ово ти је плес. Ал ти немош ићи на никакву фешту јер је на теби проклетство". Онда смо се братић и ја мало прошетали низ цесту, а пред нама су била сва свјетла ГРАДА, а то никада прије нисам видио, и

онда смо сједили на једном дрвету јабуке и све то гледали. Али, ја сам био толко утучен да ми то баш није пуно значило. Боже, што ме брига за тај ГРАД!

Онда, братић је отишо на своју страну, а ја на своју, и онда сам се сјурио назад до шуме и онда низ бријег до дућана господина Дунастона да опет мало слушам радио како свира. Онда, можете се у то кладити, отишо сам по цести до дидине куће. Била је тако мирна, тако празна, еееe, и нико осим мене није знао да ћу и ја брзо умријети и отићи под земљу. Стари пас цвилио је пред дидиним вратима, ал *он* ту више није живио, а нит ја, и нико ту није живио, и он је цвилио из цијеле своје душе.

Еееe, дида је прије сто година видио Бога како улази кроз ограду, а сада умире у болници и никада више неће видјети ни ограду ни ништа друго. Питао сам Бога: „Зашто то Бог ради мом диди?"

И више се ничега не сјећам из тетка Гастонијине куће, а тамо се свешта дешавало.

IV

ДОЛАЗИ БРАТ ДА МЕ ИЗВУЧЕ

Дечко ко што сам ја нема ди спавати осим да остане тамо ди је, а ја сигурно више нисам хтио остати код тетке Гастоније, ал једноставно нисам имо ди спавати нег у кући код те јадне жене, па сам тако одјурио кроз мрачну шуму, богами, и ево, тетка Гастонија чека ме у кухињи уз лампу на уље: „Спавај, дијете моје", каже ми она, и то тако нежно да сам пожелио да уроним и да заспим у њеном крилу ко што сам то радио у мамином крилу кад сам још био сасвим мали, прије нег је умрла. „Тетка Гастонија ће се бринути за тебе, па-што-било-да-било!", каже она и помилује ме по глави, и онда сам заспо.

Онда сам био болестан и лежо сам у кревету два-три, седам дана, а цијело вријеме је падала и падала киша, а тетка Гастонија ме је хранила ричетом и шећером и подгријавала ми кељ. Дјед Џелки, он је сједио у другом дијелу куће и говорио: „Донесите ми тог малог", али ме нико није носио нити му говорио ди сам јер је тетка Гастонија свима рекла да шуте. Дјед Џелки једном је кроз прозор зграбио братића, ко онда мене и реко: „Јок, изгледа да то није он". А братић је исто онако завијо ко ја.

Спаво сам два дана и нисам се будио осим да опет заспим, а тетка Гастонија је послала братића да нађе господина Отиса, ал господин Отис је отишо на СЈЕВЕР. „Ка-

мо на СЈЕВЕР?", рекла је она братићу, а братић јој каже: „Па, на СЈЕВЕР." „Ал *ди* на СЈЕВЕР?", а братић каже: „Па отишо је у СЈЕВЕРНУ ВИРЏИНИЈУ". Тетка Гастонија само је погнула своју јадну главу и није знала што да ради.

И тако, господина Отиса нема, а тетка Гастонија се моли за мене, и још је довела и госпођу Џоунс да се и она моли за мене.

Тетак Сим једампут ме дошо погледати па је реко тетки Гастонији: „Чини ми се да ће овај мали за својим дидом", а она је дигла поглед према таваници и рекла: „Амен, свијет није погодан за такво јање, Исус нека му спаси душу". „Па", реко је тетак Сим, „ја би реко да су то само једна уста мање", а она крикне: „О, Јехова, изведи мог човјека са путā грешних".

„Затвори уста, жено, твој човјек нема времена за грешне путе и он ове зиме неће моћи купити никакву нову пећ јер је и она парцела с духаном проклета, чујеш ли ме, ýши су почеле гристи листове откад је тај мали овдје." И залупи вратима.

То је била најдужа говоранција коју је тај човјек опће изговорио.

Једну суботу ујутро лежим у кревету и ОПАААА!, сви вани почну викати и брбљати, и то све гласније, па и ја пробам да видим, и истегнем врат, ал нисам мого видити ништа. Сви су се са тријема сјатили вамо. Онда сам ја увукo главу, јер сам болестан. И, што мислите, ко се појавио на вратима, а сва дјеца за њим?

Ако то није мој брат, пас-мачка-лисица, он се толико промијенио откад је отишо од мене и од диде, не би сигурно мого рећи *ко* је тај човјек који стоји на вратима, јер је имо неку огруглу капу на глави, с малим дугметом на врху, а коса му је чудно стршала низ врат, а он, мршав и сух и сав некако извучен и висок, и прилично тужног изгледа. Смијао се и смијао кад ме видио и онда је пришо кревету да ме загрли, па ме погледа у очи: „Ево га", реко је, а то није реко никоме јер је говорио сам себи, па се насмијо, и ја с њим, и био сам тако изненађен да ништа нисам мого рећи. И, 'нате, од изненађења сам се придиго и сјео у кревету.

Сва су се дјеца кикотала, ал тетка Гастонија, она се сва изнервирала и усплахирила, јадница, и стално је преко рамена бацала погледе у страху да ће цестом наићи тетак Сим, јер он није волио нити мог брата, чини ми се. „Чуј, Џоне, ди си до сад био и по што си се вратио?", рекла је мом брату, а он јој вели: „Пази сад", па поскочи и започне

најсмјешније гегање по кући које сам икад видио, и ја се почнем смијати, и сва дјеца за мном, а дјед Целки се придигне и пита: „Што се сви смијете?"

„Дошао сам вамо по младог господина Пика, госпођо, и да га поведем на мом *чаробном тепиху* на СЈЕВЕР у НЬУ ЈОРК СИТИ, ваше господство", рекао је и извео још један смијешни дубоки наклон и смакно с главе ону смијешну капу и свима показо главу. Ја и дјеца опет смо се почели смијати да никад у животу ниси видио такав смијех и афркацију. „Ко то говори?", вели дјед Целки, и још: „Зашто се та дјечурлија толико смију?" Ал му нико није одговорио.

„Како то да си дошао вамо?", питала је тетка Гастонија мог брата, а он смота капу под руку и каже: „Тако, да узмем свог брата, ето како", и престане јурцати, а дјеца се узмувају јер су хтјела још смијеха, ал одрасли су сада почели озбиљно разговарати.

А ја, у јутро великог дана, ја сам усто и почо цупкати ногама по кревету, чујеш, удахнем зрак пуним плућима и одлично сам се осјећао. Ју-хууу!

„Е, нећеш мајци", каже му тетка Гастонија, а он њој: „Хоћу, хоћу, по чему мислиш да нећу?" „По чему?", каже тетка Гастонија, „зар да га пустим да оде са скроз неурачунљивим човјеком који ми дође и каже да ће одвести ово јадно болесно дијете испод сигурног крова над главом?"

„Није он под својим кровом, тетка Гастонија", каже он, а та жена скочи и закука: „Немој ти мени ‚тетка Гастонија', кад сви знају да си скроз неурачунљив и да никада ниси ништа радио осим што си пио и мувао се по улицама на све стране сваку божју ноћ, и онда, тек тако, отишао си кад си највише требо својим јадним старима. Одлази, одлази."

„Ма ко је то у кући?", викао је дјед Целки и дрмо и цимо наслон своје столице и бацо погледе около. Па, 'наш, дјеца и ја сада се више нисмо смијали.

„Госпојо", вели мој брат, „како то говорите?", а тетка Гастонија завиче: „Ма немој ти мени ‚госпоја', и немој ми више долазити вамо јер знај да нећеш извући никакво дијете испод мог крова и учити га вражјим стварима које си ти научио од свог ћаће. ДА", викнула је, „гори си од свог ћаће и од свих *Џексона* опће!"

А мени је у том тренутку пред очима пролетио читав мој живот. „Ма ко је тај човјек у кући?", крешто је дјед Целки, а био је толко грозно избезумљен да никада прије тога нисам тог старца видио да толко полуди. Извуко је свој штап и чврсто га стегнуо. И баш у тај час на тријем се попне тетак Сим, и кад је тај човјек видио мог брата

како стоји насред кућe, очи му се избуље ко кокошја јаја, тако бијеле, округле и тврде. Реко је тихо и чудно: „Нико те није позво у ову кућу, човјече, то знаш". И без окретања посегне руком иза врата и извуче лопату која је тамо лежала. „Губи се одавде." Тетка Гастонија ухвати се за грло и отвори уста да врисне, али још није била спремна за то, па сви застану и причекају.

V

МАЛО СВАЂЕ

Ал 'наш, мој брат се није баш тако уплашио господина Сима и његове велике старе лопате, па му је реко: „Ја не узимам ову столицу да гађам било кога, ни да неког убијем, јер сам овамо дошо у миру и тишини, ал сигурно ћу ову столицу држати толко дуго колко ти будеш држо ту лопату, господине Целки", и подигне столицу ко да је пред њим лав. Бјелоочнице му се зацрвене, ништа му се од свега тога није свиђало. Тетак Сим га погледа, па погледа тетку Гастонију, па каже: „Што тај момак овдје ради, кажи, чујеш ли ме?"

Она му каже. А он њој: „Добро мучи сад, жено", и окрене се према мом брату: „Слушај, одлази одавле, и то јако брзо", и покаже на врата.

„Дофати га, Симе", гракто је дјед Целки и поновно уста са своје столице витлајући штапом и дерњо се: „Момак, распали га посред главе, дршком!"

„Сједи тамо, стари", каже му тетак Сим, а тетка Гастонија почне за мном кукати и плакати јер није хтјела да одем с мојим братом, па вели: „Не, Симе, не, тај дечко је болестан и изгладнио и прехлађен је, и свако зло ће му се срручити на главу, грешнику, с тим човјеком, а мени ће бог на душу свалити усијено жељезо и вјечно проклетство, и теби и овој кући", рекла је то док је устајала, најплачније и најтужније што сам је икада видио, па ми приђе и загрли ме и сакрије од свих, и цијелог ме изљуби. У-ха!

„Облачи се, Пик", каже мој брат, а тетак Сим спусти своју лопату, а онда мој брат спусти столицу, а тетка Гастонија је плакала и плакала и држала ме, јадна жена, тако да се једноставно нисам мого помакнути ни за милиметар, и био сам страшно тужан што су се ствари окренуле тако јадно и гадно. Онда је тетак Сим пришо и ухватио тетку Гастонију и одвуко је од мене, а мој је брат пронашо моју кошуљу и навуко ми је, а тетка крикне. Боже, пронашо сам ципеле и шешир с рупом и био сам спреман за пут, а брат ме стави на леђа, ко на коња, и ето нас код врата.

Ал што мислиш што се догодило у том тренутку? Ау-то господина Отиса зауставио се ма у длаку пред вратима, он изађе и закуца на врата, погледа унутра и каже: „Побогу, што је сад то?", па нас све осмотри и гурне мало шешир уназад.

У том тренутку сви навале да говоре у исто вријеме. Тетка Гастонија жестоко се свађала и на сав глас објашњавала, молила се и дерала, нико није мого чути о чему се ради, а господин Отис ју је слушо и гледо остале скроз миран, и ништа није говорио. Брат ме спусти доље јер је већ једва стајо са мном упрћеним на леђа док су се сви дерали, а господин Отис ме узме за руку и опипа пулс, онда ми окрене капке, ко што је направио и јадном диди, погледа ме у очи, онда ме окрене и цијелог ме испрегледа и каже: „Без обзира на све, Пик је ипак добро са здрављем. А сада, хоћете ли ми још једном објаснити све из почетка?", и док је тетка Гастонија причала, он је пар пута кимно главом и говорио: да ух-ух, да, ух-ух-ух, да. „Па, не желим се мијешати у ваше ствари, људи, али, госпођо, мислим да нисам погријешио кад сам реко да баш неће ваљати да дечка доведете амо, а једнако тако мислим да он ту више не може остати." Гледао је тетка Сима док је то говорио, а тетак Сим је реко: „Дакако, господине Отис, ја не очекујем ништа осим зла откад је он дошо овамо". Онда је господин Отис отишо до другог дијела куће и поздравио дједа Целкија, а дјед Целки је реко: „Јако ми је драго што опет чујем ваш глас, господине Отис", и остане нацерен од уха до уха због посјете господина Отиса.

А онда господин Отис каже: „Осјећам се дужним према дједу овога дечка да водим рачуна о томе да ли он има одговарајућу бригу", па се окрене према мом брату, и не би реко да му се мој брат више допадо нег и свима другима, јер је продрмо главом и реко: „Не изгледа ми баш да си у стању водити бригу око малог. Имаш ли ти какав *посао* тамо на сјеверу?"

„Па сигурно, имам посао", рекао је мој брат и развуко лице и смото капу под руку, али господин Отис није изгледо као да се с њим слаже, па му каже: „Је ли ти то једина одјећа коју имаш за пут?", и на то се сви загледају у одјећу што ју је носио мој брат и која је била једва нешто више од ништа, а господин Отис проговори: „Једино што имаш јесте та војничка блуза, а ногавице су ти пуне рупа, хлаче ти нису по мјери, све истегнуте на кољенима и једва допиру до глежњева, и све не знам како их уопће скидаш, а и та црвена кошуља, тко зна кад је задњи пут опрана, па те војничке чизме, за ово су ти вријеме прилич-

но танке, па та *берета* на глави, уосталом, како можеш очекивати да ћу ти повјеровати да имаш посао кад си такав допутовао кући?"

„Па, господине", каже мој брат, „то је данашњи *стил* у ЊУЈОРКУ", ал то није нимало задовољило господина Отиса који му каже: „Та козја брадица и све то? Е, па, ја сам се управо вратио из Њујорк Ситија и не стидим се рећи да ми је то било први пута да сам тамо, и мислим да то није мјесто за живот човјеку, био он бијел или обојен. Не видим ништа лоше у томе да се бринеш за свог брата, ако останеш код куће, јер, коначно, кућа вашег дједа је још увијек тамо, а посао можеш наћи и код куће, као и било гдје другдје."

„Чујте", рекао је мој брат, „ја имам жену у Њујорку", а господин Отис брзо дода: „Да ли она ради?", а мој брат на то малчице почне крзмати, па му вели: „Да, ради", на што господин Отис каже: „Па тко ће онда бринути за малога током дана?", а мом брату опет поцрвене бјелоочнице јер више није мого врдати. А ја сам, 'наш, држо палце јер би ми било страшно драго да се мој брат и ја упутимо кроз та врата, а сада сам опет мртвачки заустављен у тој кући.

„Он ће преко дана ићи у *школу*", вели мој брат и упути господину Отису поглед сав спетљан и изненађен таквим разговором, а господин Отис се насмије и каже: „Па, ја не бацам никакву сумњу на твоје намјере, али тко ће пазити малог кад се буде враћао *кући* из школе у том ЊУЈОРШКОМ *промету?* Тко ће му помагати при преласку улице у том бездушном граду, пазити да га не прегази камион или нешто такво? И гдје ће, на примјер, тај мали моћи удахнути мало *свјежег зрака?* А тек одговарајући пријатељи, а не они који се наоколо мотају с ножевима и пиштољима већ од своје четрнаесте? Ништа слично нисам видио откад знам за *себе*. Молим, није ми ни на крај памети да прижељкујем такав живот овом дечку, а то сигурно не би нити његов дјед у овим својим посљедњим данима, ја то радим једино због тога што барем то дугујем мом старом пријатељу који ме научио како да пецам још док му ни до кољена нисам нарастао. Па", окрене се тетки Гастонији и дахне из дубине, „једина права ствар за њега јесте да га се стави у неку добру кућу док не одрасте толко да сам може одлучивати." Онда из свог капута извуче неку фину књигу, одврне дивно налив-перо и најљепшим рукописом у њу нешто записа. „Прва ствар коју ћу сутра ујутро направити јесте то да ћу назвати и обавити све што је потребно, а у међувремену дечко може остати овдје", па се окрене тетки Гастонији, „јер сам сигуран, госпођо, да ћете ви водити ра-

чуна о томе да се све одвија како ваља." Да, господин Отис је говорио баш тако фино и баш тако угодно.

Ал мени то и није било јако угодно јер нисам желио остати у кући тетке Гастоније ниједну минуту више, ниједну ноћ и никоје вријеме, ко што нисам хтио ићи у никакву ДОБРУ КУЋУ, како је реко господин Отис, ни гледати како мој брат, сав тужан и сам одлази цестом, ко што је било. Он је погледаво преко рамена, јадни брат, свако мало и полагано својим ВОЈНИЧКИМ ЧИЗМАМА у прах дробио пијесак, а дјеца тетке Гастоније пратила су га комад пута јер им се он јако допо и хтјели су га опет гледати како се клања и гега и више нег је то радио у кући, ал неће. Господин Отис осто је на тријему и разговаро с тетком Гастонијом све док мој брат није несто у шуми, а тада је господин Отис сјео у свој велики ау-то и отишо.

Еее, тако ми је било.

VI

ОДЛАЗИМ КРОЗ ПРОЗОР

Падне вечер и сви оду у кревет, и ја сам у кревету са три мала братића, ал никако не могу заспати, и кажем себи: „Ох, што ме тек чека?" Забринут сам због свега, а не могу плакати, ни ништа друго. Све што сам замислио, све се распршило и ништа нисам мого урадити. Боже, то је била ружна, дуга ноћ.

Али, слиједећа ствар коју знам била је то да сам спаво, јер сам се пробудио и чуо како доље вани лаје пас, а тетак Сим отвара прозор од тамо ди спава и виче ван: „Престани с тим лавежом и с том дреком тамо!", а тетка Гастонија пита: „Зашто пси завијају?"

Тетак погледа и врати се, па каже: „Ма, нека црна мачка тамо доље фркће с дрвета", и врати се на спавање. Тетка Гастонија каже: „Црна мачко, отиђи од мојег прага" и трипут пљуцне, па и она утоне у сан.

Онда зачујем мог малог братића Вилиса, који спава крај прозора, како каже: „Кој' то?", и зачујем тако тихо: „Пссссст", па погледам. Ју-хуууу, то је мој брат на прозору, и ја и Вилис успентрамо се преко малог Хенрија и приснимо носове на стакло, а онда дође и мали Џонас, па и он притисне *свој* нос уз стакло. „То је онај чико што је плесо", каже мали Вилис и почне се хихотати, хихихи, ал мој брат стави прст на уста и каже: „Пссст!" Сви смо се скупили ближе због тетке Гастоније, тетка Сима и дједа Целкија који је спаво у углу, ал сви су спавали и хркали, а пси су цвилили, тако да нико ништа није чуо.

„Зашто сте дошли, госпон Плесач?", каже мали Вилис, а Џонас каже: „Ух-ухух", а мали Хенри се пробуди и каже: *„Скини ми се с ноге!"*, ужасно гласно да смо сви скочили натраг у кревет и покрили се преко главе, а мој брат се сагнуо испод прозора. Ух, 'наш како је, тек тада ми се повратио дах. Ал нико се није пробудио.

Сви се тихо успужемо к прозору.

„Ош се опет гегати?", упита Џонас, а мали Хенри се пробуди и угледа што се дешава на прозору, протрља око и каже: „Ош опет гегати?", јер он увијек понавља што Џонас каже. Мој брат каже: „Пссст", а мали Хенри стави свој прстић на уста и окрене се, па *мене* гурне лактом, 'наш, ко да ми је то била нога, и онда опет сви погледамо мог брата.

„Дошо сам по Пика", каже мој брат кроз дланове, „ал вратит ћу се сутра ил идуће године и плесат ћу за све вас, и свакоме ћу од вас дати педесет центи, јел ме чујете?"

„А што нећеш плесати сада?", каже мали Вилис, а Џонас каже: „Само мало?", а мали Хенри каже: „Шамо мало?", а мој брат накриви главу, све их погледа и каже: „Чујте, да ли стварно вјерујете да негдје постоји рај?", и дода: „Пик, облачи одјећу, ал тихо, док ја отплешем за овај народ", и ја то набрзину направим, а мој брат почне тихо гегати се и плесати на мјесечини у дворишту, а дјеца су га гледала с великим зачуђеним смијешком на лицима. Е, никад ниси видио такав плес под мјесечином какав је био његов, а нити га та дјеца више никад нису видла.

„Доста с тим лавежом и дерњавом тамо", урликну је тетак Сим с друге стране куће и, *кажем* ти, ми се опет завучемо у крпе тако брзо да нико није мого видити другог како то ради. Ал тетак Сим, он је мислио само на псе, јадни поспани човјек.

Онда се сви опет дигнемо.

Брат отвори крило прозора и каже: „Пссст!", и уђе, а Џонас каже „Сссс!", и мали Хенри каже „Шшшш", а ја ухватим брата око врата и ето ме вани, прво глава па онда ноге, и пас-мачка-лисица, и вук, нази сад, ако нисам вани на дворишту усред мрака и спреман за одлазак.

„Ајмо", каже мој брат и упрти ме на леђа ко што је то једампут данас направио, па се окренемо и погледамо клинце на прозору, а они су тако тужно изгледали ко да ће сваки час заплакати, 'наш, а мој брат је то знао, па им каже: „Немојте плакати, дјецо, јер Пик и ја ћемо се вратити сутра ил идуће године и онда ћемо се сви заједно дивно забављати, и ићи на поток да пецамо, и јест ћемо слаткише, и гањати лопту, и једни другима причати приче, и попети се на дрво и *зафркавати* људе доље, и *све* такве фине ствари, ви само мало причекајте, па ћете видјети, је л' ме чујете?"

„Да", каже Џонас, а мали Хенри каже „Дааа", а мали Вилис каже: „Ахааа", и тако брат и ја кренемо преко дворишта и преко ограде у шуму, и то без шума. Јухууууу! Успјели смо.

VII

ДОЛАЗИМО У ГРАД

Дида, то је била најмрачнија ноћ јер су облаци прекрили мјесец баш како смо брат и ја стигли до шуме, и тај је мјесец изгледо тако јадно ко да је од банане, и није се показиво осим мршав и слабашан кад би провирио иза облака. Било ми је хладно и сав сам промрзо. Личило је ко да ће се сручити кишна олуја па да ме тек она загрије, јер се опће нисам осјећао онако добро ко кад смо кренули. Изгледало ми је ко да је остало нешто што сам заборавио учинити, ил што сам заборавио понијети из тетка Гастонијине куће, ал знао сам да ништа такво није постојало осим онога што сам сањо. Боже, зашто сам тамо сањо такве ствари и сам себе гризо. Кроз шуму и кроз сав тај мрак јурио је *влак*, ал он је био тако јако далеко да смо га брат и ја чули тек кад би вјетар донио зоук и чули смо *ту-тууууу* — како пролази, звучало је ко да једва чека да се докопа брда. Сигурно! Било је хладно и све чудно и мрачно. Ал мој брат, он се опће није брино.

Носио ме кроз шуму, а онда ме спустио и реко: „Ух, момче, па нећу те вальда овако носити све до Њујорка?", и тако смо тапкали све док нисмо стигли до кукурузишта, а онда он каже: „Чуј, јеси ли сигуран да ћеш моћи ходати сам након онакве болести?", а ја му велим: „Сигуран, ја сам само мали", и продужимо даље.

Мој брат каже: „Прва ствар, морам ти набавити капут", а онда дода: „Устај, момче", и повуче ме опет на леђа и погледа ме крајичком ока: „Слушај ме, Пик", каже, „јеси ли ти потпуно сигуран да хоћеш са мном, је ли?", а ја кажем: „Да, господине".

„Па зашто ми онда кажеш *господине*, кад знаш да сам ти ја брат?"

„Да, господине", кажем ја и онда сам себе ухватим, па кажем: „Да, господине, брате", и нисам знао што да кажем. А изгледа да сам се плашио зато што опће нисам имо појма камо идемо и што ће бити кад тамо стигнемо, ако стигнемо, а нисам се усуђиво да питам брата који је по мене дошо тако весо и задовољан, какав је био.

„Слушај ме, Пик", каже он, „ти сада идеш са мном кући и зови ме *Слим,* ко што ме сви зову, чујеш?"

„Да, господине Слиме", кажем ја и онда се опет ухватим и кажем: „Да, Слиме".

„Па тако", насмијао се. „Кажи, јеси видио ону црну мачку испод Целкијевог дрвета на коју су сви они цукци лајали? Ја сам је тамо донио да им скренем пажњу са мене, и како је само фрктала и фино их одвукла, а нама донијела срећу, а?, та стара црна мачка. Пази сад", каже Слим једном дрвету, обиђе га, сагне се испод њега и почне на њега лајати и онда направи „Фрррр!", ко мачка, и обадва се почнемо смијати. Такав је *он* био, дида.

„Јадни мали", каже он и цимне ме навише на леђа. „Изгледа ми да се ти бојиш свега ко што се и одрасли боје. То ти је ко што каже један човјек у Библији: Изагнаници и скитнице бит ће на земљи. Немаш још ни једанаајст година и већ то знаш, несумњам ја у то. Ето, ја сам дошо и извукo те с твојега и од тебе направио скитницу", и онда смо дуго ишли и стигли до мјеста одакле су се пред нама видла свјетла града, а он није ништа говорио. И онда, ето нас на цести.

„Овако, рећи ћу ти камо идемо", каже мој брат ко да чита моје мисли и види сву муку у њима, па каже: „А онда ћемо један другога боље разумјети и бит ћемо пријатељи и бит ћемо заједно до краја свијета. Кад сам чуо за диду, знао сам за сву невољу и биједу која ће ти пасти на главу, Пик, и реко сам мојој Шејли, то ти је моја жена, она ће сада бити твоја нова мама, и она се са мном сложила и рекла — Иди тамо и доведи тог јадног малог. Е", рекао је, „Шејла је јако фина женска и брзо ћеш је видити. И тако сам дошо овамо, на југ, по тебе јер сам ти ја једини род који ти је остао, а ти си једини род мени, стари мој. Сада ти је јасно зашто је господин Отис дао дједу Џексону ону колибу и онај комад земље на којем си се ти родио и зашто ти је господин Отис данас хтио помоћи?"

„Не, господине Слиме", кажем ја, а сигурно је да сам хтио чути.

„Зато што се твој дида родио ко *роб,* а господин Отис је њему нешто дугово, јеси то икада раније знао, је ли?"

„Не господине Слиме, нико ми то никад није рекo", кажем ја, макар ми се учинило да су људи једном говорили о *робовима,* и требало ми је мало да се приберем, 'наш.

„Господин Отис", каже мој брат, „он је добар човјек и осјећа да је с времена на вријеме дужан неку помоћ обојеним људима и онда се према њима фино понаша, али не и према *мени,* и добро мисли. Сви добро мисле на свој јад-

ни начин, највише тетка Гастонија, сирота жена. Тетак Сим Целки није лош човјек, он ти је једноставно сиромашан и не може издржавати никакву скитницу Пика, ко што си ти. У души он никог баш не мрзи. Стари дјед Целки, он ти је само луди старац, а мислим да би и ја био луд да се мени десило то што се десило њему. Чуј, ја опће не пуцам на то да ти одеш у неки УЗГОЈНИ ДОМ, ко што је данас господин Отис хтио средити. Ето, сад знаш зашто те тетка Гастонија примила, а Целкијеви те нису хтјели?"

Па то сам и хтио чути, и кажем: „Па зашто?"

„То ти је због твог тате, Алфа Цексона, то је мој тата ко и твој, он је ослијепио дједа Целкија у једној страшној тучњави прије десет година и пала је зла крв између наших двију породица. Тетка Гастонија била је сестра твоје мајке, и она је твоју маму јако волила цијели живот и бринула се за њу све до краја, кад је тата након пет година изишао с робије и присилног рада, од чега три године у Дисмал Свомпу, и никад јој се није вратио.

„Камо је отишо?", упитам брата и покушавам се присјетити татиног лица, али није ишло.

„Нико не зна", каже мој брат и продужи даље натмурено, па каже: „Мали човјече, твој отац био је *дивљи човјек*, али и *лош човјек*, и то је све што је он био или још јесте, био он жив или мртав и ди год да се у овом тренутку налази. Твоја мама је одавно умрла, сирота душа, и нико њу не криви што је полудјела и умрла онако како је умрла. Момче", каже мој брат и окрене главу да ме погледа: „Ти и ја долазимо из *мрака*." Реко је то, а то је реко страшно туробно.

Ето нас, силазимо с прашњавог пута и закорачујемо на најравнију и најудобнију цесту коју сам икада видио, а она је са сваке стране имала бандере с неким малим драгуљима који су свјетлуцали на мјесту ди је пут прелазио преко потока, и имала је лијепу бијелу црту нафарбану по средини, и све такве ствари! Аха. А скроз доље напријед, свјетла града одакле су долазила три-четри ау-та који су слиједили један другог у великој брзини, зум, зум, зум.

„Па онда, дал још увијек желиш ићи са мном?"

„Да господине Слиме, сигурно, ћу с тобом."

„Стари мој", каже он, „ти и ја ћемо успјети на овом ПУТУ према тамо. Хеј, народе, пази, долазимо", а около није било никога коме он то говори и, тако, почнемо скакутати по цести крај двје-три бијеле куће, а обадвојица смо се осјећали одлично, и онда мој брат каже: „Ево нас на рубу града", и почне махати рукама и викати: „Јухуууу!", и ми с великом халабуком наставимо даље.

Пролазимо крај старе бијеле куће велике ко шума иза ње, а та кућа од напријед има бијеле стубове и тријем и страшно је лијепа за видјети, и још пуно прозора скроз около, а свјетло је кроз прозоре падало на красно травнато двориште, а мој брат каже: „То ти је породична кућа генерала Клеја Такера Дејвиса Колхауна, који је пензиониран ко херој Седамнајсте бригаде регименте дивизије Конфедералне Уније, који је погођен у лијеву тибуларну жилу и у својој библиотеци пише своје незаборавне мемоаре о бици код Гетисбург Шајлоха код Апаматоксбурга, јухуууууу!", и настави тако ко иначе са свим стварима, и баш га било брига.

И тако ми идемо крај једне обичне куће, па крај друге обичне куће, и ту је цијела гомила обичних кућа, а онда, ево ти једне необичне, сва од црвене цигле, а свјетла су блијештала на све стране. Јухуууу! Никада прије нисам видио толико свјетла и бандера и прозорских стакала, а нити толико људи који шетају тако красним улицама. „Ово ти је град", каже мој брат, 'наш, а мени се чинило ко да сам тај ГРАД већ давно видио с мојом мамом из ау-та кад смо једампут дошли да гледамо филм, када сам био још тако мали клинац да чак не би реко да се таквих ствари можеш сјећати. И сада сам, ето, у граду, али сам порасто и идем у *свијет* са својим братом. Е, све је почело бити јако привлачно за гледање.

И онда скренемо кроз неко мрачно мјесто, а мој брат каже: „Ти ћеш ме чекати ту у овој уличици док ја донесем пар сенвића да имамо за атобус", и онда ме спусти јер се већ сав био искривио, и онда ме узо за руку па смо пошли. Тако смо дошли до краја уличице баш насупрот цесте која је сва била обасјана и сјајна, ал та уличица, она је била у мраку и ту сам требо чекати. „Гле, то ти је пилећи киоск", каже он. „Ја идем брзо преко пута, а ти пази да те нико не види јер су се можда Џелкијеви пробудили и средили да некога пошаљу да нас нађе, 'наш? Остани ту", каже он и гурне ме уза зид од црвених цигли и ту ме посједне, па онда оде преко *улице*.

Е, дида, био сам тако леђима наслоњен уз тај зид и гледо горе између тог и једног другог зида небо, а ди год да окренем главу чуо сам ау-те и људе како причају и свакакве шумове и музику, кажем ти, то је била бука од тога што је свако *радио нешто* на све стране у исто вријеме, рукама, ногама, гласом, очито.

Тако сам мирно стајо и слушо и изгледало ми је да ту *свако* нешто ради осим мене. Преко улице је тај пилећи киоск, али то ти није ништа него обични мали киоск, ко што се зна, ал унутра је најбљештавије свјетло и испред

сједе неки људи за дугачким столом и једу нешто што лијепо мирише, тако да су ми пошле слине на уста док сам тамо стајо. Унутра је трештала музика с радија и сасвим сам је јасно и гласно чуо преко улице, и чуо сам неког човјека како пјева: *„Гдје си се скривала, душо, тражио сам те свуда, како се понашаш према мени, зар не видиш да се бринем?"* Била је то дивна музика с радија, најбоља коју сам опће чуо, а долазила је из неке велике кутије око које су се палила и гасила црвена и жута свјетла. Изнад врата вртио се неки котач у излогу и радио врррррм-врррррм, а иза њега се могло чути још неко врррррм-врррррм из далине и изгледало је да је то још већи котач од тог. А мени је изгледало ко да је то што сам тада чуо котач свијета. Зар није, дида? Ох, тако сам био узбуђен.

Реко сам себи: „Изаћи ћу само два корака из те *уличице"*, и помакнем се дуж зида и изађем ван да видим још мало од оне улице. Јоооој! Стварно је сва била бљештава и дивна.

Онда је дошао мој брат из пилећег киоска с папирнатом врећицом у руци, а онда низ улицу наиђе група људи па га виде и повичу: „Ej, Слиме, што ти тражиш ту из НЬУЈОРКА?" А он узвикне: „Здраво Хари, здраво господине Редтоп Тенормане, здраво Смоуки Џоу. Па, дечки, како иде?", а они кажу: „Па ево, мотамо се около, 'наш." А он каже: Већ вас *дуго* нисам видио како радите", а они кажу: „Ма, радимо тек туитамо. Чуј, како ти успијева с тим брчинама на лицу?" Мој брат каже: „Па, дуго ми је требало да се навикнем, 'наш", а они кажу: „Е па, здраво, стари", и оду низ улицу и сви кажу: „Видимо се".

Ух, страшно ми се допао тај град и појма нисам имао да је тако пун живота.

Брат и ја шмугнемо низ уличицу до ивице града и збришемо доље, а осјећали смо се ко бог јер смо знали да ћемо ускоро јести оних пар сенвића и јер је брат реко да ћемо чекати атобус крај раскршћа, а атобус само што није стиго, а кад уђемо у атобус више ни мени ни њему неће бити зима. „Атобусна станица није ноћас мјесто за нас, момче", каже ми он, па настави: „Ма, уосталом, што нас брига, све је исто ако ко ја вјерујеш у Бога, пази, чујеш ли ме, Божеееее?"

И тако сједимо на неким бијелим степеницима на којима је свијетлећа дугмад и чекамо атобус око пола сата ил дупло толко, не могу се више сјетити.

И, ево га. Дошо је цестом, велик, сав у тутњави, а на њему је писало ВАШИНГТОН, а човјек за воланом успори брзину да нам стане, и онда нешто направи зум-бум, баш

крај нас, ко да никад не мисли престати, и шикне ми у лице пијесак и зрак и врели мирис, ал се заустави и ми потрчимо за њим. Кад сам видио ту огромну машину, реко себи: „Нико појма нема камо идем у овој направи, ал мој се брат брине за мене, од сада па даље".

Више никада нисам видио тетку Гастонију.

VIII

АТОБУС ВОЗИ НА СЈЕВЕР

Дида, нећу ти пуно причати о атобусу јер је море ствари искрсло у ЊУЈОРКУ, а о њима у том атобусу појма нисам имао, само сам некако био срамежљив, 'наш.

Онда смо брат и ја човјеку платили нешто новаца, па смо прошли назад између људи који су сједили на сједиштима и сви су нас гледали, и ми њих, онда смо сјели у фотеље, само што то нису праве меке фотеље, и тако смо сједили и гледали равно напријед преко туђих глава у возача, а он је угасио свјетло и — зум, покренуо атобус, и онда смо ишли све брже и брже кроз земљу са два свјетла која су нас пратила. Брат је одма заспо, ал ја сам осто будан. Мислим да смо након пола сата изишли из *Сјеверне Каролине,* ил дупло више, јер се цеста промијенила од црне на смеђу и с ниједне стране више нисам видио куће, нег само дивљину. Мислим да су ту била само велика стара стабла без кућа, и све мрачно? и црно? или само озбиљно? То је била *дивљина* о којој је у својој молитви говорила тетка Гастонија кад се онако гласно молила.

Онда је почела падати киша, и лила је на ту пустош, а цеста је постала мокра и осамљена усред ње.

Све је било застрашујуће за видјети и човјеку је било драго што је унутра у атобусу с толко пуно људи.

Све сам их проматрао цијеле ноћи, али они су скоро сви спавали, а било је пуно мрачно да би се видло, ја сам настојо, ал није ишло.

Реко сâм себи: „Пик, ти сада идеш у Њујорк, а то је ипак нешто, је ли?", па се уштинем и било ми је добро.

И онда сам осјетио чудан дријемеж у очима јер сам увијек у ово вријеме спаво кад сам био код куће и кад сам био код тетке Гастоније, и задња ствар које се сјећам је то да сам заспо, и то је било све што сам цијелу ту ноћ радио.

Негдје пред јутро погледам и видим ди сам, у *атобусу,* и нисам мого вјеровати, па онда реко себи: „Сад ми је јасно зашто сам се тако грозно дрндо", и погледам брата,

а он је спаво и заузо цијели наслон сједишта, испружио се опуштен и миран, и било ми је драго што га видим како спава јер сам засигурно знао да је преморен. Онда сам гледо кроз прозор.

И, 'наш, никад нисам видио ништа тако страшно велико и огромно, а послије сам видио и моћније ствари на путу за *Калифорнију*. То што сам тада видио изгледало је ко да сам први пут уопће видио *свијет*, кажем ти. Ту је била нека велка ријека с постабљеном обалом са обадвије стране, а страшно јака струја кључала је између тих обала преко километар далеко, а онда се доље ширила по цијелој једној равници, мислим, да би се улила у *море*. Тамо ниже на једном брду била је нека кућа са ступовима у предворју, ко она коју сам прошле ноћи видио, *породична* кућа генерала, пензионираног хероја из Апаматоксбурга, како је то брат реко, а с друге стране ријеке видио се врх неке куће, сав бијел и округо, и изгледо је ко красна преокренута шалица, а мало издаље окруживала су је стабла и мали кровови. Човјек испред мене каже својој жени: „Оно доље ти је Бијела кућа, драга", и покаже прстом, и ето што је то било. Најфинији и најнежнији вјетар пухо је с копна на ријеку и све тјеро да се котрља и упада у воду на све стране, и то најмирније. Сунце је обасјавало ту велику фину Бијелу кућу и бацало сјај на траку везану за златни ступ скроз горе на врху, па је и она блијештала. А цијели тај крај, велим ти, превалили смо у атобусу кроз једнуједину ноћ и сад смо усред њега, јер *никада* ни један град није био тако бијел и дугачак и широк, а онда се и брат пробуди и каже: „Овај град ти је *Вашингтон*, главни град цијеле нације, и ту ти је предсједник Сједињених Држава Америке, и сви су ту", и протрља очи, а ја погледам ближе и видим да се ту дешава море ствари у Вашингтону, јер сам чуо како са свих страна кад је атобус успорио крај ријеке на црвеном свјетлу, и онда сам гурнуо главу кроз прозор да гледам. Никада нисам видио тако велико небо, тако пуно фиших поносних облака ко што су били ти који су пролазили изнад Вашингтона у јутро у Сједињеним Државама.

Послије тога, дида, нисам више пуно спаво. Било је страшно врућe у том граду Вашингтону кад смо се заустависли да пресједнемо у атобус на којем је писало НЬУЈОРК, и била је велика гужва. Ко да су сви људи свијета пошли у атобус за Њујорк и сви ознојени сјели унутра. Више нисам мого спавати осим на братовом рамену, па сам зато моро сјести усправно на стражњем сједишту и положити главу на најнеудобније могуће, на братово раме, које је било врело. Возач каже: „Слиједећа станица Балтимор",

ал мјесто да крене, он изјури ван да нешто среди и није се враћао цијелу вјечност. Пожелио сам да смо опет у оном НОЋНОМ атобусу у ДИВЉИНИ. На све стране у атобусу плакала су дјеца, а и ја сам се грозно осјећао. Погледо сам кроз прозор, ал све што сам мого видјети, био је зид с једне стране и зид с друге стране, а сунце је тукло у кров, и, ух, било је тако проклето вруће, да ми је дошло слабо. Реко: „Зашто нико не отвори тај проклети прозор?", и погледам около и видим да се сви зноје, ал нико да се помакне и отвори прозор. Кажем Слиму: „Ајде да отворимо прозор, јер ћемо иначе поумирати." И Слим почне гурати, навлачити и дрмати тај прозор, ал га нимало није мого помакнути. „Фуј", каже он, „ово мора да је један од оних *модерних* атобуса с *климауређајем* — Фуј!" Каже Слим: „Ајде, крените с тим атобусом и пустите нам мало зрака унутра". Човјек испред нас окрене се и погледа нас, па онда он покуша отворити свој прозор, ал га није мого ни мрднути, само се још више ознојио и псовао је. Онда је дошо неки војничина, па је он ухватио тај прозор и страховито потегнуо, ал ни то није користило. И тако су се сви окренули напријед и наставили се знојити.

Онда се вратио возач и видио Слима како и даље напеже тај прозор, па каже: „Молим вас, пустите тај прозор на миру, ово вам је, случајно, атобус са климауређајем", и он притисне дугме чим је покренуо атобус и, катикажем, најфинији свјежи зрак почне струјити по цијелом атобусу, једино што смо се након пол минуте сви почели *смрзавати*, а мени се чинило ко да се зној претворио у ледену воду. Онда је Слим опет почео вући прозор да пусти мало *врућег зрака* унутра, ал му није успјело, па смо наставили кроз прозор гледати красна зелена поља, а Слим каже да је то МЕРИЛЕНД и да би сада највише желио да сједи на тој сунцем обасјаној трави. Мислим да су и сви остали то осјећали.

Дида, путовање ти није баш најлакша и најугоднија ствар на свијету, али на тај начин сигурно можеш видјети пуно занимљивих ствари, а никада се због њих не враћаш.

Кад смо стигли у Филаделфију, пуно свијета изађе из атобуса, а Слим и ја пронађемо нова мјеста та-ман испред возачевог прозора, па онда купимо мало ледене оранџаде, а то је најбоље кад ти је зло. Слим вели: „Сада можемо сједити напријед јер смо прошли линију Мејсон Дикси", а ја га питам што је то, а он каже да је то линија закона за *Џима Кроуа*, а кад сам га питао ко је то Џим Кроу, он каже: „То си ти, момче". „Нисам ја никакав Џим Кроу", кажем му ја, „ти знаш да се ја зовем Пикторијал Џексон."

„Аааа", каже Слим, „такооо? Виш, то нисам знао. У-ха! Пази овамо, Џиме", вели, „јеси ли икада чуо за закон који каже да, док не прођеш Мејсон Дикси линију, не смијеш за вријеме вожње сједити крај возача?"

„Зашто ме зовеш Џим?"

„Пази, Џиме", каже он и значајно цокне језиком. „Ти ми, значи, хоћеш рећи да ниш' не знаш о тој линији?"

„Којој линији?", кажем ја. „Ја нисам видио никакву линију."

„Штааа?", каже он. „Како тооо, баш смо сада прешли преко ње док смо били у Мериленду. Зар ниси видио Мејсона и Диксија како држе ту линију разапету преко цесте?"

„А", кажем ја, „јесмо ли прешли преко ње или испод?", и покушам се тога сјетити, али нисам мого. „Чуј", кажем ја, „сигурно сам онда спаво."

А Слим се почне смијати, па ме повуче за косу и лупи се по кољенима: „Џиме, ти ме убијаш!"

„Како је изгледала та линија?", питам га ја зато што очито нисам био довољно стар да би знао да је то штос, 'наш. Онда Слим каже да ни он не зна како таква линија изгледа и да је дапаче ни он никада није видио.

„Али, тамо је ипак линија, само што она није на земљи, а није ни у зраку, она ти је само у глави Мејсона и Диксија, ко и све друге линије, граничне линије, државне линије, линија тријестосме паралеле и линија европске жељезне завјесе, све су ти то замишљене линије у људским главама и оне ти немају ништа заједничко са земљом."

Дида, Слим је то реко јако тихо и више ме није звао Џим, а онда је сам за себе реко: „Да, да, тако ти је то."

Возач атобуса се врати и вели: „Укрцавајте се сви за ЊУЈОРК, и, ко што сам ти већ реко за *путовање*, никад се нејде назад, само *напријед*. Опаааа! Равно напријед био је пут за Њујорк, и страшан промет који је шишао тамо-амо, зум-зум, а тај возач само је сједио за воланом да му се ниједан мишић опће није помако, и гледо је равно пред себе и онда је покренуо своју огромну машину напријед најбрже што је мого. Сви су се скупили из покрајње улице и гледали нас како долазимо, јер су се скроз следили и пропустили нас да прођемо. А тај возач, само је себи пробијо пут, *њега* није било брига. Други исто тако нису бринули јер су нас глатко избјегавали, и зум тамо и зум овамо, након што би ми прошли. Изгледало ми је ко да се тај атобус *никад* не би зауставио кад би путем неког усмртио, а кад би то случајно направио, ни мрвицу не би мого наћи, осим у другом округу. Дида, никад у животу ниси видио такву вожњу и фијукање, а сви су били тако нехајни и тако сигурни у себе. Катикажем, ја нисам мого гледати.

А Слим, он је опет заспо, а овај пут је њему глава клонула на моје раме, ко што је моја била на његово у Вашингтону, и тако је затворених очију спаво баш испред прозора док је возач јурио тим, могу ти рећи, застрашујућим путом. Слим се нимало није бојо и није се трзо, ни будан ни у сну. Е, у то сам сигуран, ја сам га у том тренутку страшно заволио, па сам себи реко: „Пик, ниси се синоћ требо бојати кад је он дошо и однио те кроз шуму и реко ти да не бринеш. Пик, овог тренутка мораш одрасти, за Слима. Ти сада више ниси сеоски дечко."

И тако сам гледо равно напријед кроз прозор, а ми смо ишли на сјевер, у Њујорк, у том страховитном аутобусу.

(Наставиће се)

С енглеског
Боривој РАДАКОВИЋ

Џек КЕРУАК

СОНЕТНА СТРУКА

СОНЕТНА СТРУКА

ma non è una cosa seria

Сонетна струка из дана у дан слаби,
ал није мртва, бар засад још не;
трубља сонетна чезнутљиво ваби
тек оног ком је бити demodé.

Што хтјело се, то се и снило баби,
па сонет тече — и то какав, гле! —
ал само зато рекао вам да би
како на прескок риме нису зле.

Испунив своју норму у катрену
на нове радне побједе ће кренут
сонет тај исти, ал у задњем трену
на ток свој ће се још једном окренут,

видећ да није рекао ни: Хвала,
а да је већ му заставица пала.

СОНЕТНИ ПРВИЈЕНАЦ

Након првог стиха, што је дар од Бога,
Ево други слиједи, сав из моје главе.
Мада се сонети у сурадњи праве,
Ако послух манька недостаје слога.

Макнувши се сад из става почетнога
Алудирам на то чим се строфе баве:
Главно је leitmotiv *да не забораве*
И да их густина одликује строга.

Сонет самосвјесно себе обликује
Терцинама кад се отисне у ново,
Рачунајући на збројпретходних катрена.

Ал китица задња посебно се штује:
Латице се трусе, све прекрива сјена.
Еурека, спадох на посљедње слово.

СЛАБОПИС

Лоше ми се пише! Пишем одвећ добро,
обзиром на оно што од мене траже:
садржај ил облик с оквиром се слаже,
а ријечи из других цвијетњака сам побро.

Па како у лоше онда извест пробој?
(што би ми од свега бољег било драже).
Оклизнут се о такт ил срок? — не лез' враже.
Стог и стопе стиха овог марно поброј!

Двије већ лоше строфе и стих лоши приде
сваку језгру доброг разметљиво троше,
а за њима све зло и још горе иде.

Затим слиједе, иза кривог стјегоноше,
грешке и лапсуси, шавови се виде . . .
Тако је и кад ти не пише се лоше!

МЈЕРА ЗА МЈЕРУ

Ако је метар јединица мјере,
Која нам служи јер дужину дијели
Редом, по праву, а не како жели,
Онда је добар залог смјерне вјере,

Средство за везу, докуд он се стере
Тамо и састав простире се цијели
Изометрије. Кад би одузели
Хировито му чест, без те би зере

Вриједио сасвим ништа. Метролошки
Елемент није нешто попут грома.
Буп метрике се одмјерено празни,

Па кап по кап слап твори (можда Рошки).
У непрекидном слиједу, ко по казни
Наслућујеш судбину метронома.

ПРИМИЈЕЊЕНО МИЈЕЊАЊЕ

Кољи Мићевићу, опет

Около кере па на мала врата,
можда ко киша око Смедерева,
горе и доље, с десна затим с лијева,
дијелом из хира, мало из ината,

из смјерова се разних грађа слијева,
импровизираног попут јата,
да би у хипу била препозната
ко разлог густог, јединственог пјева.

Ал чиме да се на концу огласи
та хрпа ријечи, та гомила тема,
црвене нити ако у њој нема
и ништа осим срока је не краси.

Сонет је овај проглас добре воље:
ширно му поље, тко зна попут Коље!

ПЈЕСНИК ОПЋЕ ПРАКСЕ

Арсену Дедићу, кад се таквим одредио

Мој пријатељу, чему маска
и каква сад то опћа пракса?
Колегијална је л' то ласка
или на популарност такса?

Не фали ти ни једна даска
и пристаје ти добро фрак са
лептирицом, па нек те Јаска
познаје добро ко и Дакса.

Доиста ниси пјесник с факса,
ал ријеч за ником ти не каска —
— без ослоница на младог Макса
и без шикакљања крајњег праска.

Од једног (уског) специјалиста
дијагноза је: ствар је иста!

ВЕЗА ПО МЕШТРОВИЋУ

За Сплићанку из Новог Сада

Гргур кажипрст диже, њиме пријети,
а Светозар округлу стишће шаку;
један и други биљеже по зраку
да не можеш им снази одољети.

Тко угледа их, одмах ће се сјетит
да пар су складан и у истом знаку,
јер трајно вољу показују јаку
(Милетић више зими, Нински љети).

Заправо то су ко два Индијанца
од аутора истог, само што је
распон им лука знатно шири, већи.

Један је мрк, другоме се палац гланца . . .
(Кад просторни им напон хтједох рећи
истече простор-вријеме пјесме моје.)

СТАРА ЛУТКА

Емануелу Видовићу и Жељки Чорак

Да свијет је свет — то каже стара лутка,
казује свјетлост њезина што зрачи
из језгре, док сво обзорје се мрачи
и тама пријети из свакога кутка.

Савладан сасвим од кратког тренутка
костур бит неће, трајнији је, јачи.
Ал крпа само онда нешто значи
кад иглом јој ил кистом нит с оснутка

уткати знадеш. Сликар то је знао
и срх је вјечног крхком бићу дао
па пропадљива пут духу не смета.

Летвице у криж представљају тијело,
у шупље дупље стане вријеме цијело
ко драги камен — сабирање свијета.

АПОРЕТИЧКИ ИМПЕРАТИВ

Да нитко никад није у свом дјелу
говори Montaigne, а преноси Ањин.
Ниједан пут до себе није краћи —
— кажу — но земљу кад опловиш цијелу.

Па како се остварит у свом тијелу
и како онда прави пречац наћи?
Нужан је отклон, искорак по браћи,
лет који прати Зенонову стријелу

ил исклизнуће низ вријеме. И тако . . .
Тко пучини се преда чисте прозе,
прихвативши тај одмак са ужитком,

на крају можда срест ће се с Итаком —
— ал искоса и кроз анаморфозе,
плошан, па с правом звати ће се Нитко.

ПОСЉЕДЊИ СОНЕТ

За З. М.

Јамо
моја
сам
сам

Тонко МАРОЕВИЋ

КУЛА ТУГЕ

За Ј и Ј.

Окрутна, крхка и глува је судбина твоја, читаоче. Број прича које не знаш невидљив је и претећи у својој бесконачности, број оних које си заборавио наткриљује твој суморни живот. А колико их је које никада нећеш разумети. Етиолошки, безброј је прича изгубљено за тебе. Заборављен је узрок и избрисана су значења.

Адмет је упрегао лава и дивљег вепра у своја кола. Неки Назарећанин је написао па избрисао реченицу на песку. Страшљива рука побуњеника спалила је Магеланов дневник и пред тобом су залупљена врата смисла.

Премало гласова допире у твоју усамљеничку ноћ. И не разликујеш више да ли ишту или пружају помоћ.

Не клони.

И ја који пишем ове редове све мање знам и све теже разликујем. А прича је већ почела. И, како често бива — већ је испричана.

Не окрећи се. И ти и ја смо је већ толико пута чули да ти је могу испричати и повремено је читајући преко твог рамена. Над истом страницом, над истим редом смо нагнути.

I

Онај ко жели да призове слике које претходе пропасти Цариграда и Византијског царства, не може а да се не сети оних које га бар на трен спасавају.

Још је Дунав спирао бургундску, немачку, мађарску и чешку крв са попришта Никопољске битке, чији је исход у корист свог освајача одлучила српска коњица, а Турци су већ харали Видинском царевином, прешли Коринтску превлаку и покорили Атину, Аргос и Мореју. Престоница Византијског царства, Цариград, усамљена је чекала завојевача, препуштена милости Бајазитовог победничког хира и вери у своје молитве. И гле, молитве хришћана да отклони и уништи Бајазитову силу услишио је један Алахов миљеник, шездесетшестогодишњи хроми ратник, Тимур Ленк. У бици код Ангоре, 28. јула 1402. године, „мајка народа Средњег Истока", Тимур, после вишедневне сурове борбе, коначно је разбио османлијску војску и заробио Бајазита. Следећих пола века Цариград је могао да одахне.[1]

Још од доба матријархата, историја није видела тако суровог и тако оданог владаоца какав је био Тимур — „владалац срећне звезде", како га називају летописци тимуридског двора.

Пореклом из мало познатог монголизованог турског рода Барласа, остварио је он већ у младим годинама мушевиту каријеру — од пљачкаша у разбојничкој банди, која је харала на великим трговачким путевима, до емирске власти над Самаркандом. Сурово угушивши народни устанак у Самарканду и, успут, уклонивши свог савладара, емира Хусеина (коме је умногоме дуговао сопствену емирску власт), Тимур стаје на чело добро организоване војске с којом ће, непрекидно у походу, кроз неколико година постати неприкосновени господар готово целог Средњег Истока — покоривши огромно пространство до Индије на југоистоку — и дела Блиског (Сирија, Ирак, малоазијска Турска) — на западу. Кажемо покоривши *пространство*, јер Тимур није владао непријатељима. У његовој огромној империји становништво освојених земаља је *истребљивано*.

Панегиричар Тимурових дела, Гијаседин Али, овако описује гигантски покољ (један од покоља) у Исфахану: *„Као вода, гоњени снажним ветром мржње, војници су дошли у таласима и, исукавши своје сабље, почели одсецати главе као траву, а својим, као дијаманти блиставим ханџарима кидати бисер живота тих злих људи у омчи смрти. Толико је проливено крви да су се воде реке Зиндаруда прелиле преко обала. Из облака сабљи толика је киша крви пала да су њени потоци заједили улице. Површина*

[1] Судећи по титули деспота коју је Стефан Лазаревић примио од цара Јована VII приликом посете Цариграду после Ангорске битке (у којој је учествовао, као и Вук Лазаревић и Ђураћ и Гргур Бранковић), овога пута српска коњица, изгледа, није сувише ревносно помогла свом господару.

воде блистала је заслепљујућом црвеном бојом, као зора на небу, слично чистом црвеном вину у огледалу чаше. У граду су од трупина наслагали читава брда, а иза града сложили су од глава убијених високе куле које су висином премашивале највеће зграде."

Тимур је желео да обнови Џингис-каново царство. Али, његова моћ премашивала је његове жеље. Његова држава премашивала је Џингис-канову. За разлику од Џингис-кана, свирепи освајач, по чијем наређењу су убијане десетине хиљада људи, а од глава непокорних (покорених), замешених у глини, подизане „куле туге", организовао је централизовану државну власт са добро разрађеним облицима управе. Разрушилац и разоритељ многих градова у процвату, он гради и украшава своју престоницу — Самарканд, који историографи од тада називају „најблиставијом тачком земљине кугле". Истребљујући за време похода ратнике и мирне становнике разних земаља, он издваја међу њима хиљаде мајстора и занатлија за изградњу градова и развој занатства и трговине. Из Хорезма, Ирана, Ирака, Индије, Сирије и других земаља, шаље Тимур са својих похода у Самарканд научнике, песнике, неимаре, уметнике, калиграфе.

Највећи освајач после Александра Македонског и Џингис-кана успоставио је широке међународне везе. На самаркандском двору бораве најразличитије дипломатске и трговачке делегације, од Кине, са истока, до посланства далеке Кастиље, са запада. На челу кастиљанске делегације налази се Руи Гонзалес де Клавихо, аутор који нам је оставио дневник, непроцењив (безвредан)[2] по свом садржају, с подробним описима свега што је доживео у далекој земљи. Из његових дневничких записа сазнајемо да је Тимур, са својим моћницима и харемом, поред велелепне палате живео у шатору. Као мајка на први зов свог детета, лако и брзо је он подизао гнездо-шатор и уз ужасне и дивље крике својих војника Алаху дозивао и доносио непријатељеву смрт.

Године 1404. довршавао је Тимур две своје гробнице. Велелепни маузолеј Гур-Емир и припреме за поход против Кине. Широких ноздрва и тешких очију, бдио је шездесетосмогодишњи хроми колос незадовољан и једном и другом градњом. Наредио је да се тек подигнута купола Гур-Емира

---

[2] Савремени узбекистански научници, преводећи своје радове на руски, уобичајили су да, квалификујући вредност овог дневника, користе реч *бесценный*, што подједнако значи и непроцењив (драгоцен) и безвредан.

подигне још више и истовремено наредио прве покрете трупа ка Кини. Веле да је цара Јонг Јуа, владара династије Минг, много више обрадовала прва но уплашила друга вест. „Коме је небо сувише високо, земља му је довољно близу" — рекао је.

Године 1405, на челу 200.000 војника, стајао је високи ратник окренувши своје риђе, крупно, али већ уморно лице према Кини. „У његовом моћном имену, Тимур, сливало се више плодног обиља но у имену Аму-Дарје, реке која је и за њега, као и за Македонског и Џингис-кана, представљала судбоносну границу и симбол." Али су се у његовом телу већ слиле болести и умор. У Отрару, 1405. године, прекинут је поход да би се мртво тело владара вратило у престоницу.

На лажном Тимуровом гробу, како то исламски обичаји налажу, тачно испод средишта плавог мозаика куполе, исписане су речи његове најлепше титуле: *моћни заповедник непрегледне земље.*[3]

Приповедачу остаје само да забележи неизрециво: нему слику пространства те непрегледне земље. Време је, како то хвалитељи прошлости добро знају, избрисало звук грозног вриска с којим су Тимурове војске призивале Алаха и непријатељеву смрт, вриска иза којег су, хуљећи на небо, стремиле ка његовим висинама у глини замешене, слузаве и нестварне, главе „кула туге", поновно, као при рођењу, „окупане прљавом крвљу".

II

Други сегмент ове приче има много сведока, али већина од њих стиже неколико векова после стварних догађаја. Малих ушију, ретке, неравномерне смеђе браде и дугог танког носа између сетних очију — ако је веровати оку и руци Бентилеа Белинија и султановог дворског сликара Синан Беја (нека му овај портрет опрости његова вера) — заклања кулисе догађаја лик Мехмеда II Освајача. Тек иза њега, преко чадора стохиљадуљудне војске, стижемо до зидина огромне позорнице — бедема Цариграда, изнад чије суморне боје блешти купола Свете Софије. Пола века је прошло и сада последња тврђава Источног римског царства чека одсудну битку. Од сјаја другог Рима остао је тек

---

[3] Речене за „краља степе", имају ове речи вредност истинског поштовања, мада се са истом тачношћу могу казати и за ма ког шкотског или црногорског племенског заповедника неке долине, или за емира из пустиње.

по који везени паун, орао или лав, који међу туникама и планетама[4] просевне на грудима бранилаца.

Сцена је опремљена раскошним бојама и препуштена (зависно од образовања и маште) радости твог немилосрдно радозналог ока, читаоче. Али звук ћеш зачути само два пута током сведочења које следи. Не грмљавину топова, звекет оружја, зурле и таламбасе, не вапај рањених и врисак опечених; не фијук стреле, звоњаву звона, шапат молитве; не призивање Алаха, поклич победника и јад поражених — то су украси приче које сам можеш измислити. Не, до тебе ће два пута допрети поклич последње очајничке вере, чемерни јаук наде која, упућена Богу, надживљава векове — јер творац приче (као и творац света), заједно са снима који му верују, може да чује само онај глас који га позива да милостиво ослободи своју моћ којом разазнаје прошлост као и садашњост, садашњост као и будућност.

Ако си спреман, ако си погнуо главу над текстом, призови у следећим редовима речи накнадног сведока, честитог, пристрасног и скромног сапутника прошлости, Штефана Цвајга, и сцена ће поново оживети:

Полако, устрајно, али неодољиво нагризају и дробе мамутски топови својим муњевитим уједима бедеме Цариграда. У почетку може сваки од њих дневно да опали шест или седам пута, али из дана у дан поставља султан нове, па се у облацима прашине при сваком удару камен дроби и отварају нови продори у зидовима. Додуше, опседнути ноћу крпе те рупе све беднијим дрвеним гредама и дењцима; али, ипак, није то више онај стари нерањиви зид иза кога се они боре, па осам хиљада људи иза бедема са ужасом мисле на пресудни час када оних сто педесет Мехмедових хиљада крену у одлучујући напад на већ нагрижене утврде. Крајње је време да се Европа, да се хришћанство сети свога обећања: по црквама мноштво жена клечи на коленима са својом децом по цео дан пред иконама са моштима. Са свих стражарница мотре дању и ноћу војници неће ли се најзад појавити у Мраморном мору, којим крстаре турске лађе, обећана помоћна флота папе и Венеције.

Најзад, 20. априла, у три часа изјутра, плану један сигнал. Указала су се једра у даљини. Није то нека силна

---

[4] Врста огртача римског порекла — пространа округла кабаница, просечена у средини за главу и посувраћених ивица за руке. Била је део и црквене и цивилне одеће, а, као и сва византијска одећа, била је тако трајна да се преносила с генерације на генерацију и увек узимала у обзир приликом процене нечијег богатства.

хришћанска флота о којој се сањало, али ипак: полако, теране ветром, примичу се три велике ђеновске лађе, а иза њих четврта, мања, византијска лађа са нешто жита, коју су оне три веће ставиле у средину да је заштите. Одмах се скупио цео Цариград на обалским бедемима да одушевљено поздрави ове што им долазе у помоћ. Али у исто време скаче и Мехмед на коња и у најбешњем трку галопира из свог пурпурног шатора доле у луку, где турска флота стоји усидрена, и наређује да се по сваку цену спречи да лађе уђу у цариградску луку, у Златни рог.

Турска флота броји сто педесет лађа, додуше мањих, и одмах плусну хиљаде весала у воду. Снабдевене чакљама и бацачима ватре и камења, пробијају се ових сто педесет каравела према оне четири галије; али ове четири моћне тврђаве ношене ветром престигоше и прегазише турске чамце који штекћу мецима и дреком. Величанствено, са широко развијеним напетим једрима броде оне, не хајући за нападаче, онамо према сигурном Златном рогу, где ће им чувене вериге, разапете од Цариграда до Галате, пружити сигурну заштиту од сваког напада и препада. И већ су четири галије врло близу своме циљу; већ оне хиљаде људи на бедемима могу да распознају поједина лица, већ људи и жене падају на колена да захвале богу и свецима за славно спасење, већ се ланац у луци са звеком спушта да прими лађе које долазе у помоћ.

Тада се за трен ока деси нешто језиво. Ветар наједном стаде. Као да их укочи некакав магнет, застадоше четири галије усред мора потпуно непокретне. На домаку спасоносне луке и удаљене само толико колико би човек два-три пута добацио каменом. Са дивљом победничком дреком читав рој непријатељских чамаца на весла баца се на четири паралисане лађе које се беху укочиле у мору, непомичне као четири куле. И баш као псине које зубима хватају јелена шеснаестака, вешају се мале лађице чакљама за бокове великих, бесно ударајући секирама у њихове бокове да би их потопиле, док се све нове и нове гомиле пентрају уз ланце сидра, бацајући бакље и главње према једрима не би ли их упалили. Капетан турске армаде, одлучно решен, тера своју адмиралску лађу према ономе теретном броду да га кљуном пробије; већ су те две лађе као два рвача забијене једна у другу. Додуше, ђеновски матрози, заштићени оклопима и шлемовима, могу испрва са својих високих палуба да се бране од оних што се пентрају, још их одбијају чакљама, камењем и грчком ватром. Али то рвање мораће брзо да се заврши. Премного људи удара на премало њих. Ђеновске лађе су изгубљене.

Језивог ли призора за хиљаде оних на бедемима! Као што је народ у циркусу изблиза сав срећан пратио крваве борбе, исто тако може он сада голим оком да посматра поморску битку тако несрећно близу, као и, очевидно, неизбежну пропаст својих, јер за најдуже два сата подлећи ће и галије непријатељској хајки на морској арени. Ето, узалуд дођоше ти људи да помогну! У пуном очајању на бедемима цариградским стоје Грци, удаљени од своје браће колико би добацио каменом и са стиснутим песницама у беспомоћном бесу урличу што не могу да помогну својим спасиоцима. Многи покушавају да дивљим гестовима осоколе пријатеље у борби. Други, опет, дижући руке пут неба, зазивају Христа, и арханђела Михаила и све свеце својих цркава и манастира који су Цариград штитили толико столећа, да опет учине чудо. А тамо, на другој страни, на обали Галате, Турци такође чекају и галаме, и моле се богу исто тако страствено за победу својих: море се претворило у позорницу, поморска битка претворила се у гладијаторску игру. Долетео је у галопу и сам султан. У пратњи својих паша, он је толико дубоко ујахао у воду да му се огртач добро уквасио, па, стављајући дланове око уста, љутитим гласом наређује својима да заузму хришћанске лађе по сваку цену. И сваки пут кад би нека од његових галија била одбачена, псује свог генерала и прети му својом кривом сабљом: „Ако не победиш, не враћај ми се жив!"

Још се држе четири хришћанска брода. Али борба малаксава. Већ понестаје средстава којим су одбијане турске лађе, већ су се морнарима заморише деснице којима су се борили неколико часова са педесет пута надмоћнијим непријатељем. Дан се ближи крају. Сунце се клони хоризонту. Још само један сат, па ће галије беспомоћно, све ако их дотле и не прикаче Турци, гоњене морском струјом морати да крену према обали иза Галате коју држе Турци. Изгубљени, изгубљени, изгубљени!

Тада се догодило нешто што је у кукњави, у очајању, у запомагању гомиле Цариграђана изгледало као право чудо. Наједанпут се зачу неко тихо брујање, наједанпут се покрену ветар. И одмах се опуштена једра на четири галије напеше велика и обла. Пробудио се опет ветар, ветар за којим су чезнули и за који су се богу молили. Тријумфално се галијама подигоше прамци и, кренувши изненада под ударом ветра, оне престигоше и прегазише своје непријатеље који су се око њих тискали. Слободни су, спасени су! Уз громогласно клицање хиљада и хиљада људи на бедемима, уђе сада прва, па друга, па трећа, па четврта галија у сигурну луку, а разапете вериге опет их заклонише,

дижући се са звеком. Иза њих, разасут по мору, остаде немоћан чопор турских лађица. И још се једанпут подиже клицање и нада као ружичаст облак изнад тмурног и очајног града.

Ноћи које следе нису испуњене *пијаним весељем,* како говори сведок, већ *опијеношћу надом* између удара топова који сад, залудно и бесмислено, пуцају преко Галате не домашујући циљ. Решен да учини оно што је Ксеркс пре њега, и што ће Карло XII после њега, Мехмед овом некорисном топовском паљбом у ствари прикрива превлачење своје флоте преко брда („кроз винограде, њиве и шуме") из Мраморног мора у залив између Галате и недовољно заштићеног бока цариградских зидина.

Унутар бедема, на трговима, пред народом, као некад пред великашима, певачи, аеди, рецитују песме о Василију Дигенису Акрити, прожете наивном љубављу, патриотизмом и оданошћу цару. Можда је теби, читаоче, тешко да схватиш какву храброст, у оваквом часу, уливају речи о љубави и љупкој младости које певају о времену у којем су се хришћани и муслимани борили са много међусобних симпатија и поштовања, које певају народним језиком, али са датумима преузетим из хроника и изразима од Хомера, које, коначно, опевају подвиге јунака који голим рукама лови дивље свиње, а умире од прехладе окупавши се, после лова, у хладној води. Можда са неверицом посматраш процесију у којој се заједно моле православци и католици, ходећи за гласовима свештеника и сјајем икона у ноћи. Утолико лакше ћеш онда схватити неверицу са којом браниоци у измаглици јутра, 23. априла, гледају у огледало Златног рога на чијој површини зрцали оваплоћење њихових недосањаних мора: седамдесет лађа под турским заставама. Мехмед је у тајности превукао своју флоту преко копна, под бочни бедем који је штитила лука и, иначе малобројни, браниоци ће сада морати, на проширеном простору одбране, још више да се прореде на зидинама. Или, како накнадни сведок казује:

Опседнути се више не заносе. Захваћени сада и са пробијеног бока, више неће моћи да се дуго одупиру иза својих испробијаних зидова, осам хиљада против сто педесет хиљада, ако помоћ не дође у најскорије време. Тà зар није Синьорија млетачка најсвечаније обећала да ће послати лађе? Зар папа може остати равнодушан када најдивнија црква Запада, Аја Софија, лебди у опасности да се претвори у џамију неверника? Зар та Европа, пометена сваћом, подељена стоструком ниском завишћу, још не схвата каква опасност прети култури Запада? Можда је — тешили су се

опседнути — помоћна флота већ одавно спремна и само из необавештености оклева да разапне једра, а било би довољно да им се предочи огромна одговорност овог смртоносног дангубљења.

А како да се јави млетачкој флоти? Провалити напоље са целом флотом значило би изложити је пропасти и за неколико стотина војника ослабити одбрану, за коју је сада важан сваки појединн човек. Стога закључише да ставе на коцку само једну сасвим малу лађу са врло мало посаде. У свему дванаест људи — да има правде у историји, њихова би се имена морала славити као имена Аргонаута, а ипак ми не знамо ни једно једино од тих имена — решава се на тај јуначки подвиг. На малој бригантини залепрша се непријатељска застава. Дванаест људи обуче се у турска одела са турбанима, да не би пали у очи. У поноћ 3. маја отворише се нечујно ланци у луци и уз тихо весланье смели чамац клизну напоље заштићен мраком. И гле, догоди се чудо, сићушни чамац прође неопажено кроз Дарданеле све до Егејског мора. Увек је тако, непријатеља паралише неочекивана смелост. Мехмед је мислио на све, али није на ово што се тешко и може замислити — да се једна лађица са дванаест јунака реши на аргонаутски поход кроз његову флоту.

Али ево и трагичног разочарања: ниједно млетачко једро не беласа се на Егејском мору. Нема флоте спремне да притекне у помоћ. И Млеци и папа, сви су заборавили на Византију, сви су занемарили част и заклетву, обузети сићушном црквеном политиком. И увек се у историји понављају овакви трагични тренуци кад је потребно збијање свих уједињених снага за одбрану европске културе, а кнезови и државе нису у стању да ни за тренутак у себи пригуше своја ситна супарништва. За Бенову је важније да сузбије Венецију, а за Венецију, опет, да сузбије Бенову него да се уједине макар за неколико часова како би победиле заједничког непријатеља. Пусто је море, очајно веслају срчани људи на својој ораховој љусци од острва до острва, али свуда је већ непријатељ заузео луке и ниједна пријатељска лађа више се и не усуђује да дође у заражену област.

Шта да се ради? Неки од ове дванаесторице оправдано су изгубили храброст. Чему да се враћају под Цариград, чему још једном тај опасни пут? Не могу више донети никакву наду. Можда је град већ и пао; несумњиво их очекује, ако се врате, ропство или смрт. Али ипак — дивни су увек они јунаци које нико не познаје — већина се реши на повратак. Добили су наређење, треба да га испуне. Послати су да донесу вест, и они је морају донети, макар она била и најжалоснија. Тако се ова сићушна лађица ре-

ши да се опет сама врати кроз Дарданеле, Мраморно море и непријатељску флоту. Двадесет трећег маја, двадесети дан после одласка, свако је већ у Цариграду сматрао да је чамац пропао, нико више није мислио на вест и на повратак, када најједном неколико стражара махну заставама са бедема, јер се једна мала лађа креташе под снажним ударцима весала према Златном рогу. И пошто сада Турци, упозорени гласним клицањем опседнутих, приметише, на своје чудо, да је та бригантина, која се под турском заставом пробила дрско кроз њихове воде, непријатељски брод, они својим чамцима са свих страна покушаше да је ухвате макар и пред самим капијама луке. За тренутак Цариград клицаше из хиљада грла занесен слатком надом да га се Европа сетила и да је ову лађицу послала као претходницу да донесе вест. Тек увече прошири се кобна истина. Хришћанство је заборавило Византију. Опседнути град је сам, он је изгубљен ако се сам не спасе.

Сад, читаоче, склони поглед са града који се не спасава. Нека у твом сећању остане у тим последњим тренуцима, јединим у којима је истовремено и слободан и уједињен, без верских и политичких распри. Јер ти припадаш кукавичком крају миленијума у којем се завиди опседнутима, када се нема коме предати јер се нема шта више бранити. И само зато си одабран (у књизи коју си сам одабрао) да од свих гласова прошлости, сред кошмара битке, јасно разазнаш та два крика подршке и очајничке вере; да још једном видиш слике, приказе попришта догађаја, када крик истих људи у истом времену, на истој историјској сцени, упућен истом богу — једном дозива *чудо*, а други пут *непријатеља*.

Па ти сад, над огледалом папира, вичи, урлај у својој самоћи.

III

Онај који ходи *по* речима, хода по води.

Његово је да пророкује аритметичка чуда и збуњује самилост. Али ти, с којим без милости доћох довде *кроз* речи, осврни се.

Овде си, у граду који је сањао и заборавио Византију. У улици Народног фронта. Пред оградом Техничке школе. Насупрот згради у којој никада не нестаје светлост у данима Великих рестрикција. Стојиш међу онима који, савивши шаке у трубље, дозивају потомство и дрхте од непознатог.

Чујеш их? Подигнутих глава, штитећи очи надланицом, траже иза одблеска стакла Драгану, Веру, Наду, као што су пре пар деценија, са истим радосним очајем, Енциклопедију, Машинку, Тракторку.

— Уши, какве су му уши? — поскакује један нестрпљиво гестикулирајући и повлачећи се за сопствене, слоновски клемпаве украсе.

— Ми сад идемо — довикује други — идемо! Ево овако — додаје гурајући трогодишњу девојчицу пред собом. Горе, на прозору, бледо и зачуђено лице жене. — Идемо! Јесте, идемо — одахне видевши је како тужно, али са разумевањем клима главом и подиже руку на поздрав, на опроштај.

Време је да и ти пођеш, кроз причу и аутомобилску вреву, поред безнадних лица таксиста до главног улаза у зграду.

Прићи, прићи преко чистилишта чекаонице до обода, до лимба; ослушни тај испрекидани звук којим одјекује Сала цврчака. Отвори њена врата.

Гледај.

Ознојена тела обиља.

Последице Пада.

Жене у трикоима и тренеркама, сопственим знојем слепљене са струњачама, леже раширених ногу и руку опуштених уз тело.

Дахћу.

Цврче.

Пред њима узвишено и строго лице Вечне Труднице, инструктора психофизичке припреме профилактичког метода. На њен знак све престају са дахтањем и опуштају се. Она, подигнутих обрва у знак незадовољства, кружи погледом с једне на другу.

— Када ћете да кренете у болницу? — устремљује се њен прст ка једној струњачи.

— У болницу ћу поћи на један од следећа три знака: 1) Отицање крваво-слузавог чепа. Оно за мене као првороткињије алармантно ако се не појави јаче крварење или неки од следећа два знака. Ово отицање значи да ће порођај наступити кроз два сата или два дана; 2) Прскање водењака које може бити потпуно или делимично. Код потпуног прскања водењака исцури литар до литар и по течности, и цури и даље. Ако се нађем у граду, одмироваћу наслоњена уз зид следећих пола сата и кренути у болницу. Ако се то догоди код куће, одлежаћу пола сата и затим кренути у болницу. Делимично прскање водењака морам разликовати од невољног мокрења које је веома честа појава у деветом месецу. То ћу утврдити тако што ћу узети десет па-

ри гаћица и мењати их на сваких пет минута, па ако је више од пола влажно, значи да је у питању прскање водењака. За то време сам одмировала колико је потребно и могу да кренем у болницу; 3) Доживљених двадесет контракција испод десет минута. Очекујем да ће их до болнице бити још више и да ће бити све чешће, дуже и јаче.

— Шта се дешава на пријемном одељењу и у соби за клизму? — устремљује се поново прст.

— На пријемном одељењу лекар ме прегледа и обично коментарише. Ако не коментарише, ја га питам да бих знала како да се понашам. У просеку сам отворена пола прста до прст и по. Одлазим у собу за клизму и, ако има места, легнем. Ако нема, наслањам се уз зид, покушавам да се релаксирам и препознам своју контракцију. Када је препознам, заборављам све друге и очекујем да ће моја бити све јача, дужа и чешћа.

— Да ли шетамо? Не шетамо! Ако нам неко каже: 'ајде прошетај, ми, шта? Ништа. Не обраћамо пажњу. Јер, ко може да нам помогне? Нико. Ко зна које контракције имамо? Нико. — Прст се значајно подиже и кружи. — Које се врсте контракција јављају?

— Менструална. Почиње минимумом осетљивости у малом стомаку. Док пратим субјективни раст и стврдњавање стомака, кулминацију доживљавам у малом стомаку. Сигнал за дисање је праг минимума осетљивости у малом стомаку.

— Дијареична?

— Почиње минимумом затезања у малом стомаку. Док пратим субјективни раст и стврдњавање стомака, кулминацију доживљавам у целом стомаку. Подсећа на дијареичне грчеве. Сигнал за дисање је праг минимума затегнутости у малом стомаку.

Прст се поново помера.

— Са падом стомака. Почиње минимумом затезања у горњем стомаку. Док пратим субјективни пад и стврдњавање стомака кулминацију доживљавам или у малом или у целом стомаку. Сигнал за дисање је праг минимума затезања у горњем стомаку.

— Крста?

— Почиње минимумом осетљивости у крстима. Док пратим субјективни раст и стврдњавање стомака, кулминацију доживљавам у крстима.

— Упамтите — говори прст Вечне Труднице — ово је најтежа контракција. Нема прилива млечне киселине, већ се јављају надражаји на нервне завршетке. Овде је најпотребнија добра релаксација на леђима. Јер наш циљ је, шта?

— Да избегнемо интервенцију и извучемо здраво дете.
— Тако је. Је л' знамо мешовите контракције?
— Знамо! — одјекује хор струњача.
— Је л' знамо неправилности код контракција?
— !?
— Јављају се у краћим интервалима од десет минута, али у неједнаким.
— Изостаје субјективни раст и стврдњавање стомака.
— Код било које врсте јављају се удари на чмар или бешику.
Обрве заустављају жамор и прст се одлучно упире.
— Који су неповољни коментари са пријемног?
— Зелена плодова вода, аритмични тонови или карлични положај.
— Шта значе?
— Прва два значе патњу детета и, у том случају, очекујем узнемиреност лекара и мониторе. Одмах укључујем први тип дисања за дете, без паузе, како бих спречила интервенцију. Трећи коментар не значи никакву компликацију осим можда дужи порођај. У том случају укључујем први тип дисања, сваку трећу контракцију за дете. Покушавам да се психички савладам . . .
— Шта је психолошко савлађивање?
— То је максимум физичке опуштености и психичке ангажованости, где у паузи између две контракције будно мотрим на свој сигнал за дисање, па, када га уочим, пратим субјективни раст и стврдњавање стомака, што ме ангажује у тој и наредним контракцијама, а све у паузи између два прегледа лекара који се у породилишту одвијају на два до два и по сата, у зависности од гужве.
— Одлично. Шта очекујеш?
— Као прворотка, очекујем да ћу у том интервалу напредовати пола прста до прст, тако да ћу на крају четвртог, петог, шестог сата бити отворена три до три и по прста или кандидат за прокидање водењака. Ако се то не догоди, па на крају шестог сата будем отворена бар два прста, бићу оптимиста да мој грлић није ригидан већ да му је потребно више времена да омекша и да ће се то десити у следећа два, четири, шест сати, а да ће цео порођај трајати осам, десет, дванаест сати и као такав спадати у ред просечних порођаја.
— Какав је просечан порођај?
— Отворена сам у просеку један до један и по прст, а коментари са пријемног су: плодова вода бистра, тонови ритмични, није карлични положај. Било би идеално да се психолошки савлађујем до отворености од три до три и по прста када ме лекар прегледа и прокида водењак. Код про-

сечног порођаја обично на столу следи додавање лекова, после чега су контракције дупло јаче, али је и брже напредовање у отварању. Тада је много теже психолошки се савлађивати. Ако ми то не пође за руком, почињем да економишем са дисањем. Дишем први тип сваку трећу контракцију и трудим се да издржим до следећег прегледа лекара. Ако не успем, дишем сваку другу, па сваку, па, ако и то не могу, прелазим у други тип. За то време сам напредовала у отварању и улазим у прави порођај.

— Овакав ток очекујемо! — значајно се подиже прст. — Какав је продужени порођај?

— Код овог порођаја, ја ни после шестог сата нисам напредовала у отварању без обзира на додавање лекова. Тада се преслишам да ли сам се психолошки савлађивала или сам дисала. После шестог сата, окрећем се на страну на којој је лекар слушао тонове и укључујем први тип дисања сваку контракцију за дете да бих одржала тонове. Ако у томе не успем, прелазим у други тип. Право напредовање у отварању очекујем тек после осам, десет или дванаест сати, а цео порођај траје око двадесет четири сата.

— Овакав ток не очекујемо али морамо да будемо спремне за њега — говоре обрве. — Јер, наш циљ је, шта?

— Да избегнемо интервенцију и извучемо здраво дете! — одјекују струњаче.

— Тако је. Који су моменти правог порађаја?

— Моменти правог порођаја су отвореност три до три и по прста, лекар ме прегледа и прокида водењак или доживим такав вихор контракција које не могу да савлађујем првим типом дисања већ спонтано прелазим у други тип, без обзира на стање грлића, водењака или преглед лекара.

— Како препознајемо фазу мешања?

— У јеку другог типа дисања изненадно осетим јак удар у пределу чмара, ређе бешике, и имам утисак као да ћу нешто велико да искаким. Треба снажно да издахнем, суздржим се од напињања и наставим са трећим типом дисања све до престанка те контракције. У паузи зовем бабицу да ме ротира или, евентуално, дилатира.

— Колико траје?

— Ова фаза траје петнаест до четрдесет и пет минута, али се неће изненадити ако траје и дуже. У том случају значи да нешто запиње: велика беба, велика глава, кратак пупчаник, карлични положај. Ако траје дуже од једног сата, мењаћу страну сваких петнаест минута.

— Упамтимо! — подиже се прст. — Морамо бити добар монитор за пријем свог сигнала за дисање. Морамо добро да савладамо трећи тип дисања и да не мислимо на

дуга и честа распињања у пределу чмара или бешике, већ на дуге и форсиране издисаје који у овој фази пријају, јер? . . .

— Јер подижу дијафрагму и не потенцирају природне напоне које у овој фази не смемо искористити.

— Зашто?

— Да не би дошло до цепања или спазма грлића.

— Добро је. — Обрве се спуштају и прст Вечне Трудница мирује. — Опустите се. Потпуно се опустите. Прво вежбамо фазу релаксације, а онда напињање. Затворите очи. Опустите десну руку. Опустите леву руку. Опустите леву ногу. Опустите десну ногу. Мирни сте . . . ви сте у релаксацији . . . у порођају се само материца контракује . . . ви сте у релаксацији . . . мирни сте . . . ви ништа не осећате сем материце која се контракује . . . подигните вашу десну руку . . . ви не можете да подигнете вашу десну руку . . . ви сте опуштени . . . подигните вашу леву ногу . . . ви не можете да подигнете вашу леву ногу . . . ви сте у релаксацији . . . ви ништа не осећате . . . у порођају се само материца контракује . . . отворите очи.

Прилази брзо струњачама и подиже свакој трудници руку или ногу да провери степен опуштености. Потом се, забринутог лица, враћа на почетак сале.

— Пазите! Сада идемо са напињањем. Са десне стране вам је бабица, с леве лекар. Бабица проба да вас дилатира, мада је то ређе код прворотки ња, а лекар вам каже: „Напните се". *То је закон!* Упамтите. На столу је лекарева реч *закон!* Идемо . . . Снажно удахни! . . . Задржи ваздух! Браду спусти! . . . Стегни трбушне мишиће! Рашири ноге! Спусти леђа! . . . Чврсто! Чврсто! . . . Држи! Држи! Не обраћај пажњу на стално распињање доле! Издржи! Издржи! . . . Још издржи! . . . Сад је прави порођај! . . . Не попуштај! Не попуштај! Стегни уста! . . . Издахни . . . Не попуштај мишиће. Држи! НЕ ВРАЋАЈ ДЕТЕ НАТРАГ! Ако олабавиш мишиће, дете се враћа! . . . Сад вам бабица каже: „Слушајте да се не поцепате". Тад треба лаганије да се напињете, а када испустите ваздух, дахћете као пас када се умори. Када вам каже: „Напните се!", тада се напињете из све снаге: једном за главу, други пут за једно раме и трећи пут за друго раме. Ако треба, напињете се и цео сат, чак и у случају да немате, не осећате природне напоне. Идемо још једном. Задржи ваздух! Задржи! Спусти браду! Стегни трбушне мишиће! Држи ваздух! Сад је прави порођај! Стегни уста. Не попуштај! Држи ваздух!

А ти, који си толико пута упрегао лава у ваздух и зауздао га страхом, трептајем, — зауздај сопствене трепавице, затвори врата и остави Салу цврчака.

Пођи, кроз речи, степеник по степеник, у Дворану распетих, у Салу љубави.

Ослушни.

Чујеш ли таласе анестетика?

Видиш ли крике?

То чула се измештају у породајној сали.

Али, пре него закорачиш у ходник, опомени се. Светлост је невидљива кад је има.

Сад крочи.

Међу крваве спаваћице. Тела ослоњена о зид и сопствену гадљивост над цигаретом.

Још даље!

У кошмар.

Међу столове и ножеве.

Међу разрогачене очи: *Излази! Излази!* — између два ударца потиљком о сто. Међу шамаре-анестетике.

Не одвраћај главу. Корачај. Храбар и беспомоћан.

Чујеш ли?

— Хитно!!!

Уђи у тај крик. У напон! У паничну заповест:

— Екстракуј!

(Његова реч је закон.)

Гледај! Тај сјајни метални ореол који урања у грчеве и усисава, спасава.

Гледај! Између његових крвавих руку: живо месо праха.

Узрок и Услов.

Изгубљени Смисао причања.

Сада ме остави, читаоче.

Та глава „окупана прљавом крвљу" што израња из Чељусти Наде и Страха — мога је сина глава. Та крв на још непробуђеном лицу крв је моје жене — крв коју ћемо још дуго, како то већ вековима чинимо, заборављени од прошлости и будућности, из дана у дан, пред лицем света као пред лицем Бога, очајнички као слепило и нехајно као чуперак косе, склањати са очију, са светлости.

Предраг МАРКОВИЋ

ПЕТ ПЕСАМА

ЗЕЛЕНИ ПЛАШТ

Ширим те, зелени плаште, дисањем откривам
сва твоја знамења као знатижељно дете
када баца пиљке и набраја света имена
река, места, па речи прште по кори камена.

Јерусалиме, Бенаресе, мој Хиландару!
Кадифо! Скерлете! Ширим те, плаште,
да блисташ и зелено пламтиш лишћарима,
да ноћни мелеми по теби густо дажде.

Када ти сеновитом тмином пролута ветар
и када подневна звезда бело усија камен,
из маховинастога скута белоушку истера,
изговарам те, башто, градино, одгонетам

влажни мрак, цвећњаче, слепи воћњаче,
бајковити гају, опрезни врте! Под корама
огрубелих стабала сокови колају, мравињају
мезгре као трпко детињство у сећањима.

Припијам ти се речима уз развејане гриве,
уз бусење, уз шумораве ношње, шимшире,
бриљане, уз мирисе кошње и малињаке
што ми оштрозуби рањавају месечасте руке.

Са тобом стапам се као сласт с утробом жене,
кошавом разгрћем, опипавам сва твоја лица,
све тамне углове који ми говоре језицима
минерала и миријада неизрецивих светлица.

МЕХУР ОД САПУНИЦЕ

Стапају се на њему облици, боје.
Лимунжуто и хлорофилнозелено хвоје
прелази у цинобер михољског лета,
у предвечерје порфирнога цвета.

Разазнајеш обрисе модрих планина.
Обастире их студен, лунарна белина.
Видиш бојишта, грумење црних лица,
ројеве лужњака, јата сувих кошница.

А када га такне врх патуљице игле,
у ништа прснуће страхови, боје. И гле,
на длану починуће три капи сапунице,
на снегу три мрље крви гоњене вучице.

КОПРИВЕ

Гледам јетко палацање удно врта.
Када те оно лизне не боли толико
колико боли када те врли осорници
отровном речју заједљиво уједу.

Њихова зоља је ударац секире,
усецање оштрице у месо дрвета,
парање љуспи белокорасте брезе.
Њихов уједје сиктање катрана.

И као што се брезини зелени дукати
при ударцу затресу, дрхтиш, цептиш,
не знајући шта би, шта би прословио
слепцима, опачинама, шта слепарима

који грохотом одјекују где ридати
треба, а крише у пахуљастој тами,
где би требало бехарити, алелујати,
клицати горњаку, клечју, папрати

или рибљоликим млазевима оборина
што се топле, благородне сливају
са твога лица на рујне тратина
бибаво бусење, у мекоте четина,

на рујаве бобе шипка и дрењина,
на земљу што исконски бело мирише,
земљу, заспало дете што мирно, мирно
попут ариша у чистоме подневу дише.

ВАТРЕНИ ТРН

Зреле су бобице ватреног трна.
Још у њима август пламиња.
У њима још су ћилибара зрна
као белина у крзнима иња.

Жуте и светлозелене мрље
мешају се под платном небосклона.
Под шапом ветра, источне звери,
ни лист зеленике да затрепери,

ни лескова грана да продише.
Све је умилно, женски снено,
паучинастим предивом прекривено.
Све је обремењено као плод.

Плод који прсне па из њега
густо капне тамноцрвени сок.
Боје дозревају, дубоко црна
прелива се у боју позне рђе.

Зелена у жуту. И први мраз
окрутно из посрми. Опадне лишће
ораха и каталпе. Башту као плаз
смежурано завеју зеленожуте крпе.

А октобар све облива, благосиље
као река младе облутке, као плед
твоје тело, омамне, тамне кутке.
Ваздух је ћутња, мирно обиље.

Ваздух је мирис нагњилога воћа
у голубијој полутами оставе.
Ваздух је оно у чему смо сами
у смрти, сред сметова несрећа.

Тај ваздух је памук, тамница
за онога који јарко успламти
само кад оком дирне цаклину
језерја, аквамарин прошлости.

ТРСТ

У санту леда ушли смо у рибљем ресторану.
Ти са берзанским играма, гонетањем бројева,
са осмехом детета, очински мислећи на Ану,
на цвет о којем бринеш сред летњих ројева.

Напољу пчелињи ваздух жаре јулске панце.
Служимо се бојама сипе и зеленилом радича.
Спаја нас Парацанов, бајка Грузије, прича,
спаја нас љубљење три влажне поморанце.

Пиросманошвили нам је блесак фисије плодова.
У речи нам се увлачи сијање Русије, грумена
злата, свила мекоће хиљадугодишњег имена,
звук звона и таласава зрелост жита Рубљова.

Асфалт се топи, одлазиш помно да прочитаваш
„New York Herald Tribune" и хладно телефонираш
преко океана. Вреба те авет дединог банкрота.
Привлаче те опасности, сласт пропасти, нагота.

А ја, сирак тужни, са вековним оловним уморима
из врта наслада, у спарушеној кожи самоубице,
шестарим за изумрлим Гопчевићима, Николићима,
око Светог Спиридона, сам као ноћ око кресница.

Сви копнимо, сви смо Срби из Трста, бледа слова,
сви плава крв, сви за собом на кућној прашини
остављамо траг прста, летописе водених цветова,
сфумато сећања на мирисе, блудећи огањ у тмини.

Милан БОРБЕВИЋ

ЈЕЗИК КАО КЊИЖЕВНИ ЈУНАК

О *Кажи* Матије Бећковића

Једна је драгоцена особина у песништву Матије Бећковића, драгоцена и по само то песништво и по његовог творца, а то је да је он сам, од свих различит, не први у том домену, већ једини, без узора и без настављача. Данас када се изузетно много пева, певање сличног је више него судбина која није баш милостива ни према узорима, а још мање према следбеницима, јер посвудашња распростртост истог умори и разори не само понављачко, већ често и оно што је добро и изворно.

Сам и свој, Матија Бећковић је сасвим остао изван све опасности. Он је почео да „копа" тамо где нико није видео поезију; тамо где је он почео да ради тешко да је за неког још било места. Не зато што би тај простор био безначајан или премален за више песника, већ понајпре зато што га је песник захватио са таквом силином да би свако ко би покушао да се ту „запосли" сам себи изгледао као безнадежни понављач.

Матија Бећковић је сам у свом времену. У извесној хоризонталној димензији он нема никаквог ослонца. Тим је јачи његов ослон у вертикалној равни, у историји. То је ослон на народно, епско песништво, на уметничко епско песништво (углавном Његошево), на народни језик, на сам типизирани и скрућени живот племена на чији се говор Бећковићево песништво наставља.

Својеврстан је парадокс Бећковићевог песништва да се његова изразита самосвојност, данас, у време хорског певања све теже досежна, темељи на несамосвојном, племенском, заједничком. Да ли је тај парадокс лако објашњив?

Треба ли објашњење тражити у Бећковићу или у онима од којих се он толико битно разликује? Нисмо ли, можда, у журби да се отресемо племена, да коначно постанемо (са закашњењем, наравно, јер где ми нисмо каснили?) појединци, стигли на известан начин онамо одакле смо бежали, у хорски брујј друге врсте? Бежећи од племенског наслеђа, нисмо ли упали у нешто још горе, нисмо ли одрицање од племена заменили ненаћеношћу индивидуалности? Одговор на ово питање би могао бити потврдан, погледају ли се бар толики и толико слични наши песници, песници непостојећега индивидуалитета.

Тражећи себе, Матија Бећковић није бежао од оног што јесте, што јесмо. Он се напротив, вратио натраг, да свој извор потражи, да са њим сведе рачуне.

У једној „новокомпонованој народној песми" каже се — „Судбина је тако хтела / да одем из родног села". Одлазници из родног села, творци и потрашачи наших нових народних песама (није ли и тај пример више него поучан?) нашли су најчешће једноличну (и одвећ, одвећ лошу) песму док је скоро свако родно село имало неку своју особитост, неку своју препознатљиву мелодију, нешто само своје.

Песници који су своје „родно село" напустили, често су знали доћи, баш као и ови злосрећни народни певачи, до „сличне" поезије, до конфекцијског, општег, до истог или нечег што се лако своди на исто.

Одлазак из „родног села" је по песника опасна ствар. Опасна бар исто толико колико и његова супротност — останак у њему. Један је једини излаз из тог тамновилајетског положаја, на жалост одвећ често тешко досежан: отићи из њега, а и остати у њему, и у дословном и у преносном значењу те речи. Не преузимати наслеђе дословно, али осетити оно што је живо у њему, или оно што се може оживети или удружити са живим билом садашњице.

Песничко дело Матије Бећковића, поновимо то, изгледа у српском песништву необично и усамљено. Бар један део тог дела (поеме *Рече ми један чоек, Међа Вука Манитога, Леле и куку,* па и најновија књига *Кажа,* ма колико она од поменутог трокњижја била различита), док се други, (*Два света,* односно збирке из којих је ова књига састављена: *Вера Павладољска, Метак луталица, Тако је говорио Матија,* те сатирична поезија коју је песник овде-онде објављивао), иако песнику обезбеђује препознатљив глас, може посматрати и у вези са осталим савременим песништвом српским.

Откуда ова усамљеност и није ли она парадоксална? Је ли Бећковић усамљен песник зато што је он једини остао

сред „родног села"? Наравно, не! Оних који су остали има још, али за њих једва и знамо. Бећковић је једини, рекосмо, који је успео и да остане и да оде. Или другачије: и да оде и да се врати, да однесе нешто од завичаја у свет и да унесе нешто од света у завичај, и да из сударa та два удаљена кресива упали нову песничку ватру.

Са својим коренима обично раскидамо одлучно, жестоко, скоро са мржњом. Ми смо модерне луталице, а не Одисеји; ми бежимо од завичаја, а не тражимо га. Бећковић је желео да се врати, и то се исплатило. Пенелопа је чекала, њу нису опседали просци, њу нико није хтео. Пенелопа није остарила, или, ако јесте, то је било старење вина; што старије то . . .

Пенелопа је овде, наравно, језик, *lingua vulgare*, нађимо јој неко име у женском роду. Могло би се, наравно, како неки већ и чине, одмахнути руком: дијалекат. То се зове — наићи на „жицу". Открије се рудача, разгрне јаловина и копа. Па то није стваралаштво него проналазак.

То питање, више пута потрзано, нико није краће и боље разрешио од самог песника који је у поговору за књигу *Леле и куку* записао да је та поезија одувек постојала, те да „и није наша, него ми њени".

То да поезија није наша него ми њени, то је (зла) судбина која говори и шта смо и шта не бисмо смели бити, доводећи нас тако до великог и недосежног циља (па и до средишта најновије Бећковићеве књиге — *Кажа*): побећи, преокренути ствари, доћи до поезије (а „поезија" у овом контексту није само поезија већ и нешто много више, теже и судбоносније) која ће бити наша, а чији можемо, али не морамо бити, доћи до поезије којом ћемо овладати а којој се нећемо предати као судбини, струји, мутној води. Поезија која није наша него ми њени, поезија је створења, а не твораца, поезија је следбеника и верника и, наравно, увек следбеника и верника који не разумеју науку и веру коју следе, али који су, по познатом парадоксу, утолико нетрпељивији и осионији у њеној примени што је погрешније разумеју.

Ми не певамо; песма нас пева; ми не чинимо ништа својевољно или само своје; ми понављамо песникову (божанску или ђаволску) вољу или зловољу. Ми смо потајно подређени песми баш зато што је немамо, а она има нас. Тај парадокс овде-онде проблескује кроз цело Бећковићево трокњижје, али у једном знатно ужем и блажем облику него што ће се појавити у *Кажи*. У ранијим Бећковићевим поемама песма која влада над његовим светом, и која се само понавља, односно покушава понављати, јесте јуначка песма,

односно песма Његошева, која нуди обрасце и узоре јунаштва и мишљења. То је смисао Бећковићеве опаске да та поезија „није наша, него ми њени".

У *Кажи* је та мисао доведена до апсолутног начела, само што овде није реч ни о каквој конкретној поезији и песнику, већ о језику и причи живота. Сам живот којим живимо (тако волимо рећи: *живот којим живимо*) само је елеменат или грађа приче коју исписује неко други, од нас моћнији, приче која нас живи и која нас прича, неком или нама самима, тешко би било рећи.

Наравно, чињеница да то што поезија „није наша, него ми њени" (а поезија овде није само поезија, већ и идеологија, филозофија и шта све не) није само наша судбина. није само судбина наше вере и наше песме (односно, песме чији смо) већ помало и општељудска, па и судбина свих вера и песама. Следбеници хришћанства, које је филозофија љубави и праштања („љубите непријатеље своје"), страсно су потпаљивали ломаче и спаљивали све оне који нису хтели, могли или успевали да буду песмини, већ су својеглаво или само наивно желели да песма буде њихова.

Али, ако то није само наша судбина, јесте и наша. Наша колико и било чија друга, наша можда више него било чија друга.

А та чињеница, да песма није наша него ми њени, па чак и ако се узме у ублаженом облику, независно од Бећковићеве формулације, да смо, колико је она наша, толико бар и ми њени, од неизмерног је значаја. Исто то важи и за језик (у Бећковића песма и јесте језик, између језика и песме скоро да нема разлике и све што се каже — стихови су). *Ми се служимо језиком можда више него што му служимо; онолико колико је он наше средство и ми смо његово.*

Није реч само о вођама и следбеницима, о певачима и понављачима, већ о нечем дубљем и судбоноснијем. Језик се појављује као механизам који (баш као и механизам власти, једном покренут, не може више бити контролисан и савладан; он не присиљава на послушност само следбенике, већ и онога ко га је покренуо, свог творца. Он је „крмача која једе властити окот", „револуција која једе сопствену децу". Имена и презимена његових може се рећати још, све бољих, односно све горих.

Треба ли рећи да је овакво стање језика, песме, идеје, идеологије, те човека као њиховог творца, односно њихове жртве, стање зла.

То би била и некаква премиса најновије књиге Матије Бећковића — *Кажа*, која је и некаква песма о песми, дакле метапоезија, причање о причању, језик језиком (клин кли-

ном) разматран, избијан и неизбијен. *Стање човеково и стање језика, стање је зла.* Да ли из тог круга (творци језика су и створења језика) има, и ако има, каквог излаза, остављамо за крај овога разматрања.

Ново и исто

Питање — какав је однос најновије Бећковићеве књиге са трима претходнима, није неважно питање.

Треба одговорити одмах: ова књига је и наставак претходних, а и нешто битно друго. Она по нечем наставља и проширује претходне књиге, али и твори нешто чега у њима нема. Ако би прве три књиге биле три концентрична круга настале од удара једне капи воде, ова (четврта) књига не би била четврти, већ много даљи круг; она својим важењем (које није пуко преношење да посебно важи за опште) захвата много већи простор (није реч само о Ровцима и Црногорцима), па и много шири и другачији тематски опсег.

Ако је наивни и недобронамерни читалац поводом прва трију књига и могао помишљати да је у њима реч о неким тамо далеким и затуреним брдима, неким још затуренијим брђанима и њиховом „смешном" језику и мишљењу, најновија Бећковићева књига доноси својеврсно оповргнуће таквих исхитрених закључака: затурени брдски језик јесте језик који говори не само о тамо-њима већ и о нама, овде и сутра (не само овде и данас), и тим се језиком може рећи и оно што знамо и оно што не знамо, што у свом отуђеном језику којим се привидно служимо, а којем сасвим провидно служимо, не видимо, што, и ако видимо, не можемо да променимо.

Ровачки говор је, дакле, у Бећковићевој књизи говор континуитета, али и говор промене: *исто је друго и о другом.*

Језик, будући основна димензија дела, основна је димензија континуитета. Како стоји ствар са самом идејом (са континуитетом идеје, у првим трима књигама несумњиво јединствене), уколико је њу уопште, осим за приручне сврхе, могућно изљуштити из језика. Одговор би био скоро једнак одговору датом на претходно питање. Реч је о истом и другом. Ровачки (и шире — црногорски) случај служења песми („умире се да се песма роди") један је и посебан случај, трагикомичан у својој величајности, велик у хтењу, велик и у дометима, али највећи у жртвама које све домете чине несразмерним и смешним. Реч је, на известан начин, о идеји и вери, о идеологији и верности, и, нај-

битније, о скоро нужном изметању идеје и идеологије, изметању скоро нужно неизбежном, скоро тужно нужном. Христос би пољубио оне које су неколико векова касније спаљивали као шизматике и неверника. Христос би, поверујемо ли Великом Инквизитору Достојевског, пољубио и онога који би и њега при другоме доласку да спали. Хришћани, пак, додају сваки своје дрвце ломачама.

Исто је и са „црногорском идејом". Осветити Косово, повратити изгубљено царство и слободу као највећу људску вредност — циљеви су којима се у основи нема шта приговорити. Далеки и недостижни циљеви временом бивају потискивани. Вредност борбе потискује вредност слободе, тако да прави циљ јесте јунаштво и борба за слободу, а не слобода. Колико је само увређених бораца за слободу пребегло онима против којих су се борили (Турцима) да би тако осветили своју повређену сујету. Реч је о фаталном преображају средстава у циљ, преображају части слободара у частохлепље борца. Када оружје којим човек треба да се брани, и којим се првобитно бранио, почне да се кити и окива у сребро и злато, да се украшава орнаментима и ликовима, онда је реч о одступању од идеје о служењу средству, а не о служењу циљу.

И идеје највећег добра, бистре и несумњиве у својој очитости (пример хришћанства и црногорског слободарства), замућују се при свом остваривању.

А шта бива када је већ сама идеја мутна? (А најчешће је мутна!) Или када никакве идеје и нема, већ само власти и подређивања, или, још горе, жеља за влашћу и подређивањем?

Бећковићева *Кажа* својим многостраним језиком, преозбиљним на једној, ироничним, хумористично-сатиричним и још каквим све не, говори баш о томе: *о непостојању идеје, али и о постојању вере у непостојећу идеју*, вере тим страсније (и страшније) и искључивије што је идеја неухватљивија и ништавнија. Бећковићева *Кажа* је управо то, прича о идеји, идеолозима, следбеницима и верницима, прича која је и пародија и поспрд. Но, у Бећковићевој књизи све је у исто време и необично озбиљно, и необично поспрдно, све је у исто време жестока карикатура, и сирова, само пресликана збиља, све је у исто време смех и суза, клик и мук. Радо бисмо и лако бисмо песникову *Кажу* узели за карикатуру и лаку бурлеску, али када се вратимо историји, збиљи, нашој и туђој, увиђамо да ни стварност није ништа мање карикатурална и смешна, и невероватна у исто време, само што је одвећ стварно крвава, тако да нема оног само књизи својственог ослобађајућег смеха.

И неке књиге и неки видови стварности упорно нас збуњују: престајемо да знамо шта је песничка машта, а шта крвава сила и лудост. Вредности се, као и у свакој математичкој једначини, дају пребацивати: стварним нам се чини књишки свет, стварни свет нам се некад учини нестварним и књишким. Умјетност и стварност се још једном преплићу до неразликовања. Кафкине нам се приповести учине проверeном историјом, хитлеровско-стаљински свет само нездравом песничком маштом.

И Бећковићева *Кажа* књига је између та два пола: имагинарног и стварног. На известан начин она је сва измишљена, а на други, опет, сва стварна. Она је метафора или алегорија једног света, али она је и сам тај свет.

А тај свет је свет зла, свет злоделања, конкретног и нашког, а опет помало и сваког. Наше су ту усташке јаме и каме и наша подаништва и прирепништва, наша злурадост и наша зла срећа. Јаме у које смо у новијој својој историји једни друге бацали, јаме су у које смо саме себе бацали, које смо себи несвесно копали и све дубље у њих упадали. Бећковићева књига и говори о тој великој, свеобухватној јами наше (и опште људске) пропасти.

Та књига наставља, односно обнавља нека стара, „вечна" и нерешива питања. Питања су та у самој књизи некада артикулисана озбиљно, некада са поспрдом, некада са скоро патетичном озбиљношћу, некада са ругајућом лакоћом. И одговори су различити, противречни, противречни бар онолико колико ваљаних одговора уопште нема.

Шта је старије, кокошка или јаје? Ето једног питања којим збуњујемо још децу, терајући их у једну лепу и конкретну метафизику да решење траже тамо где га нема, изван ланца у коме је, по нама једино доступном стању ствари, кокошка морала снети јаје, али је и она морала настати из јајета.

И Бећковић је постављао скоро идентично (иако нужно другачије) питање: шта је старије, језик или говорник; да ли је старија прича или њени јунаци?

Наше виђење света, наша вера, позната је. Из ничег прво излази говорник, па тек из њега излази говор. Но, питање је само одложено, померено у рђаву бесконачност. А из чега то излази говорник? Које је то јаје које је и од њега старије. Једно од решења води нас к Богу и његовој првој речи, И за једне се ту рђава бесконачност прекида, јер тобоже није рђава и јер није бесконачност. За друге не; други и Бога схватају само као карику у ланцу и траже јаје и од њега старије, траже творчевог творца.

Као и све кокоши, верујемо, дакле, да смо од свог јајета старији. Не само од својих синова и кћери, него и од

својих речи којима свој пород окакоћемо или опишемо. Једноставно, и не мислимо о томе. Или смо тако „замишљени" да не треба да мислимо. Можда зато што знамо да не можемо знати, зато што знамо да не можемо ништа смислити.

Јесмо ли творци или деца свог језика? Или можда и једно и друго? То је питање, наравно, које Бећковић није први поставио, али које се са доста песничког разлога у његовој књизи понавља и васпоставља. Језик, његових ранијих књига, па и језик *Каже*, бујан је и брујан, некад разгоропађен, некад разгрнољен, језик који час има замах властитога постања, час суморност краја. То је језик на који и на какав нисмо навикнути, чије слушање одмах доводи у крајње питање: је ли то језик-узрок, језик-циљ, је ли то повратак или приспеће, место одакле долазимо или којем тежимо. Наравно, ниједан језик, па ни Бећковићев, тамо нас не доводи, али његова силина нас избацује из нашег лежишта и ми смо усмерени, ми бисмо да кренемо из овога ланца кокошка-јаје. Да кренемо ка првом или ка последњем.

Књига смеха и памћења

Ретке су књиге у којима је језик главни јунак дела, књиге у којима средство (језик) постаје циљ. Истина, враћање од циља средству, проглашење средства за циљ, односно изједначавање средства и циља, не само у песништву, није ништа непознато. Поменимо решење питања циља (смисла) које нуди још древна источна филозофија, а које је све ближе (чак општем) западном схватању: циљ је сам пут, решење које се подсмева сваком човековом вансебном тражењу смисла („тражити магарца јашући на магарцу").

Отуда није нимало нелогично да и језик (средство зидања циља) може постати сам циљ. О нечем сличном се на тлу песничке уметности говорило већ почетком века. Опште је место разликовања песничког и „обичног" језика, бесцильност, односно „самоцильност" првог и цильност другог. Нико то ваљда није тако сликовито изрекао као Валери одавно славним поређењем између песничког језика и балетске игре (те обичног језика и хода). Руски формалисти су, на другој страни, за главног јунака песничког дела прогласили поступак.

И главни јунак Бећковићевог дела је језик. Не само зато што је он хучан и разобручен, необичан и нов (уједно и стар), већ и из много других разлога. Језик је све: не само врхунски (или површински) слој бића, јер он то у конкретном случају и јесте (*живети* се изједначава са говорити,

изговарање је нека врста говорниковог самоостварења) већ и из још једног разлога: кроз њега се види све (остало). Речи једног језика (или једног говора као подјезика) садрже историју, и филозофију, и све друго онога ко тим језиком говори. И независно од Бећковићевог подухвата, могло би се на основу неких језика (а језик обухвата не само речи већ и изреке и казивања) закључити скоро све о говорнику. Као што су некада ученьаци на основу једне кости у стању да реконструишу изглед целе животиње, *слично би се на основу говора дао реконструисати цео живот онога ко говори.*

Бећковић у први план ставља овај самоговор језика (или привид самоговора), а језик скоро сам да говори све остало, много тога другог. Због тога у Бећковићевом песништву (па, наравно, и у *Кажи*) има толико слојева, толико разносмерног и разноврсног значењског обиља да је, ништа лакше, него ову поезију читати и примати једнострано. Читајући је или слушајући, нисмо у стању да истог трена узмемо све што нам она даје: гргољење језика, разуздани смех, тугу из које тај смех ниче, а која није мање видљива и чујна, недокучивост поетског и љутитост сатиричног. Отуда је ово песништво тешко прочитати, могућно га је само читати са сталним приузимањима оног што није било могућно једновремено захватити.

На који је начин језик могућан као књижевни јунак? Језик је памћење, језик је настављање. Ако је дело једног песника својеврсни избор из језика, можда непоновљива, а можда случајна (па и као таква непоновљива) комбинација постојећега, комбинација некада проширена и обогаћена, онда је дело једног народа његов језик. При том се тог језика не треба плашити као нечег необухватног и непрегледног. Језик је својеврсна синтеза, скраћење, а дебели вишетомни речници су обмана, исцрпност потребна само неким сврхама, а не и упознавању душе (и тела) народа које је могуће извести кроз обимом далеко мање књиге.

Наравно, не треба имати илузија да Бећковић није и сам направио некакав властити и непоновљиви избор и да није испевао своју песму (или испричао своју причу). Заправо, у Бећковићевој књизи — и у *Кажи* и у ранијим књигама са којима се *Кажа,* упркос свим разликама, може посматрати заједно — могу се напоредно пратити две подједнако битне равни које упућују једна на другу: *причање језиком и причање о језику.* Језик се у исто време показује и као средство и као циљ. *Циљ је сам пут. Што прича више одмиче, уверавамо се да не идемо ка њеном крају већ ка њеном почетку.* Ко на уобичајени начин чита Бећковићеве књиге, ко их чита како се читају друге књиге у којима је језик пуко средство, прескочио је најбитније у њима. Није

језик овде у функцији причања конкретне приче (*Сахрана Крстиње Гаврилове* или *Кажа о Чминти)* већ је конкретна прича у функцији казивања језика и његове природе, његових могућности. Језик не служи причи, већ прича служи језику (наравно, реч је само о преплету различитих песничких равни, будући да се може говорити само о узајамности са повременом, а често и истовременом претежношћу једног или другог). Истина, конкретно је често у служби општег, упућивало је на опште; прича о једном човеку је прича о животу уопште, али овде је реч ипак о нечем битно другом: *прича нас враћа натраг својим речима. Скоро би се могло рећи да у Бећковићевим књигама речи не објашњавају причу, већ да прича објашњава речи.*

Наравно, реч је о привиду, односно о нагласку, или тачније, наглашавању које изводи читалац. И речи објашњавају (причају) причу, и прича објашњава речи и овај други догађај, изразит и успешан, оно је *ново* чега у већем делу познате нам поезије нема, па смо га склони апсолутизовати и исхитрено утврдити да је то ново и једино што је подредило себи све остало. Можемо у једном трену примити само једну раван приче, па смо склони издвојити најизразитију, или најдојмљивију, и тврдити да ничег другог нема. Такав је, наравно, и дојам да не идемо од речи ка причи, већ од приче ка речима. Речи су одвећ уграђиване, одвећ обезличаване у грађевини, одвећ потцењиване као нешто смислено по себи, тако да је Бећковићев повратак речима, њиховој изворности, могао бити више него плодоносан. Речи и реченице у класичној књижевности нису ни примећиване, већ само прича, онако како се цигле не примећују у грађевини баш због те своје уграђености. Бећковић се окренуо микросвету, самој градњи. Грађење постаје јунак приче, грађење, а не грађа, а не уграђивање и грађевина. *Циљ је сам пут.*

Отуда у Бећковићевој књизи нема уобичајене „преваре" какве нам многе књиге доносе: нéма ишчекивања које бива изневерено. И на почетку књиге и на самом њеном крају, ми смо увек у средишгу. Њен циљ је свуда, њен почетак је свуда, *будући да њен циљ није напред него натраг,* натраг к речима и иза њих, дубини, извору, стварима и стварању, сновима и сањању, сневачу и створитељу.

Преокрет који доносе Бећковићеве књиге могао би се и другачије именовати. Овде се речима не зида прича, не чини се бар само то, већ се прича разиђује или презиђује да би њена грађа изашла у свој својој голотињи. Бећковићеве приче личе не на грађење, већ на разваљивање куће, што је понекада мучан и скоро перверзан призор: оно што је било

ȕнȕтрашње постаје спољашње; као што се приликом рȕшења кȕће појављȕју споља никада виђене трбȕшине соба, које се нису припремале за излагање погледȕ, тако се ȕ Бећковићевом казивању појављȕју речи раскривене и раскрављене, речи лишене крова говора који их скрива, речи одједном тако ȕжасно саме и немоћне, тако ȕжасно голе и откривене ȕ свим својим значењима, јер не заборавимо: речи нису тȕ само да би саопштавале, већ и да би криле. Бећковићеве речи сȕ разодевене; оне нити се крију нити се њима може што сакрити, речи ȕ безнадној, некад и стидној голотињи и податљивости свих својих значења.

Није нимало случајно што је таква Бећковићева реч, и реченица, и река казивања, пȕна хȕмора и смеха. Смех, по основној својој природи, није градитељ, већ рȕшилац. Он је израз незадовољства и презира, *надмоћи која је немоћна.*

Језик као књижевни јунак више је говорење језика него ли говорење језиком.

Обрт од ствари к речима, од идеја к речима, окренȕтост самом језикȕ ȕ европској поезији настао је још почетком века. „Мој Дега, за песмȕ нисȕ потребне идеје, већ речи", рекао је Маларме славном сликарȕ када мȕ се овај пожалио да има пȕно „поетских идеја", али да не ȕспева да их изрази.

Тај обрт је ипак по нечем битно другачији. Док је Маларме имао ȕ видȕ речи скоро сасвим испражњене од значења, речи лаке и растерећене, речи самодовољне, речи без ствари и појмова иза себе, речи које би се дозивале по логици звȕка, по сопственој логици, а не по логици значења, ȕ Бећковића сȕ речи ȕ крајње напрегнȕтој носивости, претоварене смислом, као ȕ тренȕтку када ȕзимају значење, када га, као тешко бреме, подижȕ и трпајȕ на себе.

Отȕда скоро никад ȕ Бећковића нема класичне поенте, хода песме ка крајȕ као циљȕ; песма не води ка поенти као врхȕнцȕ или разрешењȕ. Ȕ Бећковићевој песми је сваки тренȕтак важан, свака реч је толико важна да је поента за себе. Тамо где је језик главни јȕнак, тамо где је језик циљ, а не средство, тамо где се цигле речи мање ȕзиђȕју, а више разиђȕју, поента јесте све и може бити свȕда.

Оно што се ȕ поговорȕ за *Леле и кȕку* каже за црногорскȕ песмȕ, да „није наша, него ми њени", ȕ *Кажи* вреди за сам језик, што је својеврсно проширење тезе. То је проширење прилично логично, доследно и праволинијски изведено. Као што сама *Кажа,* остајȕћи донекле на тлȕ ранијих књига (Ровци и Црна Гора), то тло изричито шири (књига сада захвата цео наш јȕгословенски, а по нечем и цео љȕдски простор), тако ȕ њој није више реч само о песми, већ о самом језикȕ који је од песме далеко шири, па, на изве-

стан начин, и дубљи. Да се та разлика овде одмах уочи, ваља рећи да је песма била човеков циљ (па и нека врста његове „сахране", сахране у једном дословном и у другачијем, више него преносном значењу), а језик је, пак, његов циљ и узрок, пре узрок него циљ, језик којим човек не влада већ који њим влада.

„Било је то привиђење језика
Кажа која се казивала сама."

Бећковић је и самим песничким поступком покушао да следи логику света коју открива. Рекли смо већ да он не прича језиком, већ прича о језику, да он не уграђује речи, већ разграђује грађевину да би допро до тајне језика, до каже иза које „нема никога, већ која само

Слепе нас је од речи до речи спроводила,
Нашим се устима и крвљу послужила
Да чини своје и каже што је хтела."

Доследно схватању језика као узрока, као првог, јединог и трајног покретача, Бећковић ће бити окренут натраг, а не напред, раскопавању, ископавању и презиђивању, а не грађењу и хитњи ка крају. У песниковом поступку има нечег од безнадежне побуне, узводног пливања, враћања узроку и неповерења у циљ.

„Ако икада буде намирена
Књига која је морала да се збуде
И окрвављеним се речима запечати,
Свако слово од њеног проговора,
Које је као стопе за собом остављала,
Натраг ће нас довести до извора
У ком ћемо себе угледати."

Управо то и јесте циљ песниковог напора, крвавим стопама речи стићи до почетка, ослободити се грађевине (приче) у коју се узиђујемо, овладати језиком, а не служити му. Песник ту могућност побуне изричито наглашава, песник јесте самим својим чином певања у напору побуне, напору који је безизгледан, будући да мисао која говори, односно која се говори, или која нама (кроз нас, нама као средством, речима) говори — јесте зломисао. Да је побуна безизгледна, да је бунтовник немоћан, да језик није река која може променити свој ток и потећи навише, каже и сам песник на крају своје књиге.

„А ову кажу ће најбоље испричати
Онај ко не буде ни знао шта прича."

Песник своју кажу није желео да исприча, или није бар само то. Он није хтео да је уобличи, доврши и догради (будући да је она одвећ уобличена, одвећ тврдо облична) већ да је разобличи и разгради, да искочи из ње. Ово певање у основи јесте *певање непослушности,* покушај отпора судбини која је овде језик, или која је нека врста једначине језика, тако да она може да буде и језик. Наравно, побуна некада може само помоћи учвршћивању оног ко се покушава збацити. Тим пре што је оружје, односно лек хомеопатски: исто се покушава уклонити истим, језик језиком, што је и логично, јер језик није зло по себи већ медијум изражавања зла, будући да је његова природа амбивалентна.

„Језик је наша невидљива црква,
Још неподељена и неразорена,
Свака реч је у њој самојавна икона,
Ради нашега спаса објављена."

Песник се не буни против језика самог, већ против приче у којој смо, или која смо, и он покушава да разарањем те приче почне другу причу, причу у којој бисмо могли бити приповедачи, а у којој, као сада, не бисмо били приповедани.

Сваки песнички подухват у основи јесте то. Запливати против струје, призвати друго, а не прво, бити писац, а не јунак приче, бити створиtељ, а не створење које мора да слуша и чија побуна, чија непослушност може бити нека врста послушности јер може бити предвиђена и пожељна (створиtељу пожељна).

Бећковићев песнички напор могао би се звати посвајањем речи, присвајањем речи, придобијањем речи. Грађевину чији смо и градитељи и грађа истодобно, грађевину која је наша судбина, треба напустити и поћи, истим, јер јединим средством — језиком, против ње, а ка себи.

И тиме долазимо не до нечег новог већ до старог, можда до вечног, јер недостижног, до спасења, просветљења, до истине на чија врата узалудно ударамо, до истине која је несаопштива и поред постојања језика, будући да језик само саопштава своју немоћ саопштавања.

Буда је, спознавши истину, пробудивши се из сна живота (*„А ову кажу ће најбоље испричати / Онај ко не буде ни знао шта прича"*) кликнуо

„Градитељу, сада си примијећен!
Више ме нећеш кућити!
Све су ти греде сломљене, поколебан ти је стожер."

Будине речи, Будин случај не наводимо овде као некакву далеку аналогију, већ као циљ којем се тежи и у нашег песника и којем се тежи у поезији уопште. Циљ недостижан, али циљ велик. *„Још се не може све ни казивати, / Кажа кажи не допире до краја"*, вели песник на крају књиге. И још додаје:

„Не треба је памтити ни записивати".

То су већ двосмислене речи. Могле би да гласе и супротно: треба је памтити и записивати, памтити и записивати све дотле док не буде упамћена и записана. Наравно, важи, још те како важи и њихова дословност: „не треба је памтити и записивати" јер је није могуће ни памтити ни записати, јер она чини што хоће упркос памтиоцима и записивачима, јер она прича нас, а не ми њу.

Крајња порука је више него сетна: остајемо у причи упркос свим покушајима да се отргнемо и да утекнемо. Упркос будистичким покушајима да се, коначно освешћени, отргнемо и приметимо градитеља, овде приповедача (не приповедача односно песника *Каже*, већ приповедача живота и света), не бисмо ли коначно постали своји уместо његови.

Бећковићева књига је нека врста књиге зла, сатанске библије скоро, бескрајног дешавања зла које се не одобрава (за разлику од правих сатанских библија, где је зло у функцији добра, вредност која се потврђује). Као што је по Буди сам живот патња *(„Ово је, просјаци, племенита истина о патњи: Рођење је патња, старост је патња, болест је патња, смрт је патња")*, а излаз је пробуђење, освешћење, одустајање од пристајања на ток ствари, тако је и у Бећковића све само зло из којега се види један једини и исти (као у будизму) излаз: *светлост истине и памћења као могућност изласка.*

У књизи скоро да нема позитивних јунака, нема носилаца добра и „пута". Лик Учитеља, из почетка позитиван, касније опада када он, иако жртва, пристаје на „чмингинство" и, падајући у јаму, слави своје убице *(Аферим Чминга)* у чему не можемо не видети аналогију стаљинским и другим жртвама које су, иако жртве свога идола, клицале својим крвницима.

Ретке су књиге које не нуде или бар не траже некакав излаз, књиге без наде. Ретке су иако постоје (Бекетове дра-

ме, па и многе друге), но и то крајње човеково суочење са властитим безизлазом и бесмислом јесте макар очајничко лупање у врата смисла и излаза. Зло и бесмисао остају као извесна напетост чији је други пол, пол решења и наћености, празан, али изазован. Ка њему би, ма колико празном или чак неиспуњивом, да се пође, све иако је немогућно ходати. Без наде човек не може опстати, без наде у други свет или без наде у овај свет, који такође није наш. Нада мора постојати макар као одложена нада.

И Бећковић је осећао ту потребу да макар на крају тунела види и понуди трачак светла, да из овог света јамаштва и кољаштва угледа нешто што би могло (не и морало) бити излаз.

Тај излаз, видесмо колико древан и колико сродан будистичком, могао би призвати и једно друго сродство, далеко ближе, а да то не буде још једна произвољна аналогија. Из вртлога несвести, присиле, из вртлога глуве механике, Фројд је видео излаз у освешћивању, по својој чувеној формули — Тамо где је било Оно мора да постане Ја. Намерно наводимо овај облик Фројдове изреке (а не — Тамо где је био Ид мора да постане Его) јер и у Бећковићевом свету имамо израз другачијега смисла („оно") који Фројдовом у основи може бити сродан. Док Фројд мисли на појединца, песник *Каже* има у виду људску заједницу у којој Оно јесте исто што и Оно у Фројдовој појединачној психи, глува несвест која делује неумољиво и зло, сатируће. Оно гризе, мрзи, коље, убија, а да не зна зашто то чини, и Оно може престати да то чини једино ако престане бити то што је, Оно.

Бећковић у својој књизи није стварао позитивне и негативне јунаке. Уосталом, јунака скоро и да нема (јунаци су Језик и Смех). Чминта и Учитељ, те неки епизодисти, и јесу и нису јунаци или замена за јунаке. Сви су они мање-више безлични, шаховске фигуре у игри људског живота, и само су разна лица једног огромног и сведелајућег Зла. Сви су јунаци негативни (или сви смо негативни), али за нас има наде док имамо Језик и Смех, ма колико та нада била малена, јер свест (Језик, Памћење) и Смех, само су вршак једног дубоког и тамног тела којем се свест отима, којем се смеје, али које у основи остаје премоћно.

У једноме тренутку Бећковић каже да *„језик је наша невидљива црква / Ради нашега спаса објављена"* — и у овом ставу има извесних противречности са оним што се рекло раније:

„Били смо само ликови из каже
Која нам је суђена,
Препуштени бризи и правди језика
Чија нас је машта створила и обузела
И позвала да изразимо животима
Наум који је предузела
(. . .)
Слепе нас је од речи до речи спроводила,
Нашим се устима и крвљу послужила
Да чини своје и каже шта је хтела."

Тако долазимо до двеју, и то битно различитих природа језика; он је на известан начин некаква негативна или бар неразумљива сила чији смо ми само елементи, лутке на концу, а на другој страни односно на другом месту „невидљива црква" и свака реч „самојавна икона", која је ту ради нашега спаса. Да ли је реч о хомеопатији (оно што убија то и лечи) и обрнуто? Да ли је реч о отимању оружја непријатељу да би се он свладао његовим средством?

То је противречност коју је тешко разрешити, осим можда оном истом ћудљивошћу језика чији наум не знамо и не можемо знати.

Писац предговора *Кажи,* Миодраг Павловић, ту је противречност и уочио и није уочио. Он говори само о могућности језика да буде излаз, спас, па каже да је језик сумњиво средство, колико наше толико и средство наших непријатеља. Предговарачева формулација није најпрецизнија. Бар када је реч о унутрашњем свету *Каже,* непријатеља немамо, него непријатељског које је у нама, свима, које је сила која нас ствара и чини. Ипак, Павловић је у праву, језик јесте и његово (тог непријатељског) средство, али средство које му се покушава отети, које му се, можда баш њим самим (језик се језиком избија) покушава избити из руку.

У Бећковићевој књизи проговара известан мистицизам језика. Није реч само о основној противречности: *језик нас садржи и зло влада нама, и језик нас спасава.* Речи као крвави трагови Књиге живота *„натраг ће нас довести до извора / у коме ћемо себе угледати".*

То мистично разрешење подразумева и крај времена (*„Ако икада буде намирена / Књига која је морала да се збуде / И крвавим се речима запечати"*), а наравно и почетак времена који је почетак језика, прва и последња реч.

Сада је битнија једна друга употребљивост језика, извесна лековитост језика која би могла да се супротстави злу. То је својство језика удружено са смехом. Ако смо раније раздвојили језик и смех, било је то због извесне ана-

литичности која сецира. Језик у овој функцији не треба одвајати од смеха, јер он и јесте језик смеха; он производи смех и у исто је време производ смеха: однос је несумњиво узајаман.

Тиме неоспорно долазимо до извесне дидактичке димензије Бећковићеве књиге (књига о лавиринту или паклу у исто време мора бити и књига о тражењу излаза), чиме она постаје нека врста басне из које се може извући поука.

И сваки смех у основи јесте то. Смех је захтев за исправком, захтев који подразумева памћење и непонављање. И што је смех силнији, тиме је јача и потреба за излазом, тиме и утисци (а утисци су памћење) бивају силовитији, *тиме и нада да ћемо се све више смејати, а све мање бити смешни.*

То је оно што песник хоће.

Да ли он може оно што хоће?

Не заборавимо, поред песника и његове *Каже,* постоји и она виша кажа чији су песник и његова песма само део, играчка која се побуном преображава у играча.

Кажа је казала шта је хтела.

Да ли је и песник казао шта је хтео? Да ли је он могао рећи ишта друго сем оног што је та виша кажа хтела? Да ли је песник сам писао своју књигу или га је кажа узела као оловку и писала њиме?

Смех је, поновимо то, *надмоћ која је немоћна.* Смех је известан вишак у човеку, вишак снаге, односно свести који је можда неупотребљив, али који је ту и који ту остаје макар као простор будућих подухвата.

Бећковићеве књиге пуне су смеха. Смех је онај експлозив који треба да разнесе тврђаву која се опседа. Наравно, није бесмислено поставити ни питање колико те експлозије разарају оно што је смешно, а колико самог смејача. Излаз из зла као свевладајућег начела света јесте смех који је језик, који је свест, који је памћење. Све су то средства, или пре једно исто средство човековог самонадрастања, самопревазилажења.

Памтећи и записујући увећавамо какве-такве изгледе да ћемо из себе изаћи, да се нећемо поновити, да ћемо, ако по злој судбини морамо и даље да грешимо, правити друге грешке, можда и увек друге или бар не све бесконачно исте, па када починимо све грешке (оптимизам је безизгледан) и када их се довољно напонављамо и довољно напамтимо, можда је могућно и не понављати се, доћи до себе другог и правог.

Песникове речи са краја књиге које говоре да кажу не треба памтити и записивати, речи су неверовања у прави

исход подухвата, у повољан исход побуне, али тај подухват, та побуна, једини је и какав-такав излаз из зла.

Излаз је и смех, али је смех двосекао; он је истовремено израз надмоћи и немоћи, смејач је једном ногом изнад и изван, другом је усред, и због тога је смех и сладак и горак, и пријатан и болан, због тога је смех тако близак плачу, због тога и може бити у праву америчка песникиња Лорин Филдмен када каже да

„Суза је течни смех
а смех је суза у праху."

И оплакивање („заливање") и исмејавање („запрашивање") средства су за постизање истог циља, преласка преко, мост су преко реке зла и ружног, мост ка увек несигурној другој обали.

Овде је свакако довољно утврдити природу смеха, циљ смеха у начелу, и треба се вратити особености Бећковићевог смеха. Пођимо од једног аксиома: *озбиљност је смешна; смех је озбиљан.* Нисмо се, морамо признати, ни тиме примакли Бећковићевом смеху, јер је то одлика смеха уопште. Ипак, наставимо у овом правцу. Бећковићев свет је необично озбиљан. Свет *Каже* можда мање него ли свет црногорског витештва из ранијих књига, где је *„испод части потрчати / Недостојно чоека сагнут се / Није људски радоват се чему"*.

Бећковићев ретко карикира свој свет, он га само огољава. Размишљајући о смеху, Бергсон каже да је довољно да на балу зачепимо уши, па да нам плесачи постану смешни. А то управо и јесте поступак огољавања који Бећковић доследно спроводи. Огољавање није само лишавање одеће (музике) већ понекад и огртање, здруживање. Појединости које по себи, односно за себе нису смешне, када се здруже, постају то. У сваки Бећковићев стих уграђена је по једна мина смеха. Али то је и известан закочени смех, смех који се највероватније неће десити. Као да је све одвећ смешно да бисмо се могли смејати. Као да се смех окреће против себе, као што се против себе, против свог основног тока, покреће и језик који би да потекне ка извору, а не ка ушћу, ка узроку, а не ка сврси. *Озбиљност је смешна* јер је неједнака себи, јер није оно што би хтела бити. На другој страни, *смех је озбиљан;* он је на известан начин идеалан, јер је испразан, али он није идеалан јер је бесадржајан, поништавајући смешно, он на његово место не ставља ништа друго, он само одбија и убија, а не замењује.

Смех је ипак озбиљан. Он нас поставља тамо где би требало да будемо, а где не можемо бити. Он отрежњује, ма колико то била негативна трезност, трезност празнине.

И на пољу језика и на пољу смеха, дешава се исто: покушај доласка к себи, освешћења, пробуђења.

Читајући Бећковићеве књиге, може се пуцати од смеха. Али, може се остати и ледено озбиљан. С разлогом се може бити смркнут и тужан. Благо онима који плачу, јер ће се утешити, а тешко онима који се смеју, јер ће горко заридати. Ова јеванђеоска мисао, произвољно наведена и несумњиво другачијега значења у изворнику, применљива је и овде. Они који Бећковићеву књигу читају са нагласком на смеху, из ње ће изаћи растужени. И, обрнуто, они који је читају сетно, могли би на крају наћи зрачак ведрине. Ниједна од димензија ове сложене књиге не да се превидети. Оно што превидимо, чекаће нас на крају, на нетакнутој гомили.

А ова књига, као и све дубоке књиге, хтела би да се настави својим почетком. То је још један круг. То је још један круг, још један од многих кругова ове књиге из којега читалац заједно са песником мора да тражи излаз.

За сада, тражење је нека врста излаза.

Стеван КОРДИЋ

ПОСЛЕ ПОСТМОДЕРНЕ

Запажања о футуризовању антимодернизма и корисности модернитета*

Када је Џорџ Бернард Шо прочитао вест о својој смрти у новинама, телеграфисао је редакцији: „вест о мојој смрти жестоко претерује".

Слично се односи и на вест о смрти модерне: она на исти начин — у најмању руку — јако претерује. Уопште није тачно да ми живимо после модерне, и да би и даље било пожељно да само тако чинимо. И зато је следеће размишљање суштински и пре свега: подршка отпору модерне против постмодерне и тиме одбрана естетског доба, којем припада свет модерне, од антимодернизма, посебно футуризованог антимодернизма, којем припада претерано наглашена постмодерна. Ова апологија естетске модерне произилази из три одељка који следе: 1. естетизовање уметности; 2. естетизовање стварности; 3. после постмодерне.

1. Естетизовање уметности

Није уметност увек била естетска уметност; нити је филозофија увек требала и имала естетику, да би — лепу и више не само лепу уметност — филозофски осоколила на аутономију. Напротив: све то је зацело модерно дело. То се може одчитати и на иницијалном датуму естетике: тек 1750. објављује Баумгартен *Естетику*, прву филозофску ес-

---

* Текст Ода Маркварда *После постмодерне* објављен је у књизи *Moderne oder Postmoderne*, Weinheim, 1986.

тетику; и тек је 1790. у Кантовој *Критици расудне снаге* утврђено оно што 1781. у Кантовој *Критици чистог ума* још увек не стоји: не зове се свако „учење о чулима" естетика, него само филозофија лепе уметности, која тек од 1800 — закључно са Шелинговим предавањима о *Филозофији уметности* (1802—05) — постаје накратко владајућом главном филозофијом. То је филозофско ојачавање оног обрасца којег овде називам естетизовањем уметности: то да лепо постаје ствар уметности; да уметност постаје ствар чулности; да, дакле, лепа уметност постаје аутономна и уједно ствар генија. Али зашто се то све догодило тек с модерном? Присталица сам четири тезе које су међусобно замењиве и можда се надопуњују — које покушавају да одговоре на то питање. — Ту је:

Теза 1: *естетизовање уметности компензира* — као специфично модерна замена за зачараност — *модерно „рашчаравање" света* (Макс Вебер); естетизовање уметности је, управо зато, феномен само модерног света. У свету пре њега — особито античком — лепа уметност је била „уметничка релегија" (Хегел), односно религијска уметност: елемент култа који је узносио биће. Предмодерно лепо је било пре свега биће: оно дато које најпре ум сазнаје. Предестетско је зато — посебно у античкој филозофији — падало у филозофију лепог, а не у филозофију уметности, јер ни филозофија уметности није била филозофија лепог, нити је лепо могло — будући да је биће — бити направљено кроз уметност. Али модерно постаје баш ово друго: свет уколико се морао одрећи властите свете недодирљивости у корист једине светиње библијски издвојеног бога, утолико постаје рашчаран као материјал за човеково прављење — уместо датог бића постаје сада човеков производ: као научни свет експериментисања, као комерцијални новчани и робни свет, као технички свет производње, као политички свет државе и реформи. Тако свет престаје да буде изворно дато биће — и због тога свет лепога. У модерном свету је баш зато лепо или прошло или мора бити оно — што важи и за „природно лепо" — произведено човековим прављењем у овом свету, тако да — будући да је ум у међувремену неутрализован до експерименталног, техничког, комерцијалног и политичког ума — постаје видљиво као алтернатива за ум то што се може опазити чулношћу. Лепа уметност тако постаје естетска; она се ослобађа од култа и постаје аутономна; филозофија лепог постаје филозофија уметности, филозофија уметности постаје филозофија лепог: естетика. Тако — тек с модерном, кроз компензацију нововековног рашчаравања света — долази до естетизовања уметности. — Ту је:

Теза 2: *естетизовање уметности компензира* — као естетско опирање уметности против свог краја — *есхатолошки губитак света;* баш зато је естетизовање уметности феномен тек од Христовог рођења, дакле начелно један модеран феномен. Гностичко претеривање библијске есхатологије негира свет: оно форсира у име спаситеља — који као светски судија одбацује постојећи свет — крај постојећег света, његове творце, његове уметности. Коначно зато уметност мора да се ослободи религиозног, и — што се раније никада није десило — мора да преузме на себе услов аутономности, да би остала уметност и спасила у уметности лепоту постојећег света од њене негације. Овај задатак се понавља модерно заоштрено. Модерна форма есхатолошко-спасилачке негације света јесте револуционарна филозофија повести: она трибунализује постојећи свет, што значи осуђује га — не више тако милостиво као драги бог — сада немилосрдно у корист једног сасвим другачијег — тобоже узвишеног — будућег света. Али ово трибунализовање — као модерни радикални облик светског суда — људски се не да̂ живети: оно индиректно изазива човеково проваљивање у неизручивост, чија је форма естетска уметност. Естетизовање уметности: оно је растерећење од светског суда и утолико профано, оно што је хришћански била божја милост: ступањ милости у условима не више есхатолошког света. — Ту је:

Теза 3: *естетизовање уметности припада као моменат* — специфично модерном — *процесу релативизовања зла;* баш зато је естетизовање уметности феномен само модерног света, заправо образац помоћу кога се захтева модерна теодицеја. Управо нови век мора да потражи — као „друго превладавање гнозе" (Ханс Блуменберг) — под заоштреним условима наочиглед злог света, доказ божје доброте кроз доказивање доброте света; тамо где класични оптимизам лајбницовске теодицеје у томе више не помаже, постаје одлучујући задатак филозофске одбране бога аргумент да зла никада нису тако зла: зла постају — путем модерне принуде на теодицеју — оспорена доброчинства која морају бити рехабилитована и бивају рехабилитована. Ово — у значајној мери — важи за све врсте зла. Тако се под притиском теодицеје релативизују: гносеолошко зло (на пример, заблуда која — у фикционализму — прави на модеран начин брзу и успешну каријеру); физичко зло (које се, на пример, модерно унапређује у подстрек за креативност); морално зло (тако се — рецимо код Русоа и Ничеа — култура доброг проглашава за зло — с обзиром на оно природно и снажно; и из озлоглашавања доброг зло се осло-

баћа озлоглашености); метафизичко зло (успешну каријеру прави овде властита аутентична коначност: на пример: променљивост се позитивизује до повести); коначно и естетско зло: не само да се мења ружно — које је предмодерно проглашавано за метафизичко зло — а које модерно напредује до естетске позитивне вредности; него поред естетике лепог, ступа естетика нелепог: узвишеног, сентименталног, интересантног, романтичног, симболичног, апстрактног, одвратног, дионизијског, фрагментарног, сломљеног, неидентичног, негативног; нелепо прелеће лепо као фундаменталну естетску вредност. Али ова позитивизација естетског зла претпоставља, са своје стране, порицање злог у естетском: традиционално, зло је стављано у „инфериорне" моћи *aisthesisa* — чулности — модерно, оно неизбежно напредује до највише (рецимо, уметничке) потенције човекове креативности и генијалности управо кроз изградњу естетике, која — у свету кризе оптимизма око 1750. и у контексту модерног релативизовања зла — делује као помоћни орган теодицеје све до Ничеове реченице: „Свет се може оправдати једино као естетски феномен", и у сваком случају естетизовањем уметности. — Ту је:

Теза 4: *естетизовање уметности је* — специфично модерно — *спасавање исправности дела под условима (лутеранског) протестантизма;* баш зато што је — то је постало могуће тек постреформаторски — естетизовање уметности феномен само модерног света. Где је узвишујуће важење „добрих дела" уклоњено кроз реформаторско „угађај себи" и „веран себи", добра дела остају само да би задржала важност уздизања, остају само као бег из религиозне у профану област: у естетско, које се нимало случајно населило у протестантским областима и постало филозофска тема, баш најпре у простору лутеранства. У католичким областима, исправност дела није требало да се спасава; у протестантски реформисаним областима — најпре калвинистичким — исправност дела спасавала се на сложен начин у „унутарсветској аскези" капитализма (Макс Вебер). Тамо где оба пута нису одмах отворена — значи на терену лутеранског протестантизма — морало је естетско да буде пронађено, како би се сачувала спаситељска ваљаност добрих дела; најпре овде — где се коренито оспоравало спасилачко значење добрих дела — морала су добра дела да емигрирају из религиозног територијума у — само у ту сврху освојен — естетски територијум, да би одржала важност спасавања. При томе добра дела постају лепа дела, нарочито уметничка дела: добра дела лепих — и коначно, у даљем развоју такође естетских „не више лепих" — уметно-

сти. Кроз естетизовање уметности — баш само модерно — „добра дела" постају секуларизована уз добра „лепа дела": уз естетска уметничка дела.

Све четири тезе именују специфично модерне обрасце; и ова четири обрасца су — у мојим очима: у очима једног скептичног традиционалисте модернитета — повести подобне за одобравање. Оно што из њих настаје, не може се уклонити; јер модерна — којој безусловно припада естетизована уметност, дакле естетско — јесте најосведоченији од свих нама повесно достижних светова.

2. Естетизовање стварности

Проблематично — као естетско преокретање у анестетско — није естетизовање уметности, него естетизовање стварности.

Исправност дела: значи подстицање многих дела која — бочно нападајући на спасење — производе некакву „праведност", односно доносе спасење, тако рећи мало спасење, примерено човеку. Таква је и секуларизована исправност дела — пуница естетских добрих дела — врева многих дела; тако да — естетизована добра дела; естетска добра дела — зато што јесу многа, јесте добро: све то служи естетској подели власти, подели естетских власти. Међутим: шта модерно чинити — после Христовог рођења и после тобожње смрти бога — с великим спасењем: оним само божанским — апсолутно посматраним увек добрим делом, кроз које је човеком постали бог Христос спасао свет? И ово апсолутно дело такође — спасилачко дело усамљене душе једног усамљеног бога који га је извршио — постхришћански наилази на једну профану замену (дакле, после укидања хришћанске забране човековог самоспасења); и ова замена — човеково самоспасење кроз једно једино дело човечности — пролази, чини се, најмање два стадијума у кривуљи времена Новог века: стадијум револуционисања стварности и стадијум естетизовања стварности.

Први стадијум допуне човековог самоспасења, фаза *револуционисања стварности,* почиње око 1750, у „времену засићења", како га је крстио Рајнхарт Коселек: то је фаза модерне — по тенденцији револуционарне — филозофије повести. Она тражи — путем „сингуларизације" повести — оног човека који поседује многе повести, но допушта му — сваком човеку за себе и свим људима заједно — још само једну повест: повест његовог самоспасења, управо „ову" повест, једну једину заједничку повест човечанства.

Наспрам многих старих митова поставља се једна нова митологија: мономит револуционарне повести, и ова засебна повест — мисли револуционарна филозофија повести — више се не може преузимати судбински, него само као човеково самоспасење од човека — као човеково дело — она се може „направити". Овај повеснофилозофски мономит је нова митологија као митологија новог. Он је филозофија напретка коју треба уздићи до револуције, повест се најбоље одржава кроз засебност повести будући да ова најновија — у односу на све друге зависне од застаревања — јесте повест ненадмашиво најновијег: повест последњег корака у окончању повести, револуција коначног спасења човечанства. Ова револуција иступа први пут из агрегатног стања повеснофилозофских очекивања и обећања у агрегатно стање реалности кроз француску револуцију. Она постаје — с том револуцијом и следбеницима — предмет стварног искуства, које показује оно што је требало да донесе револуција — спасење човечанства; али то није донела, пре је донела супротно. Тако — као крај прве фазе — долази до разочарања револуционарних очекивања.

Други стадијум овог допунског човековог самоспасења, фаза *естетизовања стварности,* почиње под утиском баш овог разочарања револуционарних очекивања. Романтика — један од главних сведока за то је Шелинг, који у исто време, 1797, жутокљуно посматра природу као помоћну повест — спасава реално настрадали покушај револуционарног политичког остварења и спасења човечанства једним естетским програмом. Мономит револуционарног докрајчивања повести требало је да преживи свој политички бродолом као естетско уметничко дело: као *нова митологија.* При томе нова митологија остаје мономит: засебна повест као заједничка повест за све људе, дакле сада опет естетска. Ништа не чини то јаснијим него повест деловања програма „нове митологије" из 1796: она увире у идеју *заједничког уметничког дела.* Она почиње с Шелинговим системом идентитета — који целу стварност објашњава као уметничко дело — и наставља се у 19. и 20. веку већином у парцијалним верзијама: у покушајима повезивања свих посебних уметничких форми (Вагнер) или покушајима разбијања свих посебних уметничких форми (футуризам и надреализам), да би — као реализација нове митологије — заједничко уметничко дело постало заједничка стварност или заједничка стварност постала заједничко уметничко дело. При томе тријумфује мономит: она би постојала — тамо где би била радикална „склоност према заједничком уметничком делу" (Харалд Сцеман) — не само као још једна једина засебна повест, него уједно и као још једно једино

засебно уметничко дело, јер са становишта апсолутног уметничког дела сва друга уметничка дела — такође и посебни митови и посебне авангарде — морали би бити прогнани и искључени као естетска јерес. Сваки човек за себе и сви људи заједно смели би да имају и живе још само ово једино уметничко дело, и то дотле, што иде уз ово апсолутно заједничко дело — док се не избрише граница уметности и неуметности: управо кроз брисање ограничења јесте засебно уметничко дело — не би такође смели да имају некакву другачију стварност; јер ово тотално заједничко уметничко дело (као апсолутни идентитет уметничког дела и револуције) — заједно са стварношћу поравнава естетски и све људе — било би тоталитарно испуњење мономитског програма „нове митологије".

Проблематично — понављам опет — није естетизовање уметности, него естетизовање стварности, које — начињено за једно једино човеково дело самоспасења човечног — претпоставља револуционисање стварности: као последњи степен у низу опуномоћења илузије, која естетско — не зато што је опасно као одвећ нестварно, него зато што постаје превише стварно — уместо у „естетско искуство" (Ханс Роберт Јаус) води у анестетички отклон од искуства: у анестетизовање човека. А то — мислим — није добро.

3. После постмодерне

Ово анестетичко овлашћивање илузије је против новог врмена. Тамо где се, рецимо — на скицирани тотални начин — пропагира заједничко уметничко дело и једино оно, ту пролази и захтев — што превазилази и поништава све модерне авангарде — да се присутни свет *замени* с апсолутним уметничким делом. Али постојећи свет је модеран свет. Покушај да се он замени — и кроз замену негира — спада у традицију покушаја одвајања од модерне и непријатељства према њој: у традицију *антимодернизма*. Она се заснива на издвајању које данас „кружи" као сабласт (Ханс Роберт Јаус): у издвајању *постмодерне*. На први поглед овај парадокс једва да буди подозрење: зато што се он разводњава — мислим — ако се не обрати пажња на образац коме коначно припада и издвајање „постмодерне" и коме припадају сви „постизми" — од „постисторије" преко „краја новог доба" до „постструктурализма — и то онда зовем: *футуризовање антимодернизма*.

Од почетака модерног света као отворени интелектуализам провлачи се увек актуелно разумевање стварности — грубо речено — у три фазе. Ту је:

а) промодернистичко — одобравање садашњости на рачун прошлости: позиција *промодернизма.* То је позиција класичног просветитељства: од Волтера до Хегела. Садашњост је просвећена; прошлост — средњи век — то још није била, значи мрачна је, ипак то је иза нас: добра је садашњост; будућност се, доследно, прави једино из садашњости уз помоћ садашњих средстава. Тако је модерна садашњост напросто подобна за сагласност. Ова сагласност са садашњошћу класичног просветитељства стоји на почетку модерне; она јој поново даје за право. Ту је још:

б) антимодернистичко — порицање садашњости у име прошлости: она се нуди као преткултурна природа или предхришћанска антика или предмодерни средњи век. Овај регресивни или *антимодернизам протеклог времена* — положај је романтике: од Русоа преко Новалиса и Ничеа све до данашњег зеленог таласа. За њега је прошлост — она пре новог доба, пре хришћанства, пре културе, пре прапраска — блистави праузор од којег се ново доба одродило: модерна садашњост настаје кроз пропаст; тако — насупрот тој пропасти — модерна садашњост мора бити негирана, а будућност може бити само онда добра када је повратак ове добре прошлости. То је позиција антимодернизма прошлости данас. Али овај антимодернизам спреман је за промену. Коначно, ту је и:

в) антимодернистичко — порицање садашњости у име будућности. Ово је позиција *футуризованог антимодернизма:* његов заступник је био Фихте са својом дијагнозом садашњости као времена „довршене грешности". Најделотворнији облик овог савеза антимодернизма и теорије напретка је револуционарно-филозофска критика отуђења грађанског друштва код Маркса, чије варијанте и даље утичу на данашње мишљење: модерна садашњост — као време довршене грешности, као ера капиталистичког искоришћавања, као технократска епоха отуђења, као период кризе кроз развој, раст и ратне опасности кроз бригу за мир, као ионако окончано ново доба — више се не доводи у питање уздизањем прошлости него примамљивањем за узвишено топлу будућност: бескласно друштво или некакву другачију форму после-модерне. И ово захватање у постојећи свет у име будућности је антимодернизам: футуризовани антимодернизам.

Програм постмодерне припада овом футуризованом антимодернизму, код којег међутим сама модерна не пролази више добро, баш сада када јој се више не може супротстављати никаква спасавајућа будућност. Сада се иступа против модерне не више у име одређене узвишене будућности, још се само ступа против модерне, тако да је најважнији исход

већ виђен у томе, да се модерна има иза себе или жели да се има иза себе: *програм постмодерне је изгубљени степен футуризованог антимодернизма.*

Али — мени се чини — *постмодерна као програм је већ дуже оповргнута кроз постмодерну као реалну уметничку форму; јер њено најупадљивије обележје* — стилски плурализам — зацело је ствар баш модерне: рецимо, повратак историзма у оном *fin de siècle,* који је уједно *fin de millénaire.* Истинска *постмодерна као реални уметнички облик је неоисторизам,* и управо зато модерно захватање једне изворне могућности.

Из тога извлачим тезу: *оно што долази после постмодерне — и још ће дуго долазити — јесте модерна.* Постмодерна живи естетски — као и сваки естетски додатак антимодернизма — једино кроз његову недоследност. Сваки антимодернизам — регресивни, револуционарни, као и тотално направљено заједничко уметничко дело — негира естетско, што значи јеретизује аутономна уметничка дела. Тамо где се оно — насупрот темељној тенденцији антимодернизма — учвршћује, сматра се модернистичком издајом. Залажем се за то да се овом издајству одузме лоша савест поновним успостављањем сагласности са модерном.

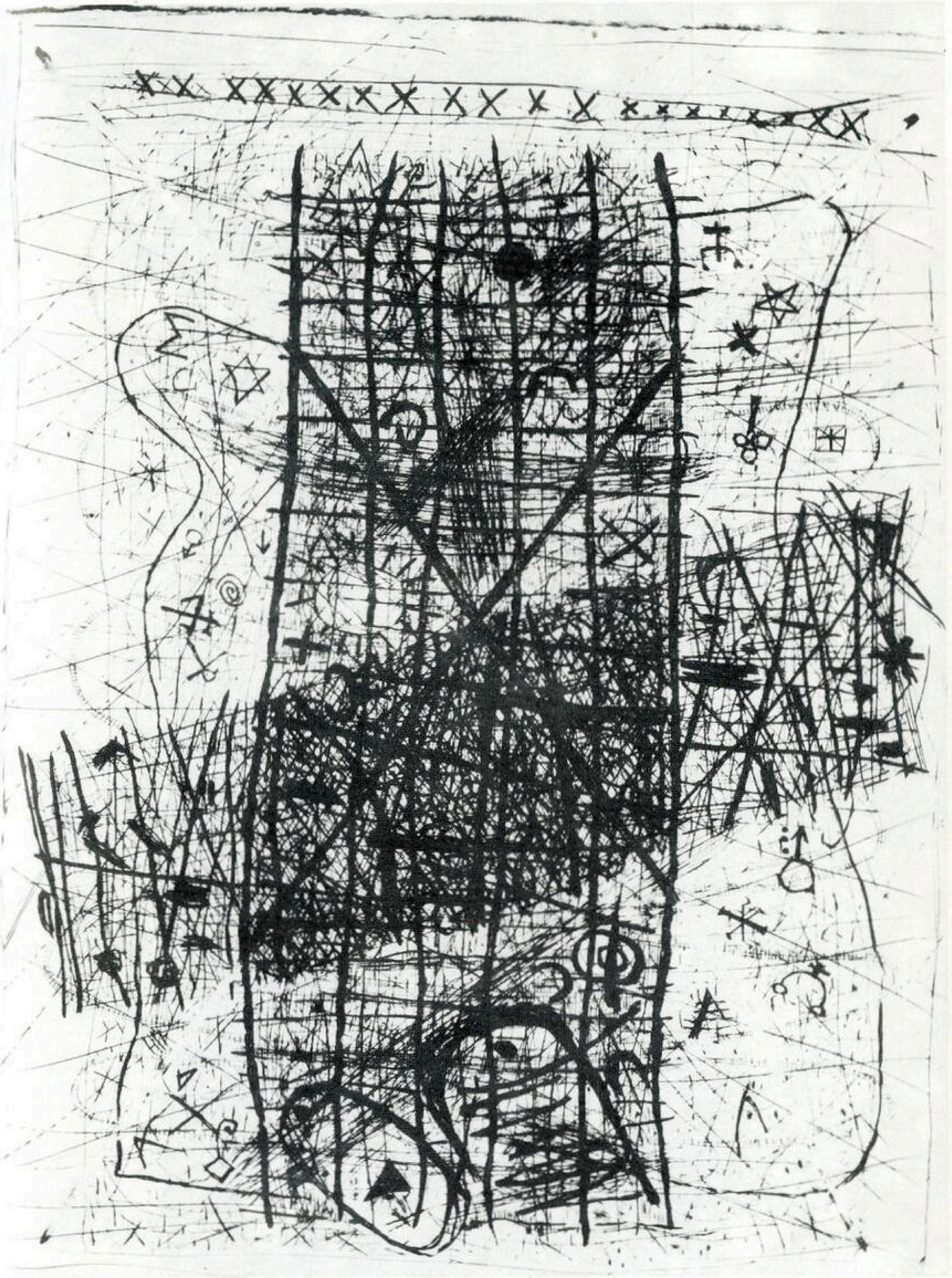
То изван-естетски значи: модернистичко (кроз демитологизацију просветитељства) враћање уназад на традицију прве — промодернистичке — фазе успостављања модерног света: на ону грађанског просветитељства, и то до данас нечег јако непопуларног: на сагласност с властитим грађанством, такође с властитим образованим грађанством.

То уједно естетски значи: постати отпоран на противестетске афекте, јер они су антимодернистички афекти. Крај естетске уметности није дефиниција него супротност модерне: модерна — као естетско доба — изграђена је против краја уметности. Јер модерном свету треба — као компензација за рашчаравање — естетско у форми аутономне уметности. Додуше, од почетка је постојао спор о ликовима постојећег естетског (лепог, наивног, класичног, аполинијског итд.) и естетике отклона од постојећег естетског (узвишеног, сентименталног, романтичног, дионизијског): од *„querelle des anciens et des modernes"*, до опозиције традицији, на пример авангарде академији. Специфично модерно истрајавање овог спора је — то је показао Јаус — историзам: модерно се не придаје једној јединој уметничкој форми као правој, него — релативно — право имају многе или готово све уметничке форме. Модерни свет — то га чини одмах естетски важећим и за таквог скептичара какав сам ја; јер скепса је смисао деобе моћи — шанса је естетске слободе за могућност да се имају многи и разноврс-

ни уметнички облици, дакле — такође против сваког апсолутно заједничког уметничког дела — естетска подела власти: од поделе власти на стилове; до поделе још и оних власти које чине многа појединачна уметничка дела и њихове многоструке рецепције. Скептична естетика је — као лек против антимодернизма — традиционализам наше најснажније традиције: модерна корист из дељења власти, дакле модернистичко-традиционалистичка апологија корисности употребе модернитета.

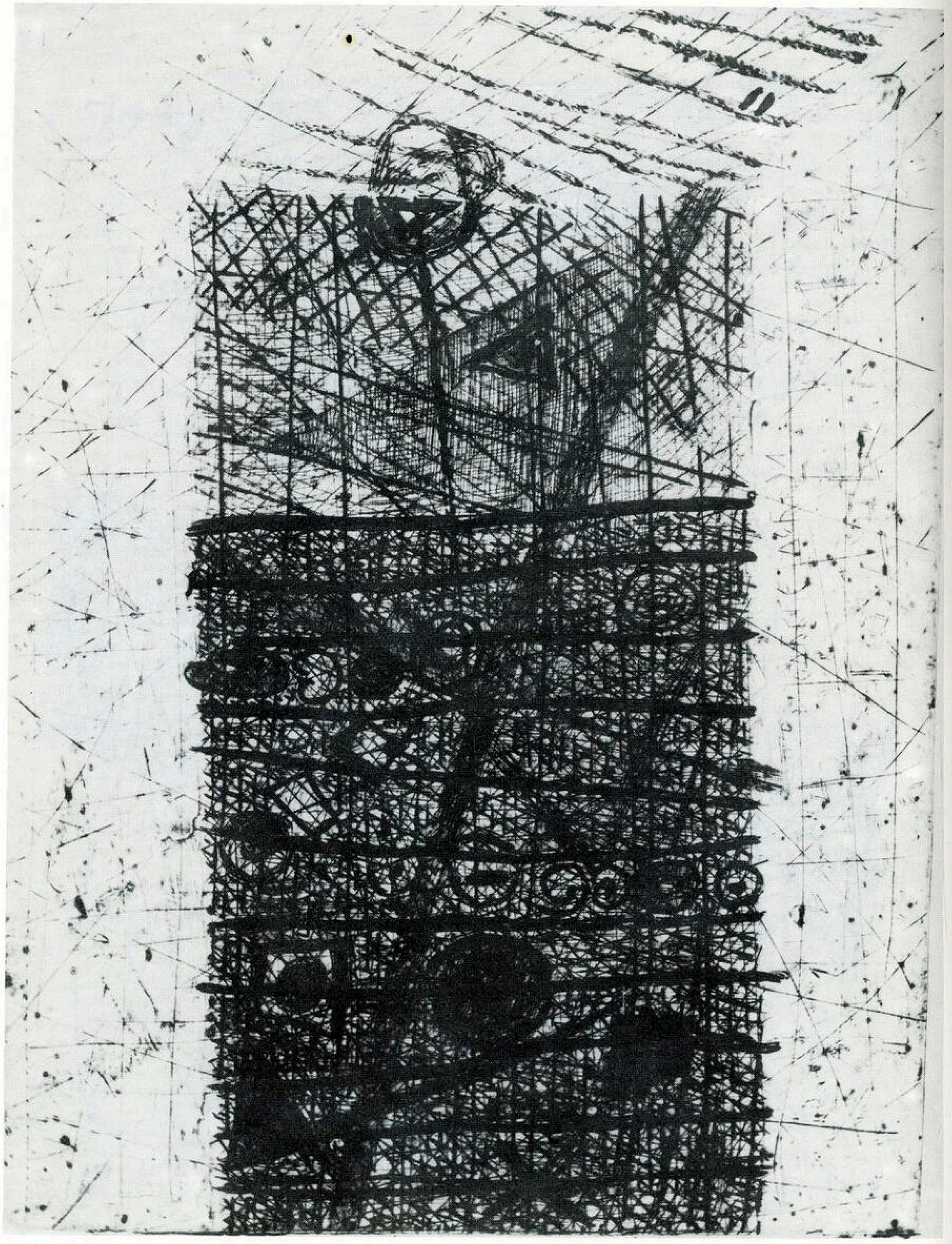
С немачког
Реља КНЕЖЕВИЋ

Одо МАРКВАРД

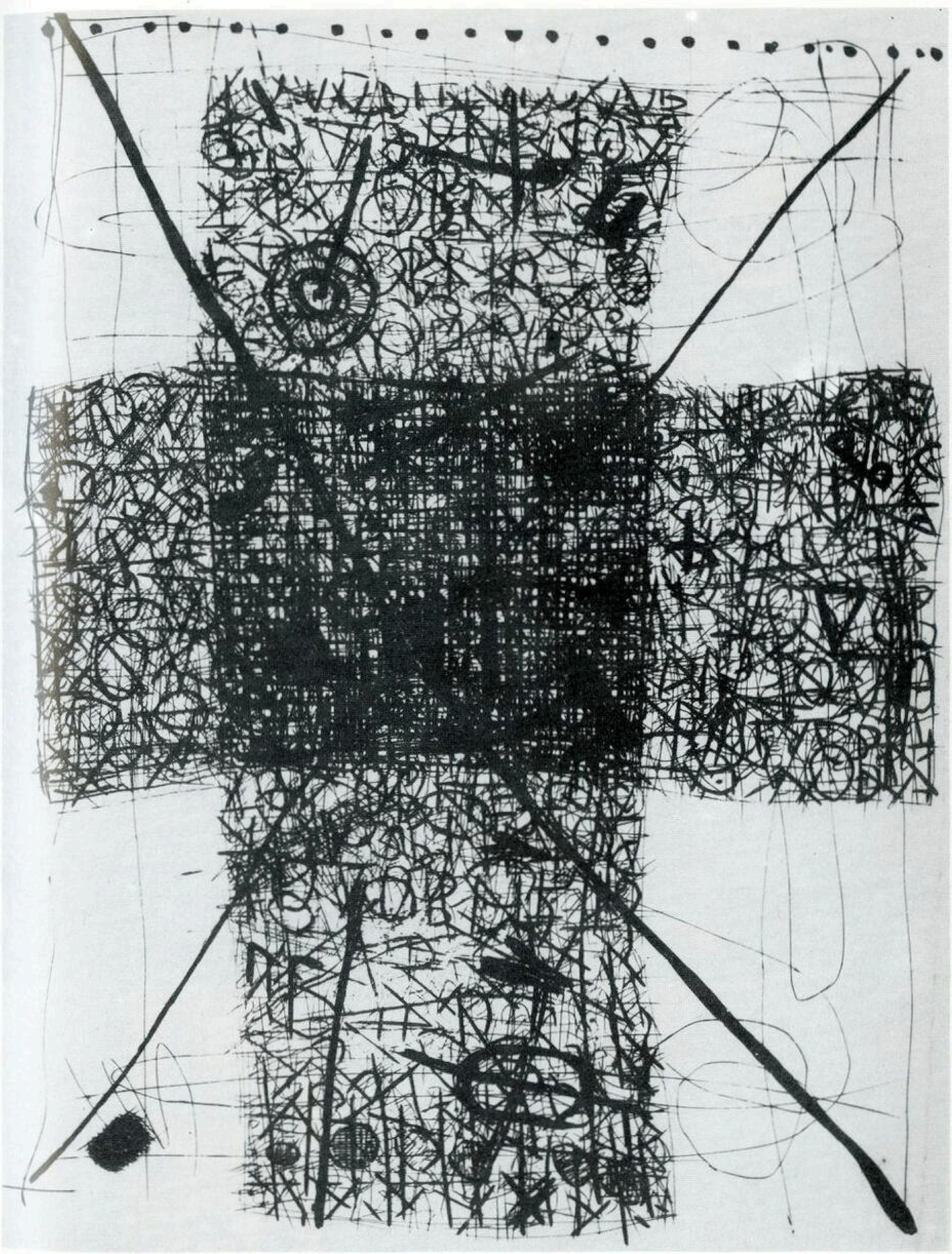


560 × 760 mm

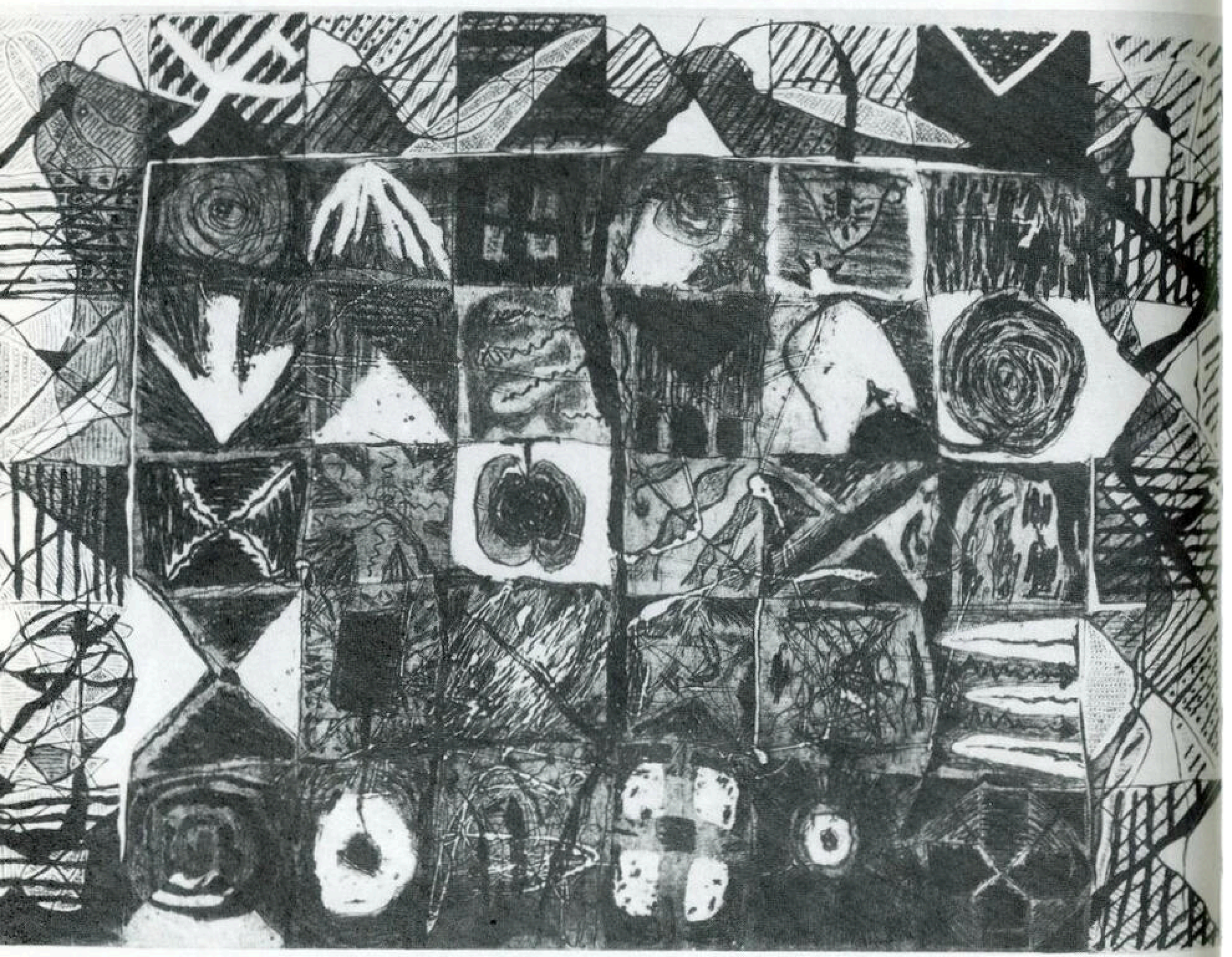
ЛИНОГРАВУРЕ ЗОРАНА ТОДОВИЋА



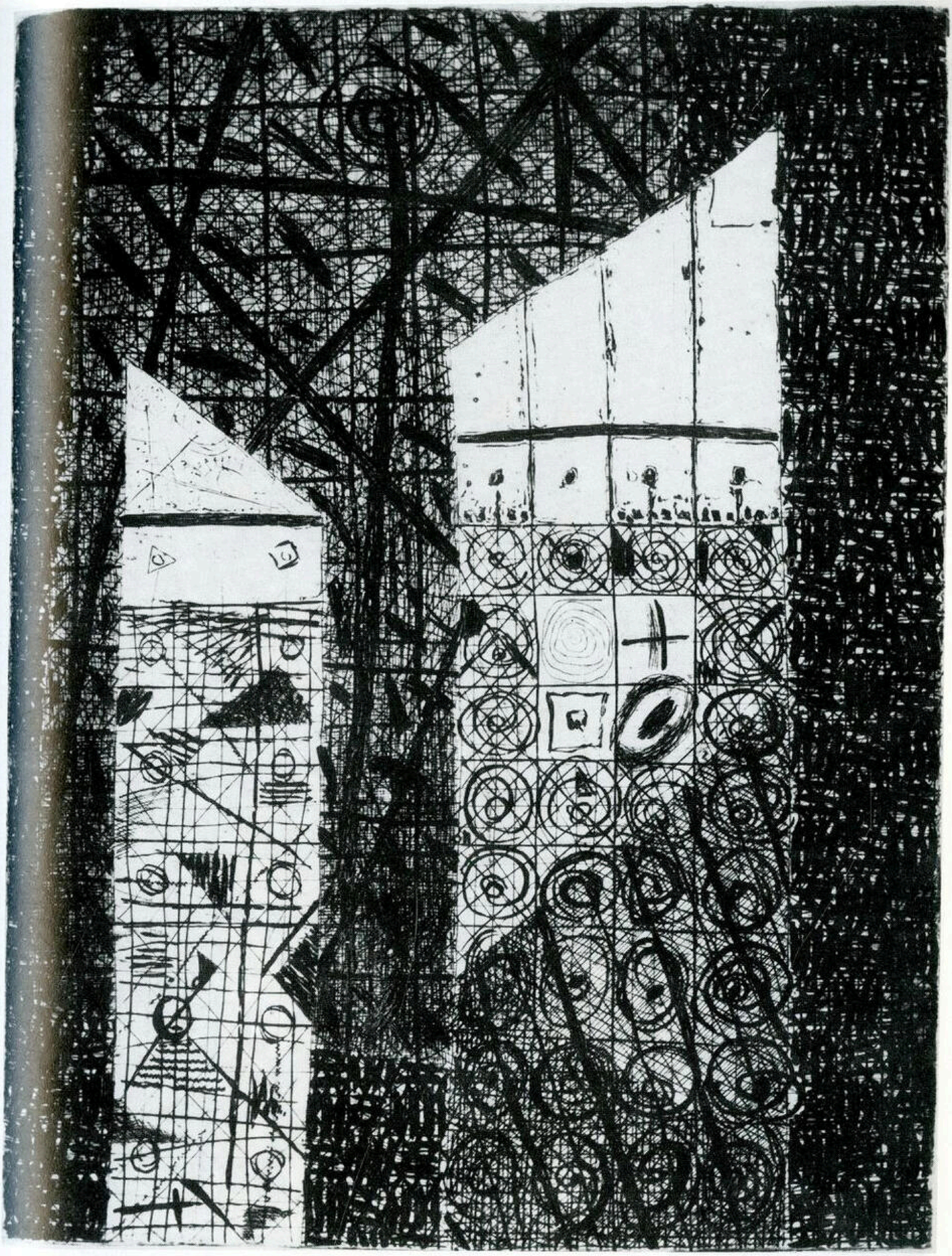
560 × 760 mm



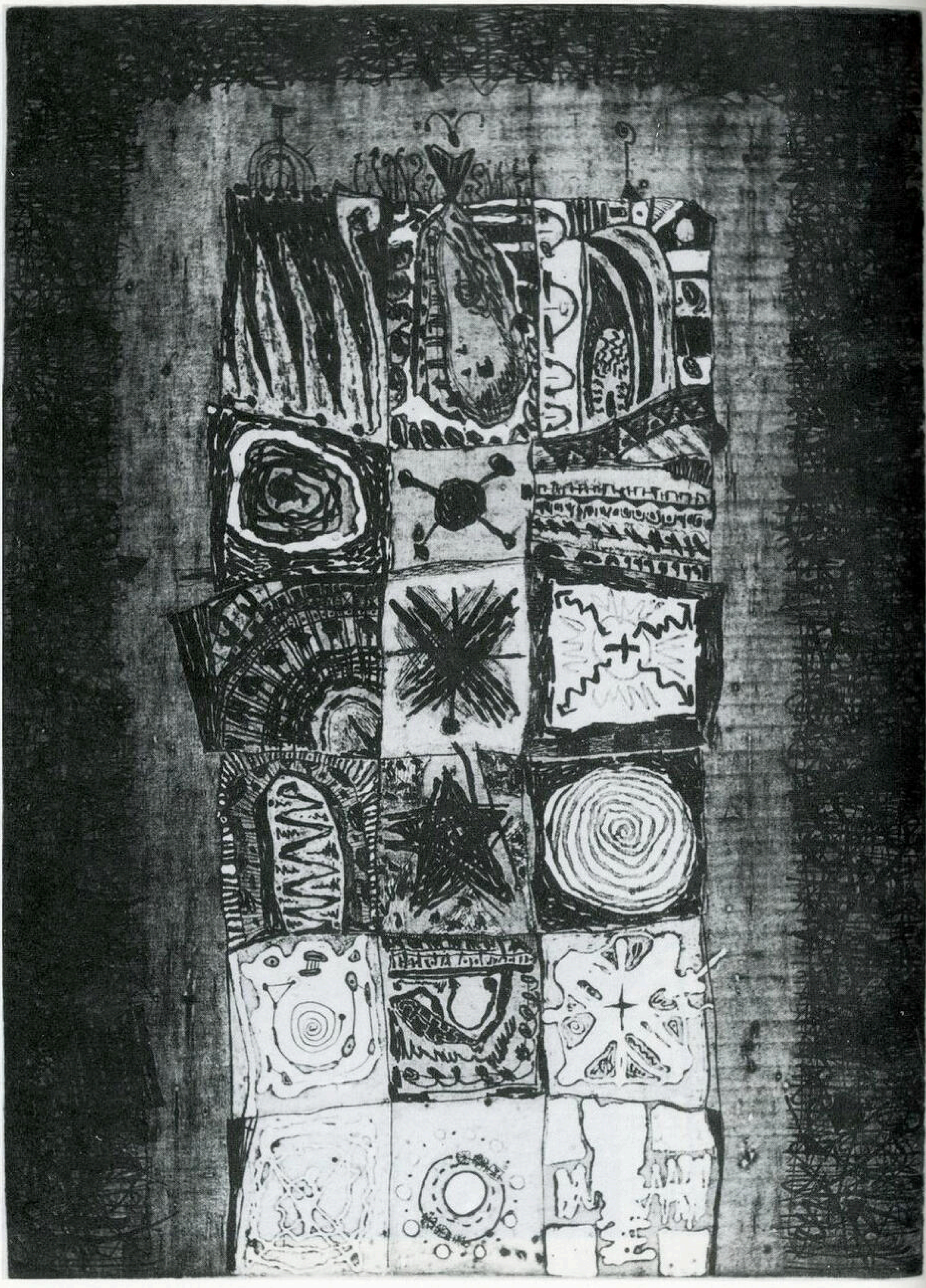
560 × 760 mm



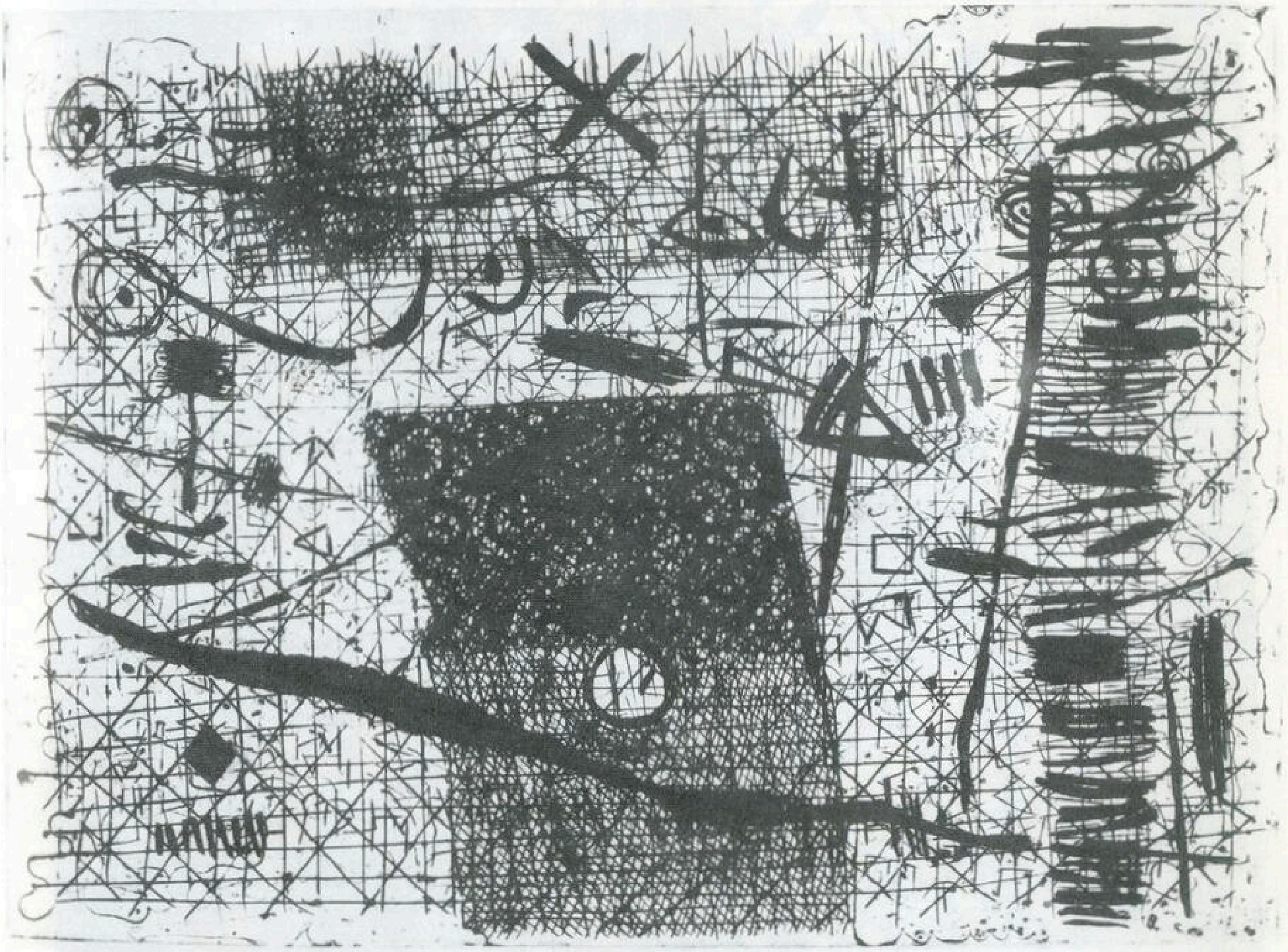
50 × 800 mm



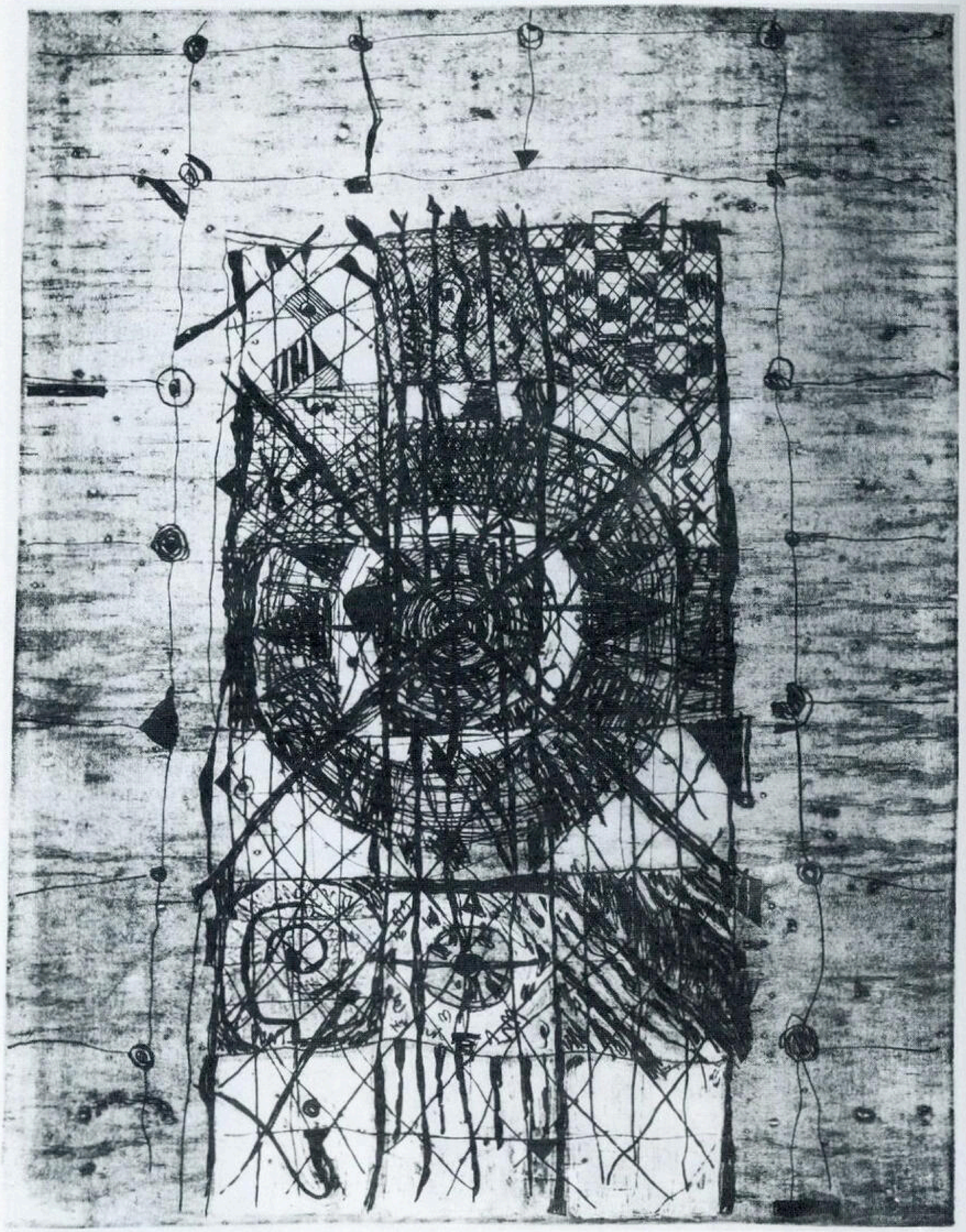
560 × 760 mm



560 × 760 mm



700 × 500 mm



560 × 760 mm

ЛМС 9/89.

МАНЕС ШПЕРБЕР

Када је пре нешто више од пет година умро Манес Шпербер, дневни лист *Политика* од 9. фебруара 1984. године објавио је кратку белешку да је у Паризу у 78. години живота преминуо *познати* књижевник, филозоф и издавач аустријског порекла Манес Шпербер, добитник Награде за мир коју додељује Савез немачких издавача и књижара; у белешци се уз то подсећа да је овај дневни лист у претходној години (7. јула 1983), поводом 90-годишњице Мирослава Крлеже, објавио једно писмо М. Крлеже Манесу Шперберу из 1962. године. Нешто више пажње привукла је смрт Манеса Шпербера у загребачком недељнику *Данас* (бр. 104 од 17. 2. 1984), посветивши целу страницу овом занимљивом писцу „који је полако у сјени израстао у једног од водећих интелектуалаца Запада, а који је на свом животном путу живио и у Загребу дружећи са Аугустом Цесарцем и Мирославом Крлежом". Ако се томе дода још један краћи интервју са Манесом Шпербером, објављен у НИН-у од 7. 2. 1982, а поводом појаве дела Мирослава Крлеже на француском језику, онда се заправо може рећи да је то све што је код нас објављено о том *познатом* писцу и интелектуалцу, који је, нема сумње, могао привући нашу пажњу већ самом чињеницом да је својевремено дружио са Мирославом Крлежом и Аугустом Цесарцем. Отуда се о Манесу Шперберу код нас истину веома мало или готово ништа не зна; штавише, оно што се о њему посредно могло сазнати, пре свега преко неких мемоарских записа, није ни мало деловало као подстицај да се пробуди интересовање за личност овог бесумње занимљивог стваралаца и културног посленика.[1] Сход-

[1] У том погледу је од посебног интереса портрет који о Манесу Шперберу даје Родољуб Чолаковић, који овде преносимо у целини:

но томе се напросто само од себе намеће потреба да се најпре одговори на питање ко је заправо тај *познати* књижевник, филозоф, есејиста и издавач Манес Шпербер, коме су, као једном од најистакнутијих интелектуалаца Европе, указане најласкавије почасти и додељена таква значајна признања као што су награда Баварске академије наука (1971), Гетеова награда града Хамбурга (1973), Награда града Беча (1974), награда Георга Бихнера (1975), велика државна награда Аустријске Републике (1977), те Награда за мир Удружења немачких издавача и књижара (1983). При томе нашу пажњу, природно, привлаче они елементи у животу и стваралаштву Манеса Шпербера којима је на делотворан начин био везан за нашу земљу и наше људе.

Основни биографски подаци који се могу наћи у сваком приручнику за савремену књижевност немачког језичког подручја, а који нам у најосновнијим линијама оцртавају животни пут овог *аустријског* писца, могу се углавном свести на следеће чињенице: Манес Шпербер рођен је 1905. године у градићу Заблотову, у источној Галицији, у ортодоксној јеврејској породици. Ратни вихор првог светског рата, који је убрзо захватио и његов родни градић, потерао је и његову породицу, као и толике друге јеврејске породице, да потражи уточиште у Бечу, престоници Монархије, која је управо била пред својим распадом, али и стецишту и средишту политичких, привредних и културних збивања.

„Срео сам у Паризу Стефана Митровића, који се враћао из Женеве са **мировног** омладинског конгреса... У разговору ми је испричао да се у Паризу налази некакав представник ЦК КПЈ по имену *Манес Шпербер*. Изненадио сам се, јер сам знао да наш ЦК нема никакве везе са Шпербером. За њега сам чуо у Загребу, где се он обрео 1934. године и једно вријеме био је за извјесне наше интелектуалце марксисте нека врста оракула за модерно тумачење марксизма. Шпербер је дошао у Југославију као политички емигрант из Њемачке и одмах се повезао са Беном Штајном, познатим загребачким лекаром и симпатизером наше Партије, који је организовао ‚круг за изучавање индивидуалне психологије', чији су се чланови, махом ситуирани интелектуалци, састајали у хотелу ‚Есплонад'. У том ‚кругу' Шпербер је развио велику активност. Настојао је да убиједи загребачке интелектуалце да је Маркс застарио и да га треба модернизовати, а посебно је војевао против Енгелса и његове дијалектике природе, коју је, по Шперберу, вријеме прегазило. Много година доцније причао ми је Владо Бакарић, који је 1934. године био један од руководећих омладинаца на Свеучилишту, да су осјетили у Шперберовој активности нешто нама туђе и настојали су, колико су им снаге допуштале, да му парирају. Неки наши другови одлазили су на ‚сеанце' у ‚Есплонад', посебно Сафет Крупић, студент филозофије, страстан полемичар, и ломили копља са Шпербером и осталим ‚индивидуалним психолозима', који су, уз помоћ Алфреда Адлера, оснивача индивидуалне психологије, хтјели да, по не знам већ који пут, ‚допуне' и ‚оплемене' Маркса. Шпербер се убрзо изгубио из Загреба и ево сад се појавио у Паризу, као представник ЦК КПЈ у омладинском мировном покрету.

Изузетно живог и немирног духа, пријемчив за збивања и сурову стварност око себе, Манес Шпербер, мада васпитан у строго јудаистичком духу, доживљава у Бечу свој, за своје године невероватно и неуобичајено брз процес сазревања, што ће, с једне стране, довести до његовог постепеног, али неумитног одвајања од ортодоксног јеврејског погледа на свет, а онда, с друге стране, и до његовог све живљег политичког ангажмана, који ће га на крају одвести у редове Комунистичке партије. Као шеснаестогодишњак случајно доспева у кружок у то време гласовитог бечког лекара, отпадника од Сигмунда Фројда и утемељивача индивидуалне психологије Алфреда Адлера, о коме ће, као један од његових најбриљантнијих ученика, већ 1921. објавити своју прву књигу, која уједно представља први покушај целовитог приказа једног од утемељивача модерне психологије. Током двадесетих година млади Манес Шпербер делује као један од најагилнијих пропагатора индивидуалне психологије Алфреда Адлера и на теоријском и на практичном плану, па га та његова делатност одводи у Берлин, где ће у пуној мери развити своју делатност која се неће ограничити само на одржавање курсева из индивидуалне психологије, већ ће се подједнако протезати и на политички

Иако сам имао пуне руке посла и трчао са састанка на састанак, ипак нисам могао пропустити а да не видим тог самозваног представника наше Партије у Паризу. Затекао сам се једно послије подне у некој огромној модерној згради, у којој су били смјештени разни борци, редакције, по чијим се ходницима мувало доста на изглед ужурбаног свијета. У једној канцеларији [...] срео сам повисоког, мршавог црномањастог млађег човјека који нам се представио као Манес Шпербер. Рекао сам му да га познајем по имену, причали су ми о њему неки загребачки другови — др Павле Грегорић и Стево Галогажа. Заинтересовао се и почео да говори о Загребу и својим познаницима, распитујући се шта је с њима. Нисам хтио да се упуштам у разговор с човјеком који је остављао утисак нечег несолидног и наметљивог. Кратко сам му казао да су ме француски другови обавијестили да је он овдје представник ЦК КПЈ у омладинском мировном покрету, а пошто сам и ја овамо дошао у том својству, желио бих да знам ко га је овластио да се тако представља. Шпербер се није збунио и одмах је објаснио. Кад је у Паризу започео живљи рад на мобилизацији омладине, он се, као антифашист, у тај рад укључио и, пошто прилично позна прилике у Југославији, иступио је у име омладине Југославије. Француски другови су претпостављали да он говори у име ЦК КПЈ, а он то није изричито демантовао, што је, признаје, његов пропуст и што је довело до неспоразума. Учинио је то из чистих симпатија према Југославији, а сад, кад види да су Југословени послали свог представника из земље, он ће се повући. Нисам желио, што се каже, да заоштравам ствар, и одговорио сам му да је то најбоље, чак му захвалио што је досад за нас радио. Узео сам адресу руководиоца њихова бироа, рекао му да ће му се Павловић јавити ради одржавања везе и опростио се. — Јест да је ширина покрета, али се у тој ширини праћака риба свакојака.

рад као веома активног члана КПН. Тај његов политички ангажман, као и настојање да оствари својеврсну синтезу између индивидуалне психологије и марксизма, довело је до разлаза између њега и његовог учитеља Алфреда Адлера, који је, попут Сигмунда Фројда, од својих присталица и следбеника захтевао беспоговорну оданост и следбеништво. Међутим, Манес Шпербер се свог учитеља Алфреда Адлера увек сећао са дужном захвалношћу, па му је у својим познијим годинама посветио посебну књигу *Алфред Адлер или беда психологије (Alfred Adler oder Das Elend der Psychologie,* 1970), која данас представља један од најинструктивнијих увода у проблематику индивидуалне психологије. Изузетно разграната активност омогућила му је непосредне контакте са разним људима из разних друштвених слојева, с једне стране, а истовремено и веома упечатљиве увиде у социјалну страну психолошке проблематике, с друге стране, те је из Шперберовог настојања да од индивидуалне психологије изгради својеврсну социјалну психологију и карактерологију настала његова књига *Појединац и заједница. Покушај једне социјалне карактерологије (Individuum und Gemeinschaft. Versuch eine sozialen Charakterologie),* коју је написао за време свог боравка у Загребу 1934. године, али је објављена тек 1978. године. Боравак у Берлину омогућио му је сусрете са мање-више свим истакнутијим лево настројеним интелектуалцима и књижевницима оног времена — Вили Минценбергом, Ј. Р. Бехером, Б. Брехтом, Л. Фојхтвангером и другима, али, будући да је Берлин крајем двадесетих и почетком тридесетих година био један од најживљих

С тим истим Шпербером срео сам се у животу још неколико пута, али не лично, него са производима његова пера. Послије другог свјетског рата, извјесни бивши западноевропски марксисти, чак и један Карл Витфогел, некада велика нада марксистичке филозофије у Њемачкој, развили су неславну активност која се прилично рентирала: антисовјетска пропаганда. Иза њих су били фондови америчке обавјештајне службе, и ти „стручњаци за марксизам" сад су ревносно пљували по свему за што су се јуче борили. Међу њима се нашао и „наш" Шпербер. Кад је дошла 1948. година, Шпербер је као „стручњак" и за марксизам и за Југославију, написао роман, у коме је на широком платну намоловао неколико из прста исисаних ликова југословенских револуционара који су још давно ратовали против Коминтерне и Стаљинове политике. [...] Када је Милован Билас почео да минира темеље социјалистичке Југославије и при том херостратском покушају онемогућен, онда се нашао, поред других и Манес Шпербер, опет као ‚добар познавалац Југославије', да брани Биласа и да западноевропској јавности доказује да је демократизација у Југославији један обичан трик, да у њој влада једнопартијска диктатура, чија је жртва Билас. Даље нисам имао прилике да пратим активност Манеса Шпербера, али могу, без велике опасности да ћу погријешити, претпоставити, да се он и даље бави својим старим занатом. Родољуб Чолаковић: *Казивање о једном покољењу.* Књ. II. Сарајево, 1968, II, 654—657.

културних центара Европе, и са разним интелектуалцима из разних европских земаља, ту ће, између осталих, упознати и Веру Штајн, супругу угледног загребачког лекара др Бена Штајна, на чији ће позив Манес Шпербер већ 1929. године први пут доћи у Југославију, односно у Загреб. Мада аустријски држављанин, Манес Шпербер је, као активан члан КП, у марту 1933. ухапшен и остаје у затвору све до краја априла, из којег излази захваљујући интервенцији једне од редовних слушатељки и посетитељки његових курсева из индивидуалне психологије, чији је син заузимао истакнути и утицајан положај као припадник СС-одреда. По изласку из затвора краће време проводи у Бечу, да би се потом — јер је то, како каже у својим мемоарима, у затвору чврсто био одлучио — упутио у Југославију, са намером да са својим пријатељима проведе извесно време на Јадрану. Тако Манес Шпербер готово целу годину дана, од маја 1933. до краја априла 1934. године, с краћим прекидима, проводи у Загребу, у који ће се потом, све до избијања рата, увек наново враћати, и то увек у за њега пресудним ситуацијама, као, на пример, 1937. године, када је иступио из КП. Године рата проводи у Француској и делом у Швајцарској, али му је Француска већ од краја тридесетих година постала другом домовином. Од 1944. је стално настањен у Паризу, где се креће у кругу најистакнутијих интелектуалаца, пријатељујући пре свега са Андре Малроом, и делујући као један од уредника угледне издавачке куће „Калман-Леви".

Напоредо са његовом делатношћу уредника издавачке куће „Калман-Леви", у оквиру које је одиграо запажену улогу као посредник наше књижевности, пре свега Мирослава Крлеже, чији су се први преводи на француском језику појавили управо захваљујући његовом свесрдном залагању, настало је његово, не толико обимом колико разнородношћу, занимљиво књижевно дело састављено од есеја, огледа, мемоара, романа, расправа из области психологије и књижевнокритичких написа. Но, сва та разнородна дела варирају заправо једну те исту тему — тему угрожености човека колико механизмима унутрашње врсте, условљеним одређеним својствима човека као природног бића, толико, а можда још и више, и механизмима спољашње врсте условљеним његовим положајем као друштвеног бића. Као индивидуални психолог, али и као човек који је непосредно доживео два најпогубнија вида тоталитаризма нашег времена — фашизма и стаљинизма, Манес Шпербер је разматрању питања како и на који начин функционише тоталитаризам посветио низ бриљантних есеја и огледа, са-

да сакупљених у обимној књизи *Есеји о свакодневној повесници света (Essys zur täglichen Weltgeschichte,* 1981).

Као писац у ужем смислу речи, пак, Манес Шпербер, који је, како сам каже у својим мемоарима, као млад човек био одлучио да се до тридесете године бави индивидуалном психологијом, а да се по навршеној тридесетој години потпуно посвети књижевности и књижевном стварању представио се са своја три романа: *Изгорели грм* (*Der verbrannte Dornbusch,* 1949), *Дубље од понора* (*Tiefer als der Abgrund,* 1951) и *Изгубљени залив* (*Die verlorene Bucht,* 1955), које је 1961. обједињене у једну целину објавио под насловом *Као једна суза у океану (Wie eine Träne im Ozean),* под којим је ова трилогија данас и позната, као и са своје три мемоарске књиге под заједничким насловом *Све оно прошло (All das Vergangene . .* 1974, 1975, 1977).

Трилогија *Као једна суза у океану,* за коју Хајнрих Бел сматра да је једна од најзначајнијих књига немачке књижевности после 1945. године, доживљавајући је и као изузетни документ о једном изузетном временском раздобљу и као песничку творевину изванредних својстава, представља једно песничко сведочанство о „Богу који то није био; то је повест о једном револуционару који открива да није, као што је он мислио, стајао у служби револуције него њене перверзије. То је једна џиновска епска фреска која обухвата готово све важније европске земље и градове (од Беча, Берлина, Прага, преко Париза, Москве све до Загреба и далматинске обале, али и унутрашњост наше земље, захватајући временски распон од 1931. до 1945. године са свим судбоносним и далекосежним збивањима која су у основи изменила дотадашњи свет. Сходно томе се ово замашно дело делом доима као историјски, а делом као политички роман, али се оно одликује — само са негативним предзнацима — и неким својствима особеног немачког образовног или развојног романа, који се, парадоксално, али сасвим логички оправдано, завршава сазнањем јунака Дојна Фабера израженим лапидарном реченицом: „Морам много да учим". Оно, пак, што је за нас посебно занимљиво, то је околност да се драматична повест Дојна Фабера, аутобиографски обојеног протагонисте романа, који је, попут целог низа њему сличних ликова, кренуо да „ослободи свет", великим делом одвија на југословенском тлу, односно да се његов лик заправо конституише тек у непосредној вези са низом ликова који су дати као Југословени. При томе, међутим, није толико од значаја чињеница да се део радње одвија на нашем тлу, колико чињеница да су управо најзначајнији и у функционалном погледу најважнији ликови романа приказани као Југословени. Осмотримо ли роман

из аспекта места и времена радње, можемо констатовати да се први део романа *Изгорели грм,* под насловом *Бескорисно путовање,* и други део трећег романа *Изгубљени залив,* под насловом *Бурина бригада,* отприлике једна петина дела, збивају на југословенском тлу, и то 1931. године, дакле када је друштвено-политички живот Југославије услед диктатуре краља Александра достигао своју критичну тачку, и 1941. године, када је започела народноослободилачка борба на нашем тлу, која се овде и уводи из једног посебног угла.

У *Бескорисном путовању,* са којим и започиње радња трилогије, позорница догађаја се, пошто је претходно кратко приказана седница вишег партијског органа у Берлину, на којој је одлучено да Јосмар Гебен усвојене директиве Партије однесе у земљу, тј. у Југославију, најпре преноси у Загреб, а онда на једно далматинско острво, где ће пасти и прва жртва ових „јуришника на небо", Андреј Бочек. Већ ту, у овом првом делу, наступају главни ликови предстојеће радње: поред Дојна Фабера, Васо Милић, његова жена Мара, песник Буро Загорац, Зенеке, као и њима супротстављени ликови Мирослава Хорватића, специјалисте за борбу против комуниста, и Карела, „техничара организације", обојица заправо отеловљења полицијског поимања историје. У другом делу романа *Изгубљени залив* под насловом *Бурина бригада,* који, заједно са причом о трагичном крају Јевреја из Волине, чини не само једну комплексну целину него и језгро целе трилогије, приказан је трагични крај партизанске бригаде која носи име песника Буре, док на њеном челу стоји Мара, удовица Васе Милића, који је убијен у Москви. Пошто је ова бригада, услед премоћи усташа, присиљена да напусти острво, то се остатак бораца пребацује на копно, у западни део Херцеговине, где ће се, готово потпуно уништени у жрвњу између усташа, Немаца, четника, преостала група од неколико исцрпљених бораца, међу којима су и Дојно Фабер и Мара Милић, придружити Титовим партизанима.

Далматинско и херцеговачко поднебље даје, природно, целој приповести посебну драж; међутим, Манес Шпербер при томе не уводи ово наше поднебље на начин који би му обезбедио неку посебну улогу, будући да он простору као елементу радње не придаје неко веће значење; штавише: у основи је сасвим свеједно да ли се место радње налази у Бечу, Паризу, Берлину, Москви или на далматинској обали, јер је за Шпербера увек у предњем плану човек, и то човек који се открива или кроз акцију или, пак, кроз разговор (услед чега код њега велику улогу играју дијалози). Отуда је зацело далеко важније да управо они ликови који

носе целу структуру трилогије углавном потичу из нашег простора, да су, дакле, приказани као Југословени, штавише: да се главни јунак Дојно Фабер увек, у за њега судбоносним ситуацијама сусреће са Југословенима. Тако се на крају другог романа *Дубље од понора,* у готово безизлазној ситуацији, сусреће са једним младим човеком из Трогира, заправо једним агентом, који по налогу Кареловом треба да му помогне да напусти Француску; надаље се у Барију, опет у једној готово безнадежној ситуацији, сусреће са Милом Душић из Славоније, која му прича о свом неуспелом покушају да продре до папе како би га упознала са страхотама почињеним од стране усташа у Хрватској. Од свих сусрета и свих ликова са којима Дојно Фабер долази у везу на свом „пустоловном крстарењу у борби за нови свет", најтрагичнији је лик Милана Петровића, коме је после готово невероватних догодовштина успело да побегне из једног гулага у Сибиру да би се суочио са суровом чињеницом да истина коју у име страдалих жели да пренесе и разнесе даље мора да остане само његова истина и да у име „виших интереса" мора бити прећутана. Но, поред свих ових појединости, од највеће важности је чињеница да, поред ликова барона фон Штетена и рабија из Волине, ликови Васе Милића и песника Буре на особен начин чине идејну и структуралну окосницу целе трилогије. Јер, иако Васо Милић готово на самом почетку приповести силази са сцене, пошто постаје један од првих жртви стаљинистичких чистки, он заправо у идејном смислу, као отеловљење једне идеје, као велики узор и образац за остале судионике у драматичним догађајима, и надаље делује као битан чинилац свеколиког збивања, као и песник Бура, чије ће име носити партизанска бригада, која ће као колектив завршити исто тако трагично као и песник Бура као појединац. Васо Милић и песник Бура, с једне стране, и професор Штетен, с друге стране, представљају у основи у целој галерији ликова оне ликове, односно отеловљења оних идејних стремљења која у свој својој противречности омогућавају настанак и постепено конституисање комплексног лика Дојна Фабера, главног јунака романа. Да ти ликови, пак, нису само апстрактне појаве и пуки носиоци порука него јединствени људски ликови види се најбоље по чињеници да се Дојну Фаберу свет и живот без њих чине празним и бесмисленим, због чега за њега процес учења животу мора наново да почне.

Упечатљивост и животност ликова Васе Милића и песника Буре условљена је, нема сумње, и чињеницом да је Шпербер њима дао црте својих пријатеља Буке Цвијића, Мирослава Крлеже и Аугуста Цесарца; наиме, сам Шпербер

говори у својим мемоарима да је свом лику Васи Милићу подарио црте свог пријатеља Буке Цвијића, чији трагични нестанак у стаљинистичким чисткама никако није могао да преболи, док је у једном приватном писму потврдио изречену претпоставку да је лик песника Буре састављен од црта Мирослава Крлеже и Аугуста Цесарца.[2]

Већ овако кратак осврт на романескно дело Манеса Шпербера јасно показује да је за њега доживљај Југославије морао бити од изузетног значаја када југословенска тематика у његовом делу игра тако истакнуту улогу. Потврда тог утиска може се наћи у његовим мемоарима, посебно у другој књизи *Узалудно упозорење (Die vergebliche Warnung)* и трећој књизи *Све док ми не склопе очи (Bis man mir Scherben auf die Augen legt)*, у којима се у неколико махова враћа на свој боравак у Југославији, при чему даје и веома упечатљиве портрете људи с којима се спријатељио. За тих својих боравака, а поготово за време свог готово једногодишњег боравка 1933/34. године у нашој земљи, Манес Шпербер је, сва је прилика, поред Загреба и јадранске обале, посебно Корчуле, веома добро упознао и унутрашњост земље, пре свега Хрватске и Босне и Херцеговине, налазећи можда у малим и забитим паланкама у које је залазио нешто од оне атмосфере која је била карактеристична за онај особени тип источногалицијског малог града, јеврејски *Städtele* или *Shtetl*, који је био нестао из стварности, али је наставио да живи у његовом сећању. Умео је Шпербер очигледно да запази особености људи и крајева у које је залазио, али је исто тако добро запажао друштвене проблеме са којима се земља носила, с тим што их неће посматрати само као специфичности ове земље него ће захваљујући тим сазнањима доћи до неких општих спознаја, као што то показује следеће место из његове књиге сећања:

> „Ја сам, додуше, одувек сматрао да знам оно најбитније када је реч о животу под диктатуром, али у ствари сам тек у Југославији почео да схватам са каквим се финтама примењују механизми угњетавања и како разнолико делују на оне који су њима погођени. Тешко ми је падало да се помирим с чињеницом да страховлада у свакодневном животу код већине људи изазива равнодушност јер се њоме лично не осећају угроженима или, пак, спутанима... За време мог првог боравка у Југославији наметало ми се питање у којој су

---

[2] У свом писму од 29. 10. 1982. Манес Шпербер је потврдио моју претпоставку да се иза лика песника Буре налазе М. Крлежа и А. Цесарец: „[...] Сигурно сте запазили да сам Бури дао понеку црту М. Крлеже, док погубљење указује, наравно, на судбину мог пријатеља Аугуста Цесарца".

мери они који би да владају путем страха истину сами подложни страху који они само вешто прикривају, тако да у диктатури страх од горе непрекидно изазива страх од доле. Из тога произлази необично узајамно деловање између тлачитеља и потлачених, између оних који владају помоћу страха да би умакли свом сопственом страху и њихових жртава које се безусловно повињавају у уверењу да ће тако ублажити свој страх пред перманентном страховладом." (III, 31—33)

Навешћемо још неколико места из Шперберових сећања да својом аутентичношћу посведоче ту Шперберову изузетну везаност за нашу земљу, што се онда одразило и у његовом роману:

„Ја сам онда и због тога (због друштва за индивидуалну психологију — ТБ) често долазио у Југославију, пре свега у Загреб, али сам уз то много путовао по земљи, говорио у разним градовима, залазио у многа села. У пролеће 1931. провели смо Вера, Бено и ја неколико дана на острву Раб. Од првог тренутка сам знао да ће ми Јадран, његова обала и његова острва и надаље много више значити но што се то да исказати речима. Моја љубав према овом пределу, о којем сам отада толико много говорио и писао, има за мене нечег необјашњивог — отприлике онако као необична стварност сна, када сневач додуше слути да сања, а ипак наставља да сања." (II, 260)

„Загреб сам доста добро познавао. Тамо сам више пута боравио још пре 1933. године, први пут у пролеће 1929.године, када су ме Вера и Бено Штајн позвали да одржим неколико предавања... У том граду сам доживео много лепих ствари, ту сам упознао многе вредне људе." (III, 25)

Међу портретима које Манес Шпербер даје о „многим вредним људима" које је упознао и који су га очигледно веома срдачно прихватили посебно се истичу портрети доктора Бена Штајна, Мирослава Крлеже, Аугуста Цесарца, Буре Цвијића, те тадашњег генералног секретара КПЈ Милана Горкића и других. Ево какав утисак је на Манеса Шпербера оставио Мирослав Крлежа:

„Једно име се посебно истицало: Мирослав Крлежа. Он је веома рано постао славан; њега су сви познавали, а он се лако препознавао по сваком написаном ретку. Партија се позивала на њега кад год се радило о њеном престижу; јер су млади због њега при-

ступали комунизму. А сада су партијски функционери помоћу нарочито агресивних неофита заподели жестоку полемику у којој су Крлежи пребацивали одступање од партијске линије; међутим, није им успело да га ућуте или, пак, да га наведу да се повуче. Његов пример је био опасан јер је у свакој ситуацији радије остао веран самом себи него да се приклони социјалистичком реализму, тј. да пише онако како би то одговарало партијским функционерима. [...] Са новелама објављеним одмах после рата под насловом *Хрватски бог Марс* Крлежа је себи извојевао јединствену позицију у српскохрватској књижевности и њу је одржао све до данашњег дана. Мада се од самог почетка определио за Октобарску револуцију, његова књига није била ни комунистичка ни марксистичка антиратна књига. Она је била један реквијем за једно човечанство чије се деловање могло схватити као апсурд. [...] На сасвим различите начине су три аустријска писца приказали први светски рат као суludo збивање чије су циновске размере сваки на свој начин свели на димензије појединаца, њихове кривице и њихове беде, њихове преступе и њихово страдање, на њихово слугерањство, њихову бескрупулозну препреденост и неуништиву глупост. Карл Краус, Јарослав Хашек и Мирослав Крлежа разоткрили су лице ратних хушкача на такав начин да је оно личило на гримасу изобличену од смеха и самртног грча. Било је ту толико тога што је нагонило на смех, на спрдњу и толико тога што је уливало страх — граница између убица и убијених остала је неодређена." (III, 34—35)

Ако се кроз овај портрет осећа пре свега изузетно поштовање према необичној личности Мирослава Крлеже, онда се у портретима које Шпербер даје о Аугусту Цесарцу и Бури Цвијићу осећа непосредан пријатељски однос према овој двојици, који су очигледно на Манеса Шпербера оставили снажан и трајан утисак и као особене појаве у оквиру једног покрета којем је и сам припадао, али и као јединствене и самосвојне личности:

„Аугуст Цесарац, романсијер, новелиста и есејиста, придружио се као веома млад човек револуционарном крилу хрватског националног покрета, па је због учешћа у завери против поглавара земље био изведен пред суд. После рата прикључио се Комунистичкој партији, те је постао један од њених интелектуалних репрезентаната, и то је остао и у илегалности [...] Иако својом спољашњом појавом ни по чему није упадао у очи,

био је позната фигура у граду; чак су му и противници изражавали своје поштовање, одајући признање његовој непоколебљивој храбрости, његовој сетом прожетој, али уједно и на пожртвовање спремној љубави према Хрватима, и најзад и његовом списатељском дару и његовом знању. [...] Мене је од првог нашег сусрета нешто привлачило Цесарцу: он ми је помогао да разумем оно тако сложено, до очајања противречно биће његовог народа и необичне државе Југославије. [...] У склопу наших разговора Цесарец се са своје стране трудио да обједини марксизам и индивидуалну психологију. Његова схватања, изложена у више радова, појачала су интересовање југословенских интелектуалаца, нарочито студентске омладине, која је у марксистичкој психологији налазила личне разлоге и нове видове посматрања за свој став политичког протеста." (III, 28—29)

О Буки Цвијићу, пак, којем је на неки начин ликом Васе Милића подигао трајан споменик, Манес Шпербер даје следећи портрет:

„Мог пријатеља Буку Цвијића нису убили нацисти или усташе него Стаљинови људи. Један од првих вођа Комунистичке партије Југославије, он је по налогу Руса послат у егзил па је касније „откачен". Упознао сам га у Бечу и неко време сам га виђао готово свакодневно. [...] Преко њега сам дошао у везу са оним југословенским комунистима који су из Беча руководили илегалном партијом; између осталих и са генералним секретаром Миланом Горкићем [...] и са представницима Хрватске сељачке странке, коју је, после убиства њеног вође Радића, водио доктор Влатко Мачек. Али, од свих тих људи Бука је био једини у чије сам људске квалитете и способност политичког просуђивања одмах имао поверења. Отуда се никада нисам двоумио или колебао ако је требало да се прихватим неких мисија које су у Југославији и те како могле да ме доведу у крајње опасан положај. [...] Недуго затим позван је у Русију, где је као један од првих међу југословенским комунистима без суђења убијен од стране ГПУ... Када сам раскинуо са комунизмом, онда сам то учинио и због њега јер ми је била постала несносна сама помисао да и надаље останем на страни његових убица. Када сам почео да пишем *Изгорели грм*, имао сам осећање као да је Бука готово телесно ту поред мене; једној од главних фигура овог романа, *мене попримила беспримерно психохигијенско значење.* 45—47)

Да је наша земља за Манеса Шпербера заиста била нека врста спасоносног прибежишта и уточишта, поготово у време када је, после иступања из КП 1937. године, преживљавао најтежу кризу свог живота, показује и ово колико језгровито толико и речито место из његових мемоара:

> „Никаква вера у бога, никакве утопијске наде, никакве колективне и политичке илузије — ништа од свега тога није ми било остало када сам се суочио са великом тескобом. И тада су сећања на *дане проведене у оним крајевима* (мисли на нашу земљу — ТБ), *за мене попримила беспримерно психохигијенско значење.* (II, 260)

Ова места из Шперберових мемоара речито указују на извориште југословенске тематике у његовом приповедачком делу, у којем она више не служи — као што је то случај код већине дела немачке књижевности инспирисаних нашим поднебљем — као нека врста егзотичног декора, већ представља равноправни саставни део приповедачког ткања са значењем универзалне поруке.

Манес Шпербер представља данас, уз Елијаса Канетија, најрепрезентативнију појаву старије генерације аустријске књижевности. Са Елијасом Канетијем Манеса Шпербера иначе повезује низ заједничких црта: обојица потичу из ортодоксне јеврејске породице, обојица су се веома рано ослободили крутих стега религијско-догматског васпитања и погледа на свет, обојица су целокупно књижевно стваралаштво посветили готово истој тематици — Канети психологији масе, Шпербер психологији јединке, обојица су стекли славу као романсијери са по једним романом — Канети са романом *Заслепљеност*, Шпербер са својом трилогијом *Као једна суза у океану*, обојица су својим мемоарима дали не само занимљива сведочанства о једној бурној епохи него и сјајна приповедачка остварења, и обојица су у есеју нашли себи одговарајућу форму за разматрање суштинских проблема нашег столећа. Али, док је Канети код нас већ поодавно цењен и поштован писац, будући да је превођен пре него што му је додељена Нобелова награда, Манес Шпербер спада у оне писце које још треба откривати. Јер, реч је о сјајном писцу, и уз то писцу који се у великој мери инспирисао нашим људима и нашим поднебљем.

ПЕТ ГОДИНА БЕЗ ТАМЕ (15)

Робијање

(Наставак из претходне свеске)

Јарослав Странски: „злочин", казна и — „амнестија"

Негде, можда крајем 1952. или почетком 1953. године упознао сам у затворској болници Специјалног института поправног уређења у Илави прашког архитекту, инг. Јарослава Странског. У то време био је шездесетогодишњак. Упадљиво благе нарави, деловао је у затвору као путник који је сишао с воза на погрешној станици и већ по лицу му се опажа да се налази на месту на које није намеравао стићи. Изражавао се опрезно, али не због бомзака-цинкароша, пред којима баш и није крио шта мисли о положају свих нас, већ више из бојазни да неком брзоплетом неувиђавношћу не повреди саговорника. Ипак, таква је могућност код њега била заиста незнатна. Могло би се још рећи да је из њега зрачила нека лако препознатљива честитост, која се никако није могла уклопити у слику прекршиоца друштвених норми.

Да се изразимо грубо, био је у затвору странац у много већој мери него ми, које је младост терала да се изражавамо оштрије, а можда и неопрезније, што ће рећи, времену неприкладније. Али, да је имао своја убеђења која није нарочито тајио, нико му никад не би могао оспорити. Био је тихи, али утолико сталнији и промишљенији поштовалац и присталица начина мишљења Томаша Г. Масарика.

Живи пример инг. Јарослава Странског могао је послужити неком филозофу-етичару или, можда, чак и надобуд-

ном лингвисти као илустрација како један појам, као што је *отвореност* и *искреност* (скопчан, наравно, и са вером у човека), може у извесним животним условима постати синоним за *неопрезност*. Чак и за врло опасну неопрезност. Нешто мало више морално еластични појединци, који су ипак још увек у то време живели у оквиру моралне прихватљивости, могли су Странском замерити да је, можда, платио сувише високу цену за своју неоспорну врлину, за коју су били сигурни да је схватању оних који су судили и осуђивали појединце сличне овом мом пријатељу, — потпуно недоступна и туђа.

Нисам потпуно сигуран, али допуштам и такву могућност да би ондашње власти биле према Странском у знатној мери блаже или га, можда, чак не би ни биле кажњавале да је пред њима, ма колико да је био слаб глумац, барем глумио, ако не сагласност са њиховим ставовима, а оно, у најмању руку, необавештеност о њиховој суштини. То је, уосталом, у то време чинила већина грађанства, што је и властима, тек ако нису биле преко сваке замисливе мере наивне, морало бити познато. Зато су, између осталог, и биле толико сумњичаве, упркос невиђено масовном и бучном присуству манифестаната на њиховим зборовима, на које су, наравно, у радном времену, натеривали за то одређени чланови агитпропова. Чик, пробајте ви да неком таквом приликом дозволите да неко задужен да вас посматра примети како нисте били усхићени обећањима о скорашњој светлијој будућности — пошто сте јој премало клицали и тапшали! Чик, усудите се — нарочито ако сте неки нижи службеник-писар који своје радно место, јер је раније био берберин, сматра за згодитак — да одбијете да носите неки транспарент величине пристојне школске табле, иако вам то, верујем, пада тешко, а у суштини вас и понижава.

Наравно да је већина, мислила шта мислила о томе, своје мишљење о ружним неизбежностима свакидашњице изражавала тихим гласом само у сопственој кухињи и у одсуству деце, која би све то, у својој дечјој невиности, могла избрбљати у јаслицама или у школи.

Као у некој позоришној предигри, месец-два дана пре него што је допао затвора, Странскоме је био ухапшен блиски рођак и његов бивши сувласник у грађевинској фирми, инг. Јозеф Шлегл, и осуђен као „завереник" у некој групи присталица идеологије старог Т. Г. Масарика (иначе службеног баука дневне чехословачке политике) на дугогодишњу казну затвора. Што због блиских родбинских односа, што због сувласништва у познатој фирми, а најзад и због његовог познатог резервисаног става према друштвеним и мисаоним кретањима у тадашњој чехословачкој полити-

ци, било је природно са знатном вероватношћу очекивати да ће извесне, наравно, неповољне последице те тужне предигре сносити и инг. Јарослав Странски.

У таквим случајевима мање чврсти појединци гледали су да се некако видљиво дистанцирају и ограде од незгодне родбине, а понекад чак и од очева и браће, не би ли избегли казну. Али, мој пријатељ није смогао снаге за харакири те врсте. Онако зашао у године, а и подоста болешљив, стоички је дочекао хапшење и осуду на две године затвора, при чему ештебејци нису морали уложити, тако рећи, никаквог труда сем што су га спровели у затвор.

Он је, рекло би се, с ногу и радо признао да је поштовалац Масарика и његове филозофије — а није му било непознато како, зашто и на колико година је осуђен његов блиски рођак и бивши компањон у фирми. Није испољио никакво кајање, што се редовно од оваквих „деликвената" нарочито очекивало, није се чак ни ћутке сложио са казном, већ је одмах наговестио жалбу на првостепену пресуду, што га је одмах и предодређивало са великом извесношћу да ће још много дубље утонути у бескрајно глуп глиб тадашњег такозваног „класног кривичног права".

Дешавало се, као што је раније већ речено, скоро редовно, да државни прокуратор, ако је осуђеник најавио жалбу због претерано високе првостепене казне — уложи такође приговор, али због сувише благе казне, и на његов приговор, суд би првостепену казну обично значајно повећавао. Већини осуђеника (између осталих и мени) било је познато да се на првостепену пресуду не треба жалити. Чак сам склон уверењу да је та чињеница била позната и инг. Странском, али да је он, и упркос томе, још и на овај начин желео да изрази своју несагласност са бесмисленим бесправљем.

О тој његовој жалби на висину казне по првостепеној пресуди, као и о суђењу које је уследило још и на прокураторов приговор, кружиле су приче у верзијама различитих афективних набоја, али фактографски скоро истоветне. Одмах на почетку овог другог судског претреса, Странски је изјавио:

— Не прихватам да ме пред овим судом заступа адвокат-бранилац одређен по службеној дужности и молим суд да ми дозволи да се браним сам, како умем и знам.

На ову његову изјаву било му је објашњено да му браниоца великодушно плаћа оно исто друштво о које се он тако безобзирно огрешио и да га се он не може одрећи, јер је бранилац за њега, као, уосталом, и за сваког прекршиоца

закона, обавезан у првом реду по закону, а у суштини и зато да би му се у највећој могућој мери зајамчила неотуђива људска права.

Када је био упитан за разлог неприхватања браниоца којег му је одредио народни суд (а другчијих бранилаца у то време није ни било), — одговорио је такође питањем:

— Молим суд да ми се, пре него што образложим своју несагласност да ме пред овим судским већем заступа и „брани" бранилац по службеној дужности, објасни какву то значку на реверу капута носи мој господин бранилац?

Згранути председник судског већа, објаснио му је, дакако, високо уздигнутих обрва и с киселом гримасом на лицу, да је то, као што је већ сваком, па чак и петогодишњем детету вальда познато, званична значка КСЧ — Комунистичке партије Чехословачке. Још је додао да не види никакве узрочне везе између те браниочеве значке и одбијања оптуженог да њеног носиоца прихвати за свога браниоца. И то још без икаквих обавеза да плаћа трошкове скопчане са овом неизбежном службеном предусретљивошћу.

Међутим, сад и изван овог, о чему управо пишем, из личног искуства могу и после толиког времена документовано тврдити да је тај дотични судски „орган" био тежак лажов. Имам судски испостављене оригиналне рачуне у којима се од мене потражује да платим трошкове настале у вези са мојом осудом, у које је, нема сумње, урачунат и лични доходак мога ваљног браниоца по службеној дужности. Или је можда овај живео од социјалне помоћи или на сунчеву енергију.

— Чини ми се, иако ми је вид поприлично већ ослабио — изјавио је на то, и после тако брижљивог убеђивања оптуженик — да такве исте значке носе и државни тужилац и председник судског већа, а и понеки од народних судија. Зато и одбијам овог конкретног браниоца, али и сваког другог којега би ми одредио суд — јер би тај следећи можда и сакрио значку, али њена видљивост ни у садашњем случају није ме подстакла на ово неприхватање одбране. Мени је сасвим довољно што ће оптужбу против мене, можда сада и са отежавајућим околностима, изнети државни тужилац. Да мој бранилац, са којим, уосталом, никад ни о чему нисам водио разговор, у моје име изјави да се ја због својих злодела кајем, са тим нисам сагласан. Ја сам се другостепеном суду жалио не да бих признао кривицу и кајање, него да и једно и друго барем још једном порекнем. А жалио сам се без обзира на последице које би из тога по мене могле проистећи . . .

Наравно да суд браниоца који је по службеној дужности заступао јогунастог оптуженика није повукао. Да је тај исти бранилац, по већ одавна уходаној шеми, бранио инг. Јарослава Странског као „деликвента" који није био ни свестан колику штету својим схватањима наноси друштву, али је у даљем говору такође и ганутљиво апеловао на суд да његовом браниоцу узме у обзир политичку необавештеност („ето, није познавао чак ни значку наше рођене КСЧ"), његове године и здравствено стање, као, најзад, и то што у претходном животу, колико је познато, није прекршио никакве законске норме, већ је водио тих и радан живот.

Резултат „сукоба" оптужбе и „одбране" је за браниоца био, благо речено, поприлично тужан. Казна му је повећана са две на дванаест година затвора.

Да, којим случајем, апотекари или лекари греше у одређивању дозирања лекова онолико колико је првостепени суд у случају инг. Јарослава Странског био погрешио у одређивању времена које ће бити потребно за поправак његовог искривљеног „идеалистичког", а уједно и деликвентског деловања и карактера, смак света или барем нестанак homo sapiensa са лица ове планете био би само питање месеци, а само у крајњем и повољном случају, неколиких година.

У своје време (а нисам баш младић), катехета нас је у гимназији на часовима веронауке научавао да је роптање против Бога велика грехота. Али, после зрелог разматрања по овом питању, долазим до закључка да су и „напредне" чехословачке судије из педесетих година вероватно, у своје време, похађале часове веронауке код катехета које су у вези са питањем роптања имале идентичне погледе са оним мојим, већ одавна покојним катехетом. Разлика би могла бити само у једном једва приметном детаљу — а тај је садржан у примени (ваљда дијалектичкој) овог црквеног начела. Наше судије, пошто су се већ декларисале као атеисте, примењивале су га напредно, тј. кажњавале су оне који су се дрзнули да ропћу, макар и мирољубиво испотиха и шапатом на материјално-моралну беду, за коју су тадашњи полетни говорници тврдили да је тек предворје у ону праву, жуђену будућност, светлу и праведну. Они су, значи, одбацили само ону идеалистичку љуску начела о роптању — а оно здраво језгро, које би могло да се односи на постојеће прилике, примењивали су у свакодневној пракси на неоспорну ползу радног народа.

Инг. Јарославу Странском, на овом другостепеном судском претресу је, по његовој жалби или роптању, повећана казна затвора са две на дванаест година, ваљда доследни-

јом и промишљенијом применом принципа „нероптања". Ако се узме у обзир карактер овог „деликвента", који је био узорно мирољубив, а његов начин изражавања и више него само обзиран, мора да су његове судије биле посебни експерти кад су код њега, и у тако увијеној форми, знале открити роптање.

Тој стручности чехословачких судија и њиховој вештини у примени закона имам да захвалим за једно племенито пријатељство. Које у затворској болници као болесник, које по разним ћелијама као затвореник, провео сам са Јарославом Странским можда и читаву годину дана, која је у затвору, могу без колебања да кажем, много дужа од оне календарске. Можда би чак могла, онако еластична и растегнута, да се мери и дужином деценије. Тако се барем мени чини.

У току целог тамновања, Странски је био тежак болесник. Чист патолошко-анатомски атлас. Срчани болесник, већином са отеченим ногама, тежак реуматичар и, приде, још и погођен мучном и дуготрајном упалом вежњача, која му је субјективно можда и најтеже падала, јер је много волео да чита. Ипак, и поред тога, власти су га у два наврата биле преместиле из Илаве, на њему непознато место, где је организован пројектантски биро — и ту су користиле његову пројектантску стручност архитекте по више месеци, да би га по обављеном послу поново вратиле у „завичајни" затвор у Илави.

Негде с пролећа 1954. године, успело ми је да га, као инжењера, значи као стручњака за неку тамо технику, некако пребацим на болничко одељење, на којем сам управо лечио осуђенике Немце, одређене за изгон из Чехословачке, и да га запослим као болничара који ће баратати дијатермијом и јонтофорезом. Апарати за то су, ваљда, претекли некој болници и нашли су се неким чудом у илавском затвору, те је требало да се, ако буде било могуће, снађемо, па да их користимо.

У тренутку писања ових редова, ма колико пробирао по сећању, не могу се сетити да сам у животу икада имао бољег, брижљивијег, а можда чак и довитљивијег болничара, јер је успут, при том свом послу, увек волео нешто ново и да сазна. А лечио је, у ствари неговао, Немце, у којима, сигурно, као чешки патриота који се још увек врло живо сећао окупације, није могао видети анђеле-миротворце. Кад добро размислим, чини ми се да га никад нисам чуо да нешто говори на немачком језику иако је, највероватније, у односу на овај језик био потпуни билингвиста. Но, свеједно, ипак сам убеђен да ће ти исти Немци, чак и код рођене куће, наћи неког ко ће са више разумевања саслушати њи-

хове жалбе и вајкања од тобожњег болничара инг. Јарослава Странског. У том погледу, и ја, као лекар, могао сам што-шта да научим од њега, али бојим се да за то нисам био довољно талентован ученик.

Амнестија, амнестија — то је најчешћи предмет — тема затворских „кибли" и наклапања. Било је тога чак и у ондашњим чехословачким затворима. Многи су криминалци са усхићеном захвалношћу искусили њене благодети, те су баш амнестијама као гвозденим подупирачима учвршћивали своје бомзачко-цинкарошко родољубље. Чим би неко негде зуцнуо нешто о амнестији — одмах би живнула и цинкарошка делатност, јер се власти увек више и радије сећају оних свежих бомзака, него оних учмалих и бајатих, те ће се и приликом амнестије пре одужити овим новијим.

И замислите ви сада племенитост родољубља пробуђеног баш на овај начин! . . . Видим, колебате се, немате за то довољно инвенције . . . Но, ја је имам још колико . . . Мада тај патриотизам, макар био и класни, не мирише баш попут босиљка или ружице . . .

Нама, политичким затвореницима, било је најлакше да баш приликом амнестије откријемо ко је, у ствари, међу нама био бомзак-криминалац који се вешто представљао као политички затвореник. Ако је неко нагло и неочекивано амнестиран и пуштен кући — ту сумње није могло бити: сасвим поуздано, мада мало прекасно, сазнавали смо да нас је дотични као криминалац дуго и вешто цинкарио. Али, које вајде од таквог сазнања? Цинкарошу при одласку на такозвану „слободу" моралне недоумице сигурно нису реметиле сан.

Наравно да су се амнестије, као и у осталом цивилизованом свету, најчешће проглашавале приликом неких државних празника или, пак у циљу да се увелича неки ванредни успех у изградњи оног праведнијег и лепшег, или бар мање ружног света. И, обично, нису биле индивидуалне, већ колективне, наравно само за оне ситније криминалце — о чијем су броју (не спомињући њихова кривична дела) — после на видним местима писале новине. Таквом се догађају давао упадљив публицитет, јер су мудре власти, ваљда, очекивале да ће смушено назадно иностранство најзад одахнути са олакшањем:

— Видите ли каква се тамо демократија развија! А ми се, закерала и скептици, дрвљем и камењем бацамо на њих . . .

Зашто ја сад, одједном, баш у вези са инг. Јарославом Странским говорим о амнестији, сигурно се питате и почи-

њете да ме сумњичите да хоћу да га набедим — далеко било! — као цинкароша, бомзака и маскираног криминалца.

Немојте тако! Нисам до те мере подмукао и злочест да овако набеђујем моје најбоље пријатеље, а уз то, Странски је био старији и од мога оца — што би ипак могло нешто за мене значити. Не, не, не би смогао снаге да му нешто замерим — то би ме морално убило! . . .

Принуђен сам сад, због властите грешке, да бих вам објаснио о чему се заправо ради, да се временски вратим нешто мало уназад.

Једног затворски ружног летњег дана 1953. године, док смо се нас, можда петнаесторо затвореника излежавали у закључаној болничкој ћелији, јер је напољу било у току отпуштање амнестираних затвореника, те смо у неком депресивном стању једва били кадри да процедимо кроз зубе коју реч, најједном су се на нашој ћелији с треском отворила врата и у њу је упао дежурни стражар.

— Странски Јарослав — који је од вас? А?

Затечен управо као озбиљно декомпензован срчани болесник са још знатним отоцима претколеница, мој прозвани пријатељ, једва да је успео некако да се придигне у кревету и да се промуклим гласом одазове стражару.

— Купите своје прње, кажњениче Странски! Идите кући, добили сте амнестију.

(Не знам да ли имате, како би се данас рекло, неких искустава, наиме и субјективних, са моралним траумама или шамарима? Вероватно да имате, иако то не желите овако отворено да признате, јер ипак, тога мора бити: у таквом свету живимо . . .)

Но, оно што је задобио мој управо амнестирани пријатељ, превазишло је сваку меру. Био је то прави морални шок. Онако кажњенички бео, као да је брашњав у лицу, неколико пута је променио боју — а могло му се по изразу видети да нешто хоће да саопшти и нама и стражару, који је, ваљда, први пут видео да неко у оваквој прилици испољава панику, која је била на први поглед видљива и, на неки начин, страшна.

— Али, господине заповедниче, молим вас, то ће вероватно бити нека забуна! Па нисам ја, овај . . . То се вероватно на мене не односи, јер ја сам осуђен . . . да осуђен по закону бр. 231/48! Колико је мени познато . . . овај параграф досад никад није потпадао под амнестију.

Недоумица и снебивање које је све више обузимало Странског полако су прелазили и на нас, јер смо осећали да се наш пријатељ обраћа колико стражару толико и нама

— а било нам га је жао, јер у стању у каквом је био, сви смо му излазак из затвора желели чиста срца. Ни трага од било какве сумње у нама није било. Сви смо мислили да се изнимно десило неко посебно чудо, налик на она лурдска, иако се у то време чуда уопште нису дешавала. Да се у неком од моћника који је био упознат са судбином Јарослава Странског — покренула савест, што због осуђениковог јадног здравственог стања што због блесаво неправедне осуде и његове старости, те је сад одједном исправио грешку... Можда је због осуде мирољубивог старца неки од млађаних напредних праведника имао лош сан...

Ето, са тим мислима смо Јарославу скупљали његове прње да се што брже спреми за одлазак и да избегне баре ово последње рибање од жбира који је већ почео да се загрејава за једну ваљану апсанцијску грдњу.

— Погледај ти само лудог старца! Е, блесавог ли човека, неће да иде на слободу! Буни се! Кад будем људима причао о шишнутом робијашу који није хтео да се слободи, ваљаће се од смеха по земљи...

Баш тако су говорили сви стражари и затворски писари о кажњеницима који су после издржане казне или амнестије напуштали затвор: „Он се слободи...” У ћатинском затворском стилу, говорило се чак и о затвореницима који су умрли у робијашници, да се *X*, *Y*, осуђен, рецимо, на доживотну робију, „слободио” смрћу. Само колико ми је познато, о погубљенима није се могло у духу словачког књижевног језика рећи да су се „слободили” вешањем, што и не би, с обзиром на *слободу* тих година, био баш неки посебно упадљив мисаони апсурд. Ипак, у односу на обешене, није се тако говорило, ваљда због језивог цинизма који је био чак и за огуглалеештебејце довољно мрзак и одвратан да га не уврсте међу своје јадне отрцане синтагме.

Не знам, зашто ми је овај повратни глагол, који се односио на робијашев повратак у слободу био одвратан. Подсећао ме је на нешто ружно, животињско: као, рецимо, исповраћати се, котити се, телити се... Ваљда је то било због тога што је поникао у тамници, а сковали су га тамничари и криминалци разних калибара, као што су, вероватно, многе изразе у ковачком или ужарском занату сковале ове занатлије.

Тек, ето, мој пријатељ-архитекта, носећи под пазухом невелику картонску кутију са целокупном затворском покретном личном имовином, стајао је на вратима наше затворске ћелије, опраштајући се од нас сузних очију, као да нам се извињавао за ово што га је задесило, — спреман

да закорачи у ваљски свет, који у то време нико није називао *слободом* сем, можда, службених новина, ештебејаца и њима сличних служби и услужних делатности. Он се с л о б о д и о, и то тужно с л о б о д и о . . .

Добиће Јарослав у затворском магацину и своје коферче са цивилним оделом у којем су га ухапсили и које је можда већ и помало буђаво; саслушаће, вероватно, пред излазак, полетну говоранцију заповедника затвора, тужан, заједно са раздраганим криминалцима и кренуће, ако онако болестан све то буде издржао на ногама, напоље у негостољубиви свет. Шта ће и како ће даље — неизвесно је. Сви његови познаници (породице није имао), који су поодавно добро обавештени где је провео последње године живота, бежаће од њега ако га поиздаље примете. Ако се с њиме изненада сукобе на улазу у ресторан или трамвај, гледаће да га се што пре отарасе или ће се правити да га уопште нису ни приметили. А његов пут у Праг у препуном возу, а његов боравак у Прагу, где му је стан у његовој властитој кући већ посигурно заузео неки заслужан грађанин, а његов посао од којега би морао живети? . . .

На то смо сви ми мислили. И зато, колико год смо Јарославу желели, што'но се у отрцаним честиткама каже, „све најбоље", нисмо били баш сигурни да ли је за болесног старца, материјално и стамбено незбринутог, какав је био овај наш пријатељ, амнестија била милост или можда чак свирепа казна. У сваком случају, испраћали смо га са двоумљењем да ли се његовом одласку треба радовати или, пак, треба стрепети, неће ли болесни Јарослав да се поново с л о б о д и негде, путујући возом за Праг — али сад једном заувек и од оне, толико пута обећаване, светле будућности. Јер, била је врло блиска нашим слутњама могућност да ће, хтео — не хтео, помиловани прекршилац друштвених норми, светлијој будућности, која је њему, интелектуалском скептику, била сумњиве вредности, претпоставити царство небеско, које је увек и до века. Дакле, гарантовано трајно.

Још бих, док се поново не вратим на тему „слобођења", амнестија и условних пуштања на слободу, нешто хтео да кажем о затвореничкој зависти. Претпостављаћете, вероватно, да сам намеран да говорим о криминалцима, јер би завист њима, као, пристајала више него нама „сужњевима савести". Пошто, барем досад, себе нисам сматрао за криминалца (а и то се дешава само људима, јер животиње су добре и не могу постати криминалци) — тешко бих могао говорити о зависти криминалаца. Сматрам да за то не бих био надлежан и довољно мудар . . .

Свако стање људског духа, а то значи и тај врло сложен процес који називамо завишћу, а који се одвија у осећајној и мисаоној сфери човека, а ко ће га знати, можда га осећамо чак и целом својом психофизичком личношћу, најбоље у његовом суштинском језгру можемо посматрати само интроспекцијом. Оно што опажамо као завист код неког од наших ближњих, јесте само видљива вањска манифестација тога процеса, коју би, можда, приближно одглумио и глумац а да суштински и не зна шта заправо глуми.

Ако говоримо о правој зависти, онда сам убеђен да говоримо увек о сопственој зависти. А у случају да говоримо на тему зависти у већем друштву, мислим да никад не бисмо могли бити потпуно сигурни, и поред свих претходних конвенција и дефиниција, да говоримо о истој теми.

Хоћу, дакле, да говорим о сопственој зависти, без стида и зазора, и то о оној својој затворeничкој, што значи скоро најдубљој и најболнијој људској зависти, али не да би се правдао због ње — од тога не би било никакве користи — него само да забележим, ради себе и других, да сам био жестоко, чак до бола завидљив затвореник. Да је моја завист мени самом, као јединствено мучно осећање, дошла као још једна додатна казна, која ни за једног кажњеника ни у ком казненом регистру није забележена. И од које, верујем, никада никог нису могли ослободити или амнестирати. А да вам кажем о чему се суштински ради, за то немам довољно поуздања у сопствене изражајне моћи, нити сам, пак, вољан да се у нужди испомогнем од неког преузетом дефиницијом или сазнањем . . .

Највећа завист — говорим из властитог искуства и интроспекције — рађа се у највећој беди, а куд ћеш веће беде од губитка слободе. Погубљеник непогубљеноме ништа више не може завидети, али затвореник затворенику завиди и на бедном окрајку хлеба или додатном следовању јутарњег бућкуриша, који је, по затворском „Кућном реду", проглашен за доручак и назван црном кафом. Затворска завист, за разлику од већине зависти слободних људи, увек је зачињена бритком мржњом, која вам кида утробу као да сте прогутали изломљен жилет. Она је и много васпитна. Научиће сваког поштеног појединца да се доживотно ратоси-

ља наивно-детињастог поверења, у првом реду у свој сопствени карактер — ако је самокритичан и свестан на чега га је његова завист нагонила — а у другом реду и у цело друштво, јер, ако је иоле паметан, он ће знати да у зависти не може бити усамљен, као што не може бити усамљен ни у љубави, ни у мржњи, ни у самилости. Јер су чак и за свађу потребна бар двојица. Само, тек ако није самоубица, сам себи, човек ништа не може завидети. Он је према самом

себи, скоро без изузетака, алтруиста, што значи, себичњак и завидљивац према другима.

Како сам само завидео затвореницима, који су били осуђени на годину-две дана због препричавања пред подмуклим сведоцима неког глупог политичког вица кад су их, после одлежане казне, пуштали кући! ... Из бојазни да ми завист светлуца око главе као светачки ореол, био бих се најрадије сакрио у ниши за киблу кад су раздрагани ислужени робијаши напуштали ћелију. У погледу сопствене зависти, био сам увек, па и тада, поприлично стидљив, али и свестан да има и таквих мојих сапатника који завиде мени што сам осуђен „само" на осам година — а они на шеснаест, или што они раде негде на мразу или у смраду, а ја у топлој амбуланти ... О, болна и подмукла робијашка зависти — сретник је ко те није окусио! ...

Да, признајем, дозволио сам себи предугачко излагање о зависти. У ствари, оно ми је било само залетна стаза, нешто као околишење и храбрење себе самог за тврдњу да је ипак у мојој затворичкој биографији било и појединаца којима, не да нисам завидео на њиховом превременом одласку из тамнице, него ме је чак то „слобођење" испуњавало и осећањем спокојства и неком посебном свешћу да, ипак, није у мени пропао човек, који се нада и верује. Који има истинских пријатеља. Јер само истинском пријатељу, кад си с њим и сам засужњен, можеш и пре себе пожелети излазак на слободу.

Ето, међу такве моје пријатеље убрајао сам, између осталих, инг. Јарослава Странског. У много чему пријатељ, у много чему узор, за мене недостижан ...

Не верујем у слутње, пророчанства, снове и спиритизам, чему су робијаши у не малом броју склони, чак иако су високи интелектуалци. Ову моју неверицу доказивао сам у пракси управо седећи у затвору. Додуше, у Чехословачкој нисам ни слутио да ћу допасти затвора, јер бих као власник важећег југословенског пасоша и држављанства у право време, тј. пре хапшења био напустио земљу мојих предака. Истина је, понављам, ипак таква да ја, и у случају да сам имао не знам каква ђаволља предосећања о властитом хапшењу, највероватније не бих се био равнао према њима, јер у такве „бабине приче" као што је прекогниција, илити прорицање будућности, напросто не бих био поверовао и кад би их њихови проповедници и пропагатори били изводили експериментално пред мојим очима. Можда је разлог моје неверице примитиван, али за мене баш зато и убедљив: зашто досад ниједан парапсихолог и вештац није себи самом прорекао згодитак на лутрији (то барем није тешко, погодити одређен број) — него за мале паре прори-

ће сретну будућност другима? . . . У пророчанства и предосећања веровала је моја покојна бака, и била је чврсто убеђена да се она из дана у дан и реално остварују као, да простите, петогодишњи планови. Такво непокољебљиво убеђење је стицала помним и честим ишчитавањем пророчанства Сибиле, краљице од Сабе, која је, опет, ова пророчанства, додуше нешто окрњена, написмено поклонила премудром цару Соломону. У њима је јасно писало (а мора да их је редиговао, а канда и накнадно дорађивао још и неки даровитији Чех) — „да ће неко време, пред сам смак света, у земљи чешкој бити педесет година мирних, родних и веселих" . . . и биће у тој земљи јефтиноћа. Наиме, мерица ражи биће за седам сребрних гроша, док ће мерица пшенице бити за дванаест гроша. Старочешка пинта пива коштаће две крајцаре, а либра јелењег меса куповаће се исто за две крајцаре — и свега ће бити доста . . .

Сад, или смо непосредно пред смаком света или нам још предстоји педесет година обиља и весеља — у то, у своје време, није била сигурна чак ни моја баба, а ја у затвору још мање. Јесу ли те године обиља већ прошле — или тек треба, као што од нас тражи наш родни агитпроп, којем обавезно треба веровати, да им кличући јуримо у сусрет? Ово последње за нас робијаше, није практично изводљиво у целини. Да кличемо, још бисмо и могли, али да јуримо, овако сабијени по ћелијама, једва да бисмо могли, ми сами, пронаћи за то начина.

Али, ето, хоће стварност (која је, на неки начин, најезотеричнија и најметафизичкија појава) да демантује скептика, који се својом скепсом размеће као у тренуцима писања ових редова њихов аутор.

Чудак и добричина инг. Јарослав Странски, који се у мојој робијашкој пракси једини бунио кад су га били амнестирали — ипак мора да је у том преломном тренутку свога живота био изнутра обасјан неким парапсихолошким флуидом, који га је понукао да се не удаљава из сигурног затворског прибежишта. Да се не отискује на опасну пучину ванског света, јер ће се тамо, на „с л о б о д и" убрзо зажелети затвора, ал' затвора нигде бити неће . . . А да га у неком надахнутом тренутку поново заслужи, тог талента код нашег уметника-архитекте није било.

Кад су га, онако маћехински, гонили из затвора, мора да је био тужан још и због предосећања да ће се, после многих узалудних напора, лутања, оскудица и одрицања од затворског комфора, опет у њега вратити — а жао му је било, не толико властитих мука, колико расипања друштвених средстава, које је било неизбежно скопчано с тиме да би се он истерао са робије и поново на њу вратио. Ако је

такво предосећање имао, а очито га је имао, парапсихологија, са њеним прекогницијама и пророчанствима, доказала је на његовом примеру да је егзактна наука.

Од амнестије, или, боље речено, од изгона инг. Јарослава Странског из Специјалног института поправног уређења у Илави, до његовог повратка у ту исту установу, прошло је, ако ме, после толиких година, сећање не вара — можда и пола године. Кад га је стражар поново допратио у ону исту ћелију из које се и био, против властите воље отиснуо у негостољубив свет, настао је међу нама, њеним житељима, исти тајац као у случају када се на спиритистичкој сеанси појави дозвани дух покојника. Али, таквом утиску уинат, био је то ипак само наш искушеник Јарослав, кога су пре неколико месеци били амнестирали. Још увек је носио оне исте штаке са којима је био најурен из затвора — а патио је у истој мери и од хроничне упале вежњача, тако да су се на његовом лицу, наместо очију, назирала само два зачудно узана прореза. Но, смршао је само малчице док је боравио на „слободи", јер, да је ослабио још само за зеричак више, био би се у Специјални институт поправног уређења у Илави вратио као костур, те бисмо га могли, уз мале поправке и адаптације, уступити као учило (анатомије) одговарајућој образовној установи.

Три су могуће хипотезе о томе како је дошло до екскурзије робијаша инг. Јарослава Странског у спољни свет:

1. Затворски ћата је, можда у припитом стању, измешао затворенички картоне, те је картон са подацима инг. Јарослава Странског доспео међу картоне криминалаца — и та је хипотеза, убеђени смо, најприхватљивија као могући узрок његовог страдања.

2. Упркос познатом поманькању такве психичке компоненте као што је савест, па чак и жестоком порицању њеног постојања са гледишта тадашњих напредних схватања, могуће је да се у неком од руководилаца, који су однекле спознали случај инг. Странског, ипак повампирила ова идеалистичка категорија, те је дошло до интервенције у корист једног осуђеника, конкретно, Јарослава.

3. Најмање вероватна хипотеза о узроку амнестије дате једном политичком „деликвенту" јесте могућност да је у његову корист интервенисао државни прокуратор, који је приликом једног од ретких обилазака илавске тамнице стекао можда утисак да ће се Странски највероватније ионако убрзо „слободити" смрћу. Амнестија таквог једног затвореника, са гледишта затворске администрације, била би, у неку руку, рационализација пословања, јер би се на такав начин трошкови сахране пребацили на неко друго место и у нечију другу, подеснију надлежност.

О узроку повратка инг. Странског у затвор, биле су у оптицају (наравно међу затвореницима) ове претпоставке:

1. Случајно је приликом прегледа затворске документације установљено да је међу многим криминалцима омашком амнестиран и један политички осуђеник. Разлог што је та грешка исправљена тек после шест месеци боравка друштвено опасног осуђеника међу грађанством, међутим, није у потпуности познат, али се са великом извесношћу може претпоставити да је у томе узело учешћа и више озбиљних објективних фактора.

2. Ештебејци су приметили да се грађанство револтира и стиче лошу слику о актуелном друштвеном напретку, видећи осакаћеног човека који је прошао кроз њихове руке и судску правду, те су га, напросто, хтели необавештеној јавности, иако је био пре тога можда стварно амнестиран, склонити с очију. Једноставно нису желели да у радним масама на овај начин један задрт идеалиста убија градитељски елан и оптимизам. При овој претпоставци, није нико узимао у обзир можда чак и добре намере ештебејаца да се отпуштеном болесном робијашу, кога, као таквог, нико ни у сну није помишљао запослити, просто обезбеди стан, „нега" и храна, па макар и у једном Институту, који је, свако иоле разуман, избегавао.

3. Претпоставка да је, болестан, гладан и стамбено незбринут Странски, можда извршио нови злочин роптања и хуљења на социјализам, отпадала је већ и због тога што му није било поново суђено.

— Да, пријатељи драги, ето ме опет међу вама, код куће, у породици — одахнуо је са олакшањем повратник чим је спустио своје робијашке прњице на кревет који му је био одређен. — Не можете ни замислити колики ми је терет пао са душе сад кад сам поново међу својима . . .

Варате се ако мислите да ово што сад износим може имати неке веродостојне, макар далеке сличности са оним што се стварно Јарославу Странском дешавало. То је тек ретуширана, и то јако ретуширана и, рекло би се, *очишћена* слика тадашње стварности. Никад ви у ратном филму нећете видети како рањеник вуче за собом просуту утробу измешану са крвљу и фекалијама и проклиње дан властитог рођења, желећи смрт и ужасавајући је се у том истом тренутку . . .

Баш таква недореченост или чак можда и немогућност да се дореченост на било који изражајни начин постигне, јесте један од важних фактора зашто се бесмислене трагедије као што су ратови — или убијање и тамничење људи у име неког хуманијег друштва — увек поново враћају међу људе. Гледамо ратне филмове, а то чини и наша омладина,

већином само из разоноде. Чак ни на филмовима у колору не видимо у проливеној крви оно што она стварно јесте. Играмо се насиља, забављамо се насиљем, чак га понекад, не ретко и идеализирамо, само ако се оно врши над неким другим, а не над нама. Али, ретко кад помислимо, гледајући насиље, да негде изван тога глумљеног, има и правог, невероватно ружног, перверзног, бесмисленог и бездушно глупог насиља . . .

— Не, не могу вам саопштити ништа весело — то је било прво што нам је наш робијашки повратник и колега дао на знање. — Радио нисам имао док сам био напољу, а у новинама (да сам за њих и имао паре) ионако није писало ништа што би вредело труда да се прочита. Успеси, проценти, пребачаји радних норми и понеко суђење неком нама сличном, то је све што се сад у новинама штампа. Напросто не могу схватити зашто су новине у нашим затворима тако строго забрањене. Мањ, ако се наше будне и преопрезне власти боје да ћемо на неки телепатски начин емитовати империјалистима у какву болесну глупост су огрезле и на који блесав начин убеђују јавност да се идеологија срче боље и од сваког бујона. Да, скупе ли супе! . . . Сем сестре, свако је гледао да ми се склони с пута. Ни од кога никаква помоћ, јер ономе ко помаже бившем политичком затворенику — зна се, није далек пут до нашег овдашњег „домазлука". Чак ми је било на посебан начин мучно лежати и у болници — а тамо сам провео готово цело време мога боравка на слободи. Јà, вала, болестан је свет. Онај здрави још и понајвише . . .

— Ако баш хоћете, испричаћу вам виц о Лисенку, славном научнику, на кога се данас позивају сви наши људи од положаја у науци. Однекле из комшилука донела је сестра тај виц . . . Ставио, дакле, Лисенко на свој леви длан бубу, вршиће на њој покусе. Подвикне ли јој: „Хоп, хоп!" — буба ће му скочити све до лакта. Касније, откине ли јој Лисенко, у даљем току опита, једну ногу, буба ће, наравно, скакати, у сразмери са губитком једне ноге, за толико мање. И тако редом, две откинуте ноге, три откинуте ноге, итд. Буба са једином, последњом још преосталом ногом, једва и да се миче. Но, чуда и генијална открића долазе увек на крају! Ево, шта је Лисенко открио, кад је, најзад, буби откинуо и последњу ногу. Виче: „Хоп!", па опет „хоп", и опет и опет — а буба ни макац. Генијални закључак из покуса, забележен затим власторучно од Лисенка, гласи: „Ако буби откинеш ноге, губи слух" . . . Видите, поштовани, полако, полако и сам почињем да схватам Лисенков генијални експеримент и још генијалнији закључак. Чини ми се да овај наш народ, радни и нерадни, нешто слабо скаче и

јако ћути. Биће да је оглувео, пошто му је неки наш ревносни Лисенков следбеник вероватно ишчупао и последњу ногу. Али, немојте бити тужни — ово је требало да буде само шала! Више оптмизма ћемо потражити у сутрашњим „киблама" које будемо покупили у шетњи . . .

Ако баш хоћемо да ставимо и последњу тачку у причи о тужним збивањима са опасним државним непријатељем, друштвеном штеточином, а поред тога и интелектуалцем, инг. Јарославом Странским, онда морамо на крају изрећи још једну бизарну, а помало и парадоксалну мисао. Гледано објективно, у дугогодишњем заточеништву овог стрпљивог човека, вероватно најтежи део казне била му је она омашком позајмљена „слобода", у којој је открио нова, њему дотад непозната лица многих својих дотадашњих пријатеља, што је за њега, без сумње, представљало и теже шамарање од оног ештебејског. У ствари, овим изласком на такозвану „слободу", овим „слобођењем" и против властите воље, Странскоме су, поред временске казне затвора, губитка грађанских права и конфискације целокупне имовине, накнадно конфисковали и већину пријатеља. Није то био јединствен случај — то не тврдим. Сличне судбине су доживљавали многи повратници из затвора, али их се, бар један одређен део, није враћао поново у затвор. А ти су могли да траже нову животну средину у покушају да до даљњег, ако је могуће, још мало поживе, онако доживотно обележени Каиновим жигом бившег политичког затвореника.

Ако се можда сећате, некад су политички затвореници били махом народни миљеници и хероји. Они своју затворенички прошлост нису крили, нису се ње стидели. Али то је било, ако нас сећање не вара, тако за време Аустроугарске. Тада још нисмо били до толике мере усрећени као данас, а и свест нам је отада порасла, имамо веће претензије. „Запевај песму, кад мори те туга . . ."

Зато бих себи дозволио још само малу примедбу у односу на робијашеве пријатеље. Сем самих робијаша, робијашу су на робији најбољи пријатељи — буве. Других пријатеља тамо нема. А бившем робијашу, који је доживео да се „слободи", остаје једини и најбољи пријатељ искључиво други бивши робијаш. Они су један другоме род рођени, као да их веже крвно сродство. Сем на њих, бивши робијаш најчешће још мисли само на пријатеље које је оставио да и даље живе иза решетака.

Чудо једно да до данас још нико није измислио паролу о робијашима света! А било би то и те како потребно, јер њих (тј. робијаша) свету, ваљда, никада неће понестати. У оној блиској светлој будућности, у то не сме бити сумње,

нестаће сиромашних, несретних и болесних, — али, може ли свет да опстане без робијаша, сасвим је неизвесно. Не би ли то била нека врста еколошке катастрофе — ако би друштво одједном остало без тамница, јер, као што је познато, у односу на политичке неистомишљенике, робијашнице су најподеснија ђубришта историје. Тако је, барем, говорио Заратустра, или је то, можда, био и неко други?! И све је то базирано на чисто научним основама. И о свему томе не бих пискарао, ни овом ни неком другом приликом, да нисам и сам био, додуше, као ситна и једва приметна трун, „корисник" или можда жртва тог истог ђубришта. Али, да није било тога, не бих био стекао пријатеља какав је био Јарослав Странски и многе друге — јер ја сам, понављам то опет, био само ситна и безначајна трун, коју би у „цивилу" мало ко био приметио . . .

(Наставиће се)

Пађо БОХУШ

ПОЕЗИЈА, ОДМЕТНИШТВО

Рајко Петров Ного: *Лазарева субота*, СКЗ; *Ој даворн, ти Косово равно*, БИГЗ; Београд, 1989.

Поезија Рајка Петрова Нога је већ дуго предмет разноврсних интересовања критичара. Ако је њена комуникативност и отвореност (у првој фази) могла бити разлог томе, Ногове неке песме, сучељене са судбинским питањима нашег времена (а набијене јеткошћу и критичношћу) пружале су могућности различитих приступа у тумачењу и интерпретирању, те је и то могао бити ваљан разлог критичког бављења њоме.

Најчешће су разноврсне, а плодотворне, везе Ногове поезије са народном књижевношћу (поготову епском) само примећиване, али се њима нико није подробније бавио. Од самог песника директно и наглашено истицане сродности само су констатоване, али не и аналитички размотрене. Преузимање целих метричких образаца, умешно уношљавање слика, знакова и знамена наше прошлости код Нога није само провера њихове издржљивости пред новим захтевима. Пробија повремено из њих и уверење да у уметности важе другe законитости и да није прошлост оно што је једном освојено као облик и лепота. Заувек је минуло једино оно што је било израз само свога времена, што је служило дневним потребама и што је кратког памћења. Из народне поезије је извирао овај наук, и наш га је песник ревносно следио.

Ногове везе са порукама емитованим са матрице народног стваралаштва нису мимогредне, нити су, пак, случајне. Напротив, пажљивије ишчитавање ове поезије указује да је до њих, напросто, морало доћи.

Упућенији читалац Ногове ране поезије, прожете свеопштом зимомором као природном духовном реакцијом на све оно што угрожава појединца и самосвојност, могао је приме-

тити да постоје (некад мање, а некад више) уочљиве споне са неким облицима народне песме, рецимо клетвом и тужбалицом. Сетимо се само његове песме *Пејов до у сјечи*. Знамења и ликови из нових Ногових песама (*Лазареве суботе*, али и оне из *Старе и нове хајдучије*) доказују да се споне и духовна средства са нашом народном поезијом не слуте и претпостављају само, већ и јасно виде и недвосмислено уочавају.

Много нам шта о тој вези могу рећи и Ногови текстови — коментари народних епских песама. Тамо су ове везе не само јасније и уочљивије, већ су прецизно и недвосмислено формулисане. Наш песник се, како то сам зна рећи, нашао на Вуковој стази, на оном магистралном правцу наше културе који је, истовремено, и њена жила куцавица. Ако је ову сродност поезијом интуитивно наслућивао, у есејистичким текстовима ју је формулисао јасно, језгровито и теоријски заснивано: Вуковом стазом Рајко Петров Ного сигурно ходи као својим, вољно и природно изабраним путем. Овај избор није био на некој рационалној основи и рачуници, већ је произилазио из истинског духовног сродства, по налогу и припадању, из дубоких емотивних потреба, истинске припадности и суптилног разумевања ствари и појава. Пре свега, реч је о опредељењу по блискости. Ного је и над овим опредељењем више критички загледан него што је слављенички опредељен.

„Вукова стаза" је, можда, и преузак појам за ово припадање по сродству и разумевање по блискости, јер, реч је о нашој укупној духовној вертикали и свему ономе што иде уз њу, а то се никако не своди на једно.

Срећно су се, на овој стази, сусретала и преплитала бројна искуства, а надахнутост народног генија и увек отворена песникова природа нашли су срећну меру сусретања. Не изневеравајући себе и не служећи обредне и ритуалне службе припадања племену, песник је из народног стваралаштва ишчитавао и сублимирао само оно што (као уметност) није пука прошлост, а што је, по вредностима и лепоти, савременост и свевременост.

Неминовност овог сусрета — претпоставка је — омогућује суптилну сагласност ове материје и песникова темперамента. Наша народна књижевност је — ваља и то истаћи — у нашим песницима имала не само најбоље читаоце, већ достојне и изванредне тумаче. Песник кога је, као што је то случај код Ногa, непосредније дотицало предање (од *Пејовог дола у сјечи* до обраћања златном животу Виловог дола и босиоку плавом) није обнављао само облик клетве, заклетве и сличнога, већ је кроз језички идиом обнављао животне облике, митолошке, обредне... Из њих су се рађале и оне силе немерљиве, а животодајне.

Стога ова веза није приметна само у знаменима и ритму Ногове поезије, већ и облицима, а највише у њеној укупној

духовности, у њеној ослоњености на слике, стања и облике нашег дуго грађеног и стрпљиво негованог духовног живота. Ногова поезија говори из средишта тог живота. Кад год је посезала за ослонцима, она се враћала оним моделима, ликовима и знаменима који су и наша специфичност и наша одређења.

Карактеристична артикулација бунтовништва у раним песмама Рајка Петрова Ногa је, нема сумње, у директној вези са духом народне епске песме, и наше традиције уопште, кад се ћурак лако окрене наопако и када га, како песник пркосно казује, за (овај) град само пркос веже и да он (у њему) живи једино из ината. Није реч о преузимању модела и пуком пресликавању, јер би то било погубно опонашање (од чега код овог песника, одиста, нема ни трага ни гласа!) већ о оном инаџијском појању које ће се, временом, од наопако огрнутог ћурка, преобраћати у *пркосно појање са коца*, да би, личним примером, кроз нову хајдучију, понављао сталност пргаве наше нарави и природе, која се нити лако подаје нити се изашта продаје, већ је реч о јаком духовном набоју који је сазревао и, временом, постајао толико стамен и чврст да је прерастао у став непристајања. На овај се терен стиже песничком слутњом, а не жељно одабраном стазом.

Могло би се рећи да су неке поетичке константе Ногове поезије сасвим добро ослоњене и смисаоно уклебљене у ткиво народног стваралаштва, и то у онај његов средишњи и најсуштаственији део.

На фону многих Ногових песама је и она светлост коју исијава предање. Самеравање прошлог и садашњег, односно самеравање садашњег присуством прошлог у њему (како у Ноговим есејистичким текстовима о нашој народној поезији тако и у његовим песмама) произилази из свести о јединствености духовног простора. Реч је о сазнању да се на великој и свеопштој позорници само мењају актери, а да је драма једна и јединствена. У том самеравању (у пошљеднем времену стида и срама) чин је катарзичног исповедања слабости и свеопштег бешчашћа. У свему је садашње и прошло, разумљиво, у опозитном односу.

Историјску свест Ного није стицао на курсевима и из октроисаних уџбеника, већ је мудро ишчитавао њене знамене и симболе, како у нашој уметничкој тако и у народној књижевности. Пишући о другима (или пак о другоме), сматрао је Бранко Миљковић, песник нам, и несвесно, открива део себе, своје природе, намера, жеља, усмерења... Из текстова Рајка Петрова Нога — нарочито оних о народној поезији, али и оних у којима пише о нашим песницима — вире и они кончићи који су тако добро и толико вешто затурани у његовим песмама. Они би могли бити путоказ ка средишту из којег извире

свеукупна духовност овог песника. А она је и блиска (и близу је) врелу непресушног народног стваралаштва.

Нема, дакле, прошлости кад је у питању уметничко виђење ствари, већ је све, ако је уметнички вредно, савременост, и све је у једном истом протоку и поретку организовано око јединственог стожера. Око њега, као око огњишта, окупљала нас је, кроз векове, пре свега, духовност нашег племена.

Погрешно би било (и то нам није ни на крај памети) сводити ову јасну, реску и комуникативну поезију на традиционализам или је понародњавати. У њеној богатој слојевитости ово је тек један део, тек један ниво њених значења и зрачења, не безначајан, али не и средишњи. Следећи *звезду свог удеса* (и уреса, можда), случај свој следећи, овај песник, чак деперсонализује своју позицију, али не избегава одговорност пред реченим и обавезујућим речима.

Народна поезија, као, уосталом, и поезија уопште, указивала се овом песнику као могућност саме слободе, и као сан о њој и, најзад, као азил и уточиште. Упућујући се овом стазом кроз поезију ка себи, ка огњиштима и одредиштима, кроз спознаје и самоспознаје, из давних дана неидеализованог детињства — изрониле су слике гуслара, баш као у оно време буђења народа, из *буковог оног доба*. Без имало улепшавања, без дотеривања и идеализовања, изрониле су слике и облици, слажући се у најприродније облике молби, клетви... Они су се показали као најподеснији па, често, и као једино могући да разбацану и разуврту грађу живота, не само сакупе, већ и смисаоно обједине и сачувају, јер стих је, како каже Ного, *што и платно боланом Дојчину*.

Ногов песнички говор, набијен жестоком критичношћу, директно кореспондира са бриткошћу и непомирљивом јеткошћу многих наших народних песама, на пример. Стати на белегу, на страшноме месту постојати, није само поетички, већ и етички принцип. Етички и поетички принципи се код Нога испомажу, баш као што су, у многим нашим народним песмама, они били блиски па, понегде, та блискост иде до истоветности.

Чини нам се да естрадност Ногове поезије (нарочито оне из прве фазе) ни у којем случају није самоникла. Уважавајући одређене везе са претходницима (Д. Трифуновић, М. Бећковић, Б. Петровић), важно је указати и на друга сродства. По неком дубљем сродству (дискретно обраћање слушаоцу, саучеснику, баш као што у првој фази усмености чини и наша народна поезија), Ного је у певачу-казивачу имао претходнике. Он је саображавао свој, иначе, персонализован и до егоцентризма подигнут глас у говор милиона било да га је сенчио местимичним социјалним миљеом (у раним песмама) било да га је (у новијим) прилагођавао знаменима и симболима не само наше епске поезије већ и наше укупне традиције. Епски симболи и сугестиван говор јарке су слике у Ноговим лирским

евокацијама, и оне су тако добро и тако смисаоно употребљене и упошљене да, напросто, срастају са лирским елементима и структуру његових песама чине не само најподеснијом већ и једино могућом за такву врсту садржаја.

Поред осталог, Ного тежи и ономе чему су тежили наши највећи, најбољи и најубедљивији певачи (па, богме и песници): да свој глас, мисао и емоцију не осиромаши, а да, истовремено, артикулише опште стање, жеље, осећања, мисли . . . Он се приближава оној песничкој формули кад се исказује лично а као да говори *из главе цијеле народа.* Ного успева да откривалачким потисне творачко и лично, тако да његове песме (нарочито најновије) активирају у свести читалаца слој по слој колективног памћења, те нам се, понекад, чини како су оне већ постојале као здружене речи и да нам их је песник открио у — нама самима. То је, нема сумње, значајно признање песнику, а за комуникативност његове песме је и те како значајно.

Поимајући језик, пре свега, завичајем и јединоm домовином песниковом, Ного је у речима будио прастаре знаке и знамене умешно их упошљавајући у новим ситуацијама. Пред новим изазовима, у времену очајања и срама (како следбеник Принциповог непристајања зна критички бескомпромисно одредити), уместо у хајдуке, у гору зелену, одметао се Рајко у речи и језик, у вековно памћење, да војује и да правду дели, својски, *ни по бабу ни по стричевима,* већ по неком вишем, њему доступном принципу и налогу. У том се вишем налогу, можда, може препознати и глас наших књига староставних и свега онога што је Рајка Петрова Нога довело на, како би сам рекао, Вукову стазу.

Строги налози језика и начела поезије, уз висок морални надзор (до преосетљивости по питањима етичким) одређивали су меру и степен ослањања на традицију, као и меру везивања за ону основну мисао и жилу куцавицу наше духовности.

Ни самотан ни сиротан, у језику, у гори зеленој, као код куће, на свом огњишту, окренут ка златном врху Лелије који је (тек из сна изронио), огласио се, као из неког свог Сријема, Рајко и упалио нешто огња на старим огњиштима. Уместо плама, са њих је кренула наша метафизичка студен, прожимајући нас вековном зимомором. Баладичан тон појединих Ногових песама, нарочито оних из *Лазареве суботе* (и изричито означених баладама), својеврсна је евокација дана детињства, на чијем су небу знамени и симболи детињства нашега рода и песникове ране младости. Усвајање света је овде исказано паралелним токовима (најчешће на два општа плана): један је ток који се кроз језичке наслаге може и именовати као национална прошлост, и онај други који је (најчешће кроз стања) именован као раздешена садашњост. Опозитан однос се, напросто, подразумева у свим овим паралелама.

Тек је из овакве позиције било могуће свој глас посудити да на њему, као посуђеном инструменту, до поистовећења одјекну древни звуци у новој оркестрацији. У древне облике и обрасце, на проверену матрицу, стале су ововремене тескобе и трауме...

Самеравање данашњег и прошлог довођењем у опозитни однос, често је присутно у Ноговој поезији. Његово комуницирање са народном поезијом није само враћање у прошлост, нити је тек осврtање уназад (шта ли нас то прати?!), већ је и искорачење сигурним кораком, и на сигурном путу.

Поезија као одметништво (у стих *ко на коња — гори у хајдуке)* понудила се и овом дрзнику по позиву и непослушнику по опредељењу. Не нуди му се она као *заштитна повеља,* нити као спасоносан *азил,* већ као својеврсно и непрестано војевање да би *било што бити не може.* Упошљавајући, на најбољи могући начин, колективно памћење народне песме, Ново је, још једном, потврдио стару истину да је песнику језик једина домовина.

Драгомир БРАЈКОВИЋ

ИНТЕРМЕДИЈАЛНЕ СТУДИЈЕ

Александар Флакер: *Номади лепоте;* Графички завод Хрватске, Загреб, 1988.

Синтагма *интермедијалне студије* нашла се у поднаслову књиге Александра Флакера *Номади лепоте* као корисна пред-информација о природи огледа који су у књизи објављени, а затим и као назнака о предмету којем су ти огледи посвећени. Интермедијалне студије, у првом случају, јесу оне студије које подразумевају такву методолошку матрицу која се темељи на сазнањима и апаратури више научних дисциплина; оваква методологија је неопходна јер је намењена проучавању више сродних, али и у довољној мери аутономних области. Кад је реч о предмету Флакерових огледа — тај предмет чини и књижевност, али и друге, књижевности мање или више блиске уметности, или, друкчије речено: ововековна уметност коју обележава *поли* или *интер*-медијалност, односно, приближавања једне уметности другој или другима, примена обликовних поступака једне у домену друге уметности, супституисање традиционалних медија (употреба ликовних елемената у поезији и вербалних у сликарству, на пример). *Интермедиј,* као појам којим већ деценијама оперише историја уметности, својим садржајем захвата (или се односи на) уметничка остварења која

припадају авангарди, као и свим другим стваралачким концептима који су генерирани из авангарде и имају властита имена и поетике, концептима који се појављују и у наше време и у текућој литератури се најчешће означавају као модалитети тзв. постмодернизма у уметности. Упркос полисемичности термина *авангарда, постмодерна* или *постмодернизам,* па и неспоразума до којх долази управо због те полисемичности, сви значајнији теоретичари, историчари уметности и естетичари слажу се мање-више у једном: да уметност нашега столећа карактерише тежња да се артефактом оствари синтеза некада јасно разлучиваних поступака и медија (односно, поступака и медија који су некада „прописивани" за сваку уметност засебно), тј. да се оствари свеобухватно (вишедимензионално) дело, погодно да комуницира готово са свима („планетарна комуникација"). Оваква тежња за синтезом разумљиво је водила раскиду са академизмом, али је у исти мах означавала жељу уметника да се — с једне стране — сачува онтолошки захтев уметности да буде израз свог времена, а са друге — да уметничко дело буде доступно сваком (тзв. демократизација уметности).

Оваквих тежњи, наравно, било је у уметностима или међу уметницима и раније, али наш век очигледније него икада пре карактерише потреба уметности (а и културе) да се учине *видљивим.* Како се приближава крају, наше столеће све је више у знаку визуелних медија, чија се инаугурација, нимало стидљиво, збила на његовом почетку. Херојско доба филма, на пример, током друге и треће деценије, можда се до данас није поновило, али би било тешко доказати да је то доба заувек прошло: телевизија је законити „потомак" филмске уметности; филмски поступци (кадрирање и монтирање, на пример) користе се, тако рећи, од појаве филма до наших дана у наративним књижевним врстама (приповетка, роман). обнављајући им и „биће" и „снагу" прераспоређивањем структурних чинилаца и успостављањем другчије хијерархије примењених поступака, а на другој страни, књижевна остварења су непресушна залиха „материјала" за прекодирање на језик слике, итд.

Ако је стилску формацију симболизма и модерне карактерисало изразитије приближавање поезије и музике, у свету уметности на почетку XX века уочава се приближавање поезије и сликарства. Сликарство је најавило успон будућих визуелних медија уопште, па и примену у уметности речи. Сликарство је, како у *Номадима лепоте* два-три пута истиче Александар Флакер, за Мирослава Крлежу било синоним уметности уопште. Међутим, прожимање слике и речи, обнародовано почетком века, има дубљу историју (ваља се сетити крилатице *ut pictura poesis*), али је непосредна припрема за синтезу извршена у епохи модернизма или естетицизма, како је раздобље од Бодлера па до оних стваралаца који припадају и авангарди назвао Виктор Жмегач. Авангарда, чије се трајање нај-

чешће омеђава крајем прве и крајем треће деценије нашег века, међу неким истраживачима се разумева као „борбеније" крило модернизма; чињеница је, међутим, да су авангардни уметници оспоравали и негирали достигнућа својих претходника (често савременика и вршњака), одрицали се баласта традиције, заговарајући ново по сваку цену. Апсолутних преврата у уметности нема — то је став који и Александар Флакер дели као књижевни историчар; стварајући „ново", уметници-превратници у часу ступања на сцену уметничких збивања и не запажају оно што ће тек доцнија истраживања показати — колико у „новоствореном" још увек живи понешто од оспораваног и одбаченог „старог".

Наше време су као време мултимедијалности, према Александру Флакеру, „пројектирали већ представници авангарде коју неки данас називају ‚повијесном' "; повијесном, или историјском авангардом Флакер се систематски бавио (и историјски и књижевно-теоријски) у огледима који су ушли у његове раније књиге — *Поетика оспоравања* (1982) и *Руска авангарда* (1984) и у више чланака које је писао за *Појмовник руске авангарде,* који, иначе, уређује са Дубравком Угрешић (до сада је објављено шест томова *Појмовника*). Уже подручје (иако је и оно изванредно широко) Флакеровог истраживања је руска авангардна књижевност и уметност, што потврђује и неколико огледа у књизи *Номади лепоте.* Међутим, у другим огледима из ове књиге његова истраживачка пажња се помера — најпре на утврђивање зачетака авангарде, затим, на фиксирање и објашњавање везâ и садејстава ликовне и књижевне уметности, а онда на специфична књижевно-историјска и теоријска питања авангарде код нас и посебно на опсежан тематски комплекс који је аутор насловио *Крлежа и сликарство.* За ову прилику ваља се задржати само на оним запажањима која имају начелни значај за проучавање авангарде уопште и на закључцима до којих је Александар Флакер дошао проучавајући несумњиво авангардне појаве код нас (хрватска, српска и словеначка авангарда).

Први наговештаји смене естетичких парадигми јављају се у Европи на прелому прошлог и нашег века, а прве „измјене које ће тек постати карактеристичним за наше стољеће", уочио је, према Флакеру, и „нашијенац" А. Г. Матош, боравећи у Паризу 1900, за време одржавања „Свјетске изложбе на међи стољећâ". У белешкама које је водио и које је желео да објави као књигу *(Дојмови са паришке изложбе),* Матош је, попут „великог краља париских flaneura, великог Балзака", успевао да уочи — деценију пре правог наступа авангарде — све оно што ће авангарду као „нову" уметност или уметност будућности карактерисати. Детаљном анализом Матошевих *Дојмова* Флакер је указао на „видовитост" познатог есејисте, публицисте и песника и на његово умеће да наслућено назове

правим именом и објасни на прави начин. Матоша је на Светској изложби занимало и позориште, и сликарство, и новинарство, и књижевност, и архитектура, и живот улице — дух времена, једном речи: естетицизам на заласку, којем се приклањао, можда је био бег од долазећег које је слутио, а као покриће за те слутње имао је и праве разлоге — у артефактима набројаних уметности на Светској изложби, уочио је дезинтегративне процесе, неумитне и незаустављиве. Њиховим уочавањем и одговарајућим објашњењима ипак је отворио простор за ствараоце, тумаче и „flaneure" другог типа — за Мирослава Крлежу пре свега.

Један од весника будућег концепта уметничког стваралаштва било је (посматрано на теоријској равни) „премјештање тежишта с означеног на означитеља", али и усвајање „орнаменталности" која је била једна од назнака сецесионистичког стила „ако то својство не схватимо као 'украшавање' естетског објекта него као 'наглашавање његове структуре' ". Осим овог весника, књижевне творевине које ће антиципирати авангарду, садржавале су и елементе „барбаризације" књижевног језика и књижевног поступка, мада треба рећи да је овај процес уочљив и у другим уметностима. Узвишеност и савршенство као идеали и почетни ставови естетицистичких поетикâ губили су позиције пред продором дијалеката, жаргона, урбаног фолклора, пред панорамама, паноптикумима, сајмовима, „пучким забавама", марионетским позориштем и филмом, који се још увек сматрао егземпларном тривијалном уметношћу. Продор набројаних елемената у уметничке радионице огласио је на естетичком плану неопходност естетског превредновања и оно је вршено систематски у свим уметностима, а у поезији и сликарству најочигледније и најинтензивније. Отуда се саодност књижевност-сликарство и наметнуо као централни предмет Флакерових интермедијалних студија, а као грађа за студије послужила су му дела руских авангардних уметника као и домаћих аутора (М. Крлежа, С. Косовел, сарадници часописа „Зенит") и метапоетски и критички списи о њима.

Релевантност чинилаца „новог" за синтетичко одређење авангарде може се сагледати само при конкретним или компаративним анализама уметничких остварења и, будући да је такве анализе обављао и у својим ранијим радовима, Александар Флакер се у појединим огледима *Номада лепоте* супериорно кретао ка теоријским уопштавањима и у приликама кад је истраживао централну тему — саодност књижевности и сликарства. Добра упућеност у ововековну књижевност и изван рускофоног подручја и задивљујуће добро познавање ликовне уметности прве половине века — допуштали су му виртуозне микроанализе детаља, на које свако поредбено (и интермедијално) истраживање рачуна, и осигуравали решења која имају подједнаку важност и за историју сликарства и за историју

књижевности. Смисао за упоредну анализу илуструје поглавље *Руска авангарда: књига, слика, сцена,* већ својим насловом, а у оквиру поглавља одељак *Бабељ и Маљевич,* у којем се налазе следеће одреднице: *Маљевичева „Црвена коњица". Кинетика и ритам Маљевичеве слике. Бабељево „скупинско кретање". Неуоквиреност Бабељева циклуса. Колоризам Бабељеве прозе. Земаљски и небески простор у Маљевича и Бабеља. Theatrum mundi. Де-сакрализација сакралнога и сакрализација свагдањег. „Мртва природа" у Бабеља и „vanitas" у Маљевича. „Колажи". Ars moriendi. „Наивно" сликарство. Одбијање фигуративности.*

Смисао и функцију извесних „допунских" или „везивних" чинилаца у Флакеровој, иначе тематски ипак разуђеној књизи *Номади лепоте,* имају чланци који су већ објављени у томовима *Појмовника руске авангарде (Што је бу!?, О метаморфозама, Тко је био пан Аполек,* итд.). Најважније је, међутим, за питања поетике авангарде значајан његов оглед о *зауму* као појави паравербалне уметности унутар књижевности и о *беспредметности* у сликарству као ликовној апстракцији: ова два појма јављају се као адеквати (еквиваленти, каже Флакер), а у пракси својих „проналазача" (Кручоних и Хлебњиков у књижевности и Маљевич у сликарству) послужили су као изразити вид отпора „служења књижевности и умјетности било којој идеологији". Заум (уметност графије и звука) и беспредметно сликарство оживеће готово синхроно у европској авангарди, а инспиративно и оплођујуће ће деловати и на конкретисте педесетих година, односно, на визуалисте до наших дана.

Посебним доприносом теоријском проучавању авангарде може се сматрати Флакеров текст о авангардним манифестима као књижевној врсти. Више пута истицану тезу да авангардни манифести у бити не тумаче сложени комплекс авангарде и авангардних остварења, односно, да су авангардни манифести само једна од књижевних врста коју је авангарда изнедрила („и то она врста која припада фикцији", наглашава Флакер), наш теоретичар је развио и аргументовао : у погледу разврставања свих метапоетских текстова „посебне намјене" који се често идентификују са манифестом као жанром. О авангардном манифесту Флакер најпре каже да је као текст „непоуздано свједочанство о естетском процесу раздобља", јер има „наглашену естетску функцију, ако и функцију естетског превредновања схватимо као примарно естетску". Непоузданост манифеста у овом смислу потиче и отуда што је у њему евидентније присутна експресивна функција језика у односу (на подразумевану или претпостављену) когнитивну функцију (обе функције Флакер узима из Јакобсонове типологије језичких

функција), а затим, што се у манифестима „не истражује минули естетски процес, него они садржавају императивне захтјеве за мијенама унутар процеса и у том мијењању непосредно судјелују, при чему елемент естетске провокације сједињује поетске и метапоетске текстове".

Илуструјући типове авангардних манифеста примерима из наших књижевности (*Намјесто свих програма,* 1917, А. Б. Шимића, *Човек и уметност,* 1921, Љ. Мицића, *Дадаизам,* 1921, Д. Алексића, *Категорички императив зенитистичке песничке школе,* 1922, Љ. Мицића, *Механиком!,* 1925, С. Косовела и *Позиција надреализма,* 1930, београдске надреалистичке групе), Александар Флакер је поткрепио своје претпоставке о овим текстовима „посебне намјене", осветливши намах и неке од најрепрезентативнијих авангардних струја код нас, а поред тога, у овом огледу, укратко је одредио и остале метапоетске текстове сродне манифесту: *декларација* (текст којим се одређује модел књижевне или уметничке комуникације), *програм* (текст који упознаје јавновст с намерама да се оствари „становити модел"), *резолуција* („позив јавности и владајућим структурама да се функционисање модела прихвати"). У односу на ове метапоетске текстове, авангардни манифест се јавља „као изравно обраћање реципијенту које подразумијева рушење његових естетских навика и стварање нових", а онда ову дефиницију Флакер проширује одређењем манифеста као жанра које је сажето саопштио Р. Грибел: „*Манифест* мора не само информирати читаоца о концепцији одређене скупине (или школе) пјесника и писаца, него уједно приклонити читаоца овој концепцији. Задатак да се привуку читаоци тражи примјену реторичких поступака и тумачи нам поетичност, па чак и функционалност манифеста."

На крају, треба истаћи да је у неколико завршних поглавља књиге *Номади љепоте* Александар Флакер анализовао неколико појава (писци, њихове поетике и остварења, часописи) несумњиво с авангардним предзнаком, на југословенском простору. Огледи о антиномијама часописа *Зенит,* односно, о Косовеловој конструктивној поезији и југословенском контексту, о глобалној „зенитистичкој монтажи" и други, заиста су значајни и инспиративни прилози за даља проучавања наше авангарде, а текстови о Иљку Горенчевићу *(Трећи човјек хрватске љевице)* и завршно поглавље *(Крлежа и сликарство)* неоспорно су више од „прилога" у овом погледу: то су и иницијални, а у исти мах и фундаментални радови за даље проучавање авангарде у кроатистици.

Живан ЖИВКОВИЋ

МИТСКО И ЛИРСКО

Станиша Нешић: *Митологије;* Радивој Станивук: *Тамна градитељка;* „Књижевне новине", Београд, 1988.

Два су разлога битно утицала да овај приказивач „завири" у најновију књигу Станише Нешића. Најприје, чињеница да Нешића памти као пјесника који посједује неопходно *разликовно обиљежје,* дакле, као пјесника који властити *имагинативни досије* нуди без остатка, не обремењујући га сувишним и прекомјерним поетичким интервенцијама, потом, сам наслов књиге, јер је, чини се, равно херојском гесту, данас, у једном посве демитологизованом и депоетизованом свијету, књигу поезије насловити *Митологије.* И од тог наслова књиге, који боде очи, а грије душу, провоцира, у најпуниjем смислу ријечи, ваља поћи у тумачењу ове књиге. У основи ријечи из наслова је ријеч мит — почетак свих почетака, дакле. Мит, као „појава са хиљаду лица", како веле неки митолози, или, пак, како вели Мирче Елијаде, као *симболичко обличје* које је на почетку свега и које је, следствено томе, садржавало сва остала обличја пренаучне мисли (религију, умјетност, језик). Можда је чињеница нестанка мита, његовог растварања у научној мисли, о чему свједоче и минуциозни Леви Строс и понесени Мирче Елијаде, узроковала да свако поминање наслова ове књиге доживим у посебном психолошком стању. Ако се, при том, има у виду да су стари Грци тврдили да су им богове створили пјесници, Хомер и Хезиод, понајприје, истински митотворци, дакле, да је поезија, сасвим отргнута од „митске вјере", како вели Сретен Марић, „игра у лошем смислу, а мит без поезије догма", онда ће се ваљда моћи свести утисци о снази и дубини емоционалног предлошка о којем је било ријечи.

Разумије се, опште прихватљиву одредбеницу мита тешко је дати ако се има у виду интерпретативно шаренило мноштвених етнолога, психоаналитичара, семиотичара, антрополога и митолога. Навешћу неколике које су, будући је ријеч о књизи поезије, битне: почев од оне *школске,* у *Речнику књижевних термина,* да је мит предање, *света прича,* преко Платонове да су у њему уграђене симболизаторске функције маште, до Викове да суштину мита чине пјеснички карактери који представљају „фантастичне универзалије". Све ово наводим да бих показао у којој је мјери наслов најновије књиге Станише Нешића, ма колико на први поглед необичан, заправо природан, јер је, речено језиком Ернста Касирера, од свих *симболичких обличја* (уз језик), умјетност најтјешње повезана са митом, а од свих пјесничких обличја лирика, у својим најузвишенијим и најчистијим стањима, најизразитија илустрација првобитног синкретизма. Станиша Нешић је, да упростим, покушао да из перспективе једног *симболичког обличја,* из перспективе пое-

зије и еминентних сликовних обасјања, дā пресјек другог симболичког обличја (мита, различних митологијских исјечака).

Колико наслов Нешићеве књиге онеспокојава овог тумача толико му и даје повода да каже да је он, заправо, природни продужетак његовог пјесничког раста. У *Отварању прстена* (КОС, Београд, 1983), пјесничком првијенцу, Нешић се, наиме, окушао у дугој форми и заобишао поетичке пречице тако драге и блиске великом броју савремених пјесника, осјетивши, још тада, чисту и исцјелитељску арију аутентичног предјела пјевања и мишљења. Назад се, дакле, није могло, па је сасвим нормално што је наредни корак довео пјесника у предворје мита. Међутим, Нешић се ни ту не зауставља. Наставља даље, конципирајући преамбициозни и прегломазни пјеснички пројекат, уз чију помоћ је покушао *реконструисати (надопјевати)* извесне митологијске слике од антике до данас. Није ријеч, дакле, о извођењу властите пјесничке митологијске схеме, ако се само противустављање и суочавање постојећих митологијских пројеката не сматра промоцијом властитог.

Превећ *догађања*, превећ *причања*, превећ *цјеломудрености*, укрштање митологијског и профаног свијета, божанског и тржишног начела, архајске и модерне амбијентације, митске и савремене индустријско-серијалне и војно-индустријске свијести и томе подобно још — све је то узроковало збир двоумица код овог приказивача. Ако се, уз то, има у виду, кад је ријеч о вертикали значења, континуална слика судда великих градова, индустрије свијести, великих војно-политичких система, великих животних и умјетничких пројеката, и као summa, континуална *апокалиптична јека*, нуклеарно-неутронска апокалиптика, незаустављиви јуриши „неутронских бјетова" — о амбициозности (можда и претенциозности) пројекта све је речено. Због тога није наодмет предочити амбивалентност критичаревог утиска: на једној страни, ријеч је о самобитном пјесничком гласу, који у најбољим цјелинама ове књиге *(Белешке уз елементе*, дјелови *Митологија*) пјева судбину човјека у оскудним временима, док се, на другој страни, узев у обзир интегралну концепцијску усредсређеност књиге, пјесник укључио у лагодне хорске напјеве савременог пјеништва и пјесништа уопште.

Није, наиме, пјесников проблем у томе што је пројектовао перспективу инфинитезималног есхатолизма, већ зато што је насушни пјеснички сан о *последњим данима* покушао усмјерити, дакле, докинути. Ако се пјесник одрекне сна и препусти оскудној јави — није ли тако, несвјесно, извршио пјесничку аутокастрацију. Хоћу да кажем да је књига у цјелини мање манифестација митских погледа и доживљаја, њихове пјесничке објективације, а више једнолинијна („задата") трансмисија митологијских исјечака, који су, гдјегдје, иницијације пјесничке радње, а гдјегдје (рекао бих чешће) и њен крајњи резултат.

Након *Следа* (КОС, Београд, 1982), просјечног пјесничког првијенца, својом другом пјесничком књигом Радивој Станивук се укључује, најнепосредније, у магистралне токове модерног пјесништва. Као што су мрак, ноћ и тамно опсесивна значењска датост модерног пјесништва, узев у обзир једну од најприсутнијих теоријских парадигми, што је уграђено у сам наслов ове књиге, у синтагму *тамна градитељка,* тако је и енигматичност, односно, неразумљивост, њена битна поетичка значајка. И не треба бјежати од те значајке која је, како вели Х. М. Енценсбергер, и банална и непријатељска, али садржи зрно истине, будући да упућује на то да је свака пјесма тајна. Надаље, може се рећи да је Станивук, без остатка, пригрлио судбински дуализам (добро/зло, бог/демон, дух/материја, душа/чула) који је био привилегија и мука утемељивача модерног европског пјесништва.

Када се све то узме у обзир, разумљиво је да ће се учинити парадоксалном тврдња да се овај пјесник, својом другом пјесничком збирком, исказује као сепаратан глас млађег нараштаја модерног српског пјесништва, како вели рецензент, угледни књижевни критичар Срба Игњатовић. Да не би било неспоразума, одмах ћу рећи да ту тврдњу сматрам тачном и прихватљивом. Сепаратан је глас, понајприје, јер се његов лик не назире у генерацијској матрици уситњене деструкције (језичке, значењске, хуморне, графијске, композицијске — и сваке друге), већ се опредјељује за стародревно начело замашне конструкције. Зато је, чини се, у свакој његовој пјесми претпостављени (додатни) слој значења, којим се предочава да је, и у овом времену, могућа реактуализација орфичке мистерије. Сагласно томе, свака његова пјесма је покушај уобличења „трепереће осећања живота", без строгих церебралних шавова и богомданих поетичких доза, готово свака је, рекао бих, покушај да се докаже да је поезија више у надахнућу, у емоцији, мање у „догађају", „ситуацији". Зато се, најпосле, Станивук самопромовише као практичар *поетичног*, а не *артистичког* схватања пјесништва, у оквиру којег се пјесма хоће као ергзактни стихотворачки пројекат сведен на јалову „материјалност стиха", и зато су његове пјесме патиниране препознатљивом пророчко-проповједничком бојом.

Осим тога, Станивук је сепаратан глас и кад је ријеч о кључним значењским превојима ове књиге. Он, наиме, без остатка, инвестира, како вели С. Игњатовић, у једну „поетску појмовност која би да буде на свој начин уткана у говор о универзалном као исходиште поезије". Записи о језику, души, склапање и расклапање цивилизацијског мозаика, записи о смрти, као „великом искушењу имагинације" (М. Павловић) — то су елементарне значењске јединице Станивукове *пјесничке утопије*. Мада је, у *Тамној градитељки,* Станивук издвојио емоцију као средиште пјесничког догађања, а вјерничку приврже-

ност пјесничком позиву истурио као природан гест пјесника, па у његовим финим поетским кристализацијама блиједи слика поезије као савршене академске вјештине и промаља се слика поезије с патином душевности, ипак је, чини се, основна амбијентација ове књиге антируусоовска, дакле, изван оног, како вели Ниче, идилично-оперског руусоовског схватања свијета.

Има у овој књизи, и ја то не каним прећутати, и ситне пјесничке и језичке аљкавости, и занатско-техничке недоучености, и значењске и концепцијске неутемељености, боље рећи инкохерентности, и хињеног пјевања, и крњих смислова, и неспретне лиризације, има у њој и „рђавих аналогија", како би рекао Ричардс, у којима се језик појављује као „халина за одјевање мисли". То је, наравно, због тога што Станивук није врхунски стихотворац, ни савршени реторичар, ни превејани практичар и „освајач" модела, али су његове пјесме, упркос реченим приговорима, израз непорециве пјесничке енергије коју је немогуће не препознати.

Иако је, до сада, био некако по страни, када је ријеч о магистралним токовима млађег српског пјесништва, иако није заступљен ни у једној антологији, Радивој Станивук, својом другом пјесничком збирком, постаје једна од најзанимљивијих пјесничких фигура тог пјесништва. Станивук је и патетичан, и интуитиван, али и контемплативан, једном ријечју, осјетио је онај бесмртни дух „метафизичке меланхолије" симболиста и, узев у обзир квалитет и врсту надахнућа, деликатна но потребита стања трагичког пјесништва.

Селимир РАДУЛОВИЋ

НАДАХНУЋА ПАЛИМПСЕСТА

Адам Пуслојић: *Пандемонијум,* Плус библиотека Савременика, „Књижевне новине", Београд, 1989.

Збирку *Пандемонијум* Адама Пуслојића отвара епиграф чија се порука у први мах може учинити претенциозном; ако се ова порука промишља након ишчитавања циклуса и песама које образују збирку, неизбежан је закључак да њен смисао има покриће и као поетичка експликација sui generis и као у стиховима на више места присутна а разуђена имплицација која надраста конкретни песников став према чину писања и поезији као начину саопштавања себе и света. У овом епиграфу, датираном 27. I 1988, Пуслојић каже: „Пишем због сваке речи" и, ако се за тренутак занемари недословно значење које овај исказ несумњиво поседује, такође се може закључити да је *реч* као супстанција језика, говора и мишљења надређена *песнику*, да је он ту због ње, а не обрнуто, па чак и да

поезија није ништа друго до песниково „испуњење" дуга речима, његово „подворење" њима, боље рећи. При томе — ако се настави уопштавање у назначеном смеру — свака реч у праксису Адама Пуслојића имала би све ингеренције Логоса и све смисаоне нијансе или значења која се овом терминy приписују. Међутим, није тако: узме ли се исказ саопштен поменутим епиграфом у неком од могућних недословних значења (једно од њих би, на пример, могло да гласи — да је свака реч језика изазов песнику да се послужи речима/језиком у чину писања), постаје јасно да се сам чин писања (и песма као резултат тога чина) не може једноставно и на само један начин одредити. Писање (поезија) стоји у најнепосреднијој вези с речима (језиком); речи су, свакако, „старије" од песника, па и језика као система, чије су јединице. Да ли су речи „изнад" песника, у овом часу није важно — битно је само то да оне нису само пука „средства", „оруђа", „материјал" у „изградњи" песме; оне су, као плод човековог духа (ума) и бића, и потенције и атрибути човека самог — располажу властитим смислом, логиком, ентитетом — оне су „права мала чуда", како једном рече Андре Бретон, и „над њима и највећи песници тешко успостављају контролу".

Пандемонијумом Адам Пуслојић самога себе „привео" је речима да га кушају, било да се ради о само једној речи, било о свакој речи, било синтагми, стиху и песми као целини. Тачније речено, Пуслојић се максимално удаљио од становишта којем је својевремено био привржен — од становишта да је писање поезије демијуршки чин: поезија је све(т), песник тек сведок томе: да би постао учесник у процесима свега/света, да би био захваћен поезијом (poesis = стварање), мора себе принети речима/језику као улог — мора *писати због сваке речи*, не писати само *употребљавајући речи*.

Пуслојић није песник који стрепи од прејакости речи: реч има моћ коју јој дају други, а не искључиво песник. Захваљујући томе (или: због те моћи коју је реч стекла међу онима који је користе у свакодневној комуникацији), песник је у власти речи, а тиме и у власти других. А тих других је много и многи од њих реч уопште не воле, поезију још мање, иако ће тврдити супротно. Пуслојић је, већ у првој песми збирке, био принуђен да портретише једног „опасног човека" — једног од оних који не знају шта значи *писати за сваку реч*:

„Силазећи доле, у неки подрум,
један опасан човек
тражи моје песме.
(...)
Он предосећа (ласкајући ми)
да их ја имам
у довољним, каже количинама.

Један опасан човек
тражи моје најновије
песме (као моју главу)
а готово и не застајкује
толико је он то спреман
да прими моју смрт, у природи."
(Силазећи у неки подрум)

Уводна песма је довољно транспарентна да би захтевала детаљнију анализу или исцрпнији опис, међутим, неопходно је подвући да је у њој изједначена егзистенција песника с оном коју има његово дело као артефакт (песма = песникова глава, тј. живот, духовност, творачка моћ) и да је то идентификовање једна од темељних „теза" ове збирке. Реч теза, можда не најприкладнија у овом контексту, указује на још једно својство Пуслојићевих песама из *Пандемонијума* — те песме, осим што су израз песниковог доживљаја света и себе у свету, изражавају и „свест" о самима себи, те се метапоетска димензија ауторовог говора испољава као врло присутна, ако не и одређујућа црта књиге као целине.

Пандемонијум обухвата шест циклуса *(Пад камена: зидање источног плача, Девет лица провалије, Пад анђела: балкански логос, Деветоструки хаику за Казуко, Пад Адамов: минусова знак једнакости, Кључеви)*. Испред појединих циклуса налазе се такође епиграфи (из Његошеве *Луче*, народна пословица), а испод појединих песама наведени су датуми и место где су песме написане; исто тако, неколико песама поднасловљено је именима особа којима су посвећене (Војислав Јакић, Мирослав Тохољ, Михај Еминеску, Стева и Јоан), а неке песме већ у наслову садрже имена особа којима се Пуслојић обраћа (Чеслав Милош, Сања Хајдин, Казуко), као што се, најзад, у неколико песама послужио као мотом изјавама или стиховима песника (Бусон, Љубиша Јоцић) или је песнике „увео дио" у свет песме као „делујућа" лица (Станеску). Ова „фактографија" у песми или поводом песме, не тако уобичајена у савременом српском песништву, има сврху утолико што ауторовом говору обезбеђује неопходне стварносне координате и јавља се као противтежа елементарним супстанцијама којима је тај говор посвећен — супстанцијама које су пре свега метафизичке природе и провенијенције. О чему је, заправо, реч, није тешко наслутити већ из наслова збирке или из наслова појединих циклуса, у којима се, осим основних, препознају и симболичке референце (*пандемонијум, источни плач, пад камена, пад анђела, пад Адама*, смисаоност броја *девет, кључеви*, итд.). Рекло би се, штавише, да се Пуслојић истрајно окренуо реинтерпретацији једног препознатљивог кôда хришћанске (и не само хришћанске) литературе (библијска прича о „стању ствари" након Сатанине побуне, Адамовог саучесништа и

прогонства/пада на земљу, у „долину плача"), а та препознатљивост кôда појачана је управо епиграфима из Његошеве епопеје и укључивањем у игру коинциденције сопственог имена са именом првог човека *(Пад Адамов: минусова знак једнакости)*.

Назначени метафизички кôд у *Пандемонијуму* послужио је као тематски оквир, али и као мотивски чинилац око којега ће се организовати централна семантичка језгра појединих песама. Међутим, доминанту у том погледу ипак представља песников *глас* као глас „одоздо", глас прогнаног, глас који саопштава искуства Овостраног као искуства Оностраног и предочава свет као пандемонијум у којем је човек и анђео и демон у исти мах (*Ко ће сазидати тај зид свих речи / анђела и демона у људима*, каже Пуслојић у песми *Зидање источног плача*). Тај *глас*, људски *говор*, супституисан је у овој збирци древном речју *плач*, па се, отуда, може узети и као синоним за реч *поезија*. Треба рећи, међутим, да Пуслојићеве песме нису ламенти, „риданија" карактеристична за српскословенску стиховну традицију, одакле ће, иначе, штошта зазвучати или заблеснути и у *Пандемонијуму*. Пуслојићево замишљање *граматика* (писменог човека, песника, писца), на пример, као особе способне да на Земљи (која није само „свеђаволје", „долина плача", него и провалија, „дно" света) *свет сагледа у слову, у метру, у акценту* и који је *радо похитао у речи*, опоминњу нас на духовну баштину српског средњовековља. Делатни простор или оса по којој се креће граматиков поглед и мисао, спаја „дно" света и недостижне космичке висине, а сам чин стваралачког рада може се свести на *именовање виђеног*, тј. виђено (већ створено) изнова створити у језичкој „стварности" и „материји":

„Видим оно што видим,
Описујем оно што описујем.
Знам што морам знати.
Гледам до краја времена.
Бескрај је у мени
једини предео."

(Акценат јако дугосилазни)

Упркос моћи да се „гледа до краја времена" и „бескрају" који је у граматику „једини предео", односно, упркос идентификцији граматика са Богом, који такође није ништа друго него предео (како песник вели у песми *На путу последњем*), превасходна егзистенцијална позиција из које се *пева* (твори поезија) још увек је она која везује човека за земаљско, пропадљиво, нестајуће. У *Трећем лицу провалије*, на пример, Пуслојић ће поентирати завршне стихове мишљу у којој је тра-

дицијом освештана порука профета — да су они „оруђа" творца, или, посредници између њега и људи — изокренута: песници су бића којима се оглашава пакао, односно, свет схваћен као пандемонијум:

„Ове редове писао је пакао.
Ја сам само перо."

Колажирајући свакодневна, ововремена и овострана искуства са онима која потичу из хришћанске цивилизације или духовне баштине која тој цивилизацији претходи, Пуслојић није скривао „кључеве" којима се служио да би отворио *деветоре браве* и себе и света, но не с циљем да уз помоћ тих „кључева" отвори и ону последњу којом су врата раја запечаћена Адамовим изгнанством. Евоциран у *Шестом лицу провалије*, рај је *ВРТ НИЧИЈИ и на крају Света*, и, за разлику од њега, свет као пандемонијум, као инферно, има своје „становнике", своје мене и своју лепоту, и *уређеност* (мада је, претридесет година, Бранко Миљковић писао да је „пакао паклен јер није добро уређен"). Пуслојићева парафраза Хераклитове изјаве, на основу које ће се касније формулисати учење о дијалектици, тиче се *света као провалије:*

„Провалија више није иста
на истом месту, где си је оставио,
где си је ставио и заборавио као тачку
на крају . . ."

(Седмо лице провалије)

Свеобухватност речи, речи због које се пише и којом се пише, огледа се и у њеној моћи да именује и оно невидљиво, несазнано до краја, па и ранијим генерацијама неизрециво. Реч иде испред (према романтичарима, била је и на Почетку!) човека и света (Пуслојићев прилог универзализацији балканског логоса, аутентичног колико и антички грчки, хришћански и сваки други, саопштен у песмама циклуса *Пад анђела: балкански логос*); њоме се може именовати свет/пандемонијум, свет као отелотворена синтеза небесног и земног, раја и пакла: граматик је, као биће које обитава у Овостраном, у предности у односу на творца и анђеле, који на Земљу гледају одозго; из те перспективе *земља се не може видети / сем једним оком,* а управо тако је гледају *нараштаји анђела / све старији / и све видљивији.* А из перспективе одоздо:

„. . . земља се
и не може видети до једино другим,
затвореним и свевидним оком. Тим оком
гледају слојеви палих анђела,

светих мученика, вечних ученика
божанског Пандемонијума."
(Видљиви силазак анђела на
невидљиву земљу)

Граматик/песник/мученик/вечни ученик — побуњеник горди надвисио је свога творца прихватајући пандемонијум као свој нови завичај и преименујући га у божански. Надвисио је и све друге, који су се самопрозвали творчевим миљеницима, заступницима или поклисарима — земаљске господаре, моћнике. Између Христа, као законитог сина божјег, Овидија („који оплакује мртви свој Томис") и Никите Станескуа („Господе, хвали Никиту нашега брата. / Где да је, он сада јесте где / тебе има, оче јединствениче!") — нема разлике, а уколико је има, она је на страни двојице поменутих песника. Осим ове двојице и раније помињаних песника, у Пуслојићевим стиховима ће се различитим поводима, па и инвокацијом именовати и други наши или страни „граматици" који су „служећи" речима дивинизирали пандемонијум као свој једини свет и locus amoenus (Александар Петров, Растко Петровић, Витолд Гомбрович, Владимир Бурич, Пушкин, итд.). Оно што спаја ово коло песника управо је *писање за сваку реч,* односно, снажно осећање припадништва „царству" под небеским сводом који наткрилује пандемонијум. То припадање царству земаљском Пуслојић је резимирао на крају песме *У храму демона,* затварајући тако стару песничку тему, односно, уписујући свој глас у матрицу још увек актуалног палимпсеста:

„Наш кров је само део
крова света. Под њим
мени све зло је лепо
и сасвим земаљско.

И ништа нам није свето.
И ништа нам више није свето."

Живан ЖИВКОВИЋ

ВИЛИНСКИ ПРИЗОРИ

Јасна Мањулов: *Различите песме;* Библиотека „Прва књига", Матица српска, Нови Сад 1988.

Желећи да избегне стандардни, фактографски наслов *Песме,* Јасна Мањулов додаје атрибут којим у исто време и открива и скрива лирску природу свог талента. Она верује да

су њене песме *различите*. Наравно, различитост може бити двојака. Могу се разликовати од песама других аутора, али могу бити и различите, разноврсне међу собом. Склонији смо овом другом решењу насловне игре, с обзиром на (не)хотимичне сличности појединих песама Јасне Мањулов са неким другим остварењима песника њене генерације и очите типолошке аналогије. Двострукост из наслова као да се пројектује и на природу читавог концепта. Преовлађују минималистичке досетке, али су за позитиван утисак о целини збирке много важније развијеније, херметичне песме, у којима Јасна Мањулов упорније, на интенционално лиричарски начин, приступа појединим мотивима, тражи везе међу њима и преко тих веза уноси себе (и читаоца) у текст. Можда и у овим успелијим радовима, а најуспелији су *Les Feéries* и *Муве*, негде у језгру песме постоји клица досетке, али их језичка стратегија песникињина, усложњавање материјала који се плете и претвара у помало езотеричну шифру, издваја из целине контекста.

Неке од минималистичких песама задовољавају се механичким понављањем стихова или синтагми, што нас сећа да је Јасна Мањулов чланица бенда „BOYE", чија је прва LP-плоча испуњена композицијама са минималистичким текстовним партитурама. Мислим ту, рецимо, на песму *Здраво Роби! Познајеш ли ме?*, у којој ће песникиња више пута опетовати исте стихове и обрте, не успевајући да сакрије и испуни текусталну празнину. Остаје само ритам — а то је у поезији недовољно (за разлику од музике). Једнако безуспешни су и покушаји у песмама *Цвет, У дивљини* итд.

Нешто боље су песме у којима Јасна Мањулов крсће од неке слике, стварне, виђене или доживљене, па је кроз песму анализира, део по део, достижући у поенти стишану и интимистичку асоцијативност. Таква је песма *Холандски мајстори (у пролазу)*. Од дескрипције првих стихова: *„Широм отворена врата: плаво / црно / зелено / и жуто"*, Јасна Мањулов се, поштујући значењску неодређеност текста, приближава „отвореном крају", који може да интригира читаоца и позове га у нова читања: *Без ходника, стан у приземљу, / Мир. Оба осмеха.*

Унеколико другачија је лепа песма сличне означилачке стратегије, *Лето*, коју наводим у целини: *„Испред куће / лежи пешчано поље // Ту седи Мачка / Шарених леђа / и посматра. // Шта се догађа пред Кућом // Између Њених Предњих / и Задњих Шарених Ногу / лежим Ја"*. Оваква пиктурална онеобичавања, изведена без сувишних речи или непримерених вербалних егзибиција, с јасном сликом и симболичким набојем, говоре о песникињи као способној и талентованој ауторици.

Најбоље песме Јасне Мањулов су оне у којима се она сасвим препушта лирском пориву и слика, на пример, властиту психичку конфузност у песми *Господе, још увек стајала је у*

ходнику, где се текст песме директно надовезује на синтаксички „неуређен" наслов: *„И чекала. Или размишљала. / Чекала је, / И ослушкивала"*... Непрекидно лавирајући између себе као *првог* и себе као *трећег* (посматраног) *лица*, песникиња успешно води текст свршетку, који ће, готово поновивши чуђење из наслова, означити врћење у кругу, непокретност и психичку одсутност лирског субјекта.

Спретно користећи овакву двострукост односа према себи, Јасна Мањулов је исписала и песму *Мува*, чија би значења захтевала комплексну анализу. Помињемо је, јер она најдиректније призива у свест идеју херметизма, карактеристичну и за неке друге припаднице младе песничке генерације, Гордану Бирјанић и Ивану Миланкову, пре свих.

Рећи ћемо неколико опсервација о песми *Les Feéries*, која нам се чини најзанимљивијом у збирци. Наслов означава „вилинске призоре", каже фуснота под текстом песме. О каквим је призорима реч? Песма почиње речима: *„Размишљала сам о песмама невиности / невиности уопште и невиности"*. На једној страни су песме невиности (као речи), а на другој апстрактни појмови, разложени на две категорије — невиност уопште и невиност (као чињеница везана за појединo биће). Невиност као етички, али и еротички појам. Дистих је, видимо, умножио семантичко комешање које песма почиње да „зрачи". Затим Јасна Мањулов гради прву слику: *„Ту је ружичњак / опасан зидом у бршљану. Из витица / извирују цветови, пупољци ружини / чак падају преко. / Понекад читав тај крај / бледи у праху и латицама ружа."* Слика је засићена, доведена до ивице. Даље би се склизнуло у кич. Песникиња на време прекида низање појединости прве слике.

Следи друга слика, настала контрастно-асоцијативним развијањем првог мотива: *„С оне стране зида, далеко од ружичњака, / далеко, докле мој поглед допире / у дивљини, самотно, прашњаво, / испреплетено купином и малином, / расте дивље дрво руже, / а његови се цветови боду о / своје и туђе трње."* Две слике су супротстављене. Питомост и дивљина. Невиност и невиност уопште. Лепо ропство и слободна патња и самомучење. Реалност, патетичност. И тако даље.

Но, Јасна Мањулов не заршава песму. Песма тече даље, у њу се враћа лирски субјекат, песникиња: *„Још једном сам видела такав призор: / Овде у дворишту амбуланте за децу / дрво јапанског багрема армирано / квадратима жичане ограде // уз коју се некад усправљало // расте и круни по асфалту своје бледољубичасте / цвасти, а распукли слатки мирис / предвече голица грло и ноздрве."*

Неизвесно је из ког доба потиче ова трећа слика. Да ли је визија из детињства? Или је реч о новијој епифанији? Песма успешно скрива тајну своје ефектности. Лепота слика и њихов семантички, рекао бих чак симболички набој, веома

су битни за успех ове песме. Битна је и сложена мрежа односа између спекулативних разматрања слободе и ропства, појединачног и универзалног, али и наслућујући еротски потенцијал поређених призора. Наговештаји свести која израња из опседнутости „вилинским призорима".

Различите песме су веома добар првенац и критичару преостаје нада да ће у блиској будућности имати прилике да чита нове песме Јасне Мањулов.

Васа ПАВКОВИЋ

ЈОШ ЈЕДНОМ О ЗНАЧЕЊУ СИМБОЛА

Оливије Бегбедер: *Симболика;* превела Гордана Стојковић; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1989.

У овој књизи говори се о изворима симбола, о њиховој структури и значењима. У полазишту разматрања стоји идеја да симболи извиру из човекове потребе за ОСЛОНЦЕМ, која се „оматеријализовала" у елијадеовским тачкама ослонца — светом простору и времену. У том смислу се обликује идеја о средишту и кругу (квадрату) — које чини светилиште на саставку трију космичких разина: хтонског, земаљског и уранског. Симболика се отуда даље грана у *планину* и *пећину,* које чине јединство два ентитета који се манифестују у храмовној архитектоници, чијој структури и семантици је посвећена готово цела ова књига. Јер, управо у основи храмовне архитектонике, по ауторовом схватању, стоје комплекси средишта и круга, односно спирале и змије, планине и пећине и даље читав систем лунарне и соларне симболике. Први репрезентују светилишта Месопотомије, други Египта, док их је индијска цивилизација објединила.

Сами комплекси симбола, каже се, имају у основи конфигурацију душе. Заправо, све што је човек на овом плану створио има печат њеног устројства. То се посебно одсликава у храмовној, визуелној симболици — у градитељству, рељефу и слици.

И док је први део књиге, у којем се прате различите дохришћанске цивилизације, посебно храмови Месопотамије и Египта, заиста посматран у поменутом кључу, ауторов покушај да у вези са њима проучи симболику својствену цивилизацији Запада — пошто она у основи произилази из прве две, знатно је слабији. Са дескрипције општих начела дохришћанских цивилизација, овде се упада у парцијалне описе романске симболике, у којој се прате утицаји и доприноси претходних, посебно кроз

одређене облике коптске уметности и сасандских тканина које су преносили сиријски трговци. А овде би, ипак, бар ако се прати основна концепција књиге о пореклу и значењу симбола, морало бити говора о „продужењу" њиховог живота. То Бегбедер на једном месту и каже, мада ту своју мисао не развија.

Тек на самом крају књиге аутор се поново окреће свом основном полазишту, тврдњом да након романске епохе „симболи напуштају сопствену област, ону сликâ, да би се повукли у наше несвесно" и, да тако кажем, прелазе у друге области — књижевност, филозофију, музику, што је инспиративан подстицај, али никако и прави изговор за недоследности из другог дела књиге.

Имајући све ово у виду, јасно је да Бегбедерова књига представља несумњив допринос у изучавању неисцрпне области симбола којим људско биће изражава неке од својих суштина.

Зоја КАРАНОВИЋ

* * *

Непреведена књига

СТАДИЈ КОМПАРАТИСТИКЕ — ЈЕДНА ТЕОРИЈА УКУПНОСТИ?

Зоран Константиновић: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke;* Germanistische Lehrbuchsammlung, Bd. 81; „Peter Lang", Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris 1988.

Наука о упоредном проучавању књиежвности (компаратистика) један је део опште науке о књижевности, односно књижевне теорије. Сложеност компаратистичке дисциплине надвладала је границе опште теорије књижевности, те се она још почетком тридесетих година овог века покушала да конституише као засебна дисциплина проучавања књижевности. За ово су, поред осталих, највише заслужна двојица научника, Паул Фан Тихем (Paul Van Tieghem) и Фернан Балденсперже (Fernand Baldensperger), чији су значајни радови из 1920. и 1921. године *(La synthèse en histoire lttéraire: Literature comparée et Littérature générale u Littérature comparée. Le mot et la chose)* први пут у историји ове дисциплине покушали да направе разграничење између упоредне науке о књижевности и опште науке о књижевности, односно књижевне теорије. Овај задатак показао

се, међутим, у толикој мери тешким и сложеним да се компаратистика и данас налази у колоплету бројних научних дисциплина, од историје књижевности, опште књижевности, националне књижевности, теорије књижевности, лингвистике, књижевне морфологије, науке о књижевним жанровима, књижевне семиотике, књижевне критике, кибернетике, филологије, хермснеутике до семиологије, текстологије, стилистике, метрике, историје идеја. Ове и још неке друге дисциплине помажу упоредној науци о књижевности да стекне своју самозасебну бит и одређење. Стога једно цизелирано, меригорно и систематско истраживање стања и перспективе упоредног проучавања књижевности ни данас није задатак који не доноси резултате. Напротив. Управо оваквог посла прихватио се Зоран Константиновић, професор компаративне књижевности факултета у Инсбруку, који је недавно код познатог издавача „Петера Ланга" објавио књигу *Упоредна наука о књижевности. Стање и перспективе.* Исти аутор је 1984. године у издању Српске књижевне задруге објавио књигу *Увод у упоредно проучавање књижевности,* која се од потоње књиге разликује по томе што је писана за југословенског читаоца, који до тада није имао ниједно штиво књижевно-теоријске и књижевно-историјске провенијенције о проблематици о којој је реч. Књига *Vergleichende Literaturwissenschaft* немачког издавача у много чему је амбициозније и комплексније рађено дело, управљено не само према одређењу суштине компаратистике, већ и према савременој парадигми у упоредној књижевности: интертексту и алтеритету.

Књига је подељена на седам поглавља: прво даје абревијатурни приказ историје упоредног проучавања књижевности, друго обрађује фазе, школе и правце, треће је посвећено ставовима за једну методологију и теорију упоредне науке о књижевности и бави се интерлитерарним односима, проблемима утицаја и деловања, интерлитерарним паралелностима, те транслитерарним односима, то јест, односима књижевности и уметности, књижевности и историје, књижевности и филозофије, књижевности и религије, књижевности и друштва, књижевности и науке. Следеће, четврто поглавље говори о савременој парадигми у упоредној књижевности: интертексту и алтеритету. Пето поглавље окренуло се специфичним тежиштима компаратистике, међу којима се истичу истраживања тема, мотива, симбола, упоредне стилистике и метрике, упоредно истраживање форми (упоредна књижевна морфологија), упоредно истраживање идеја и проблема, потом истраживање из упоредне књижевне социологије, упоредна анализа епоха̂, струја̂ња и покрета у књижевности, упоредно истраживање књижевних родова и, коначно, упоредно истраживање метода проучавања књижевности. Шесто поглавље садржи размишљања о граничним подручјима упоредног проучавања књижевности пре-

ма књижевној историји, књижевној теорији, књижевној критици, појмовима националне и светске књижевности, те специфичном питању компаратистике и германистике. Седмо поглавље књиге бави се перспективама упоредног проучавања књижевности. Књига садржи значајан попис литературе о компаратистици, индекс компаратистичких појмова и регистар имена.

Већ и сама историја упоредног проучавања књижевности води нас ка онтолошком и гносеолошком комплексу питања поредбене проблематике књижевности која у први план истиче фантазију као предуслов свега стваралачког у човеку. Поређење, као чин нашег духовног порива и напора, стоји у основи тежње „за сазнањем духовног развоја човечанства и одређивање нашег становишта".

Излажући историју упоредног проучавања књижевности, Зоран Константиновић се усредсређује на саме почетке компаративних изучавања, наводећи имена и дела аутора који слове као претходница упоредне науке о књижевности. Тако је име Жана-Франсоа Собрија (Jean-Fransois Sobry) везано за прво увођење појма „littérature comparée" у науку. Собријев рад носи наслов *Poetique des arts, ou Cours de peinture et de littérature comparée* (1810). Следе, потом, имена Јохана Елиаса Шлегела (J. E. Schlegel), као првог немачког компаратисте, Г. Е. Лесинга (G. E. Lessing), А. Баумгартена (A. Baumgarten), Ј. Г. Хердера (J. G. Herder), Госпође де Стал (Madame de Staël), А. В. Шлегела (A. W. Schlegel),Ф. Шлегела (F. Schlegel), А. Б. Вилемена (A. B. Villemain), В. Шерера (W. Scherer), коме имамо да захвалимо за појам „упоредна поетика" („Vergleichende Poetik") ... Након ових пионирских почетака који се огледају у темама радова наведених аутора, следи експанзија компаратистичких изучавања култура и књижевности широм Европе. Права историја компаратистичких идеја почиње са Теном (H. Taine), овде већ наведеним В. Шерером, Лансоном (G. Lanson), Доуденом (E. Dowden). Почетком двадесетог века настају школе — француска: Ф. Балденсперже (F. Baldensperger), П. Хазар (P. Hazard), П. Фан Тихем (Paul Van Tieghem). Ову генерацију француских компаратиста наслеђују Жан-Мари Каре (J.-M. Carré), Маријус-Франсоа Гијар (M.-F. Guyard), Клод Пишоа (C. Pichois), Андре-Мишел Русо (A.-M. Rousseau), Симон Жен (S. Jeune), Жак Воазен (J. Voisine), Робер Ескарпи (R. Escarpit), Рене Етијамбл (R. Etiemble), Марсел Батајон (M. Bataillon), Ив Шеврел (Y. Chevrel), Данијел-Анри Паго (D.-A. Pageaux). Мост између старих и нових компаратиста у Француској чини Гијаров рад *La littérature comparée* (1951); америчка школа на челу са Ренеом Велеком (R. Wellek) и, у оквиру те школе, блумингтонска школа, коју сачињавају Улрих Вајсштајн (U. Weisstein), Хорст Френц (H. Frenz), Анри Х. Ремак (H. H. Remak). Познато име америчке компаратистике је свакако Нортроп

Фрај (N. Frye), али такође и Стенли Фиш (S. Fish), Хајден Вајт (H. White); руска школа чији су главни представници свакако А. Н. Веселовски, Виктор М. Жирмунски, Ирина Неупокојева и Јурij Лотман; немачка школа са ауторима: Ј. Петерсен, К. Вајс (K. Weis), В. Херерер (W. Wörerer), Х. Ридигер (H. Rüdiger), Г. Бауер (G. Bauer), Ханс Роберт Јаус (H. R. Jaus), Е. Копен (E. Koppen), Х. Дисеринк (H. Dyserinck), Г. Р. Кајсер (G. R. Keiser), М. Шмелинг (M. Schmeling); словачка школа коју репрезентују Дионис Ђуришин (D. Ďurišin) и Славомир Волман (S. Wollman).

Вратимо се сада бити проблематике компаративних изучавања књижевности.

У поглављу *Исходишта компаратистичких анализа* аутор посебно истиче тврдњу Жан-Мари Кареа о томе да „упоредна књижевност или компаратистика није исто што и поређење или компарирање књижевности". С тим у вези нарочито је значајно Велеково образложење појма „поређење", који у овом поступку види не само стављање једне књижевне чињенице поред друге, већ појам подразумева пре свега „репродуковати, анализирати, интерпретирати, вредновати, уопштавати". Према томе, Велеково схватање термина „поређење" говори о читавом спектру неопходних операција у процесу компаратистичких изучавања; то је, заправо, читав један програм компаратистике у неколико речи.

У књизи се посебно значајним чини оно место које говоря о савременој парадигми у упоредној књиежвности, која, по мишљењу Константиновића, происходи из Сосирових истраживања на основу којих се дошло до увида да је акт нашег говорења („act de la parole") смештен у систему језика. Од ових полазишта до становишта Мукаржовског, Ингардена, Бахтина, Јулије Кристеве, није далеко. На основама ових потоњих истраживања, било је могуће искристалисати два модела за савремену парадигму у компаратистици: интертекстуалност и алтеритет. Ова два модела као савремене парадигме компаратистике чине стожерну тачку Константиновићевих изучавања.

Први модел, сфера интертекстуалности, подразумева „присутност текстова из других литература у неком тексту и актуализацију оваквог текста у некој другој језичкој и културној средини". Други модел, модел алтеритета везује се за способност текста да буде актуализован у читаочевој свести и да се као такав, као естетски предмет, мења, „да постаје нешто друго, да алтерира". Текст је реакција на друге текстове (отуда интертекстуалност), а алтеритет се показује као „разлика између фиксираног текста и његове актуализације". Према томе, компаратистика се у језгру својих изучавања бави проблемом текста у контексту, и то разматрањем текстуалних процеса и откривањем интерлитерарне симбиозе. Компаратистика проистиче из суштинске особитости текста да је дијалогичан (Бах-

тин), па стога можемо говорити о интертексту, архитексту, паратексту, метатексту, фенотексту, генотексту. Стога, једна теорија укупности („theorie d'ensemble"), коју иницијатуришше Јулија Кристева (пре свега у своме делу *Sémèiotikè*, из 1969, те разматрањима под насловом *Polyloge*, 1978) и која подразумева, како вели Константиновић, „све форме релација између свога и туђег у неком тексту", при чему се нарочито указује на чињеницу да „текст имплицира неки туђи текст као знак туђе позиције смисла и у исто време је и одговор на овај текст, рефлексија на њега" — права је савремена парадигма у упоредној књижевности. Теорија укупности веома је флексибилна, и поред основне усмерености на разгранату дубину текста, она се може адаптирати на све главне и споредне правце компаратистичких изучавања. У томе, можда, лежи протејско језгро свеколике компаратистике, која у оваквој светлости није ништа друго до универзални модел науке о књижевности. Сва је прилика да са таквим предлошком упоредна наука о књижевности постане панглосија Књижевности која може, чим јој се темељно изложе принципи и методи, ма како борхесовски звучало, бити смештена у једну Књигу.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

ПОЗОРИШТЕ АПСУРДА

Откуда то да још и данас постоји позориште?* Зато што је живо. Људи говоре; они не говоре слике. Разговарамо о позоришту које је један број нас стварало, нарочито између 1950. и 1965. Разлика између позоришних и филмских слика: текст, речи, а не чиста производња, не спектакл. Театар је највише текст, а не производња-спектакл. Зашто људи одлазе на фудбалске утакмице, на спортске мечеве? Да виде праве људе, да виде крв како тече — авај! — ударце из близине, управо ту, у блиском саучесништву. Зашто одлазимо да посетимо храмове и не задовољавамо се тиме да их видимо на разгледницама? Да бисмо били тамо, да бисмо живели у духовној заједници са својим прецима.

Позориште је живо; комад се може гледати два пута; биће то као два комада, сваки пут други начин постојања, друга игра. Филмска слика је крута, хладна. Чему служи позориште? Чему служи фудбал, сем да Енглези убијају Белгијанце?

„Позориште апсурда" је назив за један број позоришних комада чији је центар настанка и стварања био Париз раних педесетих. То позориште је овако описао познати енглески критичар Мартин Еслин. Зашто га је назвао „позориштем апсурда"? Можда зато што се говори о доминацији осећања апсурда између 1945. и 1950, а Еслин је сматрао да постоји веза између нашег позоришта и начина мишљења, теорија и идеја које су као моду лансирали и Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Жорж Батај и неки други. Чинило му се да постоји веза између овога жанра у театру и начина на који су ти писци видели послератни свет. Можда је и био у праву. Што се мене тиче, имао

---

* Овај есеј је првобитно имао форму говора одржаног на првом међународном уметничком фестивалу на њујоршком Колумбија универзитету прошлог лета (1988).

сам извесних потешкоћа да прихватим такву дефиницију. Али сада је то назив за одређени позоришни жанр, а исти назив се примењује и на савремена позоришна дела. Пошто назив и позориште тог типа припадају књижевној историји, то ми је пружило разлог да позориште апсурда назовем „апсурдним". Радије бих га, попут Емануела Жакара, назвао „позориштем изругивања". Заиста, ликови у овом позоришту, у моме позоришту, нису ни трагични, ни комични, већ изругивачки. Ликови су одвојени од било каквих трансценденталних и метафизичких корена. Они не могу бити било шта друго до психолошке лутке, или су без психологије, како је то неко рекао. Без сумње, они ће наставити да буду симболични ликови, изрази једнога времена.

Сматрао сам да је половина драма написаних пре нас у тој мери апсурдна да би могле бити, на пример, комичне, пошто је комика апсурдна. Такође сам сматрао да би претеча таквог театра, велики претеча, могао бити Шекспир, чији јунак каже: „Свет је прича коју приповеда неки идиот, пуна крикова и бесова, а која ништа не значи". Можда се може рећи да ово позориште апсурда сеже још даље и да је Едип такође један апсурдан лик, пошто је оно што се њему догодило заиста апсурдно. Али постоји разлика: несвесно, Едип је прекршио законе и кажњен је због тога прекршаја. Па ипак, постоје закони и правила, чак и када му успе да их прекорачи. У нашем позоришту ликови као да нису ничим везани и, ако могу сам себе да цитирам, старци у мом комаду *Столице* су изгубљени у свету без закона, без правила, без трансценденције. То је оно што сам желео да покажем у веселом комаду какав је *Ћелава певачица,* на пример: ликове без метафизичких корена, који трагају можда за изгубљеним средиштем, својом тачком ослонца. Бекет је писао још хладније, можда луцидније, у истом смислу.

Али већ је постојало апсурдно позориште, ни комично, ни срећно, писано другачијим стилом. Имао сам довољно храбрости да помислим како су *Ћелава певачица, Лекција, Столице* и *Жртве дужности* драме које су дале нови подстицај једном апсурдном „новом стилу". Успех мојих раних комада је несумњив. Допали су се Немцима, Енглезима, Американцима, и људима од позоришта који су нас следили са мање, подједнако или више талента. И даље тврдим да је позориште новог апсурда узлетело шездесетих година, тачније, почевши са *Ћелавом певачицом,* која је била приказана 1950, *Лекцијом,* играном 1951, *Столицама* из 1952. и *Жртвама дужности* из 1953. Са много већом снагом него што се то обично схвата, Бекет је стигао у позориште 1953. са својим незаборавним *Чекајући Годоа.* Не тврдим да оно што сам потом написао илуструје овакав стил позоришта. *Излазак краља,* на пример, јесте можда сувише

литераран, сем у последњој сцени, која је, међутим, инспирисана *Тибетанском књигом мртвих.*

Такође бих рекао да је реч „апсурд" прејака, подразумевајући да се не може за неку ствар рећи да је апсурдна а да немамо модел онога што није апсурдно. Али могу рећи да ликови у *Мртвилу* трагају за смислом који не налазе, законом, врховним узором, за оним што се не може другачије назвати него божанско. За мене је позориште апсурда било такође позориште борбе против грађанског позоришта, које је оно понекад пародирало, и против реалистичког позоришта. Сматрао сам и још увек сматрам да стварност није реалистичка и реалистичко позориште, социјалистички реализам, брехтовско позориште, јесте то против чега сам се борио и што сам критиковао. Реализам није стварност; говорио сам да је реализам позоришни правац који на посебан начин посматра оно стварно, баш као што су то чинили романтичари или надреалисти. Оно што ми се не допада у грађанском позоришту јесте то што је преокупирано испразностима: посао, економија, политика, прељуба; разонодом у паскаловском смислу. Чак би се могло рећи да позориште прељубе деветнаестог и с почетка двадесетог века можда потиче од Расина, уз огромну разлику да прељуба код Расина води у смрт. За велик број пост-расиновских писаца она је ништа више од испразне игре. Још један грех реализма је да је он идеолошко позориште, па тако на неки начин позориште лажи, непоштено позориште. Оно је такав реализам не само зато што не знамо шта је стварност и што ни научник не може рећи шта је стварност, већ зато што реалистички писац себе кваља како би нешто доказао, подстакао људе, гледаоце, читаоце, у име једне идеологије у коју писац жели да нас убеди, али која управо због тога није правоваљана. Сав реалистички театар је театар преваре, чак, и поготово, ако је аутор искрен. Права искреност извире из много већих дубина; она долази из дубина ирационалног, несвесног. Говорити о себи много је уверљивије и истинитије него говорити о другима, ангажовати људе у некој, увек проблематичној политичкој ствари.

Говорим о себи како бих говорио о свима. Прави песник не лаже, не вара, не измишља; он је потпуно различит. Заиста, имагинација се исказује кроз слике, симболе што долазе из дубина и управо због тога су те слике значајне и препуне значења. Пиранделло је такође имао неку идеологију, психолошке теорије које, после настанка дубинске психологије, више не садрже истину или вредност: али његови ликови су живи и можемо увек ићи да гледамо Пирандела, јер његови ликови живе са страшћу и ту страст проживљавају драматично.

Да опет проговорим о себи, извињавајући се због тога: ја и још неколицина других смо желели да прикажемо не само стање љубави, прељубе, друштвених односа. Желели смо да

гледаоцима учинимо јасном човекову егзистенцијалну ситуацију, у њеној целовитости, свеукупности, у њеној најдубљој трагедији, дакле у човековој судбини — што значи у свести о апсурдности света. То је историја коју „прича идиот".

На тај начин желели смо да служимо човековом знању, ако се може тако рећи, кроз најдубље сведочанство нашега бића. Сматрао сам да је позориште на неки начин бескорисно, али да се може живети са бескорисним, да нам је потребно бескорисно: каква је корист од фудбалских утакмица, тенисских мечева и многих других такмичења? Али без тога бескорисног се не може. А може се без такозване бескорисне игре уметности, контемплације, молитве. Да, уметност је бескорисна, али њезина бескорисност је незаобилазна. У енциклопедијама савремене Кине реч „контемплација" је, чини се, прогнана. Контемплација је у једном смислу бескорисна, али је у другом суштинска, незаобилазна. Људи који су је изгубили и који нису запањени својим бићем, егзистенцијом, јесу духовно немоћни. Могу ли устврдити да у данашњем свету уметност може заменити религију? Пошто сам довео у питање корисност уметности, могао бих се упитати о корисности величанствене конструкције античких храмова. Грађени да приме верника који ће доћи на молитву, њих данас посећују само туристи, а не више верници, пошто су те религије мртве; најбољи међу њима задивљују чистом конструкцијом духа, пошто архитектонска грађевина јесте једна идеја, грађевине духа, једна апстрактна структура.

Још увек нисам сасвим сигуран шта реч „апсурд" значи сем уколико није преиспитивање апсурда, и понављам да су они које не запањује сопствено постојање, они који не постављају питања о бићу, који сматрају да је све нормално, природно, да свет оповргава натприродно, да су, дакле, такви немоћни. Не знам треба ли их жалити или се радовати због њих. Али чудо ће се догодити; питање апсурдности овога света не може остати непостављено и поред тога што нема могућег одговора. Све оне који живе у непосредно корисном, у колотечини, у политици, треба жалити, јер несхватљиво јесте оно пред чиме треба да клекнемо.

Барем би свако требало да се замисли над егзистенцијалним проблемима које су еколози истакли. Ускоро у атмосфери неће бити озона. То ће, на пример, бити грех политичара, инжењера и хемичара који су конструисали машине смрти уместо да су се бавили једином важном ствари: могућим крајем овога света. Али ободримо себе барем размишљањем о ономе што је неуништиво, о стварном, а то значи о светом, и о ритуалу који изражава свето и није га могуће наћи без стварања велике уметности.

Заиста не знам има ли позориште апсурда будућност или не, имају ли различита реалистичка позоришта будућност или

не. Можда бих могао одговорити на то питање саветујући се са мојим астрологом. Али они који се питају о виталности овог позоришта апсурда јесу непријатељи позоришта апсурда и приста ше ове или оне врсте политичког реализма. Увек ће постојати један или други тип позоришта апсурда, многобројни други облици апсурда — све док неко, сутра или прекосутра, не пронађе кључ за енигму.

Да, мислим да је делимично читав овај говор био излишан. Желео сам да говорим о биткама, полемикама које смо у то време имали са појединим активним и срчаним брехтовцима, међу којима је био и Кенет Тајнан. Текстови тих полемика су историјски. Али идеологије су, као што знамо, *passé*. Привидно су их заменили чисти спектакли, производња. Штавише, апсурд је освојио стварно на такав начин да оно што се назива „реалистичком стварношћу", реалношћу стварности и реализма, нама изгледа подједнако стварно као и апсурд; а апсурд нам се приказује као стварност: погледајмо око себе.

Ненадмашни Бекет, који се у позоришту појавио 1953. са својим задивљујућим *Чекајући Годоа*, није једноставно писац такозване апсурдне драме, пошто је исто толико апсурдист колико и реалист. Бекет нас је довео до границе апсурда у својој драми и својој комедији, који је затим постао нешто уобичајено. Он је прешао границе апсурда и кренуо изван граница које је стварност коју познајемо досегла.

С енглеског
Бранислав КОВАЧЕВИЋ

Ежен ЈОНЕСКО

ЕСЕНЦИЈАЛНО И ДУХОВНО ЗОРАНА ТОДОВИЋА

У оквиру младе генерације београдских графичара Зоран Тодовић је учинио изузетан продор ка самосвојном апстрактном ликовном изразу, усмереном ка визуелизацији сопственог духовног света.

Трагање је започео истраживањем графије шаке, сплета линија длана и конструкције костију, као јединственог природног „записа" о личности. Удаљавајући се од предметног и физичког, Тодовић је све више продирао у есенцијално и духовно. Истовремено, развијао је специфичан графички језик у техници линогравуре, мрежу косих и паралелних уреза. Свака ћелија ове мреже учествује у обликовању увек нове, опште, структуре графичке представе, ритмички се надовезујући на претходну. Црна мрежа, као конструктиван елемент, све више осваја мукли простор белине папира, који почиње да зрачи новом, магичном светлошћу, кроз њено густо ткиво. Линије се повлаче да би отвориле поља за пријем симбола, знакова и монограма, који као да долазе из бескрајне дубине простора светлости. И светлост, од заслепљујуће беле, постаје згуснута и сива како се приближава магнетном пољу мреже. На једном од листова, читамо, кроз девет поља велике симболе присутне у свим културама: спиралу и троугао, као и један посебни египатски крст са дршком (анкх). Овако згуснути, дејствују један на други, оживљавајући и проширујући своја основна значења: сталног кружног кретања живота (спирала), женског начела (троугао), бесмртности (анкх). Ниже од ових поља назиру се у мрежу уткани: огромни троугао, светла поља омеђена спиралама и поново анкх. Симболи се од појединачних ликовних мотива развијају у велику тему која доминира графичком представом: сталности и неуништивости животног циклуса. На маргини налазимо спонтану уметникову рефлексију сопственог дела: „Човек припада онамо где је за-

чет". У суштини Тодовићевог графичког израза стоје примарни графички елементи: линија и структура мреже (која у микро-облику чини основ многих техника: бакрореза, бакрописа итд.). Враћајући се изворима медија, уметник идентификује процес настанка графике са продирањем у подсвесно. Мрежаста потка није само носилац специфичног просторног реда од листа до листа, већ и сила која из дубине подсвесног извлачи на површину симболе и знакове. Графичка структура учествује у артикулацији и повезивању идеје и симбола, потврђујући се и сама као вид симболичног изражавања.

Мирјана БАЈИЋ

Аутори Летописа МС

МИРЈАНА БАЈИЋ, рођена 1955. године у Земуну, живи у Београду. Пише и објављује радове из историје уметности, каталошке текстове самосталних и групних изложби, приказе и осврте на савремене токове у београдској уметности. Била је комплетан аутор поставке, селекције и каталога изложби: *Београдски стрип*, 1984; *Град саткан од чуда*, 1987; *Ликовни простор књиге*, 1988. Члан је УЛУПУДС-а и од 1985. има статус самосталног уметника.

ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, рођен 1935. у Новом Саду, где и данас живи и предаје немачку књижевност на Филозофском факултету. Бави се историјом немачке књижевности, компаративним истраживањима веза и односа између немачке и наших књижевности, као и превођењем са немачког језика. У *Летопису* сарађује од 1963. Од 1984. члан уредништва Зборника МС за књижевност и језик. Објавио: *Томас Ман у нашој књижевној критици*, 1987; *Немачка књижевност 2*, 1987 (коаутор), те преводе С. Фројда, К. Г. Јунга, А. Адлера, Ф. Бабингера, Т. Мана и др.

ПАЉО БОХУШ, види ЛМС I/89.

ДРАГОМИР БРАЈКОВИЋ, рођен 1947. године у Писаној Јели, данас живи у Београду. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Књиге песама: *Велико путовање*, 1970; *Пролеће у Техерану*, 1972; *Крвава свадба у Брзави*, 1976; *Повратак у Црну Гору*, 1981; *Кроз подвиге — у читанке*, 1983; *Ледене горе, јужна мора*, 1983.

ЈОСИФ БРОДСКИ (ЙОСИФ АЛЕКСАНДРОВИЧ БРОДСКИЙ), рођен 1940. године у Лењинграду, од 1972. године живи у САД. Од 1963. године бави се књижевним радом и преводи са шпанског, немачког и српскохрватског. Крајем 1963. године оптужен је за „паразитизам" и 1964. осуђен на пет година прогонства и принудног рада. У то време у Њујорку излази књига његових стихова *Стихотворения и поэмы (Песме и поеме)*, 1965. И следећа књига *Остановка в пустыне (Станица у пустињи)*, 1970, излази у иностранству. Оспо-

раван у својој земљи напуштa је 1972. године. Збирке песама: *Часть речи (Врста речи)*, 1976; *Конец красной епохи (Крај дивне епохе)*, 1977; *Новые стансы к Августе (Нове станце за Августу)*, 1983; *Синтаксис; История XX века; Урания*, 1987. Књига прозе: *Less Than One (Мање од целине)*.

Јосиф Бродски је 1987. године добио Нобелову награду за књижевност.

МИЛАН БОРЂЕВИЋ, рођен 1954. године у Београду, где живи и данас. Пише поезију и преводи са словеначког и енглеског језика. Књиге песама: *Са обе стране коже*, 1979; *Мува и друге песме*, 1986.

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/89.

ЕЖЕН ЈОНЕСКО (EUGÉNE IONESCO), рођен 1912. године у Слатини, у Румунији, од 1938. године живи у Француској. Писе драме, есеје, углавном из позоришне проблематике, романе, приповетке и сценарија за филм. Драме: *La Cantatrice chauve (Ћелава певачица)*, 1949; *La Leçon (Лекција)*, 1950; *Le maître (Мајстор)*, 1951; *L'avenir est cans les oeufs (Будућност је у јајету)*, 1951; *Les Chaises (Столице)*, 1952; *L'impromptu de l'Alma*, 1955; *Le tableau (Слика)*, 1955; *Scène à quatre (Сцена за четворо)*, 1959; *Rhinocéros (Носорог)*, 1959; *La Soif et la Faim (Жеђ и глад)*, 1966. Роман: *Le solitaire (Усамљеник)*, 1973.

ЗОЈА КАРАНОВИЋ, види ЛМС VI/89.

ЏЕК КЕРУАК (JACK KEROUAC), рођен 1922. године, умро 1969, амерички књижевник, најпознатији романсијер генерације битника. Секс, дроге, мистицизам, трка за уживањем и тражење бога најчешће су теме његових романа: *On the Road (На путу)*, 1957; *The Subterraneans (Подземљаши)*, 1958; *Doktor Sax (Доктор Сакс)*, 1959; *Desolation Angels (Анђели пустоши)*, 1965; *Maggie Cassidy (Маги Кесиди)*, 1974. Објавио је и књигу песама *Mexico City Blues (Мексико Сити блуз)*, 1959, путопис *Lonesome Traveller (Усамљени путник)*, 1960. и филозофски трактат *Свете књиге златне вечности*.

СТЕВАН КОРДИЋ, рођен 1947. године у Расову код Бијелог Поља, данас живи у Титограду. Пише књиежвну критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од јануара 1983. године. Објављена књига: *Поетика ћутње*, 1986.

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ, рођен 1955. године у Чепуру, живи у Београду. Пише поезију, прозу, критику, радио-драме и преводи са руског и шпанског. У *Летопису* сарађује од децембра 1982. године. Објавио је збирку песама *Л'имун исцеђен*, 1983. и књигу приповедака *Морали би доћи насмејани лавови*, 1984.

ТОНКО МАРОЕВИЋ, рођен 1941. године у Старигради на Хвару, данас живи и ради у Загребу. Пише поезију, књижевну и ликовну критику и преводи са италијанског, шпанског и каталонског језика. Књиге песама: *Примјери*, 1965; *Слијепо око*, 1969; *Поље могућег*, 1969; *Бафонерије*, 1976; *У кожи и из коже*, 1980; *Макар макаронски*, 1986; *Мотив Геновеве*, 1986; *Траг рога не без врага*, 1987. Књиге критика: *Слијепо око*, 1969; *Дике тер хваљења*, 1986; *Зрцало адријанско*, 1989.

ВАСА ПАВКОВИЋ, види ЛМС III/89.

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ, рођен 1953. године на Цетињу, данас живи у Новом Саду. Пише поезију, есејистику и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од октобра 1977. године. Књига песама: *Последњи дани*, 1986.

ЗОРАН ТОДОВИЋ, сликар и графичар, рођен 1958. године у Горњем Милановцу. Дипломирао графику на Факултету примењених уметности у Београду 1983. године. Последипломске студије графике завршио на Факултету ликовних уметности у Београду 1985. Асистент је за графику на Академији уметности у Новом Саду. Од 1981. излаже у земљи и иностранству. Добитник је више награда за графику на групним изложбама код нас и у свету.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, види ЛМС I/89.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ЈОСИФ БРОДСКИ
Децембар у Фиренци и друге песме 147

ЏЕК КЕРУАК
Пик 154

ТОНКО МАРОЕВИЋ
Сонетна струка 179

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ
Кула туге 184

МИЛАН БОРЂЕВИЋ
Пет песама 200

ОГЛЕДИ

СТЕВАН КОРДИЋ
Језик као књижевни јунак 204

ОДО МАРКВАРД
После постмодерне 223

ТОМИСЛАВ БЕКИЋ
Манес Шпербер 233

СЕЋАЊА

ПАЉО БОХУШ
Пет година без таме (15) 246

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

ДРАГОМИР БРАЈКОВИЋ
Поезија, одметништво (Рајко Петров Ного: *Лазарева субота, Ој двори, ти Косово равно*) 264

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Интермедијалне студије (Александар Флакер: *Номади лепоте*) 269

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ
Митско и лирско (Станиша Нешић: *Митологије*, Радивој Станивук: *Тамна градитељка*) 275

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Надахнућа палимпсеста (Адам Пуслојић: *Пандемонијум*) 278

ВАСА ПАВКОВИЋ
Вилински призори (Јасна Мањулов: *Различите песме*) 283

ЗОЈА КАРАНОВИЋ
Још једном о значењу симбола (Оливије Бегбедер: *Симболика*) 286

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Стадиј компаратистике — једна теорија укупности? (Зоран Константиновић: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke*) 287

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

ЕЖЕН ЈОНЕСКО
Позориште апсурда 292

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

МИРЈАНА БАЈИЋ
Есенцијално и духовно Зорана Тодовића 297

ЗОРАН ТОДОВИЋ
Ликовни прилози 232/233

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 299

ИНВЕСТБАНКА

ИНВЕСТБАНКА — 127 ГОДИНА БАНКАРСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

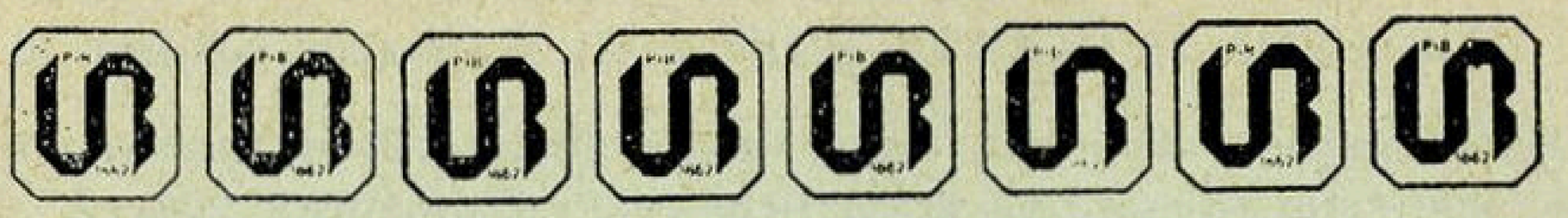
Сто двадесет седма годишњица ИНВЕСТБАНКЕ је значајан датум не само за ову нашу угледну банкарску организацију него и за укупну историју привреде и финансија у Србији и Југославији. Према званичним документима ИНВЕСТБАНКА води порекло од УПРАВЕ ФОНДОВА КНЕЖЕВИНЕ СРБИЈЕ. По окончању првог светског рата, у новоствореној Краљевини СХС Управа фондова прераста у банкарску институцију под називом ДРЖАВНА ХИПОТЕКАРНА БАНКА, која је пословала све до 1946, када се у новој Југославији трансформише у ДРЖАВНУ ИНВЕСТИЦИОНУ БАНКУ ФНРЈ. У новој социјалистичкој заједници преко Државне инвестиционе банке се финансирају најважнији објекти предвиђени петогодишњим плановима развоја Југославије. После краћег пословања у саставу Народне банке Југославије, у складу са тадашњим централно-планским системом, године 1956. поново се издваја у самосталну институцију и добија име ЈУГОСЛОВЕНСКА ИНВЕСТИЦИОНА БАНКА (ЈИБ) са задатком да кредитира развојне пројекте широм Југославије. Даљим усавршавањем југословенског привредног система, на основама самоуправљања, у процесу трансформације банкарства, ЈИБ се интегрише са Београдском банком — II основном банком — 1978. године, чиме се ствара ИНВЕСТ-

БАНКА, која се од почетка сврстава у сам врх југословенског пословног банкарства. Располажући широком мрежом пословних јединица у свим већим градовима Југославије, ИНВЕСТ-БАНКА својим оснивачима и комитентима данас пружа комплетну банкарску услугу. Ипак је, као основну карактеристику свога рада, као што је то било и за време сто двадесет седмогодишњег постојања, задржала кредитирање проширене репродукције. Тако је пословање ИНВЕСТБАНКЕ скоро тринаест деценија најуже повезано са развојем привреде у нашој земљи. Билансна сума Инвестбанке по завршном рачуну за 1988. годину износила је 16.286,4 милијарди динара, што је добра гаранција да ће овакву своју улогу ИНВЕСТБАНКА задржати и убудуће.

ИНВЕСТБАНКА ПРУЖА КОМПЛЕТНЕ БАНКАРСКЕ УСЛУГЕ!

PIB 1862

INVESTBANKA



INVESTBANKA:

Beograd Terazije 7—9, tel: 335-201. telex 11147, P. Fah 152

ИНВЕСТБАНКА:

Београд Теразије 7—9, тел. 335-201. телекс 11147, П. Фах 152

ИНВЕСТБАНКА

основана 1862. године, спада међу најстарије европске банке,

ИНВЕСТБАНКА

је развојна банка и прати програме производње и развоја 900 својих чланова — оснивача, из свих грана привреде,

ИНВЕСТБАНКА

одржава и негује добре пословне односе са 230 банака широм света,

ИНВЕСТБАНКА

је оснивач и члан Удружене београдске банке, која је заступа у банкарским пословима на свим континентима,

ИНВЕСТБАНКА

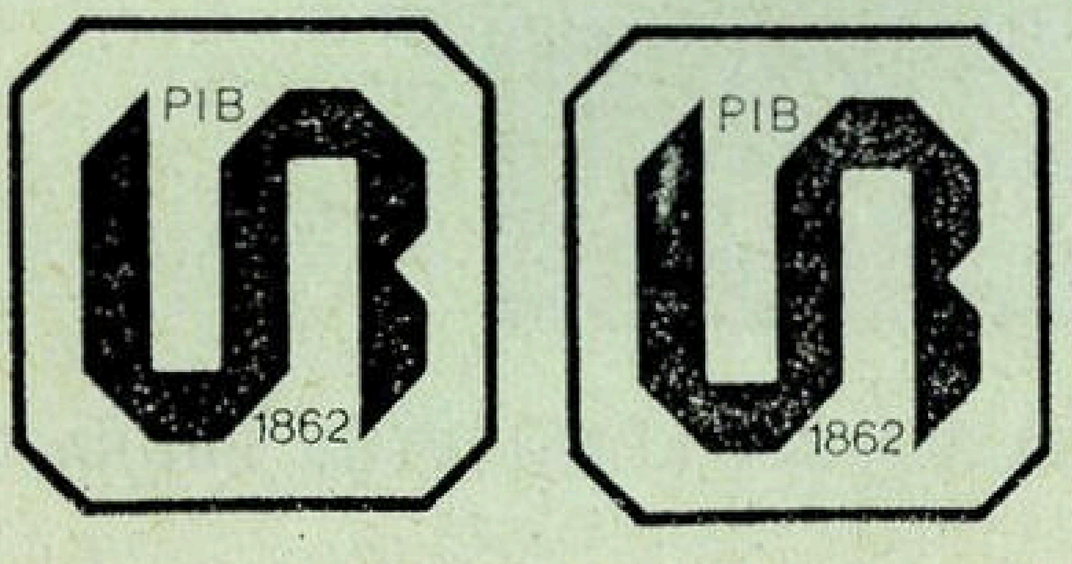
је финансирала значајне објекте наше привреде, нарочито из области енергетике, металне индустрије, туризма, производње хране, путне привреде . . .

ИНВЕСТБАНКА

је највећа основна банка у Југославији и са својом мрежом пословних јединица и шалтерских места покрива територије свих република и покрајина,

ИНВЕСТБАНКА

ПРУЖА КОМПЛЕТНЕ БАНКАРСКЕ УСЛУГЕ ПРИВРЕДИ И ГРАЂАНИМА



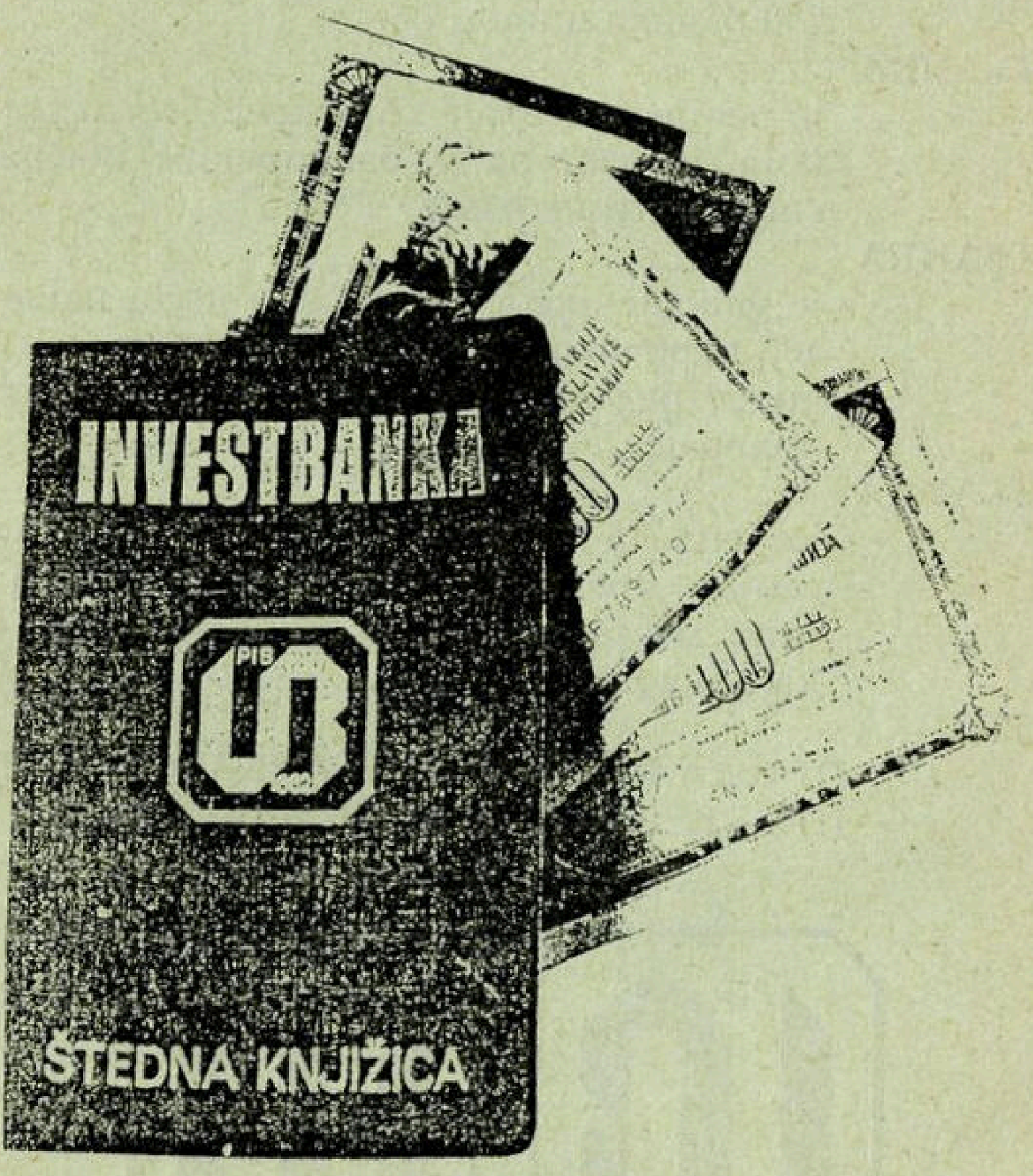
И Н В Е С Т Б А Н К А

ПОСЛОВНА ЈЕДИНИЦА НОВИ САД, Народног фронта 10

На бројним шалтерима наше банке широм Војводине лако и једноставно можете да користите сваку банкарску услугу:

— да отворите динарску или девизну штедну књижицу,
— да отворите текући, жиро или девизни рачун,
— да извршите уплату — исплату по Вашим штедним улозима,
— да извршите плаћање станарине, ел. енергије, тв претплате и
— да подигнете кредите за Ваше различите потребе,
— да промените страна средства плаћања за динарска средства,
— да уплатите страну робу са консигнације итд. итд.

Вама на услузи наши шалтери у: Новом Саду, Хоргошу, Молу, Кањижи, Сенти, Суботици, Ади, Бечеју, Темерину, Жабљу, Чуругу, Б. П. Селу, Инђији, Бешки, Н. Сланкамену, Белегишу, Војки и Голубинцима.



ИНВЕСТБАНКА ПРУЖА КОМПЛЕТНЕ БАНКАРСКЕ УСЛУГЕ!

СЕНКА БЕЛИЋ-ЦРНКОВИЋ
ИВАН БОЖИЧЕВИЋ
ПАЉО БОХУШ
ФИЛИП ДЕЈСИ
ЈОВАН ДЕЛИЋ
НАТАЛИЈА ДУДАШ
НИНА ЖИВАНЧЕВИЋ
ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
БОШКО ИВКОВ
ЗОЈА КАРАНОВИЋ
ЏЕК КЕРУАК
ДАВИД КЕЦМАН
БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ

БОШКО ЛОМОВИЋ
МИЛИЦА МИЋИЋ-ДИМОВСКИ
МИЛАН НЕНАДИЋ
МИЛИВОЈ НЕНИН
АЛЕКСАНДАР М. ПЕТРОВИЋ
БОРЂЕ ПИСАРЕВ
КАРЛ ПОПЕР
БОРИВОЈ РАДАКОВИЋ
САША РАДОЈЧИЋ
СТЕВАН РАИЧКОВИЋ
ДРАГАН СТОЈАНОВИЋ
ГРОЗДАНА ШАРЧЕВИЋ
ДРАГО ШТАМБУК

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)