БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
Пис II 1
1991/књ.448

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА: ПАЉО БОХУШ, ЕРВИН ФРИЦ, АНДЖЕЈ БУРСА, ЖАРКО ДИМИЋ. **ПРОЗА:** ЏЕМАЛ КАРЧХАДЗЕ, СЛОБОДАН МАНДИЋ. **ОГЛЕДИ:** МИЛАН ТОПОЛОВАЧКИ, ФРИДРИХ НИЧЕ, ДАМЊАН АНТОНИЈЕВИЋ. **СЕЋАЊА:** БРУНО БЕТЕЛХАЈМ. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** ЈОВИЦА АЋИН, МИЛАН ТРИПКОВИЋ. **ЛЕТОПИС КЊИГЕ:** ВАСА ПАВКОВИЋ, БОШКО ТОМАШЕВИЋ, РАДИВОЈ СТАНИВУК, ЂОРЂЕ ПИСАРЕВ, ЗОЈА КАРАНОВИЋ, ИВАН НЕГРИШОРАЦ, ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ

ЈУЛ—АВГУСТ 1991 НОВИ САД

Таблица II 1



1824

Инв.бр. 160860

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 Вучинов (1974—1979), Момчило Миланков (1979)

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

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ У НОВОМ САДУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 167. Јул—август 1991. Књ. 448, св. 1–2

ПАРАДНИ МАРШ НА ШТУЛАМА

ЈА КАО ЛИЧНА СВОЈИНА НЕКОГ П. БОХУША

Држим да вода, ваздух и минерали
што у мени круже,
на неки недокучив демонски начин
оживљују
док кроза ме протичу.
— Али, не знам како то бива.

У материји знатно натопљеној водом,
неки део те исте воде
управ у часу кад о њој пишем
мисли на себе.
То је, онда, мислећа вода
и тако организује моје минерале
да у себи осетим
душу.

Привремени корисник воде и минерала
с којима, кад је реч о субјекту који управо сад пише,
ја увек разговарам у првом лицу једнине:
мислим, дишем, пишем, напокон,
да опростите,
мислећу воду испуштам у природу
и тако јој је враћам
узгред обогаћену амонијаком.

Зато ми се чини да мојим душевним животом,
као Хераклитовом реком, тече
ако не река оно бар поточић воде

дебљине пристојнијег канапа.
Оног истог Паља Бохуша само мало касније,
ако би вам то којим случајем било по вољи,
моћи ћете срести двапут узастопце
још само
у овом запису.

Експлоатишем воду и минерале који припадају земљи
као гусеница, мачор — или коров,
за то јој не плаћам закупнину.
Нити уплаћујем порез на промет
од дисања.

Без шале,
до које деонице пута
вода што тече коритом мог живота
још зна како се зове
док је у мени?

А онда, ту се јавља
накнадно, али и сасвим неизбежно
питање личне својине.
Шта
од свеколике своје запремине
поседујем ЈА сам
тако привремено, а стварно у потпуности
позајмљен од природе?

HOMO RIDENS ET LACRIMANS

I

Остојке чекајући на светлију будућност,
која би из дана у дан бивала
све светлија
али баш нигда онаква о каквој је сањарио,
шта би преостало човеку
којег на крају ноге
заболе од стајања?

Можда би требало
да помери сказаљке света
светлијој будућности у сусрет, све до њеног
најсветлијег тренутка,

или би било боље да седећи
почека пред кућом
на дединој шамлици?

У светлу будућност се понајбоље путује
пешице,
што ће рећи, дакако, пре свега жив,
пошто се у њу може путовати
и на катафалку
— што је унеколико нелагодније.

Кад би мени било на бирање
баш сад, пробрао бих за себе
макар и неку најдробнију
само да буде што чиграстија.
Зато што све моје досадашње
будућности
беху до зла бога
чемерне.

Можда бих онако,
тек промене ради,
ову веселију,
ако би ме стварно запала,
послао да ми поврати
украдени мир.

О, какво посланство!

HOMO RIDENS ET LACRIMANS ALIO MODO

II

У будућност истим темпом замиче
пуж, зец и човек.
Приспевши тамо, напокон уморан,
више нема времена
да доснива свој сан.

Нити ће је претећи
нити одоцнити у њу
јер никад не зна тачно
колико је сати
нити колико далеко бивакује
њему одмерено време.

Кад ми живот иде од руке,
свако јутро ме дочека
једна свакидашња будућност
— а сваке недеље једанпут
светкујем
и једну недељну.

Ништа ти не работам
сем што живим,
здравим се с комшијама
и изгледам
шта ће да се испреде у фудбалу.

HOMO RIDENS ET LACRIMANS ITERUM

III

Ту скоро сретох једног од инжењера душа,
гдегде, биће, и данас тако називају песнике.
Торжествено је премеравао невину, широку душу народа,
све планирајући како да гради.

Овде има да буде књижница украшена сликама
на којима сунашце сија за нијансу блештавије
од небеског,
а овде салон с клавиром, виолончелом, хрпом нота
и још којечим, још којечим чега пре нисмо имали.
Зацело хоћко, једино је с ума сметнуо
нужник.

Онда кад напокон закорачимо
бар на први басамак степеништа светлије будућности,
он је, биће, претпостављао
да ћемо дотле харчено време
у том закутку
сад користити искључиво
и изричито
за писање сонета.

Вероватно је таква тек она архитектура
у којој пребивају
пре свега анђели
који, сва је прилика,
никад не . . .

А људи?

HOMO RIDENS ET LACRIMANS AD INFINITUM

IV

Грцаво се церекам животу
као кад неког оштрицом ножа,
понад јабучице,
голицају
по грлу.

Кад бих умео да плачем,
ваистину бих плакао
на смешан начин.

Ионако претежно спавам,
ако ко не смета — комотно,
на јастуку од Сизифовог камена
који ми је остао
од отаца.

Стално на иглама, да не прескочим
сутрашњи дан,
као што се при нехајном листању
прескочи страница у књизи,
док спавам, бар једним оком
сам у себи
вазда бдим.

Ако му се укаже прилика,
подмукли живот би,
као пијаном госту у крчми,
могао да ми зарачуна дан више
— зато сваке вечери пред починак
под јастук стављам календар.
Јутром ћу још једном и бистре главе
да срачунам трошкове.

Зато што нисам распикућа.
Босоног грем у будућност,
иако сам на тавану похранио
чак три добро пенцетиране
шпанске чизме.

СЛОБОДНО ВРЕМЕ

Ево неко време
како се панично журим
да што боље, док ме има,
на беспослицу прођердам
своје слободно време.

Мало овамо, мало онамо,
на чело ми налећу часови
као морски таласи
на обалу.

Од оног дана кад ме задесило
да докраја преспавам доколицу,
кад год имам времена,
само хитам да ништа не радим.

Зато што бивакујем
на крајњем крају слободног времена
и посао ми је тако близу
као, напокон, и њему
моје слободно време.

ПАРАДНИ МАРШ НА ШТУЛАМА

Купио ме ручни сат с гривном
у драгуљарници
док сам још био у сасвим добром стању
и нов новцијат.

Пошто се у гарантном листу на мене не наводи
доживотно јемство небског квази-сајџије,
он ме за руку обазриво
води
и, зазирући од изненадног квара,
усрдно се стара
да будем по пропису навијен.

Исто као штене
заоглављено огрљком
и он са мном, с гривном на запешћу,
шкрипутавим кроком кружи бројчаником
и при том се с пута
не уклања ником.

Ја му, ту и тамо, јавим тачно време,
укажем на датум и лето господње
којег набадам за њим.
Тако у живот на две штуле
отходим
путима непроходним.

ИЗГОВОР

Баш сам био намерио да напречац умрем
кад се опоменух
да су ме тачно у подне у јеку каникуле
моји суседи
позвали у сватове.

Угасити се по жаропеку
биће некако подједнако весело као и по цичи зими;
одустао сам.

Ни на вешалима нећеш умрети темељитије
нити лагодније
него у мекој постељи.
Залудан би био твој напор
ако ти је, не дај боже, стало
до промишљеног посла.

И тако сам свој починак оставио за неку другу прилику.
Намах сам се прибрао: ако такву работу
можеш одгодити за сутра
што би се њоме бактао већ данас.

Тако би живот
могао да се преиначи у изговор и дебео разлог
са којег и дан-данас нисам заковрнуо
у одређеном року.

А осим тога:
сватови у суседству.

ПСЕУДОНИМ

Бар изузетно
могло би се догодити
да нешто — у односу на само себе
једно те исто —
само час потом буде једно те истије.
Но то никад не бива.

Катапултирани у простор
као летачи из запаљене летилице,
а немајући појма о томе,
падамо без престанка.

Дотле живот,
псеудоним тог обрушавања,
пребраја јучерашњице —
из дана у дан
све јучерашњије.

Са словачког
Гојко ЈАЊУШЕВИЋ *Пађо БОХУШ*

ВИСОКИ МУШКАРАЦ

Здесна — литица. Слева — провалија. Између њих — сиви друм.

Њиме тандрче стари, расклиматани аутобус.

Путнике сваки трен немилосрдно стреса. Кад возач кочи или нагло прекопчава брзине, тако их баца унапред као да ће се сваког трена откинути од седишта и устремити се напред у слободном лету. Али, стварно полетање им не прети, свако чврсто држи своје место, прилагођавају се томе путовању како ко може.

У аутобусу је доста пространо, иако су заузета готово сва седишта. Слободан је само задњи ред. У њему, у равнодушној осамљености, сместио се некакав мушкарац који је обема рукама чврсто држао ташну. Очито да се сасвим недавно добрано напио, и, немирна мисао да сачува ташну, била је сигурно последња зрака његове помрачене свести . . . Сад се бори са сном, који га повађује по седишту, али — ташна је сигурно притиснута уз груди.

Оних тренутака кад је друм подношљив, вожња је релативно глатка, у шоферову огледалу може да се види његово лице . . . Тад се види уназад глатко зачешљана коса, ниско чело, густе обрве и широке јагодице. Спокојно лице човека који се, хвала богу, ничем више не нада.

Путници су прилично шарен свет . . . У свакога је свој циљ, свој пут и свој карактер. Да се ту десио педантни психолог или проницљиви социолог, с њиховим покушајима строго научне систематике и класификације, — не би то био лаган задатак! Па ипак, те толико различите људе који су се вољом случаја нашли заједно, нешто веже. То је — дух, нерв заједништва, нек је и кратког.

Он је очит, он постоји и, захваљујући њему, путници битишу једни с другима, стојички подносећи врућину, рупчаге, слаткасти, загушљиви запах зноја . . . Сви се већ привикли, подносе све, а што је главно — трпе једни друге.

Дух заједништва живи и постоји у аутобусу, и путници седе покорно у једном општем кругу где правила супостојања и узајамне предусретљивости захтевају да се емоције расходују рационално, и да негодовање буде тачно дозирано.

Без обзира на загушљивост и лош друм, у аутобусу је бучно и весело, води се живахан разговор на најразноврсније теме . . .

Дебела, бујна жена у предњем реду крај прозора — мала глава, дупли подвољак и до непристојности задовољно лице — заузета је проблемима морала.

— Та наша хваљена Гулико, испада да се већ две године бестидно вуцара с мушкарцима . . . Да, да, замислите само! . . . Муж јој — уистину несрећан човек! — како изгледа, последњи је сазнао о њеном врдању, мада у округу нема ни једног човека који не зна шта к чему дође. Жутокљунци неразумни позивају једни друге — хајдемо, као, у шумицу да се поиграмо игре с Гулико . . . Кад је муж сазнао, тако је био растројен, несрећник, није очекивао то од своје Гулико . . . Али, није се одлучио да растури породицу, и како да га у том окривљујете?! Па, већ је десет година како су у браку, десет година! . . . А она, бестидница, дала реч да никада више, никада ни с ким, али кад је жена већ пошла на то, то је, мила моја, не речју, већ ни ланцима нећеш задржати . . . Зубима ће прегристи, а блуда се неће одрећи. Нипошто!

Њена сабеседница која је слуша с исцрпљујућом, жудном пажњом, стигла је у оно животно доба када „ефект Гулико" постепено постаје апстрактна теорија. Отежало њено тело бесповратно је изгубило некадашњу лепоту и складност, а груди које су се виделе у сад већ увенулом деколтеу, биле су сличне отегнутој лабудовој песми . . . Можда управо зато та жена прима тако к срцу причу своје једре сусетке, због тога њене очи горе ватром благородног негодовања, и толико страсно удељује грешној Гулико епитете у духу старинских, класичних трагедија: „гнусница", „развратница", желећи јој од свег срца „да буде сахрањена под земљу" . . . Не само „да пропадне кроз земљу", већ баш тако, као од лица саме, ликујуће судбине: „да буде сахрањена у земљу".

(Та морална ригорозност, то усијање осећања — сасвим је разумљива реакција . . . Одлично је схватају оне у којих није било случаја да се снабдеју љубавником, или што је

још горе, једном је таква шанса искрсла, па и та умакла из руку.)

Мршави младић, осредњег раста — отворено, умно чело, префињеност и некаква испијеност црта — прихватио се да обрађује сељанина дугих бркова, и са жаром му тумачи о величини духа нације.

— Не, нека нас оставе на миру! . . . Е па, кад они учине толико колико смо учинили ми, тада, молим, спремни смо да их слушамо . . . Ми смо, господине мој, пролили много зноја и крви. Сетимо се само пута-каравана — кроз Грузију је пролазио. А наш допринос у ризницу светске културе? . . . Ко је још тако богато изразио књижевни гениј нације као Руставели, Бараташвили, Галактион? . . . Да и не говоримо о Важу Пшавели. Самопрегора и племенитости само једнога Цонте Дадијанија било би довољно уз добру камату чак и великој нацији да се хвалише. А код нас ко броји колико је било Цонта Дадијанија, колико Миндија и, како рече песник — „колико је још Казбека"! . . . Али ми се не хвалишемо, зато што то код нас није реткост. За нас је то нормална културна ситуација.

При помену Важа Пшавеле младић се некако збунио, снизио глас . . . Седи сељанин слушао га је заинтересовано, замишљено и тужно, и његови бели, увијени бркови с времена на време чудно су се трзали.

Необријани делија широких рамена у раскопчаној кошуљи седи тако да заузима и половину другог седишта. И мада је његовом сабеседнику, црномањастом, мршавом — кожа и кост — човеку, упалих, тужних очију, остало само пола седишта, он се ипак тако брижно и покорно стиснуо у ћошку, како уистину и пристаје угњетеном и несрећном човеку.

— Ако ли ти, момче, не умеш да пијеш, и уопште, ако си се с краватом родио, зашто си сео за наш сто? . . . Ни ја не долазим у библиотеку и не сметам теби тамо.

Но, добро, кад си већ дошао, онда и седни украј стола, ако ли си човек и седи тамо, као да те нема. Не, ти се кочопериш и досађујеш ми са својом проклетом краватом, и не можеш да појмиш да ја фућкам на те и на твоју кравату, па да је и најмодернија! . . . А онда још се гураш и уврх стола, тамо се смјешташ и твој метарски језик мење богзна шта, и уопште не мислиш да ћу те испребијати, братац, и још како испребијати, часна реч! . . .

Ти, драги мој, блажена успомено свога оца, ти треба да знаш да, кад ја попијем две флаше, и вино ме растури, ја их морам на неком истрести, иначе се не трезним. Што ми излазиш на очи са својом краватом?! Мир твојој породици, или тихо устрану отиди, и кажи бар да се спремаш да постанеш зет мога директора, и ја ћу другог да излемам,

мени је свеједно! . . . Због чега ја морам да због тебе изгубим посао и да одем у затвор! Е па, да нисам имао скривено пар гроша за црне дане, сад бих седео у затвору! . . . А зар ја могу да издржим у затвору?!

Код последњих речи момчина раскопчава и последње дугме на кошуљи, обнажава широке, космате груди и гледа сабеседника сажаљивим погледом. Човек баца брз поглед на мужевну црну длаку, стиска усне, отклања очи и прихвата се да пажљиво гледа кроз прозор као да је сам на седишту.

С леве стране у средњем реду седе младић и девојка. Младић је веома сконцентрисан, озбиљан. Висок је, има тамне наочаре с великим, модерним стаклима, дугу, брижљиво зачешљану косу. Девојка — млада и лепа, оне сензибилне, изазовне лепоте на коју обавезно падају мушкарци кад виде такву лепоту. На њој избледеле фармерке „Супер-рајфл" и мушка кошуља „Сафари" која ефектно потцртава све што је нужно потцртати.

Младић занесено говори:

— Органи наших осета само су оруђа, инструменти, ништа више . . . Да! Васељена — то је предајник, а човек — само пријемник који ради на свега пет таласних дужина, зато што су у њега пет органа осета. Васељена нам шаље мноштво сигнала о своме постојању, али ми примамо само један део, само оне који одговарају пријему наших пет таласних дужина. Како је то мало, како увредљиво мало! . . . Али, ето, сигурно постоји и неко друго сазнање с кудикамо ширим дијапазоном перцепције. У једном те истом простору, једној те истој Васељени постоји мноштво свести, не само једина наша и све оне, на разне начине, примају свет. Али, свака од њих живи у својој димензији, она је аутономна. А наука наша наивно сматра да пет човекових органа осетâ тобоже исцрпљују све параметре Васељене . . . Наука покушава да створи слику света преко пет сићушних тачака наших осетâ, наших реакција . . . Па, о каквој истини, реци ми, драга моја, може да буде речи у таквом случају! . . .

Младић говори с оним заносом који обично оставља после себе, кад се повуче талас узбуђења, хладну сувоћу у грлу и непријатно осећање празнине, досадне истрошености . . . Девојка не скида очију с њега. Њен чежњив, разнежен поглед блуди по младићеву лицу, задржавајући се сваки пут на његовим уснама. Јасно је да је она далеко од тога да тако усрдно прима научно-фантастичне сигнале, како то захтева ватрени занос њеног сабеседника. С времена на време, девојка приближава своје лице младићевим уснама, шапућући му реске и једнозначне сигнале своје Васељене,

али сви они — авај! — ишчезавају ұпразно и без трага, јер младић ради засад на другој таласној дұжини.

Возач вирне покаткад ұ огледало, обұхвата погледом своју паствұ и поново гледа сиву траку дрұма.

Више ништа се не дешава ұ аутобұсу . . .

Осим пұтника о којима је већ било речи, има, наравно, и других . . . Рұмени мұшкарац с трбұшчићем, старица ұ црнини, чисто одевена; чисто избријан, глатко зачешљан — свака длака на свом месту — млади весељак, бұјна жена јарко намазаних ұсана и остали . . . И они, свако на свој начин, прихватају ұчешће ұ разговорұ, дотичұћи економске, политичке, социјалне и друге теме, али ни они сами, ни њихови разговори нису битни за нашу причу, и зато се нећемо на њима задржавати.

У најзадњем реду седи, како је већ речено, пијани мұшкарац који је чврсто зграбио своју ташну . . . Бұдећи се понекад и мұчно се борећи с тешким, пијаним сном који га савлађује, он приљежно, али ұзалұдно покұшава да ұсредсреди расплинұти фокус свога одсұтног погледа на бела, крұпна колена једре жене која седи ұ реду испред, лицем окренұта к њему . . .

Потребно је, можда, још приметити младог џепароша који, тұжна и раздражена израза, стоји крај задњих врата. Под мишком сұ мұ савијене новине, шлиц мұ није закопчан и, очито, незадовољан је тиме што је ұ аутобұсу толико слободног места.

Што се тиче онога Високог Мұшкарца, који седи њұтке, одвојено — загњұрио главұ ұ часопис — засад га нико не примећұје. (Врло брзо, можете бити ұверени, он ће обратити на се свеопштұ пажњұ.) Он ће бити камен бачен ұ го мирно заједништво, где ће кругови поћи широко и слободно, и емоције свих пұтника, што сұ годинама сортиране, нұмерисане и разврставане ұ један, само њима знани поредак, тако да се збркају и смешају, да ће их потом још дұго морати поново разврставати, налазити свакој од њих место које им одговара . . .

Кад је тај пұтник ұшао ұ аутобұс, нико га није приметио осим његове сұсетке на седиштұ. А попео се одавно . . . Ұшао је невиђено висок, мршав и погнұт. Ұ њега је дұго лице и дұг нос оштрог врха. Нешто светле косе остало је још на затиљку. Испод старог, изношеног смеђег одела — бела кошұља и црна кравата завезана ұ мали, старомодни чвор. Ұ рұкама мұ набијена ташна. Попео се ұ аутобұс и тихо сео на слободно место. Његова сұсетка — бұјна жена ұ цветұ погледала га је летимице један-два пұта, незадовољно подигла нос и тек једва, али очито и изазовно, одмакла своју облұ задњицұ прозорұ . . . Високи мұшкарац то није приметио.

Кад је аутобус пришао месту, већ пре одређеном свемогућом судбином, путници који су седели с те стране крај прозора, издалека су приметили Мзекалу (истина, то да се тако звала, нису још знали). У томе што су је одмах приметили, нема ништа чудно... Другчије и није могло да буде. Прво, на станици, осим ње, никог није било, друго — да је тамо била маса народа, ипак власница сличне ваљштине и одеће никако не би могла да остане непримећена.

Лице, покривено дебелим, неравним слојем пудера, било је као маска... На белом фону, намалане црвенилом, пламтеле су усне, као алпски мак извирио из снега. На капцима, а и испод очију тамноплава боја, трепавице густо намацкане црном. Исто тако црне, веома дебеле и мало косе линије повучене од углова очију према слепоочницама. Сплетена у мноштво плетеничица, коса јој је падала на врат.

Одевена је Мзекала у сиву, до врата затворену хаљину до пета, с поруbом на којем су висиле ресе што сад могу да се сусретну само на старинским стољњацима. Поврх хаљине на њој је — то је било лети — капут... Истина, био је тањи, јесењи, али по тако страшној врућини и он је представљао добровољно мучење на ужареној пећи. Уосталом, за Мзекалу, температурни баланс није био проблем. На њој је био капут и рукавице које су, судећи по неким неспорним знацима, некада биле беле... На грудима јој је висила неравно изрезана, лимена медаља.

Мзекала је стајала поред друма, слободна, охола и горда. Крај ногу јој је мали црни кофер. Подигавши грациозно десну руку, она даде знак.

Возач заустави аутобус и отвори задња врата.

Мзекала подиже коферчић и, извивши отмено стас, преиспуњена осећањем високог достојанства, полаганим, краљевским кораком, лагано се њишући, као витка лоза на ветру, пође аутобусу... Већ прилазећи аутобусу, одједном стаде, чак начини корак уназад. У трену се чинило да је одустала од путовања, али потом Мзекала се спокојно, мирно осмехну и — попе се у аутобус... Мора се рећи да, кад је, ставивши најпре кофер на степеницу, улазила у аутобус, у њеном држању, гордом и пуном достојанства појавила се мала, али осетна пукотина.

Возач залупи врата и аутобус крену с места.

Мзекала се попе уз степенице, уђе у пролаз између седиштâ, ставивши коферчић крај ногу, усправивши се, подигавши високо главу, полако и отворено разгледа путнике. Потом, окренувши се пијанцу који је као и пре чувао

својȣ ташнȣ, нежно ȣстрепта закорелим ȣ бојȣ трепавицама и ȣпита:

— Мој дремљиви друже, не бисте ли ми рекли камо држи кȣрс овај брод?

Пијанац још чвршће притисне ташнȣ на грȣди, мȣчним напором воље покȣша, као Виј, да раствори тешке капке, али ништа од тога... Он кратко климнȣ главом и рече:

— Аааммм... блл... б...

Мзекала се тȣжно осмехнȣ и окренȣ се младом цепарошȣ, намеравајȣћи, очито, да мȣ постави исто питање. Али цепарош, и без тога изнервиран одсȣством неопходних ȣслова за работȣ, није желео да разговара с њом.

Он злобно погледа Мзекалȣ, прогȣнђа нешто претеће и, тргнȣвши оштро раменима, окренȣ се... Мзекала се трже, стиснȣ, на трен ȣвȣче главȣ ȣ рамена. Али, потом се поново ȣсправи, поново постаде слободна и поносна и, погледавши цепароша с гадљивим презиром, одједном громко рече, да је чȣје цео аȣтобȣс:

— Зовем се Мзекала... Сȣнце ми је мати, месец — отац, безбројне звезде — браћа и сестре.

Ȣ одговор на тȣ изјавȣ, обазре се готово цео аȣтобȣс. Сви осим пијанца с ташном, двејȣ жена што спавајȣ и Високог Мȣшкарца, који је, као и пре, седео загњȣривши се ȣ часопис.

Возач ȣ огледалȣ погледа Мзекалȣ, тихо се насмеја и пренесе поглед на дрȣм.

Дебела жена која је осȣђивала љȣбавни ветар Гȣликин, са задовољним, широким осмехом погледа Мзекалȣ и ȣскликнȣ:

— Дабогда те нестало!

Мршава старица ȣ црнини која седи ȣ редȣ насȣпрот дебеле, изрази тȣ истȣ мисао ȣнеколико дрȣкчије и категоричније:

— Цркни, ђаво те!...

А рȣмени мȣшкарац с трбȣшчићем додаде таквим гласом као да мȣ је нешто неочекивано придавило грло:

— Ето, то ти је накарада!

На томе пȣтници исцрпеше свој однос према појави Мзекале.

Збȣњена, она постаја неко време ȣз младог цепарошa... На последњим седиштима, где је седео пијанац с торбом, било је слободних места, али она није желела да тамо седне. Ȣзела је свој коферчић, мало се помакла напред и гласно рекла:

— Гости Прокрȣстови!... Видите ли да је с дрȣге стране ветар дȣнȣо... Ȣступите место необичној лепоти.

Позив је био узалудан — ту и тамо чуо се подсмех.

Младић умних очију који је говорио о величини духа нације погледа Мзекалу с осмехом и чуђењем. Потом се окрену своме белобрком суседу:

— Прокруст се звао један човек. Ко је био виши од норме, одрубио му је главу; а ко је био нижи, истегао му је.

— Види-де! — зачуди се белобрки. — Готово као Арсен*.

— Зашто Арсен? — није разумео умнооки, али, очито, био је лењ да тражи корене таквог поређења. — Ова жена, као што се види, добро је образована. Може бити да јој је управо образовање скренуло с ума. Није разум кадар да одоли тегобном, вековном умору.

Али у том трену Мзекала приђе баш умнооком и прекиде му реч:

— Кажите, младићу, ви не осећате дување западног ветра?

Он је погледа с отвореним осмехом, потом лизну кажипрст, подиже га и, након трена, свесрдно рече:

— Да, тачно је, дува.

— Онда, будите добри, устаните и уступите место необичној лепотици.

Али поборник духа нације показа се да није мачији кашаљ . . . Он поново облиза прст, опет га подиже и изјави:

— Преварио сам се . . . Још не дува.

— Кад на те дуне, биће касно! — рече Мзекала љутито и поново му окрену леђа.

Путници се засмејаше . . . А умнооки је ухвати за појас капута, брзо тргну и, кад се Мзекала уплашено окрену, он је већ мирно и несметано гледао кроз прозор.

Дебела жена гласно позва:

— Дедер приђи овамо, дај да погледам узорак на твојој хаљини.

Њена сабеседница, она што је уносила терминолошку јасноћу у карактеристику лакомислене Гулико, громко и слатко се закикота.

Младић с тамним наочарима намршти се и незадовољно рече:

— Шта хоће од те несрећнице! . . .

Мзекала охоло погледа дупли подвољак дебеле жене. Потом се одједном широко насмеја, избули очи, исплази језик и рече:

— Еееe! . . .

---

*Арсен — јунак народних легенди; пљачкао богате, делио сиротињи.

Пробудише се две жене које су дотад спавале, веселье се разгарало. Сад у њему нису примали учешћа само пијанац и Високи Мушкарац, заузет читањем.

Мзекала се спотаче о нечију подметнуту ногу, али задржа се, исправи и приђе новој жртви.

— Осећате ли како дува западни ветар? . . .

Чисто одевен, чисто избријан и очешљан на најуреднији начин, забављач одмах одговори, као да је извештава напамет:

— Осећам, како да не.

— Ако је тако, онда уступите место необичној лепоти . . .

— Ако ли ти се допадам — био је тренутни одговор — договори се с мојом женом, можда ће ти она уступити место . . . А ја се ту не питам.

Аутобус се закикотао.

Румени с трбушчићем ускликну:

— Пођи за њ, девојко, пођи, с њиме ће ти бити добар живот — он ни западном ветру неће дати да дуне на те! . . .

Младић с тамним наочарима не издржа:

— Ма, шта је то на крају крајева! . . . Оставите је на миру, превише јој је и своје несреће, зар је то тешко да се разуме! . . .

Тај позив, изгледа, чула је само Мзекала . . . Кратко погледа младића, затим га погледа пажљивије, потом приђе ближе и стаде да га дуго ћутећи гледа . . . Потом упита:

— А ви, поштовани, што изволите да се мешате? . . .

Младић се запањи . . . Дошавши себи, тихо проговори:

— Због тебе бринем, несрећнице . . .

Мзекала га погледа тужно, жалостиво. Потом рече девојци што седи уза њ:

— Облачите га топлије, молим вас, и не држите га на промаји. Прехладиће се . . .

Девојка плану, спремајући се да се разљути, али погледа свога младића и насмеја се.

Иза младића с наочарима седео је Високи Мушкарац. Мзекала му приђе и завири у његов часопис. Мало се пригнула, гледала дуго, пришкиљивши, потом збуњено истури доњу усну и подиже рамена. Таква поза могла је да изражава само једно — човек се сусрео с нечим сасвим чудним и неразумљивим . . . На крају рече:

— До вас није стигао западни ветар? . . .

Високи Мушкарац не чу.

Мзекала га куцну по рамену савијеним прстом:

— Принче!

Високи Мушкарац подиже главу. Видевши Мзекалу, трже се, притвори на трен очи, поново их отвори, застаде делић секунде, обрати јој се:

— Батоно!*

— Ти си — и господин и велики кнез! — Мзекала му се насмеши умиљатим осмехом размажене аристократкиње. — Зар не бисте уступили место необичној лепотици? . . .

Високи Мушкарац зграби часопис и ташну која му је лежала на коленима и журно скочи.

— Опростите . . .

Његово збуњено лице, пуно осећања кривице, зали руменило: — Нисам вас приметио, зачитао сам се . . . Извините . . . Седите, забога.

Мзекала није скидала погледа с Високог Мушкарца, и њен надмен осмех полако је одлазио, ишчезавао, као што ишчезава роса на јутарњем сунцу. С лица као да је ишчилио, отишао живот и, лишено уобичајеног осмеха, било је слично маски. Потом је на њему почело да се јасно очитава чуђење и узбуђење . . . Мзекала је гледала Високог Мушкарца који је нарушио давно позната и уобичајена правила игре, гледала га и није знала како да поступи. Потом је прошла опрезним и испитивачким погледом по другим путницима, надајући се да ће бар код њих наћи одговор на неочекивану загонетку која јој је сустигла. Али, наоколо је било задивљено ћутање. Читав аутобус чекао је и жудео за одговором . . .

Тада Мзекала неодлучно и опрезно, као по брванцу преко потока, пређе између наслона предњег седишта и оног које јој је уступљено. Прошла је не онако како обично пролазе, већ лицем према месту које јој је чекало, и леђима према наслону предњих седиштâ. Пролазећи, она неприметно, испод ока, погледа Високог Мушкарца. Али, било је немогуће да види ишта — уступивши место, он је, очито, то одмах заборавио, гурнувши ташну под мишку, ухвативши се за држач, покушавао је да отвори свој часопис . . . Успевши, он поново поче да чита.

Мзекала је опрезно присела, положила обе руке на седиште и брижно га пипала. Исто тако темељито проверила је и наслон, поглéдајући при томе Високог Мушкарца. Потом се окренула, осмотрила простор иза наслона свога седишта и поново села. Али, како села! . . . Најпре се опрезно само дотакла седишта, укочивши се за трен. Потом се лагано, лагано опустила потпуно. Промешкољила се, смештајући се удобно . . . Затим се, уверивши се, изгледа, коначно,

---

* Батоно — Учтиво обраћање које, у зависности од ситуације, има масу значења. У датом случају одговара: „Извините", крив сам, кад не чују или не разумеју питања. Дословно значење: господин.

да је све у реду — осмелила, отрала се о наслон седишта, уморно се наслонила и одједном, срећна, развуче чистим, високим тоном:

— Не знам шта ћу, шта да радим с њим, с тим малим мужем својим, ни да ме задржи не може, нити ми слободу даје.

У одговор опет се зачуо смех, али овога пута некако неуверен, као збуњен, и убрзо је умукао. Аутобус је ћутао и гледао Мзекалу и Високог Мушкарца.

Његова бивша сусетка погледа га незадовољно, али, очито, и она је стала да осећа нешто и зато је ућутала, само се одмакнула украј колико је било могуће даље од Мзекале.

А ова, завршивши с певањем, осмехну се тихо својим мислима и тужно-сањарски с уздахом рече:

— Ех, крајем августа лепе жене ће да рађају . . .

Румени с трбушчићем, као и пре, покуша да се нашали:

— Гледај-де, како она машта о томе! . . .

Али, осим старице у црном, овај пут нико се не насмеја.

У заједници аутобуса, у самом духу њена јединства, који је још сасвим недавно обитавао и царовао овде, појавила се пукотина. У души сваког од нас седи по један Прокруст. И никако не можемо да опростимо другоме ако учини нешто што смо и сами могли . . .

(И није чак ствар у томе да ли смо могли или не. Па, зар нисмо могли уступити место, ја — поборник узвишености нације, или ја који маштам о контакту са Разумом Васељене, или ја — професионални забављач, и уопште — сви ми? . . . Али, ми умемо да се сложимо једни с другима, и знамо како се то ради. Ми смо наштимали наше душе на један општи и свима нама нужан талас, и он нас носи, сваког понаособ и свих скупа . . . Зар смо већ сасвим безосећајни, и зар нема у нашим срцима саосећања и топлине? . . . Али, ми смо се договорили да ћемо се помирити са судбином, а да би то било што лакше — скрићемо се иза грехова Гулике. Сасвим добро схватамо да тај дугоња, кад је онако журно скочио и уступио место тој малоумној — уопште није хтео да нас увреди, не! . . . А шта је испало, шта је изишло, дозволите да вас упитамо? . . . И ми, иако брижно ћутимо о томе, одлично схватамо двосмисленост нашега положаја. Ми ћутимо иако знамо и осећамо да се не сме ћутати, јер ћутање наше само што сâмо не проговори!)

Тако — или приближно тако — мислио је аутобус . . . Ћутање је расло и ширило се, постајало је све громкије, и то је узнемиравало све.

Тишину је поново нарушила Мзекала . . . Она подиже руку и куцну у лакат Високог Мушкарца, а кад он погледа, нежно рече:

— Захваљујем вам.

— Не треба да захваљујете, шта вам је! — одговори мушкарац. — Ја сам тај који треба да моли за опроштај што вас нисам одмах приметио.

— Тамо где сам се родила и провела детињство, такав поступак је, наравно, уобичајен, али овде, на Земљи, потребна је опрезност и опрезност. Морамо да будемо веома пажљиви, да не би и најбезначајнији знак доброте остао непримећен . . . Реците, допада ли вам се моја медаља?

Високи Мушкарац се нагну, пажљиво разгледа медаљу и осмехну се . . . Имао је велика уста, осмех му није лепо стајао, али осмехнуо се.

— Дивна медаља . . . Једноставна и оригинална.

Аутобус замре . . . Сви се праве да нити шта виде нити чују.

— Тим су ме наградили за певање.

Мзекала пређе нежно руком по медаљи.

— Тамо где сам раније живела, такво певање као моје нико не награђује. Али, овде, на Земљи, све се због нечега врло скупо процењује. Понекад се чак чудим зашто им се моје певање тако свидело да су ми за њ и медаљу доделили, али ето, дали су! . . . Стварно, чудно је . . .

— Дивна медаља! — рече још једном Високи Мушкарац.

— Најважније је да је — лепа . . . Обавезно морам да кажем оцу и матери о вашој племенитости. Обавезно . . . Кажу да вук увек победи јагње, али ја, на пример, не верујем у то . . . А шта ви мислите?

Високи Мушкарац пусти држач, извади марамицу, обриса своју ћелаву главу. Потом стави марамицу у џеп и поново се ухвати за држач.

— Истину говорећи . . . Може бити да и победи.

Мзекала га погледа веома пажљиво.

— Победи ли и двоје јагањаца?

— Двоје — теже, сигурно, али . . .

Мзекала се добродушно и снисходљиво осмехну.

— Глупости ви говорите, витеже . . . Једу месо јагњетово, а не његов изглед. Недавно сам у сну видела змаја. Имао је веома добре очи . . . Знате ли ви моју мајку и оца?

— Издалека и врло слабо.

— Једном ћу вас упознати с њима.

Високи Мушкарац се збуни.

— Ма, немојте! . . . Нисам ја достојан тога.

— Ни једна мрвица племенитости не сме да пропадне узалуд.

Мзекала подиже прст. Потом се наслони на наслон седишта, сложи руке у крило и затвори очи.

Високи Мушкарац сложи часопис у ташну.

Мзекала отвори очи. На њеном лицу тихо, као лептир, почива и цвета мирни осмех.

— Сунце је моја мати . . . — развуче она да запева, али одмах ту прекиде се песма и она се поново обрати Високом Мушкарцу: — Кад сам била мала, мама ми је исплела љуљашку од зракова . . . Јесте ли ви чули за медицинске техничаре?

— Да.

— То су бели ђаволи. И врло брзо се размножавају. Луњају свуда, као лисице. Али, и њих може да се заволи . . . Мама је рано заспивала. Моју љуљашку од зракова увек је љуљао отац. Старија браћа и сестре сјали су ми и певали успаванку. Да ли вам се дешавало да некада чујете пој звезда?

— У детињству.

У Високог Мушкарца чудно је задрхтао глас: — На жалост, слабо се сећам . . . Било је трешњевих и орахових стабала, а горе — блиставе звезде.

Аутобус је слушао, замревши, затајивши дах.

— Чудесно оне певају, звезде — Мзекала поново притвори очи. — А главно је да се не чује ни звука . . . Па, ви знате како звук огрубљује и квари песму.

— Да — рече Високи Мушкарац и глас му опет задрхта.

— Ја вас добро схватам — рече Мзекала . . . Потом се одједном узнемири, узбуђено загледа у пролаз између седиштâ, погледа под своје и, зракнувши на Високог Мушкарца, брзо упита: — А где сте оставили часопис?

Мушкарац показа ташну.

— Ту је.

— Аа! — с олакшањем уздахну Мзекала. — А шта сте читали с толиким интересовањем?

— Па, тако, ништа нарочито . . . Чланак једног ветеринара: „Како се сачувати од бруцелозе".

— Ветеринари морају да се сачувају?

— Не . . . Стоку морају да сачувају.

— Аа! . . . И шта је било, јесу ли је сачували?

— Још нису, али не губе наду.

Високи Мушкарац се засмеја: — Ако је веровати аутору чланка, постоје само два пута — или бруцелоза мора бити уништена или стока.

Мзекала набра чело, замисли се на трен. Потом проси-ну:

— Тачно! . . . Сјајна мисао! . . . Једно од њих мора престати да постоји, и тада се никад неће моћи сусрести једно с другим . . . Између осталог, већ сам сакупила докумената и вероватно ћу ускоро наступити на јавном предавању, и коначно ћу да докажем да се Грузини састоје од исте материје као и Французи . . .

Ту она заћута накратко, замисли се и поново тихо запева: „Волим и мајку, волим оца, себе волим више од свих, али син туђих родитеља дражи ми је од свега света.”

Завршивши песму, поново се окрену Високом Мушкарцу и захвално му се осмехну.

— Знам зашто сте спремили часопис . . . Витез не може себи да дозволи да разговара с дамом и чиста истовремено чланак о бруцелози . . . Је л’ тако?

— Да. У праву сте, наравно . . . Али, шта је у томе витешко?

— И скромност краси витеза . . . Каквим писмом је написан тај чланак, савременим или црквеним?

— Савременим.

— Хоћете ли да са мном успоставимо црквено писмо, а да савремено избацимо?

— Зашто? . . . Људи су већ навикли. Алфабет је алфабет. Зар није свеједно?

— Како то „свеједно”, Бруте? . . . Две различите линије — то је по вашем — свеједно? — Мзекала махну главом, и лице јој се растужи: — Човек је кренуо путем деградације . . . И у вас — видите! — тако је јако истегнут нос!

Високи Мушкарац се осмехну.

— Мој нос стварно није мали.

— А зар је то добро? . . И, уопште, шта ће вам да читате о тим бруцелозама? Зар није боље прочитати „Тристана и Изолду” или „Критику чистог разума”?

— Ја бих, наравно, више то волео, али мора неко да прочита и тај чланак. Зар вам не би било жао да остане тако — да га нико не прочита?

Мзекала пажљиво погледа Високог Мушкарца, потом махну главом.

— То је тачно, али зашто нико не пожали мене? — она спусти главу, притвори капке тешке од шминке. Потом рече Високом Мушкарцу:

— Јако добро вас схватам. Видела сам вас два пута у сну, али то је било врло давно. Пре вашег рођења. Са божјом силом не можеш упоредити људску. Ни Христос, ни Буда, ни Муха . . . — ту је запела, лице јој попримило тајанствен израз, и даде знак Високом Мушкарцу да се приближи и, кад се он нагну, рече му на ухо шапатом: — Мухамед, по мени, никад и није био бог, он је био самозванац. — Она дотакну усне прстом. — Пссст, тихо о томе . . .

И громко настави: — Да, нико не може да се упореди с моћима људи . . .

— Може бити да ми једноставно нисмо кадри да схватимо . . .

— Пресудите сами — прекину га Мзекала. — Но, а зашто је требало измишљати моралне кодексе? . . . Зар Сатана није бог? . . . Дајте ми вашу ташну, придржаћу је.

— Не, не, не узнемиравајте се . . . Није тешка.

— Не противречите дами.

Мзекала уз осмех попрети прстом, узе ташну и стави је себи на крило. Потом се одједном весело засмеја: — Психијатре страшно љути то што сам ја кћер Сунца и Месеца. Понашају се тако као да уопште, ни мрвице не верују у то . . . А, у ствари — верују, како да не верују, за то имају довољно разума. Али — она се обазре и снизи глас до шапата — завиде.

— Морате да се поставите у њихов положај — рече Високи Мушкарац. — Таква им је професија, другчије не могу.

— То је тачно, ви сте потпуно у праву, али тако су нервозни, јадници, на све се вређају . . .

— А шта да се ради . . .

— Ма не, не љутим се ја на њих, бог с њима! . . . И како да се срдиш на њих — па, они су права деца! . . . Умете ли ви да летите?

Високи Мушкарац се трже, отклони поглед од Мзекале и стаде да гледа кроз прозор . . .

Дуго је гледао. Потом полако, тешко одмахну главом.

— Раније сам умео . . . — И ућута.

Мзекала га је непрекидно гледала . . . Гледала и чекала.

После дугог ћутања, Високи Мушкарац тихо рече:

— Касније сам заборавио како се лети . . . Сад, ето, ходам по земљи, просто ходам . . .

Мзекала загризе усну, загледа се преда се непокретним, тешким погледом.

— С како страшном силом све вас притеже себи земља! . . . Знате, ако се тако и даље настави, можете да се претворите у гмазове . . .

— Знам — одговори тихо Високи Мушкарац.

После ових речи у аутобусу је задуго владало ћутање.

Високи Мушкарац гледао је кроз прозор. Мзекала је, намрштивши се, ставивши један уз други, мерила своје педљеве . . . Остали путници у то време као да уопште и нису постојали.

На крају, кад се показало да су педљеви једнаки, Мзекала рече:

— Ја вас нећу оставити.

— Хвала вам — рече Високи Мушкарац, не откидајући погледа од прозора.

— Увек ћу се молити за вас . . . Моја молитва не може бити неуслишена.

Високи Мушкарац пажљиво погледа Мзекалу.

— Откуд је у вама толико доброте?

Мзекала, поласкана, са задовољством се осмехну.

— Па, ја сам кћер Сунца и Месеца, не заборавите! . . .

И неочекивано додаде:

— Силазим на следећој станици.

— Шта, већ?

— Жао вам је?

— Поштено говорећи, да . . . Али, не обраћајте пажњу — то је мој егоизам.

— То је племенити егоизам . . . — Мзекала поћута. Потом се одједном хитро окрену, очи јој влажно блеснуше, усне се развукоше у бојажљив и некако беспомоћан полуосмех.

— Хоћете ли да постанемо вечни другови? . . .

— Наравно, али зар је то могуће?

— О да, могуће је . . . Али, само ми немојте давати своју адресу, то је бесмислено, ја ионако не могу да дођем к вама. На крају крајева, ја сам дама. Али, ако дођете ви . . . — она погледа Високог Мушкарца и осмехну се:

— Доћи ћете?

— С вашим допуштењем . . .

— Дозвољавам — с краљевском узвишеношћу изговори Мзекала и, подигавши с патоса коферчић, стави га на крило, преко ташне Високог Мушкарца . . . Отвори га. У коферчићу су биле две зашиљене и две незашиљене оловке, гумица и мноштво листова папира ишврљаних црвеним мастилом. Мзекала лукаво погледа Високог Мушкарца, показа очима на рукопис, уротнички шапну:

— Једном ћу вам прочитати . . .

Потом извуче испод рукописа чисти лист хартије, написа на њ нешто, пресави га начетворо и пружи.

— Ево моја адреса . . . Сад смо другови занавек!

Мушкарац узе лист и стави га у унутрашњи џеп сакоа.

Мзекала затвори коферчић, спусти га на патос, наслони се на наслон седишта и тихо рече:

— Побрините се, ако можете, да не заборавите наше другарство.

— Не, о чему ви то! — одговори Високи Мушкарац.

Тишина је расла и трајала, али сад је била сасвим другчија, не онаква као пре . . .

— Како сам срећна! — тихо рече Мзекала. — Можете ли да замислите срећног човека на Земљи?

— Зашто да не! — рече мушкарац. — Срећа, то је субјективно осећање и . . .

— Не говорите, молим вас, глупости, мој вечни друже — прекиде га Мзекала. — Шта значи: „субјективно"? . . . Таква реч не постоји. Преврните све речнике кад дођете кући, и нећете је тамо наћи. „Субјективно"! . . . Срећа увек има једну и просту формулу: потребно је волети. А на Земљи љубав је реткост.

Она нежно и помало снисходљиво погледа Високог Мушкарца и додаде: — Је ли јасно, Ромео?

— Јасно — рече тихо Високи Мушкарац.

Аутобус је прилазио станици.

— Време ми је да силазим — рече Мзекала, врати ташну Високом Мушкарцу, устаде и узе коферчић.

— Ако ме уистину и посетите, радоваћу се . . . Истина, то је тешко, али . . .

— Посетићу вас — обећа Високи Мушкарац и, поћутавши, додаде: — Не љутите се више на психијатре . . . Жао ми их је.

— Нећу — осмехну се Мзекала.

Аутобус стаде.

Мзекала је стајала, спустивши поглед . . . Потом шапатом рече:

— Не пратите ме.

— Добро — Високи Мушкарац се окрену прозору.

Мзекала подиже главу . . . Осмехну се усиљено и храбро.

— Довиђења.

Достојанствено му пружи руку. Високи Мушкарац је узе, задржа у својој руци . . . Потом се сагну и безвучно пољуби рукавицу која је, судећи по неким неоспорним знацима, некад била бела.

Мзекала се окрену и пође к излазу. Ишла је, исправивши се поносно, подигавши мало десну обрву, гледајући путнике свисока.

Нико од њих је не погледа . . . Сви су упорно гледали право напред, као да се тамо, пред сваким понаособ и свима заједно назире некакав општи и недостижни циљ.

Примакнувши се к излазу, Мзекала застаде, стави коферчић на патос, извади из џепа капута згужван папирић, изгласди га, колико је могла, и величанствено га пружи возачу.

— Не треба кусур — рече она благонаклоно и, не журећи, изиђе.

Возач се насмеја, затвори врата, и аутобус пође даље . . .

Високи Мушкарац поново седе на своје место, извади из ташне часопис, отвори га и прихвати се читања. Док

није дошло време да сиђе, ни главу није подигао, али ни једне странице није окренуо . . .

Од времена кад је Мзекала напустила аутобус до трена кад је сишао Високи Мушкарац нико није нарушио ћутање.

Врући ваздух био је засићен и, чинило се, прскао од страстî и борбе тесно испреплетених осећања која су се међусобно насмрт борила.

Груби, оштри глас подсмеха већ је изнемогао, желећи да се истргне напоље и да се у сласти позабави, али, запавши у тесна клешта недоумице, никако није могао да се ослободи . . .

Презир и поштовање ухватили се у коштац и топћу на месту, клатећи се као изнемогли рвачи.

Завист није могла да се разликује од великодушности и саосећања, збуњеност је била преливена поштовањем, као разбеснео талас нафтом . . . Наказност и лепота били су затворени у један општи рам.

И одужило се ћутање . . . Тешко, грмљавинско ћутање које је све више расло, расло . . .

Здесна је била стена. Слева — провалија. Између њих — сиви друм. Њиме тандрче расклиматани аутобус.

Више се ништа нарочито није десило . . . Само је из аутобуса, некако неприметно, ишчезао млади цепарош, а пијани мушкарац, раскомотивши се на задњим седиштима, у равнодушној осамљености, држао је на грудима празне руке.

С руског
Ковиљка ТИШМА-ЈАНКОВИЋ *Џемал КАРЧХАДЗЕ*

ДВЕ ПЕСМЕ

ОНА

Висока, широких бокова, уских рамена —
за мушкарца заљубљеног а мало лењог.

Дугоноса, прсата, мала, без задњице —
за мушкарца који не може маму да заборави.

Складно грађена, зла, безизражајна —
за мушкарца који нема своје ја.

Греха вредна, с набреклим дојкама и усницама —
за мушкарце који су све дане и ноћи сами.

С тамним гласом, мила, необичне памети —
за ме, који сам се распаметио кад је сретох.

ПЕСМА

Наћемо се извечери у тој маленој изби.
Дотрчиш од књига за твој испит,
ја са састанка, из кафане или однекуд већ.
И скуваш кафу и између Лењина
и брошура на столу направиш ред
и ставиш јабуке.

И свучеш сукњу.

Та наша љубав је једноставна. Лепа.
С нама долази увече, кад се волимо,
јер је не сањамо
него између хиљаду дневних послова
од ње живимо.
Она је врч чисте радости
с укусом твојих усана,
с нежношћу твојих руку,
с потмулом тежином мог тела.

Твоје груди су две кротке птице,
које не измичу, јер сва си моја,
И твоја уста дају храброст за сутра,
за рад и поштење,
јер су срчана и поштена.

Те наше вечери нису бекство
већ део дана: као јабуке на столу,
као хлеб, као Лењин,
као дела, чиста пред људима.

ТАКО САМ СМРТАН и безначајан:
мојим животом свет ништа није добио.
Непотребан сам, заменљив, погрешив.
Лист на дрвету сред шума.

Такође мој народ: у том хиљадулећју
свету је дао смотуљчић добрих књига.
И к томе наша Земља: плеснива тачка
на рубу светлосних година.

Да сам изгубљен, моја мала,
видиш по томе колико желим твоја уста.
Твоја уста и дане пред тобом и мноме.
И ноћи над обоје.

ЗА ТОБОМ ЧЕЗНЕМ, која си сваког дана поред мене,
која имаш пријатне руке,
која си лепа, као што су лепе заљубљене супруге,
која си лепа и имаш лепе наследнике.

Жена си, која се мужу
другачије од других на раме наслања.
Усуд си на штиклицама, светло виду
и вихор, који мужу у грудима спава.

ВЕЧЕ ЈЕ. Сами смо. Лежимо
и — као да нисмо сами — говоримо као да неко спава.
И кажем: „Лепо нам је, два детета имамо".
И кажеш: „Допадају ми се твоје уши, твоја глава".

И кажем: „Твоја су уста увек опора и мила".
И кажеш: „Не бих те оставила".
И помислим: „Колико још судба нам је дала?"
И говорим: „Не заборави ово вече, мала!"

И кажеш: „Кад би умро преда мном, не бих издржала.
А понекад скоро пожелим:
да умрем пред тобом, не би знао ни куда ни кам,
без мене био би сасвим сам".

А ја те само тихо у наручју држим
и понављам: „Нећу да је надживим!"

Са словеначког
Милосав Славко ПЕШИЋ *Ервин ФРИЦ*

БЕСТРАСНИ ДАНИ

1.

Тек промољено јутро. Измигољено из таме, кад још ништа није загазило у равнотежу честица на којој почива чистота. Трен недодиривања, док нису устала дејствовања нити успостављање односа, са напетостима које ће из њих произаћи. Појава блиста и радује се себи самој, на том пропланку тишине, када се све спрема да тек почне а ни оно само не зна шта: као пред првим избором у свом постојању, огледајући се радосно у својој неповређености ма каквим садржајем и ненатрупљености асоцијацијом, као у зденцу. Све отворено и спремно за долажење: а светлост још није заблештујућа нити довољно јака да одабере између сабраних могућности које се расцветавају и нуде, да се преда предметима, њиховом тврдом обличју, и упусти у сурвавање у дан. Опуштеност приправности за оно што ће наћи (што се негде спрема, тек остваривo а још непостојеће) пуни тај час. Тренутак пре него што ће се мисли згуснути у послове и счврснути, окаменити у ствари. Тај нулти час између свега, док се мириси као одсјај постојања сливају, као киша, у тек једно: свежина јутра је. Дубоко спокојство пред почетак, можда пред оно што је и наставак. Док стварност још није прегнула. Предео слободан од погледа. Свитање, и мишљење без знакова. Чисто постојање енергије. Незапоседнута мисао и планина под снегом купајући се у зори стоје као две громаде једна наспрам друге и прожимљу се. У боји старог злата кује се дан.

И ништа није велико као почетак Великог дана, Ескими кажу добро.

2.

У старом орману бруји тишина. Хвата се влага по његовој политури, а ватра пламса у шпорету. Док дан намрштено лебди над пољем, као да је сумрак поранио и сад седи поред плота чекајући своје време. Из фиока (које развађених, које полуотворених) топлота извлачи мирисе пожутелих слика, прашњавих рачуна за струју, за порез, за тросед и двосед, ко зна шта све није сматрано неопходним и пресудним по живот, и још убуђаних полиса осигурања свега по списку. На трен се прекида мучна усамљеност незадовољних ствари, на којима више нема оних њихових руку. Буде се са отисцима минулих особа, поново се покрећу и прилазе, расту. (Мртва природа: ружан и неопрезан назив за тај део стварности који је са нама у Савезу од кога нам је топлије.) Ево ме опет у одмарајућој сени њих великих. И ето мајке, баца чунак и гази подношку по сву дугу ноћ. Кад одмара од ткања плете ми прслук. Једна жица пређе, друга њене брижности. Исплела ми панцир за век. Не бих ли како потрајао до дана када ће миленијум који долази наше столеће пресути у три нуле иза себе.

Међутим, то је само отац.

Сада му не смрде ноге, више мирисима не обележава своје подручје (у Вршцу му излапео тај особени знак), па може лако да ми се прикраде. Да с леђа, неопажен, приђе оним мојим мислима које су забрањене.

3.

Таван.

Та смиреност ислужених, сада већ сувишних ствари дотиче ме у тишини готово опипљивој од звукова који се сливају у ову реч. Давно су почеле да се ту стичу ствари које су некад ходиле светом и живеле са људима. Одлагала их је мајка, ређали стричеви, али најревносније их је одбацивао отац, по сопственом прогласу велики поборник новог. Но, доста већ има и како су престале да се под кров пењу, не зато што више нема оних (изузев оца) који су их износили, већ што је сведен биланс и што су изопштене ствари које су припадале истрошеном моделу света.

На тавану ствари, изнад мене, преда мном каталог, у коме њихови називи (сачинио лично, кад сам узалуд покушавао да их продам). И тако се чувају, сажете и лишене спољашњих димензија, да не би потонуле у множини предмета, од којих је сваки тек један чинилац огромности, релативизиран свима осталима.

Водијер. Петролејка. Фењер. Који је памтио купљење кукуруза по киши, на Мргињу, окачен о левчу.

Ваљак. Ситка. Чанак, као леђа корњаче изрезбарен.

Шиш. Ручни крушач. Аван. Трупина. На којој је Јека провела своје последње деценије, одржавајући се само на хлебу и млеку, на кави и ракији, и на дугачком сећању.

Красна. Нацак. Срп. Корпа од врбова прућа. Служила за прикупљање кукуруза, док смо га запрегом довозили. И за насађивање квочки. Испод крила проциједу, као висибабе измиле одмах после снега, па се закотрљају по дворишту: лоптасте, меке очи маслачка.

Помоћница. Кључ за сламу. *Коло* од пумпе, из доба док је наша штала била пуна задружних коња. *Чивилук.* На који је отац набацивао кабаницу-цераду, када се, отхукујући, враћао из *Штала.* После: бунду, исто добијену од државе, на којој смо лежали и учили кад је престала бити нова.

Дуга од бурета. Затечени *грамофон* са звучником, неисправан. *Лустер,* такође швапски. Годинама је стајао изнад нас и био сам навикао да мислим да баш он светли, да је тај који је главни кад нећемо на спавање. По полукругу који се од њега ширио заузимајући пола плафона одоздо, са сламарице поред шпорета снатрио сам најлепше оних зимских вечери и дубоких ноћи са ватром од упале плућа. Од мене одељено положеном клупом, теле је проводило своје прве дане, по Божићу, и сазнавао сам шта то плови у његовом огромном језеркастом оку. У оку које је боје уличних канала када се на њима утврди лед, по којима ћемо се клизати до, и кроз плави сумрак, под саму ноћ. Онда ће отац једном донети пакет, све нас сазвати, приредити свечаност, и поставити стаклени, шарени лустер. Од тада ће овај стари, од емајлираног лима, почети радосно да лети изнад крошњи вишања, низ башту, проглашен летећим тањиром. Једнога дана, после оптужбе да смо изгазили грашак (И све друго ђаволисаше по баштама, дочекивао је оца стриц Мило), летећи тањир није освануо где беше заноћио, узалуд смо данима за њим трагали. Тек неколико година потом нашао сам га ту где га је отац склонио изневши га из нашег живота, али сад је било касно, била је то само успомена, и опет је враћен у своје првотно име.

Било, али није нестало. Све је то у трајању сасвим. И њих видим још, како седе око бакарног сунца, с капом на колену, док се из кома цеде ферменти зрења, отаче руј јесени и у првоток преобраћа. Јесен, горда свакојако, али која ме се увек доимала и као још два појма: трептај ока, и: неко је минуо овим сокаком. Видим, у прозрачној свили михољских дана стара чељад греју кости, тихо и скрушено,

ту пред зиму (која као да не стиже из далеких пространстава већ се отвара у нашим данима, у нама који бејасмо заведени летом), и већ сањивих чула (недовољно брзих за поверену им децу), жељна сад још мало тренутака са собом, и памћења сунца, јер готово је, ето: кртола већ утрапљена, тулузина пожњевена, рањеници доспели до ножа, и оголева поље, и студен ноћу све дубље залази у авлије, мота се по ходнику и трга лишће са вињаге, и ево раздобља које за њих није спокој већ доба физичких болова и сете: ко зна ко ће из ове зиме изићи, и отвара се време све више сећања, све мање учествовања у радњама, стварима и догађајима на које смо сведени.

4.

Липа, стара. Још ју је отац засадио. У оно доба кад су краве ишле на пашу и канџије пребирале по праскозорју. Ишле, па наишле, и поломиле. Отац подсекао, пустио да из корена крену две младице. Оставио да расту, па ће већ уклонити ону слабију. Шибљике потерале, а он никако да се определи: која је боља, коју да уклони а да се не превари. И тако, оне се отеле, и израстоше два загрљена стабла, расплетоше се крошње, прекрише сву ластавицу. За ветровитих ноћи шкрипе, жуљајући једно преко другога. На споју се стабла продерала, али временом ране зацелиле, избила преко њих нова кора: привикле се биљке да живе како морају.

Слушам, у кишној ноћи цвиле, за срце уједају, под нашим гронулим домом.

Чујеш ли, испробавам га. Он напери уво, издречи очи. Сове и врагови, пљуцне, и одмакне се од прозора.

5.

Колац.

За који је везиван коњ. Па крава. Па теле. Онда коза. На смену оним редом којим смо напредовали, како је одмицала изградња.

Још увек у његовим напрслинама длаке из воловског врата. Врх сав назубљен од удараца којим је побијан, од кише и сунца.

Њега, таквог, набијеног временом и значењем, тај некадашњи стожер наше авлије, отац донео у цепаницама и сручио пред шпорет. (А са обрва му светлуца иње, као украс са новогодишње јелке.)

Где ли га сад наће? Како ти се о око очеша? Да заврши као и све што ти шака допадне. Осети како је напорно с тобом се дружити. Колико опасно и само те срести.

Што, видиш како добро гори, каже он, сав одједном обузет сврховитошћу. Чарима задовољавања преких потреба. Као да ће то отклонити зиму. Пребродити је. Као да она не би и без тога свеједно прошла. Не уме да чека. Нестрпљиви су упропастили свет.

Слушај, ја више овако не могу, одједном скочи он. Виче он. Из тебе мржња сикће, вели. Опечем се кад те погледам. Гониш ме из куће, и мене и пензију.

6.

Јабука, јесења. (О како се, Сајана, радујемо многобројним јесенима и ноћима.)

Завршена површина којој се крај не може сагледати, којом бесконачно клизи, коју опходава. Испод покожице шапућу ситни извори, бризгају жиле сокова и воде, сударају се неутрони, хормони раде, све зри. А кожа самопоуздано мирује, раскрилила се једрина са обиљем испод себе, затегнута до распрснућа.

(Као она девојка у киши, саливена у једно: од штикли до врха кишобрана. Самодовољна. Којој би свако додавање било само нарушавање достигнуте хармоније.)

Гледам, и одмарам се на њој. На томе колико је другачија, и неподатна, и неоптерећујућа. Ништа не тражи, а може да даје. Толико ненаметљива (по томе и изван времена) да је неће уочити онај коме очи нису широм отворене. Ко није спреман да је открије.

Гледам је. Пуштам њене мирисе на себе. То дани нечујно прелазе преко собе. (Одједном, помаља се машница, видим. Једна црвена машница у коси одједном изокрене сву перспективу, поричући самодовољност, подређујући хармонију циљу бића.)

Узмем зубе, скратим и саломим простор између нас, уђем у те сокове.

Сад у соби зјапи празнина.

7.

Потмули кашаљ, пробадања и са леве и са десне, обложен језик, уста пуна лезија. А можда је то ослобађање. Одвајање од токсина. Будући да сам са њима вечност, процес је болан. Плућа ми рањава чист ваздух.

Горим, који дан не знам, коју ноћ. Запалила се прошлост, ликови оних са којима сам по нужди комуницирао или живео, горе предели кроз које сам пролазио, мисли и реченице забодене као крхотине стакла у мали мозак, слике које су се учауриле у памћење. Гори болест заједно са мном.

Одједном, однекуд се у то пробија пријатно хладно грло емајлиране канте, и пијем, пијем.

8.

Наилазе бестрасни дани.

9.

Најзад је и код куће добро, сасвим добро.

(Из романа *Распрскавање времена*)

Слободан МАНДИЋ

НОЋ ДУГИХ НОЖЕВА

Мој познаник наредник бјеше у праву
4 вагона дугих ножева
остављено је на споредном колосијеку
5 теретних вагона је цијелу ноћ
било на путу од станичног складишта
до града
У зору је неко кредом означио
све цркве и синагоге

У жидовском бару код папагаја
плавокоси се куглају цијели дан
На таквој жеги куглати се цијелога дана
не скидајући јакну
Неко ћакнуто његововеличанство понудило ми је лажни нож
у ноћи кад све полази од руке
превелики је то за мене био гад и кукавица
Погледао ме је горе него да је пљунуо

Више је јерихонских труба у граду него аутомобилских сирена
Аутомобиле има само неколицина буржуја
а на сваком поткровљу трубе анђела
4 по глави становника
И уопште бог се јавља масовно
али
не узурпира себи никакав утицај на ток несрећа
за то је сувише разуман

Малиновски неће о ничему да слуша
бави се термонуклеарним искуствима
у својој собици
не већој од кокошињца
посљедица тога бјеше
да се у Ковалских
запалио брокат
јелен јури кроз пламтећу шуму
Он бјеше љепши од свих визија Салвадора Далија
(то је такође хвалисавац)
Тај фасцинантни јелен
Тај чаробни јелен
И тај горштак са шеширом од звијезда

Циганима је свеједно
јер Циганин нема ништа
осим жене и заната
и свих ствари које су његове
исто као и свако други
засјео Циганин на тргу
Ножеве да оштри
Ножеве да оштри
виче

Искочише два куглаша из бара
какве ножеве да ти мајку . . .
на кога ножеве . . . ааа . . .
скупио се Циганин
увукао у се
као нови
у сребрној грудвици
све мањој
све мањој
превртуше цијели трг
сребрну грудвицу не нађоше

У кафанску башту
гдје се скупља цвијет
црно-каратног племства
уђе нож
дуг око 1 т 85 ст
али нико на њега не обрати пажњу
келнер му приђе као човјеку
— молим каву — бубну нож
— малу
за пишкоте му није било довољно
досађивао се цијелу божју вечер

за свим столовима говорили су
о цијенама дугих ножева

А ако се још дода референт П.
(запослен код сегрегације дугих ножева)
богат дјецом и одавно у мољца претворен
(види Кафка)
купио је ауто огромно црно сунце
и очовјечио се (кажем да је одвалио штос
с том Јасном с том прелијепом Јасном послије
плеса)
да плодови бисерних материца
налазе уточиште једна уз другу
(говорим уопштено)
у материцама богатих жена
највише их је изненадила необичност
тренутка
пјесника
тих говнара
швракописаца „храбро блебетање"
тих блесана
који нису дорасли за лудило
Ој, ако се све то узме у обзир
Онда је
несумњиво
наредник био у праву

Ах, дајте ми бољи стан
и објесићу у њему портрет предсједника
дајте ми парче земље близу града
и шпијунираћу у име краља
При расподјели станова сједе демократи
(они говоре: „демукрати" су одвратни)
а у уреду зелени
наслијеђени монархисти
раге старог кова али не без утицаја
(зубима глођу одвратност)
па ипак једнима говорим да другима да
кад тамо идем у мом препотопном одијелу
То није аутоирониja
Мени стварно треба
стан и врт

4 вагона дугих ножева
2 тоне закопаног жидовског злата
Превелики је то за мене гад и кукавица
није за мене жидовско злато

Није то ништа што је тај млади тип у шушкавцу
ђаво
То нема значаја за ноћ дугих ножева
То уопште нема значаја
ни те ноћи
ни наредних
Ваљда је логика:

Сви келнери су ђаволи
Дакле један келнер је ђаво
А:Б
пасује
као во за кочију
пасује
као сисе пилету

Обожавам да гледам кад неког бију
мада се сам не петљам
кад су звизнули једног дасу
из уста и из носа
црвена фонтана
шикну
било је за похвалу
Побјегао сам кроз град с вијенцем
викао сам за похвалу
за похвалу
али пристигоше службена кола
и сврши се све
Калдрма је жегу крв усисавала као спужва
о цимбало лирике
када освојиш славу
тог цимбала с разбијеним носем

Кривонос или Кривоног
мањи за лажљиви псеудо
кад бијах клинац
попео сам се на фигуру бога оца
да му здипим златну јабуку из руке
Али испоставило се да је јабука од гипса
Кривонос престаде вјеровати у чуда
Али кад би жидовско прстење
било гипсано
да ли би се одвратили од ноћи дугих ножева?

Уосталом ножеви не морају бити употријебљени
против Жидова
није дозвољено тако говорити ни писати
Ножеви уопште неће бити употријебљени
вагони стоје на споредном колосијеку

теретњаци возе само алат
чиновнику се напросто посрећило
послије живота пуног изрека
А они воле куглање
чистину воле куглање
Тишина
Тишшшинааа . . .

С пољског
Весна БРКИЋ

Анджеј БУРСА

У САКСИЈИ МАЛА ПОЉАНА

Без разлога отвараш гробницу
овај кров слави кишу
Прва ноћ невести одлива
детињство
Сенком прста цртам по длану
у застакљеној дуги благо
најдужа линија златна
По поду лета размеће се јесен
уз дивље режање ветар посипа трње
Одгонетам циљ пчеле скрхане
у трулом ораху на тавану напуштене куће
Док покушавам да се сетим да ли сам икада
написао есеј о трајању које упорно тражим

Жарко ДИМИЋ

ДРАМСКИ ТОРЗО ЛАЗЕ КОСТИЋА (1)

Било је потребно да промине више од пола века после смрти песника Лазе Костића и да са литерарне сцене Срба нестане и последњи његов савременик па да се, тек у садашњем времену, може непристрасно, а са достојним поштовањем сагледати, одвредновати, и проценити богата књижевна заоставштина великог и по много чему значајног нашег стваралоца с краја прошлог и са почетка овога века. А Лаза Костић је у снажној личности обједињавао недосањане снове о слободи Срба, уопште, а у широким песничким заносима својим успео је да у гранит аутопортрета унесе црте тужног Војвођанина жељног слободе и државности са особинама просветитеља, романтичара и рационалисте, у исто време, и да, као такав, кумује — бар у драмском делу своме — назнакама *модèрне драмске*, која се, у његовој литерарној, а драмској дескрипцији, наравно, још у повоју, обзнанила. У српској Војводини, чије је бескрајне пејсаже, степских ширина, понео и, кроз читав живот, у муци, носио у зеницама својим, и дично пронео наш први прави, европски интелектуалац-Војвођанин, песник уклетог житија, *Лаза Костић*.

По основној вокацији *песник*, „у разбарушеној личности" својој је још обједињавао и политичара (народног посланика), најбољег представника Уједињене омладине српске свога времена, правника (без адвокатуре), гимназијског професора, позоришног критичара, те дипломату, новинара, полиглоту, знатног преводиоца, просветитеља, естету, етичара, лингвисту, филолога, а, изнад свега, козера и боема, који се, у литерарним опредељењима, читавог живота разапињао између императива романтизма и увезеног реализма. Помало нарцисоидан и „понешен", овенчан ловоро-

вим венцем и славом великог песника српског, због чега није ни могао да у потпуности, у оно време, процени Буру Даничића, Јована Јовановића-Змаја, Буру Јакшића, Бранка Радичевића, ни толико других својих савременика.

Тражећи драмске мотиве у ближој и даљој српској националној историји, Лаза Костић је, доследан, на релацијама свога политичког програма (борба Срба за коначно ослобођење и жеља за стварањем нове, модерне, националне државе) — све до снова о уједињењу Војводине у заједничку државу Југословена — изградио драмско дело по сопственим аршинима, у пабирчењу по стаменим драматургијама Шекспира, Шилера и Гетеа *(Максим Црнојевић, Пера Сегединац* и *Гордана)* не показавши, истини за вољу, у таквом драмском поступку, да је био и зналац грчке трагедије (коју је читао у оригиналу), којој се искрено дивио, али од које је једва нешто научио. Уместо да посегне и да рашчлани драматуршке постулате Есхила, Софокла и Еврипида (које је још као гимназијалац читао) и да се поклони неким од естетских ставова Аристотелове *Поетике,* не као драматуршког јеванђеља него као путоказа у изналажењу основних принципа сопствене драматургије, он је — а то је тако видљиво у његовом драмском опусу! — свој интерес за драму исказивао у драматуршким подражаваньима Шилера и Шекспира (па и Игоа), и то не као узора за сопствена трагалаштва у разоткривању тајни драмске машинерије, већ као могућност за преузимање готових драмских форми, које се, свакако, нису могле уклопити нити у његове драмске идеје, нити у миљее, па ни у времена у која је желео да ситуира своје драме. А то је, наравно, резултирало стварањем једног крњег и недореченог драмског дела — драмског *торза* Лазе Костића, које је без стварног (материјалног и естетског) драматуршког покрића остало недорађено, крње и крајње хладно, за данашње време, наравно, и сасвим модернизовани театар у који, долазећа публика и у класичној мисли, рецимо, Шекспира, тражи извесне подударности са оним што је, давно, драматичар хтео да каже, и оним што данашњи гледалац од тог истог Шекспира жели да му, кроз прастару драмску форму, каже, односно поручи. А све ово, изречено на самом почетку нашег размишљања о драмском делу Лазе Костића сведочи да пред собом имамо драматичара и фундаментирано драмско дело, којем је недостајало надградње; сазидану кућу без прозора, али и без крова, коју су његови савременици тако здушно нападали, а да нису ни покушали да иоле разумеју Костићево свестрано интересовање за многе токове културе, историографије и националне митологије; што беху терени песниковог перманентног интересовања и литерарног ангажовања. И, у исто време,

погубни по расипање његовог раскошног талента. Без доследно вођеног личног, политичког програма (што можемо устврдити након деценијског његовог друштвеног делова-ња), на релацијама борбе Уједињене омладине српске у другој половини прошлог века и жеља Срба да, коначно, буду уједињени у једну друштвено-политичку заједницу, лутао је Лаза Костић једностраначким водама војвођанског политиканства (као први међу првима у омладинском покрету) и српијанског шићарлука; од Русије до Италије, од Немачке и Мађарске до Србије и Црне Горе, не могавши нигде да се скраси. Још мање је имао снаге да угаси политички луч, који је гордо носио изнад своје, већ тада песничким венцем овенчане, а рекли бисмо и „усијане главе". Далеко од реалног сагледавања времена у којем је живео и од рационалних политичких процена, још даље, тај његов луч, та песничка ватра, и страсни национални занос, испољен у политичком одушевљењу за рестаурацијом предкосовске Србије, полако се, *временом*, гасио, не би ли, отрезнивши се, коначно, Лаза Костић, пред крај живота, одрекао политике, покушао да се, изнова, врати литератури, коју је, у драгоценом пропуштеном времену, гурнуо у други план. Али тада, при крају живота, иако се упињао, из све снаге, да досегне дисциплину и радну ширину дечијског узора својега, Гетеа, понестало је снаге. Понестало је песнику Костићу маште, воље и ко зна чега ли још.

Тај волшебни Лаза Костић, који је читавог живота волео „вратоломије, опасност, изазивање, зачикивања", при крају живота је, у крајњој беспарици, чести гост фрушкогорских манастира, не би ли, коначно, смирен, потражио извесну материјалну заштиту, у не тако примереном браку са Јулком Паланачком, а у Сомбору, где је све до своје смрти живео као конзервативан богати грађанин. А умро је у Бечу године 1910.

Као што већ рекосмо, један од најистакнутијих представника Уједињене омладине српске у другој половини прошлог века, песник Лаза Костић, размажен од ујака и тетке (јер је остао веома рано без родитеља), миљеник читалачке публике српске (нарочито оног лепшег пола), да је био нешто другачијег кова, да је ходао по земљи, како се то преносно казује, да је нешто више гледао око себе, а мање сањао себе у себи, морао би на време схватити куда га то води политички занос у таквом једнонационалном концепту борбе Војводине, без икаквих резултата, а у донкихотовским насртајима на ветрењачу чија су крила покретали исти они ветрови политичке Европе који су гушили револуције и који су исхитрили Берлински конгрес 1878. године. Милетићев присталица, још од студентских дана, Лаза Костић ће ову политичку Европу и њене горке

и ледене политичке ветрове схватити тек пуно година касније, при крају свога живота, након толиких разочарања; разочарања у Светозара Милетића и у краља Милана и у књаза Николу. А у том дугом процесу сазнавања и бременитој игри ветрова кроз време, као и у коначном прозревању политичке игре перфидне Европе са судбинама малих народа, у том, можемо слободно рећи, његовом политичком трежњењу, које је било исказивано, у два маха чак и физичким бекствима са дворова краља Милана и из Србије и књаза Николе из Црне Горе, Лаза Костић се повлачио све више, као што рекосмо, у конзервативизам, заборавивши своје младалачке политичке идеале, дакле, велики песник се, и не желећи то, повлачио све више и више у самога себе. Али, у њему тада више није било оног креативног литерарног пламена — оног ентузијазма, оне снаге и воље, оне жеље за животом — свега онога што некада беше синоним многостраног и талентованог Лазе Костића. Нестало је исконског жара за истраживањем, нестало је исконске жеље за љубављу!

Радећи на више разбоја, покушавајући да спектралним бојама истка српски национални ћилим, са унесеним симболима раскошне историје и мита народа који је бескрајно волео и који је сматрао првим међу првима по правим потенцијалима развоја филозофске мисли у Европи, Костић се повукао у сомборски мир великог грађанског дома, не би ли, као сваки остарели малограђанин, прелиставао, у мислима, сопствени пут занесеног револуционара, умишљеног реформатора и заборављеног старца. А у животу је био свашта (поновимо још једанпут): новинар, професор гимназије, јавни бележник, народни представник, ратни новинар, преводилац, књижевни критичар, полемичар и писац. И дипломата. Превасходно песник. Посебно, драматичар . . . По многим показатељима сâм Лаза Костић се сматрао изразитим драматичарем, а судећи по његовој књижевној заоставштини, могли бисмо рећи да је сам писац био близу истине када је тако мислио. Костићево драмско дело је најкреативнији део његовог значајног литерарног опуса. И оно, као такво, са данашњег становишта очекује, с правом, своју валоризацију. Његове трагедије *Максим Црнојевић* и *Пера Сегединац* спадају у саме врхове наше драмске књижевности, а глума *Ускокова љуба* и комедија *Окупација* (писана на немачком језику) занимљиви су експерименти драмском формом.

Основна спона између трагедија *Максим Црнојевић* и *Пера Сегединац* натеже два антипода Костићева интересовања: интересовање за *национално-митско* и *историјско-национално* у српској културној баштини. А у том пренатезању поменутих антипода зла коб се надноси у виду атмос-

фере над драмским радњама и над животима главних личности, са свим својим античким (дакле, опробаним) елементима сујеверја, проклетства и предодређености.

Дубоко уверен да је народу потребно позориште и драма настала из народног предања, Лаза Костић је написао „глуму" *Ускокова љуба* (или *Гордана)* на основу садржаја народне песме *Љуба хајдук Вукосава*. Комедију *Окупација* (намењену извођењу на немачким сценама) замислио је као експеримент новом позоришном драмском формом. Али ова последња неће бити предмет нашег размишљања о драмском опусу Лазе Костића, јер, једноставно говорећи, није ни била намењена српском гледаоцу, нити нашој позорници, која се рађала између 1861. и 1868. године (оснивањем Српског народног позоришта у Новом Саду, односно Народног позоришта у Београду). Она је писана, што је већ поменуто, на немачком језику.

Оно што краси Костићево књижевно (а посебно драмско) дело је део националног наслеђа на који је Лаза Костић био нарочито осетљив, а то је народни језик. Због тога он Вука Караџића цени изнад свега. Он је велики поштовалац Вука Караџића, а како се из понеких података сазнаје, „он је увек са Вуковим Рјечником поред себе", — Костић је нарочито много урадио на увођењу Вуковог језика у српску драму, што му се мора приписати у заслугу. Друга је ствар што је као песник (па и као драматичар) претеривао у грађењу „сопственог" језика, што итекако спада у његову личност, у његову разбарушеност и препотенцирану робусност. Оно што је сасвим извесно, своди се на следеће: Лаза Костић је одлично познавао и дубоко осећао народни језик, баш као што је познавао и душу српског народа. И баш због тога се не могу прихватити паушалне и површне, а и нестручне оцене критичара (савременика) његовог драмског дела, које се односе на његов литерарни језик. Јер сви они скупа нису схватили драматичара Лазу Костића као језичког педанта, као превасходног сањара народне традиције, — који је умео веома дубоко да угради језичке темеље својој драми, али, истини за вољу, није умео, доследно, да изгради (и догради) ту исту националну (језикословну) зграду, што се, сигурно, не би догодило да је у његовом односу према језику постојало и преко потребно осећање дистанце и мере, као и према народној традицији, уопште.

Због тога се и мора пратити и развојна Лазина мисао кроз драме: развој његовог односа према језику, увек динамичан и променљив. Критичару би требало да послужи као пример добре намере такав метод, а не као недоследност у спровођењу језичке основе драмске идеје.

Неко је негде рекао да је Лаза Костић био нарцисоидан. Други су тврдили да се сам сматрао српским Шекспиром, а трећи су га теретили да се изједначавао са Гетеом.

У свему наведеном има и понешто истине. Лаза је био снажна, непоновљива, контраверзна, и судбински уклета, прва личност културе друге половине прошлога века у Срба. Подражавао је он и Шекспира и Шилера и Гетса. Време га је уздизало на пиједестал националног барда, али је он прерано нестао са политичке позорнице и предао се резигнацији самосвојног генија.

Иза њега је остало непроцењиво (и још потпуно неистражено) литерарно благо. И драмско дело (додуше, невелико) које очекује један објективни суд и стручни приступ и закаснелу мериторну, а позитивну оцену, како о самом драмском штиву тако исто и о творцу његовоме . . .

(Театролог Марта Фрајнд, на једном месту је истакла: „Свако излагање о трагедијама Лазе Костића намеће обавезу да се оне посматрају у контексту времена, а нарочито у оквирима књижевне и позоришне атмосфере у којима су писане. По броју дела, али не и по њиховој вредности, деветнаести век у српској драми био је век трагедија, историјских драма и мелодрама, изразито романтичарских по тону. Разлози дуготрајног бујања српске романтичарске трагедије, мелодраме и историјске драме били су углавном ванлитерарног порекла. Они су условљавали многе њихове особине и њихов, у целини узев, слаб квалитет. Ове драме писане су са очитом намером да оживљавањем прошлости ојачају националну и ослободилачку свест Срба, а то их је спречавало да се остваре као самостална књижевна дела. Позориште за које су писане било је такође оптерећено обавезом да шири националну мисао. Будући позориште XIX века, оно је било и театар далеко примеренији мелодрами него трагедији.")

У драмској књижевности појавио се Лаза Костић још као студент права, написавши трагедију *Максим Црнојевић* 1863. године, коју је Матица српска објавила 1866. године.

Годинама радећи на свом новом пројекту, трагедији *Пера Сегединац*, Костић улази већ у зреле године живота. Све дубље разочаран у своје младалачке политичке идеале, а у све тежим материјалним приликама, долази у Србију 1880, где је, између осталог, уређивао лист *Српска независност* и где је, коначно, завршио драму *Пера Сегединац*, коју најпре објављује, у одломцима, у часописима *Јавор* (1875) и *Србадија* (1881, 1882), не би ли био награђен за исту највишом наградом новосадске Матице српске за годину 1882.

Због неслагања са политиком краља Милана, бежи из Србије 1883. и одлази за Црну Гору, у којој ће остати све до 1891. године, као гост књаза Николе. Поред уређивања часописа *Глас Црногорца, Црногорке* и *Зете,* написао је комедију (или, како је сам крсти, „глуму") *Ускокова љуба* 1889.

Делимично инспирисана ратом Црне Горе и Турске и аустро-угарском окупацијом Босне и Херцеговине, Костићева комедија на немачком језику *Окупација* пронађена је тек 1968. године и објављена 1977. године у Београду.

Објективно гледајући, из данашњег времена, драмску српску заоставштину XIX века, а узимајући у обзир и појаву правог професионалног позоришта (Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду и стварања првих репертоара поменутих кућа) са пуно критичарске савести, може се устврдити да је и тако крње драмско дело Лазе Костића бацило романтична дела његових савременика (Суботића, Бана, М. Јовановића, Драгашевића и других) у потпуни заборав, а себи осигурало примат на југословенским позоришним сценама, од тадашњег доба па све до данашњих дана. Јер, поред понеке од драма Буре Јакшића, које су се спорадично појављивале на сценама, драмски торзо Лазе Костића је чинио, а и данас чини једног од стамених представника друге половине прошлог века, у области драмског презентовања времена и догађаја српског театра у прошлости. Ако не читаво драмско дело Лазе Костића, а оно сигурно његове трагедије, — *Максим Црнојевић* и *Пера Сегединац.*

I

Уз уочљиве утицаје Игоа, Шилера и Шекспира и европске романтичарске школе уопште, у трагању по националној повести и наслеђу српске народне песме, Лаза Костић је, као веома млад песник, испевао трагедију *Максим Црнојевић* и самим тим скренуо на себе свеколику пажњу српске (па и остале) читалачке и позоришне публике шездесетих година прошлога века. Кад кажемо „испевао", претпостављамо да је то песник учинио у једном даху, у песничком заносу, онако и онолико колико га је надахнуће за основну драмску идеју држало, јер је, очигледно, већ приликом првог ишчитавања трагедије *Максим Црнојевић,* драматичару недостајало, још на почетку рада на драми, чвршћи драматуршки план и некаква драмска скица, по којој би се писање обавило и, како се то обично казује, и интелектуално надградило. Изгледа да је млади Костић,

као занесени Омладинац, дао себи самоме задатак да у националној историјској заоставштини, у народном епосу, потражи тему за своју прву драму, испуњавајући, у основи императива политичког програма Уједињене омладине српске политички кредо, а да је тек за касније оставио рационално и „математичко" вредновање драмске грађе, стварање драматуршког механизма испеване драме, својствено свим специфичностима идеје драме и теме драме, а у коначном обликовању дела *Максим Црнојевић*. Ово дело је имплицирано већ у самом почетку елементима трагедије, а на основу, не баш тако разложног садржаја, народне песме *Женидба Максима Црнојевића*. Онако леп, какав је био у време свога пештанског школовања, Војвођанин са добром апанажом, надарени песник, омиљен по својој духовитости, каваљерству и козерству, познат по младићским несташлуцима и каламбурима, радо приман у извесне српске културне кругове, разбарушени песник-Лаза, како га противници (а имао их је већ и у раној младости!) називаху, није ни могао наслутити да је у мноштву песама са интересантним (интересантнијим!) готовим драмским темама народног епоса, одабрао, на несрећу, и (определио се за драму) најслабију песму и приступио раду на песми *Женидба Максима Црнојевића*. Јер ова песма, истини за вољу, и нема основне елементе за песничку-драмску надградњу, а по законима драмских каузалности за стварање нове — будуће драме. Ова младалачка несмотреност у одабирању правоваљаног и драмски условљеног сижеа песме из народног епа била је итекако кобна по драмско првенче песника Лазе Костића. Управо ова несмотреност изазвала је револт његових критичара-савременика, па и каснијих рецензената (који припадаху истој епохи), јер су сви они, одреда, баш на овом податку, градили своје негативне критике. Најгоре је то што на основу веома обимне критичарске грађе, немамо, рекли бисмо, ни једну добру или бар благонаклону критику о трагедији Костићеве драме *Максим Црнојевић*, а из времена њеног настанка. То опште мишљење се укоренило па је досегло чак и до 1910. године, када се и сам др Јован Скерлић, да се не би „огрешио о драмски рад покојног Лазе Костића", онако строго, како је само он то умео, огласио, наравно, негативном критиком, покушавајући, између редова, ипак, да Лази Костићу и његовом првом драмском делу додели и „извесне похвале". Јер, а то морамо рећи, уважени критичар и естета, уопште и није ценио Костића као лирског песника, а ни сам песников живот није одговарао назорима великог критичара. Због тога је и та, наводно, позитивна критика била, у основи својој, резултат оних критика које спадају у формулу типично грађанских естетских мерила у нашој литератури

онога времена. Значи да је Јован Скерлић о Лазиној драми ипак нешто морао прозборити: „Дуга и мутна песма из Вукове збирке о женидби Максима Црнојевића, са својим романтичним догађајима и бојем, морала је кушати једног битно романтичарског песника као што је Лаза Костић. (И у рукописима Ј. Стерије Поповића нађен је један занимљив нацрт Максима Црнојевића *Мелодраме у три дејствија.)* Костићу је народна легенда послужила само као основ, све остало проширено је и измењено по највећој licentia poetica. Место простачке заваде око коласте аздије у народној песми, Костић је узео сукоб између осећања љубави и дужности побратимства. Максим Црнојевић је имао да буде као нека врста црногорског Хамлета, зетски кнежевић по угледу на данског кнежевића. Народна песма није била јасна, драма је постала још тамнија. Радња је неодлучна, збуњена, као да самоме писцу није јасно било шта је хтео; за личности се не зна шта су и ко су, за догађаје нема побуде, нема објашњења. Машта је и овде захуктала и писац је изгубио узде из руку. Поред тога, претенциозна мудровања, крупне речи без икаква смисла, не мање локалне боје.

Оно што спасава *Максима Црнојевића,* драму песничке младости Костићеве, што јој даје релативну вредност према данашњој јадној драми српској, то су извесна лирска места, са полетом, са поезијом, са снажним изразом, са тирадама, са успелом реториком. Такав је дијалог између Јевросиме мајке и богињама онакаженог Максима, тако дијалог између Максима и Ива. Такав је и почетак трећег чина:

„И дође час, и дође суђен час
да роди један век, ил' да прекине:
оплела се судбина у клупче
к'о љута гуја, чекајући плен."

И најзад, Костићеве драме, поред свих својих фантазија, имају нечег много литерарнијег но драме нарочито историјске, доцнијих српских драматичара. Не само да су личности сложеније и више, да је језик књижевнији, но катkада има и умешности у извођењу сцена и у задобијању јаких драмских ефеката. Најзад, то је прва српска драма испевана јамбом, који у српској метрици има нечега особено крепког и енергичног . . ."

Као што смо сигурни да Лаза Костић није осетио „драматуршку замку" приликом одабирања народне песме *Женидба Максима Црнојевића,* тако исто можемо устврдити да га је, неискусног за такву врсту послова, повукао миље поменуте народне песме и географско одредиште њезиног епског дејствовања: Црна Гора и двор Ива Црнојевића на

Жабљаку. Јер Лаза Костић је у младости својој, па и касније, као и сви припадници Уједињене омладине српске, на Црну Гору гледао као на колевку српства, а у њезиној даљој и ближој историји (посебно у епици) и једине изворе драмских мотива. Штавише, Костићева аксиома из тог времена гласила је: „Српски драматург мора црпсти грађу из народног предања, пре свега из народне песме . . .” А то бисмо могли проширити још једном његовом (исписаном) изјавом: „Стога сам навјек слутио да у нашем народу мора бити појава самоникле драмске умјетности, а знао сам да ни један јевропски народ нема у својој неписаној књижевности тако богате грађе за драмску обраду, колика је већ прикупљена у многом благу нашег народа . . .”

О самом избору садржаја народне песме *Женидба Максима Црнојевића* као претекста за будућу драму *Максим Црнојевић* велики зналац Костићевог литерарног дела Станислав Винавер (у књизи *Заноси и пркоси Лазе Костића)* између осталог казује: „Лаза узима Максима Црнојевића зато што је ‚виолентан' и ‚највиолентнији' — потпуно онакав како би га волео Шилер. Даљи разлози: ‚Максим Црнојевић' пружа сличности са ‚Нибелунзима' (о чему је писао Штајнтал, кога Лаза наводи као своје штиво): Лаза жели, као и свакад, да ‚надмаши' и овај пут Немце. Да им покаже колика је наша народна песма изнад ‚Нибелунга', нибелуншкија од Нибелунга. (Она је, по Лази, дантеовскија од Дантеа, итд.)

Затим: питање лепоте и ругобе. Лепота — хеленски појам. Због лепоте је вођен и сам тројански рат, који је дао ‚Илијаду'; тежња лепоти, опет хеленски појам — она је за Лазу битно и најбитније људско стремљење на коме је Лаза заснивао и читаву своју философију, натеравши читаву природу да се клања томе начелу. Сем тога у нашој народној поезији Лаза је видео поезију најближу хеленским слутњама о лепоти; чак ту народна поезија и надмаша хеленску у понечем, у томе што сматра: да је лепота кобна. Још даље: питање самог носиоца главне улоге, Максима: он је најлепши мушкарац, пре богиња: лепоте му нигде равне нема. Лаза обожава такву лепоту, срећан је што је такве лепоте било и могло бити баш у Српству. А када су Максима наружиле богиње, Максим је тако ружан да га и рођени отац не познаје, при повратку. То је изванредно за трагични моменат, у духу Лазе Костића, коме је гиздава лепота оно за чим неодољиво тежи читав наш фолклор, па чак и она сирота убава девојка што ‚не састави ручак и вечеру', и све жртвује за спољни урес и украс. С друге пак стране — можда баш и у вези са тим страсним безмерним нагоном према лепоти, који је по Лази

карактеристика (и понос) читаве српске нације, — ружноћа је оно што је најстрашније, најгрозовитије. Максим се прометнуо од најлепшег у најружнијег . . . Трагедија којој нема равне, трагедија пред којом бледи свака друга. Лаза Костић се, од свих Шекспирових јунака, највише дивио Ричарду III, јер овај мора у себи да обуздава страховити бол што је ругоба. Тај бол је лудачки, злочиначки. Он оправдава (по Лази) Ричарда, замало што га не чини свецем. А Ричард се родио ружан и хром. Колико је онда већи Максим Црнојевић, који је некада био лепота у бога! Максим уз сав ужас своје ружноће . . ."

Ако пођемо од чињенице да је *Максим Црнојевић* први драмски покушај песника Лазе Костића, онда је сасвим природно да ово „првенче" има великих драматуршких падова, али, истини за вољу, и бројних сјајних песничких места, правих уметничких узлета у саме врхове српске драме, не само прошлога века, него српске драме уопште. У њему су јасно испољени извесни почетнички драматуршки неспоразуми на релацијама основне идеје драме и драмске радње трагедије (стога би ваљало, пре саме анализе трагедије, цитирати, по нама, објективно мишљење критичара Љубомира Недића, из 1910. године, а ради лакшег одмеравања „драматуршког греха" Лазе Костића, који му приписиваху бројни савременици, а и њихови следбеници; у поводу написане, односно игране трагедије *Максим Црнојевић:* „Велика је уопште невоља за обична писца када одмах у почецима својим изађе на глас, јер се онда од њега врло много очекује и тражи, више но што он може дати; њему отуда не остаје ништа друго, но или да се задовољи славом коју већ ужива, не мећући на коцку оно што је стекао, да би је умножио, или да прибегне досеткама и вештини, и да је и надаље вештачким средствима одржава и умножава. У оваквој су незгоди била наша два писца: Лаза Лазаревић и Лаза Костић . . ." По Љубомиру Недићу, Лаза Костић је у време писања трагедије *Максим Црнојевић* био већ познат песник у српству, па је писање драме Лази Костићу набацило такву литерарну замку из које се, он као такав, а са онаквим темпераментом, тешко и могао извући и уврстити се у ред значајних драматичара тога времена; односно, он се до краја живота није ни извукао. Из овога би могао следити закључак: сопствена теорија о српству, као корену традиције, затворила је Лази Костићу видике, није му дозволила да постане ни Шекспир ни Шилер српски. Али, упркос свему, Лаза Костић је, у име своје тезе да је Црна Гора национални музеј српства, ставио на коцку песничку каријеру и свесно, свесно и веома тврдоглаво, улетео у авантуру драмског писца, у такву литерарну реку,

плутајући и пливајући и давећи се у бескрају драмских каузалности (понекад лоше пливајући!) да би се коначно дочепао копна, пишући драму за драмом! У стиху, превасходно! А то му се мора приписати у врлину. Јер, коначно, пишући драму *Максим Црнојевић*, он је испевао *прву* српску модерну драму која се могла играти (са више или мање успеха) на свакој европској сцени онога времена!

Није нам познато због чега је песник Лаза Костић разбио драмску радњу трагедије *Максим Црнојевић* на два дела: на оно што се збива у Млецима и оно што се морало догађати у Црној Гори, када је исту могао ситуирати само на једном месту (рецимо, у Ивове дворе на Жабљаку). Вероватно је, несвесно, желео да Максима идентификује са неким од главних личности Шекспирових трагедија, па му се учинио сиромашним двор црногорског владара, прегушким за развој драмске акције. Њега је епска ширина народне песме *Женидба Максима Црнојевића* натерала да оде (драмском имагинацијом) преко мора (у драмској игри) у блиставе дворове дужда млетачкога. Био је то, дакле, младалачки дуг романтичара Лазе Костића народној песми и националној традицији. (Из Костићеве преписке видимо да је млади песник још пре писања *Максима Црнојевића* хтео да напише драму о Владимиру и Косари, а нешто касније размишљао је да напише драму о Цару Урошу, уверен да би ова могла бити само део велике трилогије о Мрњавчевићима, у којој би доминирале драме о Вукашину и Јевросими. Уосталом, то су биле теме већине драма XIX века, па је Костић сматрао својом обавезом да се, пре или касније, врати овим синонимичним ликовима народног епоса.) По нашем мишљењу, драмски механизам трагедије *Максим Црнојевић* би функционисао далеко боље да песник у својој имагинацији није одлазио у Млетке, већ да је читаву трагедију ситуирао у црногорском дворцу на Жабљаку. Јер цели први чин је толико разводњен и драматуршки невешто компонован да, уместо правоваљане експозиције која најављује драмске заплете, а који ће касније, у преосталим чиновима, бити заобиђени или потпуно заборављени у контекстима драматуршких расплета, као елемената античких узора трагедије. Драматичар, рекли бисмо, губи драматуршке конце још на самом почетку драме, не би ли уступио место пунокрвном песнику, који уме, итекако добро, да подари својој главној јунакињи (Анђелији) прегршт прелепих стихова — *звезданих подвезица:*

„Ej, пусто море! Ej, пусти вали!
Поносни бељци, срчани ждрали!
Ви ми сву радост моју пренесте,
и опет зато уморни несте.

Који је од вас блажени Ђога
што ј' одн'о морем драгана мога?
Ил' није један толико сретан?
Пена вас бела све подузела,
сви сте га ваљда трком пренели,
зато сте бесни, коњици бели!
Ал' да вам спустим на плећа гојна
тугу кад драга изгуби војна,
тај терет не би пренети прегли,
сви би к'о јањци морем полегли;
туга би моја у море пала,
ал' би и мене собом одзвала."

Апсолутни познавалац драме (и драматургије) из Лазиног времена, др Фрањо Марковић, веома разложно, али и оштро, критикује трагедију *Максим Црнојевић*, 1872. године, полазећи управо од невешто прављене експозиције драме, као прве, и фундаменталне, драматуршке промерљивости, а која ће се и у каснијем развоју драме, кроз преостала четири чина, прогресивно чинити све озбиљнијом грешком, и то не само по развој саме драмске радње, него ће се одразити и на сазревање трагичног драмског набоја у реципроцитету драмске игре и потребних катарзи, као релаксирајућих оаза, на путу ка финалу тоталне (значи, античке) трагедије. Због свега реченога обавезни смо да део ове, за оно време одлично и студиозно написане критике, донесемо, као поднесак и допринос стварној и објективној ресекцији Костићевог драмског првенца, који је, желели ми то или не, фундамент његовог драмског, па и песничког дела: „Речена психолошка погрешка јест ова. Максим је убио Филетина мужа Марка; Максиму има побратим Милош замјеником бити; вјероватно је да ће Филетина освета стићи мјесто кривца Максима недужнога, а посве му сличнога Милоша. Па ипак Максим и не помишља на ту могућу посљедицу замјени! Он је ни код заклетве ни касније у Млецима ни да би једном ријечју споменуо. Каков је он лакоумник, каков је он побратим, да Милоша без икакве душевне борбе у смртни погибељ тура! Доиста би имао тај пријекор пасти на његов образ, али се вјероватније чини да је сам пјесник као позаборавио на ону примесу својој драмској радњи. Свакако се опажа нека досљедност, нејасност у значајима и у развоју трагичнога, која је настала баш из преобиља заплетених мотива, а ти се нису могли сви за расплет умешно употребити, тек их је онда пјесник у крај бацио. Још је један епизодни моменат који је пјесник у експозицији започео, а онда при расплету радње заборавио на њ. Кад у првом чину дужд уплављује с Ивом женидбу дјеце њихове, уговоре они и неке политичке

точке: о том уговору нема на концу четвртог чина ни говора. По том се чини да основа цијелој трагедији није била посве јасна у души пјесниковој кад је почео радити, те је зато радећи заборавио на неке драматичне мотиве на које је испочетка помишљао. Но ипак се разабира циљ за којим је пјесник ишао. Била му је намјера ова: у двају побратима бори се љубав према младој дјевојци с љубављу побратимском, у сваком надвлада побратимство, али кад сваки од њих двојице, прегорјев љубав за дјевојку, хоће побратиму уступити младу, погибају обојица. Да изведе ту идеју драме своје, да до тог врхунца доведе сав драматични развој: зато је пјесник уклонио с пута све оне особе којима је испрва било намењено дјелом својим утјецати на судбину обојице побратима. Пјесник је хтио да си сама та двојица својим значајем судбину кроје. То му је била намјера, али је постигао баш противно него што је хтио: слијепи случај одлучује напокон судбину обојице побратима. Кад је наумио Максим напустити (односно препустити) Анђелију Милошу, а исто тако Милош Максиму, надолази у петом чину Максим случајно к расправи између Иве и младожење Милоша, кој' баш у тај трен изјављује Иви да младе своје никоме не да: а он ју мисли предати самоме Максиму у руке. Та његова накана, да неће предати младе оцу Иви за сина, већ баш главом самому Максиму, право је узевши и нека трица, чујући је случајно надошли Максим, узрок Милошевој смрти, а онда и Максимовој, кад овај увиди своју злокобну наглост. Мислимо да је та катастрофа произлазећа нешто из трица, нешто из случаја, посве несретан свршетак драматској радњи, кој' нимало потребном естетском хармонијом не измирује започете и развијене борбе, већ ју силовитим мачем фатума гдје му је воља одсијеца . . .”

Ако се може говорити о некаквом драматуршком плану у трагедији *Максим Црнојевић*, онда је то целина, без првога чина, како већ рекосмо. Испољивши своју младалачку исхитреност, песник Лаза Костић се, након веома широке и недоследно вођене експозиције, усредсредио на развој драмске радње своје прве драме. У преосталим деловима драме, као да је био „код куће”, како се то у литератури обично казује. Песник је сишао са пиједестала и загледао се у животне чињенице, које је искористио, на сву срећу, у интересу комада и нарастању драматике у истом, али је видљиво, да је заборавио да ишчитава свој први чин трагедије. Јер, да је своје „певаније” ишчитавао са дистанце и мање самољубља, свакако би уочио, и касније одстранио, ноторне драматуршке грешке на које му указиваху и Фрањо Марковић и толико других критичара, његових савременика. Недостајала је Лази Костићу, тзв.

друга рука (а можда и трећа и педесета!) рада на тексту трагедије. Али, такав је био Лаза Костић, понесен испод облака, сујетан и преталентован за своје литерарно доба. Чини нам се, по неким његовим каснијим преписками, да је био свестан својих драматуршких грешака приликом писања прве драме, али да није желео да исправља, дотерује и надграђује оно што је, у трену заноса, написао или испевао. Или као да је веровао да ће написати десетак драма за живота, остављајући потоњим критичарима, да у тако богатом драмском делу, поред несумњивог квалитета, истражују и указују на младалачке (и почетничке) грешке писца, који је био обавештен, итекако, о токовима тадашње европске драматургије; полиглоти, који је, већ у раној младости, друговао са делима античких великана, рецимо, Софокла, Есхила и Еврипида. Истини за вољу (бар тако изгледа) Лаза Костић није ни имао довољно времена да анализира своје прво драмско дело и да га дописује; журио се он некуда, онако разбарушен и несталан, на други литерарни посао, на други, дуги пут својега несмиривања — у нову литерарну област, у нову књижевну заблуду. Једноставно речено, раскошни таленат је растакао у безброј покушаја и литерарних огледа, а да се, готово никада, није враћао ураженом, да би га, истински и објективно, анализирао и, евентуално, исправио. Журио је, летео је разноразним стазама и богазама овоземаљског шара, а да се није могао, тако исхитрен, зауставити, одахнути и загледати у се...

Са свим прерогативима високог интелектуалца и правог Европљанина својега времена, Лаза Костић се једноставно литерарно није бавио самим собом, а још мање својим богатим књижевним делом. Стога, вероватно, проистиче и његова небрига око коначног уобличавања драме *Максим Црнојевић*. Свестан свога талента (за разноразне литерарне дисцилине и разне друштвене делатности), он није смогао снаге да се аналитично окрене том песничком драгуљу, па да у драматуршком цизелирању напише, ако је то потребно, изнова трагедију. А за добру трагедију је тако мало требало. Због тога је она остала оригинална у замисли, али хладна у реализацији.

Антички уклет, брзоплет на перу (и на језику), Костић је, самовољно, својевољно и стоички у себи пригушио тако добру и изнад свега, за оно време, актуелну тему: драмско враћање националној историји. Враћању миту и, античкој потки о лепоти, као извору свега трагичног што нас окружује. Само што, у жару свога песничког брзога ткања, није успео да ту античку коб утка у драматуршко штиво и стихове трагедије *Максим Црнојевић*. Јер, њему као да античка уклетост и наклоност митских богова не помогоше да се устали за једним литерарним разбојем и да у ткању

драмског ћилима (ако је то већ започео да ради!) ућка праве, јасне и снажне нити боја, ако не сопствених а оно опробаних боја тадашње, доминирајуће, европске драматургије. Јер, гледано са дистанце минулих година, данас је то уочљиво када говоримо о *Максиму Црнојевићу*. А то морамо чинити непристрасно и одговорно. Одговорније него ли је то учинила Исидора Секулић, Костићев обожавалац, четири деценије након песникове смрти (тачније, 1941. године), у посебној атмосфери, за време последње окупације Срба у Војводини (у Исидорином Банату): „Људи, пријатељи, читаоци и критичари нису у Лази осетили хеленизам, нису подвукли класику, нису стављали песнику потраживања класична. Одвише брзо и одлучно, па и судбоносно, Лазу су прикачили романтичарству Шекспирову. Међутим, оно што рекосмо: на једном крају лепршава лирика, на другој судбинска трагедија, — не историјска, ни династичка, него судбинска трагедија — то није Шекспир, то је хеленизам. Шекспир би водио у сасвим други пут. Шекспир је живео у доба Ренесансе и краљице Јелисавете; то је доба избацивало моћне карактере на очиглед улице. То је било доба драматичног управљања друштвом; време драмских комплота и трагичних крвавих сцена из дана у дан. Шекспир је на двору краљичину, у Тауеру, на улицама Лондона имао готове велике драме; али судбину, такозвану судбину видео је при том у рукама Јелисаветиним. Она грчка судбина, из које, како стоји у Софокловој ‚Антигони', ‚смртноме није допуштено да утекне', са том судбином Шекспир није радио. А Лазу је у замисли ‚Максим Црнојевић' баш та судбина руководила. Максим Црнојевић потиче не из историје, него из наше народне песме, присно сродне Лази духом и дикцијом; а трагични мотиви наше народне песме судбински су. Они су дакле падали на Лазин класични нагон и класичну културу. Лаза је заволео Грке, и то кроз читање у оригиналу, не кроз преводе, као што је читао Шекспира у први мах. Драма и трагедија старих Грка изашла је из мита; не само мита о боговима, него и мита о човеку. А мит је најбоља школа и до данас, за тајанствене силе у судбини човека. За лудило љубави, на пример, нема ни данас бољег тумачења од Аморове стреле. Кроз мит су Грци дошли до тачне уметничке концепције трагизма: кад јунак и гениј малаксава и пада, иза тога стоји судбина. Лазин Максим нема, по шекспировски, веза са карактерним материјалним околностима. Трагедија Максимова долази као муња. Максим је одвише леп младић; биће дакле одгоре послан урок, судбина, болест, да лице раздрпа и црнилом затамни. Лепота има да постане ружноћа. Разбити човеку лик до непрепознавања, то је ударац богова. Сетимо се другог случаја наше народне песме: не-

весте барјактара Милића, лепотице из урокљива рода, која, здрава читава, умире на путу са сватовима својим, јер мора умрети, као и још осам њених сестара, јер смртни човек „судбини не умиче", јер опет према речима грчким: где судбина заљуља дом, ту следују пропасти генерација. Црнојевићи наши и Лазини, били су типично од судбине заљуљан дом. И турчили су се, и латинили, и женили и удавали у Венецији и из Венеције, али се одржати нису могли. Ударац судбине по Максиму симбол је за ударац судбине која ће заљуљати цео дом. Према таквој концепцији је била и Лазина обрада."

По свему судећи, када је писао трагедију *Максим Црнојевић*, Лаза Костић је био опчињен лектиром дела Вилијема Шекспира, кога је он преводио и, можемо слободно рећи, и први открио српском читалишту. Али ова чињеница у исто време упућује на тврдњу да је он тог истог Шекспира у својој првој драми не само подражавао него скоро и копирао. Поједина драмска места, а нарочито ликови, могу се препознати у Шекспировом великом драмском делу. Значи, Костић је хтео да трагедија *Максим Црнојевић* личи у свему на Шекспирове трагедије. Стога је и мислио да ће, ако дубље захвати трагичан патос (којег има итеколико у Шекспировом делу, али у рационалној драмској функцији), написати добру драму. Надаље, мислио је да, ако нагомила што више заплета (и то још у експозицији драме), ако исконструише што више сукоба (на које ће, понекад, у развоју драмске радње и заборавити), ако у радњу трагедије унесе што више стихијности страсти, „забуна око личности", ако унесе што више забуна и интрига у основну драмску фабулу и ако изукршта што више неспоразума међу главним личностима и да те исте неспоразуме (и немотивисаних споредних личности) гурне на маргине развоја догађаја и основне драмске радње унутар трагедије, — да ће написати ваљану драму. Због тога у комаду има напретек интрига, забуна, љубоморе, мржње и освете, па ће се, по њему трагедија претворити у сама убиства, без стварних заплета и преко потребних драмских каузалности. И то тек тако легимично, не би ли било што више убистава и крви у комаду. (Максим убија брата своје љубљене Анђелије, Филета је на путу да убије Максима, односно Милоша, не би ли осветила мужевљеву смрт, који погибе од Максимовог мача. Надан, кујући сплетке и интриге, припрема смрт црногорском господару Иву. Иво убија Надана, Максим, у заблуди, свога побратима Милоша, а затим, наравно, и себе. Коначно, да од толиког „помора" није поштеђена ни Максимова мајка Јевросима, које готово и да нема ни у једном драмском заплету трагедије — она заправо полуди од такве, тоталне, трагедије, па извршава само-

убиство. Анђелија остаје у процепу између живота и смрти по пишчевим шкртим назнакама, али очигледно да у вртлогу тоталне трагедије, која пре личи на трагични ринги-шпил него ли на драму, ни њој ништа друго не преостаје него да себи самој пресуди и да крму свога младога живота усмери у правцу безнађа и неизвесног бескраја. Она остаје без мужа и без дома!) У читавом оваквом вртлогу људских судбина, које је захуктао и удахнуо у драмску коб млади драматичар Лаза Костић, није било много наде за успех драме.

У том и таквом темпераментном вртлогу људских судбина, али само у фрагментима драме који квалитетом одскачу од драмске целине 1951. године пише нешто више наш познати литерарни естета Велибор Глигорић: „. . . Читав овај вртлог људских судбина креће се кроз трагедију све врлетније, али некако оделито у фрагментима, тако да се две главне линије радње трагедије, љубав Максима према Анђелији и његова крајња привржености побратимству, разилазе на врхунцу трагике када треба да се потресно преломе у срцу Максима. Оваква гомила заплета морала је претрпати писца, невештог у драмској литератури, маколико да је ово његово прво драмско дело својом смелошћу, индивидуалношћу и својим поетским вредностима отскочило у тадашњој драмској литератури. Велике слабости овог дела леже у недоследности, невероватности у вођењу радње трагедије, затим у предугим монолозима у којима је песник хтео да уздигне своје личности до великих шекспировских тема, стварајући њихове карактере много више из своје песничке субјективности него из живота, у великом броју замагљених речи. Но из тих слабости избија топла, истинска лирска поезија, лирика која осваја чистотом, чедношћу осећања, племенитим људским душевним проживљаваньима, чежњама, сањарењима и болом. Избијају и врло јаки импресивни драмски акценти у унутрашњим доживљајима душевних удара, у виолентним сукобима, када се у врелим емоцијама доживљавају тешка разочарења и душевни сломови. Поезије *Максима Црнојевића* је у топлој лирици сна, заносног маштања, али и у драматици кошмара, трагици одрицања и најдрагоценијег у животу, трагици мрака туге и очаја који оставља иза себе унакажена лепота. Песник-романтик, Лаза Костић је поетски уздигао лепоту и хтео да *из страдања лепоте створи дубоку људску трагедију. Максим Црнојевић* је једно од најкомплекснијих дела наше драмске литературе. Да би његове врло лепе поетске вредности могле доћи до израза на сцени, ово дело би морало претрпети темељну драматуршку обраду. Без једне темељне драматуршке обраде, узалудно је стављати ово дело на репертоар. Ниједно позориште, маколико да располаже даро-

витим глумачким снагама и развијеном техником (а то ово дело захтева), не би могло учинити да оно не постане заморно и теретно . . .”

Чим се ослободио драматуршке удице првога чина и неспретне, разводњене експозиције, Лаза Костић веома прибрано држи конце судбина својих главних јунака у својим рукама, и, што се драма приближава крају, све је изразитије да се драматичар налази на сигурном тлу. Тачније, од почетка трећега чина, када је интрига апсолвирана од гледалаца, Костић се све брижније бави односима међу личностима, а драмску игру усмерава ка првој интимној катарзи, коју доживљава Максим, у Млецима, насупрот драмским позицијама Анђелије и Милоша (тј. Максима) а у класичној драмској интризи, коју прецизно, овога пута води песник. Јер ова интимна интрига је сада и физички и психолошки оправдана, а није у колизији са већ постављеном генералном *интригом преваре;* у скотовима побратимства, па, истини за вољу, и младожења (Милош) и млада (Анђелија) као да играју задате им улоге. Једино је Максим, овога пута, остао сам са собом: са сопственим болом и нешто преназначеном љубомором. Али овај сукоб, генералне и интимне интриге граде веома емотивни и, рекли бисмо, веома углачани стихови Максимовог, овога пута, веома добро испеваног монолога:

„Гле како скочи, како прилети!
Напитак нуди вољном ручицом,
напитак мени, своме Максиму,
напитак чашом, устма, очима!
Па како се уз мене превија
и балчаку се мом улагује,
меким га дланом страсно стискајућ'!
Удостојим ли погледа је ког,
погледим ли је један само час,
уз панцир ми се груд'ма примиче,
за месечинским зраком ока мог,
валовито што чини језеро,
кад поводи свој одмичући вал
за месецом што њиме вољкује.
У језеру се топи побра мој,
очајно вале сече рукама,
изнемог'о је — виче у помоћ —
усред му срца живот грца већ.
А ја се на свом чамцу љуљушкам,
осмејкујем се на дно језеру
и ловим бисер, ловим драги кам,
а подамном ми побрат издише!
Та ја сам хуља, псето бездушно!

Угурсуз ја сам, невера сам ја!
И више још, још више него то,
та ја сам Милош — ја сам — ја сам — ја!"

Најстаменији део комада је, свакако, трећи чин. Као што већ рекосмо, у овом архитектонски и драматуршки чистом делу *Максима Црнојевића* песник обраћа пажњу на односе главних личности, па ће се и драмски механизам, овде, кретати боље, и брже, преко класичне перипетије, као веома важног драматуршког елемента за ваљано функционисање драмске идеје и поруке саме драме (овога пута трагедије). Иако и Максим и Милош играју сасвим нове улоге, а у, не баш најбољој режији Ива Црнојевића, драмска радња се одвија логично, односно онако како јој сценске условности и драмски простор омогућавају. Као у калеидоскопу, долази до ситних, али и брзих обрта у позицијама главних личности (Анђелија, Милош, Максим), што све чини утисак драмске загонетке и сценске *илузије*, која ће бити разбијена тек на крају овога дела комада (тј. на крају трећега чина). И ту би се морао издвојити и најразвијенији сценски приказ сукоба маске и лица у сцени у галерији слика (3. слика трећега чина) у чијем ће се финалу први пут непосредно суочити Максим и Милош — и као личности комада и као побратими, и као марионете немиле представе Иве Црнојевића — супротстављајући сопствене маске (у игри) оним лицима (у збиљи) без којих се не може уопште очекивати расплет драме као трагичног исечка из стварног живота. А до таквог суочења или сусретања (првог директног сукоба!) између Максима и Милоша је неминовно морало доћи, јер је приспело време да се сами (између себе) идентификују, да спознају које је чије лице, а коме је на лицу, пак, маска. У овој сцени централно место добија на функцији темељ читаве трагедије — *побратимство*, драматуршка основа коју је добро поставио Лаза Костић, али коју, као такву, није могао да издржи у фундаменталној снази, крхку и изнад свега лоше скројену драмску грађу литерарне конструкције, рецимо описно, будуће драмске грађевине, да би, у даљем развоју драме, покушао да сазида иновирану трагедију у драмску кућу, на тако крхким основама. Неспоразум код драматичара и гледалаца не би био толико уочљив да се и маске и права лица (Милоша и Максима) нису усредсредила на једну те исту особу (као носиоца главне драмске радње у овоме чину) — Анђелију, која се (што се може лако видети из текста) непрестано колеба између понуђених јој *маски* и *лица*, баш као да јој је свеједно коме ће се, Милошу или Максиму, бацити у сватовски загрљај. Она, по Лази Костићу, није у стању да у тој галерији слика, у дворцу оца својега, раза-

бере лице од маске, пољубац деверов од пољупца младожењиног, лепоту од ругобе, па као да је и сама у завери прерушавања Милоша у Максима, и обрнуто, и она игра некакву своју игру, игру „чедне Млечанке", која је ту игру, по свему судећи, отпочела још у оној плаветној ноћи када јој је у одајама преспавао Црногорац Максим и када је то, хотимично или не, таквим својим чином индиректно учествовала у убиству рођеног брата Марка, кога је у хитрости својој, или сасвим погрешно, убио њезин прекоморски, прелепи љубавник Максим Црнојевић. Директно или индиректно, и она сама игра у великој намештеној игри побратимства, додуше епизоду, али без које се, као предмета драмске радње, не може ка расплету драме и разрешници трагедије доћи. Анђелијина игра је основна полуга драмске интриге трећега чина, а слободно се може рећи и преосталог дела трагедије, њезина игра према Максиму (сад свеједно је да ли према *масци* или *лицу)*, која је очигледна у следећем монологу:

„Ев' овде ћеш, ев' овде, Максиме,
запитљиву намирити ми жуд!
Тишину ту не узнемирује
сватовске вреве бурни комешај;
тек боговска на зидовима сен,
заштитиоца светле љубави,
што чути може верну исповест.
Ох! Не глед' тужно тако, не гледај!
Наливаш тугом ока сановног
шупљину пусту боне душе ми.
Колика је шупљина пуста та,
ал' прелиће се тугом премлогом
у влажну сузу ока слабачког.
И пре сам пила ноћцу ока твог,
ал' кроза њ сјаше срца твога дан!
Зар прође дан, пресветли данче мој?
Јер ја тек видим сету вечера!"

У овом тренутку и младожења и његова маска желе исту невесту, а невеста, овога пута, јасно показује да има више наклоности према Максимовој масци, него према младожењи, па је стога неопходно потребно да се Милош и Максим (односно, Максим и Милош) разјасне:

„МИЛОШ:

Је л' братски зборит вољан Максим мој?

МАКСИМ:

На име Милош одзивам се ја!

МИЛОШ:

Уместо њега велим: Вољан је!

МАКСИМ:

А ја сам вољан место Максима.

МИЛОШ:

Да Макси нисам богом побратим
приступио б', поклонио б' му се,
господској му прич'о милости,
да имам главну једну молбу на њ'
изрећи што је подузме ме страх;
ал' побратим . . .

МАКСИМ:

Тек шите братски дуг?

МИЛОШ:

Дуговечан у дугу да си том!
Тај рачун други век размршује,
у срцу своме не бројах га ја!
Да нисам, рекох, Макси побратим,
обиш'о бих га гипком беседом
о муци својој, својој невољи,
Анђелијиним уздисајима;
испис'о бих му живим жељама —
у немару га видећ с невестом —
из другог света боље среће над.

МАКСИМ:

Из другог света? Лепа жеља баш!
Додуше, скромна жеља, побожна,
Са другим светом друга световат!

МИЛОШ:

Из друге земље, из рођеније,
од бољег таста него што је дужд.

Ал' Максиму сам богом побратим,
и побратим је крвљу мени он;
у име бога, у име крви те
и побратимства тог те преклињем:
уступ' ми, побро, твоју невесту,
не љубећи је љубећем је дај!

МАКСИМ:
(себи)

Страховито је, ох, страховито,
Страховито је мучна студија!

(диже руке на једно распетије)

Ох, мучениче ти божаствени,
што свету некад дође у помоћ,
помози ми испод тог терета!

(Клекне пред икону)

Божаства свога душу пречисту
од лудске ти отцепи природе,
у процепу недогледном том
да угледам дубоке ране жар,
издајство братско што ти зададе,
јер ја се бојим, свети Небојче,
јер ја се бојим, Јуда ми је брат,
искариотско искање је то.

(Клоне главом на колено)

МИЛОШ:
(себи)

Притискује га тешким сукобом
синовљи дуг и побратимства свест;
прегорет свога родитеља срам
за спаситељски опроштај је грех,
прегежак грех; ал' тежи терет је
са невестом провести немилом,
с нељубећом и с нељубљеном век!
Ох, скоро да је тако тешко као
вековати и век оковати
у оков тешки жеље вечите!
Зар тако тежак, тако тежак век?
Је л' истина? Ох, није, лаж је то,
несношљив терет, што га осећам,
тренутак овај собом доноси,
с мог плама побрин зимогрозан час;

ломећи му се сваки помицај,
проваљује ми души сломове, —
не могу више.

(Гласно)

Побро! Максиме!
Опозивљем! Чуј, Максиме, ох, чуј! —
Где збори бог, нек' ћути грешан створ!

(Клекне за Максимом)

МАКСИМ:
(себи)

Да одбијем? Да само одбијем?
Па више ништ' — а шта ће рећи он?"

Иако је, на крају овог монолога, Максим недвосмислено уступио невесту Милошу — стихом: „Анђелија је твоја, води је!" — ипак се драмска радња на тој изјави није зауставила. Напротив, сам доказ Максимовог поштовања побратимског договора, у некој врсти племениташке „поштене игре", драмска радња је нагло нарасла и претворила се у неразумну машинерију, која је отпочела да меље, руши и гази све што се налазило око ње и испред ње. Заправо, у овај тако значајни монолог, који је преломан био по развој трагедије, уплела се она коб о којој је говорила Исидора Секулић. Античка коб, која се усмерила — али као драмски елемент — на главне личности драме *Максим Црнојевић,* да би преко обостране сумње, и код Милоша и код Максима, опробала снагу пријатељства и задате речи, да би рашчеречила поштење обојице српских јунака, који се у туђини удаљише један од другога, и то због Анђелије, али не као предмета љубави, већ као предмета ратног плена! И та античка коб која се угњездила у психе главних личности, нагризајући их до бола и до бесловести, одузела је драматичару сваку могућност да рационално надаље „рукује" са судбинама својих главних личности. Све се претворило у луди трк ка катастрофи, у неминовност пропадања, у крв и у убиства, којих и каквих готово да и нема у Шекспировом големом драмском делу. Обневидели од страсти, пркоса и неверства, Максим, Иво и Милош, од овог места у трећем чину, па све до краја комада, биваће марионете у игри античке коби и сопствене уклетости и као побеснели пси вребаће једно друго не би ли се поклали, осветили, односно заједнички докрајчили прљаву игру прерушавања младожење у девера (и обрнуто), пони-

жавајући девојку (до обичног предмета, уместо поштовања према њезиној личности). А у том изгладнелом походу зверења и исконске коби, Максим Црнојевић, помахнитао од злобе и жеље за осветом, готово одсутно, даје потпуно супротну изјаву Милошу, односно самоме себи: да Анђелија припада несуђеном деверу, дакле Милошу, тј. масци његовој:

„Одреци с' и ти, слушаоче нем!
Ти ниси чуо, је л' да ниси чуо?
Ох, ниси, ниси, је л' да ниси? Је л'?"

Све оно што се догађало после трећега чина уследило је као резултат Максимове непромишљености. Уместо да оданом пријатељу, који је, због побратимства и љубави према Максиму, узео да игра улогу лажног младожење и који би му, по договору, по повратку у Црну Гору, предао „недирнуту" невесту, признао да је са Анђелијом имао тајне ноћне сусрете, приликом свог недавног боравка у Млецима и да је воли првом, правом младалачком љубављу, Максим се поиграо сопственим осећањима (омаловажавајући и девојчина!) и „великодушно" уступио невесту своме побратиму Милошу, који, такође млад човек, није био далеко од тога да подлегне чарима лепе Латинке и да таквим поступком он кумује даљем развоју трагедије. Али Лаза Костић је ту био мудрији него у претходним драмским сценама: Милош је доследан својој речи — одиграће додељену му улогу Максима коректно и крајње доследно. Додуше, у финалу комада, он неће хтети да преда невесту Анђелију свекру Иву, јер је првобитни договор био да исту преда Максиму, јер је кроз читаву драму он пронео истоимену маску на лицу. Овде би ваљало рећи да је Милош, у контексту развоја читаве радње, стаменија личност него што је то Максим, односно, под образином Милош: он је тај који је, још у раној младости, спасао од сигурне смрти Максима Црнојевића, он је тај који је први прихватио побратимство и доследно, до краја живота, држао се задате речи, он је тај који је, и умирући, волео Максима, али не као свога будућег „господара Црне Горе", већ као равноправног друга у срећи и несрећи. И, коначно, он је био толико снажан, привржен сопственој речи, а и Максиму, да, када га је овај, у потпуном слепилу и безумљу љубави, убио, смирено изговори следеће речи:

„Још боље тако, боље тако још!
Тек побратиму хтедох да је дам,
Ал' дође побрат, узеде је сам!
Још боље тако, боље тако још!"

Или, при крају друге појаве петога чина, кад најпре Анђелија, а потом и Максим схватају прави смисао жртвовања Милошевог, умирући смогне још толико снаге да своме побратиму опрости рођену крв, кад схвати да је спуштена завеса крваве комедије, у којој је поносно одиграо своју улогу — улогу преруше̄ног младожење:

„Од мене — просто — просто да ти је! —
А бог — а Бог — идем — га — питати!"

Али крвави точак трагедије се не зауставља смрћу Милошевом. Он веома брзо затеже нити проклетства на осовини живота, гази емоције и притеже судбину самога Максима уз самоубилачки стуб безизлаза. Максиму од живота преостаје само још толико да се нагне над Милошем који издише и да се у опраштању са Милошевим животом упути неминовном стазом сопственог краја, онога краја коме нема више повратка на овом свету. Због тога морамо, и овога пута, поверовати у истинитост Максимових (а и песникових) стихова, јер су они пуни истинитога бола:

„Не одлази, не одлази му с тим,
јер све врлине да ти мери тек,
ниједан грех, па ту да рекнеш реч,
за моју душу спас да замолиш,
превагнуо би грех страховито,
а аранђ'о би мачем пламеним
пред рајски врати ев' овако,
(прободе се) да!
Баш добар беше, добар — беше — мâ,
и рука беше јача — од — срца!

(падне на Милоша и издахне)"

У класичној *разрешници* трагедије, након три узастопне *катарзе* (Ивове, Максимове и Милошеве смрти), Лаза Костић, у улози доброг драматичара, размишља шта би учинио са Максимовом мајком — Јевросимом, симболом материнства у српској народној епици? И, наравно, на корист финала драме, које је превршило сваку меру убиствима на сцени, одлучује да чистим лирским и суптилним елементима сопствене драмске конструкције изведе старицу са сцене, без превеликог патоса, без видљиве драмске акције и монолошке нарације. Једноставно, по класичној „жељи богова", Јевросима ће се напросто повући са животне

сцене, тихо, нечујно, у синонимичном лудилу мајке, која није могла да преболи синовљеву смрт, и жене која није желела да остане на престолу Црне Горе, након нестанка Ива Црнојевића „мужа и господара" њезиног. Једноставно, она ће се, вероватно, бацити са жабљачке куле и нестати у бездану . . . У бљештавом таласу Скадарског језера:

„ЈОВАН:

Куд оде тако? Ухвати је, хеј!
Учиниће од себе покора!
Та што сте стали? Ухватите је!

ЈЕДАН ВОЈВОДА:

Бадава, кнеже, не ухвати је!
Зар не видиш где лети вила та
по стенама куд коза не може
да ситном ногом стрмен облази?
Гле — гле! Баш сад — на онај погле врх!
Ал' шта то би? Гле — нестаде је сад!

ЈОВАН:

Да, нестаде је, нестаде је сад!
У понору је нашла утехе
обезумљене душе понору: —
висина је голема стене те,
под њом је најдубље језеро."

Утихнила је природа на Скадарском језеру. И у каменом пољу иза куле Жабљака. Трагедија је зауставила своје крваво коло смрти и све се смирило до бола. До једног античког грча, што као камен остаде међу црногорским каменим морем, да једини штрчи под небо, да пати, ако камен уопште може да пати, и да приповеда трагедију о уклетој кући Црнојевића.

Сунце је одскочило изнад морскога жала и уклонило дугачку, ходајућу сенку, невесте Анђелије, која, „ни јутро с вечером, не састави" у кући женика својега Максима Црнојевића. Иза ње, далеко у камењару, испод стародревне куле, остаде црна успомена и пакост једна и освета једне младости са недосањаном љубављу, а испред ње — море. Море Јадранско . . . И далеки пут ка Млецима и суђеној неизвесности.

А у Анђелијиној глави, претпостављамо, бубњајући монолог, уместо љубавне чежње. Монолог цео или три стиха, која, по нагону, саопштава брату Борђу:

„Хајдемо, Борђе, да их не гледам,
не могу већ подносити тај свет:
мртваца мрзим, живе презирем!"

(Крај у наредној свесци)

Милан ТОПОЛОВАЧКИ

РИХАРД ВАГНЕР У БАЈРОЈТУ (2)

(Наставак из претходне свеске)

8.

Вагнеров прави живот, то јест постепено откривање дитирампског драматичара, био је уједно непрестана борба са самим собом уколико он није био само тај дитирампски драматичар: борба са светом који се опире била је за њ тако љута и страшна само зато што је чуо како тај „свет", тај непријатељ који мами, говори из њега самога и што је у себи скривао моћног демона отпора. Кад је у њему настала *владајућа мисао* његовог живота да се из позоришта може извршити неупоредив утицај, највећи утицај читаве уметности, гурнуо је своје биће у најжешће превирање. Тиме није одмах била дата очигледна, јасна одлука о његовом даљем хтењу и делању; та се мисао најпре јавила готово само у облику искушења, као израз оне тамне личне воље која незајажљиво жуди за *моћи и сјајем*. Утицај, неупоредив утицај — чиме? на кога? — то је отада било неуморно питање и трагање његовог ума и срца. Хтео је да победи и освоји као још ниједан уметник, и да, уколико је могуће, једним ударцем дође до оне тиранске свемоћи ка којој је тако нејасно био гуран. Љубоморним, дубоко испитивачким погледом мерио је све што је имало успеха, а још је више посматрао онога на кога се морало утицати. Волшебним оком драматичара, који душе чита као најпознатије му списе, досезао је гледаоца и слушаоца, и мада је при том разумевању често постајао немиран, ипак се одмах лаћао средстава да га потчини. Та су му средства била при руци; што је на њ снажно деловало, то је такође

хтео и могао да учини; од својих је узора на сваком степену разумевао исто толико колико је и сам могао да створи, никада није сумњао у то да и може оно што му се допадало. Можда је он по томе једна још „умишљенија" природа него Гете, који је о себи рекао: „Увек сам мислио да то већ имам; могли су ми ставити круну на главу, и ја бих мислио да се то разуме само по себи". Вагнерово умење и његов „укус", и исто тако његова намера — све је то у свим временима тако присно одговарало једно другоме као кључ брави: — једно је с другим *постало* велико и слободно — али онда то није било. Шта га се тицало слабије, но племенитије, а ипак себично-самотно осећање које је, постранце од велике гомиле, имао овај или онај литерарно и естетски васпитан пријатељ уметности! Међутим, оне силовите буре у душама које ствара велика гомила при појединим повишењима драмске песме, онај занос душâ који изненада узима маха, скроз-наскроз честит и несебичан — то је био одјек његовог сопственог искуства и осећања, при том га је прожимала жарка нада у највишу моћ и утицај! Тако је и *велику оперу* схватао као своје средство којим би могао да изрази своју владајућу мисао; ка њој га је гонила његова жудња, ка њеном завичају управљао је свој поглед. Дуже раздобље његовог живота, заједно са најсмелијим преображајима његових планова, проучавања, боравака, познанстава, објашњава се једино том жудњом и спољашњим отпорима с којима се потребити, немирни, страсно-наивни немачки уметник морао сретати. Како се на том подручју постаје господар, то је један други уметник боље разумео; и сада, када је постепено постало познато каквим је одвећ вештачки испреденим ткањем утицаја сваке врсте Мајербер (Meyerbeer) знао да припреми и постигне сваку од својих великих победа и како је бојажљиво био одмераван след „ефеката" у самој опери, разумеће се и степен огорчења испуњеног стидом које је обузело Вагнера кад су му се очи отвориле за та скоро неопходна „уметничка средства" да се од публике извојује успех. Сумњам да је у историји постојао велики уметник који је започео с тако огромном заблудом и који се тако неподозриво и искрено упустио у најбунтовније обликовање једне уметности: а ипак је начину на који је то учинио била својствена величина и зато задивљујућа плодност. Јер, он је, из очајања сазнате заблуде, схватио модеран успех, модерну публику и лажно биће читаве модерне уметности. Поставши критичар „ефекта", протресле су га слутње сопственог прочишћења. Као да му је одсада дух музике говорио сасвим новом душевном чаролијом. Шта ако би из једне дуге болести поново дошао на светло, једва да је више веровао рукама и очима, прикрадао се

својим путем; и тако је као чудесно откриће осетио да је још музичар, да је још уметник, штавише, да је то тек сада постао.

Сваки даљи степен у Вагнеровом постајању обележава то што су се обе темељне снаге његовог бића све тешње спајале: смањује се зазор једне од друге, више сопство отада више не обдарује насилног овоземаљског брата својом службом, оно га *воли* и мора му служити. Коначно су, на циљу развоја, најнежније и најчишће садржани и у најмоћнијем, силовит нагон иде својим током као и раније, али другим путевима, тамо где је више сопство завичајно; и ово поново силази на земљу и у свему земаљскоме препознаје своју слику. Кад би било могуће да се на тај начин говори о крајњем циљу и исходу тог развоја, а да при том остане разумљив, смео би се наћи и сликовит израз којим би се могао означити један дуготрајан међустепен тог развоја; али ја сумњам у оно прво, па не покушавам ни ово друго. Тај се међустепен двема речима историјски разграничава од ранијег и каснијег: Вагнер постаје *револуционар друштва,* Вагнер спознаје једино, досадашњег уметника, *песнички народ*. Владајућа мисао, која се након оног великог очајања и покајања пред њим јавила у новом облику и моћнија него икада, одвела га је ка једном и другом. Утицај, неупоредив утицај из позоришта! — али на кога? Грозио се при подсећању на кога је дотад хтео да утиче. Пошав од свог доживљаја, схватио је читав сраман положај у којем се налазе уметност и уметници: као неко бездушно или душевно окорело друштво, које себе назива добрим, а заправо је зло, уметност и уметнике убраја у своју ропску пратњу, ради задовољавања *лажних потреба*. Модерна уметност је луксуз: то је схватио, баш као и нешто друго: да она стоји и пада с правом луксузног друштва. Не друкчије него што је ово друштво, најнемилосрднијим и најспретнијим коришћењем своје моћи, знало да немоћне, народ, учини све послушнијим, простијим и ненароднијим и да од њега створи модерног „радника", оно је народу одузело и оно највеће и најчишће што је себи створио из најдубље принуде и у чему је, као прави и једини уметник, милосрдно саопштио своју душу — свој мит, своју мелодију, свој плес, своје откриће језика, да би из тога издестилисало сладострасно средство против исцрпљености и досаде властитог постојања — модерне уметности. Како је то друштво настало, како је знало да из привидно супротних сфера моћи усиса нове снаге, како се, на пример, хришћанство, пропало у лицемерству и половичностима, дало употребити као заштита против народа, као увршћење тог друштва и његовог поседа, и како су наука и учењаци и те како послушно ступили у тај кулук,

све је то Вагнер пратио кроз разна времена, да би, на крају својих разматрања, поскочио од гађења и беса: из сажаљења према народу постао је револуционар. Од сада га је волео и чезнуо за њим, као што је чезнуо за његовом уметношћу, јер је, ах!, само у њему, само у ишчезлом, вештачки уклоњеном народу, који се једва још може наслутити, видео сад јединог гледаоца и слушаоца који би могао бити достојан и дорастао моћи његовог уметничког дела онако како га је он сањао. Тако се његово размишљање сабрало око питања: како настаје народ? Како он поново васкрсава?

Увек је налазио само један одговор: — кад би неко мноштво патило од исте невоље онако како он од ње пати, био би то народ, рекао би себи. А тамо где би иста невоља водила ка истој тежњи и жудњи, морао би се потражити и исти начин задовољења, морала би се наћи иста срећа у том задовољењу. Ако је, пак, тражио оно што би га самог у његовој невољи најдубље утешило и подигло, што би његовој невољи најдушевније изишло у сусрет, био је са заносном извесношћу свестан да су то само мит и музика, мит, који је познавао као производ и језик народне невоље, музика, с истим, премда још загонетнијим пореклом. У оба та елемента купа и лечи своју душу, они су му насушно потребни: — одатле може закључити уназад како је његова невоља сродна с невољом народа када је настао и како народ поново мора васкрснути онда кад буде било *многих Вагнера*. Па како су мит и музика живели у нашем модерном друштву, уколико нису пали као његова жртва? Слична им је судбина пала у део, као сведочанство њихове тајанствене узајамне припадности: мит је био дубоко понижен и изопачен, претворен у „бајку", у шаљив усрећујући посед деце и жена тог закржљалог народа, потпуно лишен своје чудесне, озбиљно-свете мужевне природе; музика се одржала међу сиромашним и обичним људима, међу осамљенима, немачком музичару није пошло за руком да се срећно уврсти у луксузни погон уметностй, он је сâм постао чудовишна затворена бајка, пуна најдирљивијих звукова и знакова, неспретан питач, нешто сасвим зачарано и нешто чему је потребно искупљење. Ту је уметник јасно чуо наређење које је само њему било издато — да мит врати у оно што је мужевно и да музику размађија, доведе до речи; осетио је како је његова снага за *драму* одједном разобручена, како је његова владавина заснована на једном још неоткривеном средњем царству између мита и музике. Своје ново уметничко дело, у којем је спојио све моћно, утицајно, заносно што је знао, поставио је сад пред људе са својим крупним, болно важним *питањем:* „Где сте ви који једнако патите и оскудевате као и ја? Где је мноштво

које прижељкујем као народ? Препознаћу вас по томе што иста срећа, иста утеха, треба да вам је заједничка са мном: на вашој радости треба да ми се открије ваша патња!" Питао је, дакле, са Танхојзером и Лоенгрином, тражио је, дакле, себи сличне; самотник је жудео за мноштвом.

Али, како му је било на души? Нико није давао одговора, нико није разумео питање. Не да се уопште остајало мирним, напротив, одговарало се на хиљаду питања која он уопште није био поставио, цвркутало се о новим уметничким делима као да су уистину створена да буду нагрђена речима. Читаво уживање у писању и брбљању о естетичким стварима избило је међу Немцима као грозница, мерило се и пипало по уметничким делима, по уметниковој личности, с оним недостатком стида који немачким ученицима није мање својствен него немачким новинарима. Вагнер је покушао да разумевање свог питања потпомогне списима: нова забуна, нова бука — музичар који пише и мисли био је тада за цео свет немогућа ствар; сада се викало: то је теоретичар који уметност хоће да преуреди из измудрованих појмова, каменујте га! — Вагнер беше као ошамућен; његово питање нису разумели, његову невољу нису осетили, његово уметничко дело личило је на саопштење глувима и слепима, његов народ на — привиђење; посртао је и запао у колебање. Могућност потпуног преокрета свих ствари израња пред његовим очима, он се више не ужасава те могућности: можда се с оне стране преврата и опустошења може уздићи нова нада, можда не — и у сваком случају је ништа боље него одвратно нешто. Укратко, он беше политичка избеглица и беше у беди.

И тек сада, управо с тим страшним преокретом његове спољашње и унутрашње судбине, започиње онај део у животу тог великог човека на којем лежи блиставост највишег мајсторства и сјај течног злата! Тек сада геније дитирампске драматике збацује са себе последњи омотач! Осамљен је, време му се чини ништавним, више се не нада; тако се његов поглед на свет спушта у дубину, још једном, и сада до темеља; ту види патњу у суштини ствари, и од сада, поставши тако ређи неличнији, мирније прихвата свој део патње. Жудња за највишом моћи, наслеђе ранијих прилика, сасвим прелази у уметничко стварање; својом уметношћу говори само још са собом, не више са публиком или народом, и тежи за тим да јој пружи највећу јасноћу и способност за такав најмоћнији дијалог. И у уметничком делу претходног периода било је још друкчије: и у њему је, иако нежно и оплемењено, водио рачуна о тренутном утицају: тà то је уметничко дело и било замишљено као питање, оно је требало да изазове тренутан одговор; и како је често Вагнер хтео да онима које је питао олакша да га

разумеју — тако да је излазио у сусрет њима и њиховој невичности у испитивању и прилагођавао се старијим облицима и изражајним средствима уметности; тамо где је морао страховати да својим највластитијим језиком неће уверити и бити разумљив, покушавао је да наговара и да полутуђим, али његовим слушаоцима познатијим језиком обзнани своје питање. Сада није било више ничега што би га могло склонити на такав обзир, сада је хтео само још једно: да се споразуме са собом, да о суштини света мисли помоћу догађаја, да филозофира помоћу тонова; остатак *намерног* у њему смера за крајњим *увидима*. Ко је достојан да зна шта се тада у њему збивало, о чему је у најсветијој тмини своје душе неговао дијалог са собом — а тога многи нису достојни; тај нека чује, види и доживи *Тристана и Изолду*, истински opus metaphysicum свеколике уметности, дело на којем почива згаснут поглед самртника, с његовом незаситом најслађом чежњом за тајанствима ноћи и смрти, далеко од живота који, као оно што је зло, варљиво, раздвајајуће, светли у грозовитој, утварној јутарњој светлости и оштрини: при том драма најопорије строгости форме, надмоћна у својој једноставној величини и управо само тако примерена тајанству о којем говори, смртности крај живог тела, једности у подвојености. А ипак, од тог дела нешто је још чудесније; сам уметник, који је после њега у кратком временском размаку могао да створи слику света најразличитије обојености, *Мајсторе певаче из Нирнберга*, штавише, који се у оба та дела тако рећи само одмарао и окрепљивао да би четвороделну циновску зграду, пре њих пројектовану и започету, одмереном брзином до краја подигао, своје мишљење и певање кроз двадесет година, своје бајројтско уметничко дело, *Прстен Нибелунга!* Ко би се могао осећати изненађеним суседством *Тристана* и *Мајстора певача*, тај у једној важној тачки није разумео живот и суштину свих истински великих Немаца; он не зна на којој основи може да израсте она права и једино *немачка ведрина* Лутера, Бетовена и Вагнера, коју други народи уопште не разумеју и која је, чини се, нестала и код самих садашњих Немаца — она као злато светла преврела мешавина безазлености, продорног погледа љубави, смисла за посматрање и ургурсузлука, како ју је Вагнер, као најизврсније пиће, поклонио свима онима који су од живота дубоко патили, те му се, тако рећи с осмехом оних који се опорављају, поново враћају. И док је тако сâм смиреније гледао у свет, ређе обузет гневом и гађењем, у тузи и љубави више одустајући од моћи него пред њом узмичући, док је тако у тишини подизао своје највеће дело и стављао партитуру поред партитуре, догодило се нешто што га је навело да пажљиво слуша; дошли су *пријатељи* да му

објаве подземно кретање многих душа — није то још ни издалека био „народ" који се кретао и ту објављивао, али можда заметак и први животни извор једног истински људског друштва које ће се довршити у далекој будућности; најпре само јамство да његово велико дело једном може бити положено у руке верних људи који би требало да бдију, и који би били достојни да бдију, над тим највеличанственијим завештањем потомству; у подне његовог живота, боје су у љубави његових пријатеља постале светлије и топлије; није више само он водио своју најплеменитију бригу да, тако рећи, још пре вечери стигне са својим делом до циља и за њ нађе пребивалиште. И ту се збио догађај који је он само симболично могао да схвати и који је за њега значио једну нову утеху, један срећан знак. Велики рат Немаца навео га је да подигне очи, оних истих Немаца које је знао као толико изопачене, толико одметнуте од високог немачког смисла онако како га је он с најдубљом свешћу истражио и спознао у себи и другим великим Немцима из историје — видео је да су ти Немци, у једном сасвим нечувеном положају, показали две праве врлине: једноставну храброст и разборитост, и почео је да с најдубљом срећом верује да он можда ипак није последњи Немац и да ће једном уз његово дело стајати једна још смелија моћ него што је пожртвована, но незнатна снага малобројних пријатеља, за оно дуго трајање у којем оно треба да очекује своју предодређену му будућност, као уметничко дело те будућности. Можда се та вера није могла трајно заштитити од сумње, што је више покушавала да се уздигне особито до тренутних надања: довољно, осетио је моћан подстицај да се осети опоменутим на једну још неиспуњену високу *дужност*.

Његово дело не би било готово, не би било довршено, да га је потомству поверио само као муклу партитуру: оно најнедокучљивије, оно што је само за њ задржано, нови стил за свој музички израз, своје представљање, морао је јавно да покаже и изложи да би пружио пример који нико други није могао да пружи и тако засновао једну *традицију стила* која није записана у знацима на хартији, већ у утицајима на људске душе. То је за њ утолико више постала најозбиљнија дужност што су у међувремену његова друга дела, управо с обзиром на стил музичког израза, имала најнесношљивију и најапсурднију судбину: била су славна, дивили су им се и — рђаво се поступало према њима, а нико се, изгледа, није противио. Јер, ма колико та чињеница чудно звучала: док је све принципијелније одустајао од успеха код својих савременика, процењујући их најувиђавније, и док се одрицао од помисли на моћ, дошли су му „успех" и „моћ"; у најмању руку, о томе му је причао

цео свет. Ништа није помогло што је најодлучније, увек изнова, обелодањивао оно што је у тим „успесима" потпуно неразумљиво, па чак и посрамљујуће за њега; људи су тако мало били навикнути на то да виде неког уметника како прави строгу разлику у врсти својих утицаја да чак нису сасвим веровали ни његовим најсвечанијим ограђивањима. Пошто му се разоткрила повезаност нашег данашњег позоришног живота и позоришног успеха с карактером данашњег човека, његова душа није ништа више могла да створи с тим позориштем; није му више било стало до естетског занесењаштва и клицања узбуђених маса, штавише, морало га је љутити да своју уметност види како улази у зјапеће ждрело незајажљиве досаде и жудње за разонодом. Колико је овде сваки утицај морао бити плитак и лишен мисли, колико је овде заиста више било важно пуњење једнога незаситога него храњење једнога гладнога, закључио је нарочито из једне редовне појаве: свуда се, чак и од стране извођачâ, његова уметност примала као и свака друга позоришна музика, према одвратној књизи рецепата оперског стила, штавише, његова су дела кројили и кљуцали, захваљујући образованим капелницима, правце према опери, као што је и певач веровао да им прилази тек после брижљивог потискивања духовних садржаја; а ако се хтело да се то учини сасвим добро, онда се у Вагнерове прописе упуштало с неумешношћу и извештаченом стрепњом, отприлике као кад би се ноћно скупљање народа на улицама Нирнберга, како је прописано у другом чину *Мајстора певача,* хтело да прикаже вештачким појављивањем играча балета; — и при свему томе чинило се да се поступа у доброј вери, без рђавих споредних намера. Вагнерове пожртвоване покушаје да делом и примером укаже барем на једноставну коректност и потпуност извођења и да поједине певаче уведе у сасвим нов стил музичког израза увек је изнова односио муљ владајуће немисаоности и навике; поврх тога, ове су га увек приморавале да се бави баш оним позориштем чија му се читава суштина претворила у гађење. Чак је и Гете изгубио задовољство да присуствује извођењима своје *Ифигеније,* „ужасно патим", рекао је ради објашњења, „кад морам да се бијем с тим сабластима које се не појављују онако како би требало". При том је све више растао „успех" тог позоришта које му је постало одвратно; напослетку је дошло до тога да су управо велика позоришта скоро већином живела од масних прихода које им је доносила Вагнерова уметност у својој нагрђености као оперска уметност. Пометња о тој растућој страсти позоришне публике обузела је чак и неке Вагнерове пријатеље; морао је да претрпи оно што је најопорије — велики пањеник! — и да своје пријатеље види

опијене „успесима" и „победама" тамо где је његова једино-висока мисао управо по средини била сломљена и оспорена. Готово се чинило као да у многим деловима озбиљан и тежак народ, с обзиром на свог најозбиљнијег уметника, неће допустити да закржља начелна лакомисленост, као да се баш због тога на њему мора испољити све оно просто, немисаоно, неумешно и опако у немачком бићу. — Кад се за време немачког рата чинило да преовлађује величанственије, слободније струјање душа, Вагнер се подсетио своје обавезе верности, да би барем своје највеће дело спасао од тих погрешно схваћених успеха и погрда и успоставио га у његовом највластитијем ритму, по могућности за сва времена; тако је открио *мисао Бајројта*. У пратњи тог струјања душа веровао је да види како се и на страни оних којима је желео да повери свој најдрагоценији посед буди повишено осећање обавезе; — из те двостраности обавезâ израстао је догађај који као необичан сунчев сјај лежи на последњем и следећем низу година: измишљен за спас једне далеке, једне само могуће, али недоказиве будућности, за савременост и за тек савремене људе не много више од загонетке или грозоте, за малобројне који су у томе могли да помогну, претходно уживање, претходан живот највише врсте захваљујући којем се далеко преко свог временског размака осећају блаженим, облагорођеним и плодоносним, за самог Вагнера помрачење муке, бриге, размишљања, јада, обновљени бес непријатељских елемената, но све надмашено сјајем звезде *несебичне верности* и, у тој светлости, преображено у неизрециву срећу!

Једва да треба рећи: дах трагичкога почива на овом животу. И свако ко из своје сопствене душе може да наслути нешто од тога, свако за кога принуда трагичне варке о циљу живота, искривљавање и сламање намерâ, одустајање и прочишћење кроз љубав, нису сасвим туђе ствари, мора у ономе што нам Вагнер сада показује у уметничком делу осетити сановито подсећање на властити херојски живот тог великог човека. Сасвим издалека осећаћемо се као да Зигфрид прича о својим делима: у најдирљивијој срећи сећања лелуја дубока туга позног лета, и цела природа мирно почива у жутој вечерњој светлости.

9.

Да размисли о томе шта *Вагнер, уметник, јесте* и да, посматрајући, прође поред призора истински ослобођеног умења и смења, то ће за његово оздрављење и опоравак бити потребно свакоме ко је размишљао и патио над тим како је *Вагнер, човек, постао*. Ако је уметност уопште само

она моћ да се другима саопшти оно што је човек доживео, ако свако уметничко дело противречи себи кад не омогућује да се разуме, онда се величина Вагнера, уметника, мора састојати управо у оној демонској саопштљивости његове природе која готово свим језицима говори о себи и омогућује да се унутрашњи, највластитији доживљај препозна с највећом јасноћом; његова појава у историји уметности личи на вулканску провалу целокупне неподељене уметничке моћи саме природе, пошто се човечанство навикло на призор разграничавања уметности као на неко правило. Због тога се човек може колебати које име да му се даде, да ли га треба назвати песником или ликовним уметником или музичарем, свака реч узета у особитом проширењу њеног појма, или се за њ тек мора створити нова реч.

Оно што је у Вагнеру *песничко* показује се у томе што он мисли помоћу видљивих и опипљивих збивања, а не помоћу појмова, то јест што мисли митски, онако како је народ увек мислио. Мит нема за основу мисао, као што уображавају деца једне извештачене културе, него је он сâм мишљење; он саопштава неку представу о свету, али по следу збивања, радњи и патњи. *Прстен Нибелунга* је горостасан мисаони систем без појмовног облика мисли. Можда би филозоф могао да поред њега постави нешто сасвим одговарајуће што би било сасвим без слике и радње и што би нам говорило само помоћу појмова: тада бисмо имали исто, приказано у две диспаратне сфере: једној за народ и једној за супротност народу, за теоријског човека. Овоме се, дакле, Вагнер не обраћа; јер, теоријски човек разуме од истински песничкога, од мита, управо онолико колико и глуваћ од музике, то јест обојица виде неко кретање које им се чини бесмисленим. Из једне од тих диспаратних сфера не може се гледати у другу: све док је у власти песника, човек мисли с њим као да је биће које само осећа, гледа и слуша; закључци које изводи јесу повезаности збивања што их види, дакле стварне узрочности а не логичке.

Ако би јунаци и богови таквих митских драма какве Вагнер испевава требало сад да се учине јасним и у речима, онда ниједна опасност не би била очигледнија него да ће тај *језик речи* у нама пробудити теоријског човека и на тај начин нас уздићи у једну другу, немитску сферу: тако да напослетку помоћу речи не бисмо, рецимо, јасније разумели оно што се пред нама збивало, него уопште ништа не бисмо разумели. Зато је Вагнер приморао језик да се врати у исконско стање у којем он скоро још ништа не мисли помоћу појмова, у којем је он сâм још песма, слика и осећање; неустрашивост с којом је Вагнер пришао том

застрашујућем задатку показује колико га је силно водио песнички дух, као некога ко мора следити куд год кренуо његов сабласни вођа. Сваку реч тих драма требало би моћи певати, и богови и јунаци требало би да је изговарају: то је био изванредан захтев који је Вагнер поставио својој језичкој фантазији. Свако други би при том морао клонути духом; јер, чини се да је наш језик одвећ стар и одвећ опустошен а да би се од њега могло захтевати оно што је Вагнер захтевао: а ипак, његов ударац у стену изазвао је богат извор. Управо је Вагнер, зато што је тај језик више волео и више од њега тражио, такође више него неки други Немац патио због његовог изопачавања и слабљења, дакле због многоструких губитака и осакаћивања форми, због незграпних саставних везника нашег реченичног склопа, због непевљивих помоћних глагола; — све су то, наравно, ствари које су ушле у језик захваљујући гресима и запуштањима. Томе насупрот, он је с дубоким поносом осетио и сад још постојећу изворност и неисцрпност тог језика, тонску снагу његових корена, у којима је, насупрот крајње изведеним, вештачки реторичким језицима романских племена, наслутио чудесну склоност и припрему за музику, за истинску музику. Захваљујући Вагнеровом песништву настаје уживање у немачком језику, искреност и отвореност у саобраћању с њим, како се тако нешто, изузев код Гетеа, не може осетити ни код једног Немца. Телесност израза, одважна језгровитост, снага и ритмичка многоврсност, необично богатство у снажним и значајним речима, поједностављивање реченичног склопа, скоро јединствена досетљивост у језику узбурканог осећања и наслућивања, понекад народна изворност која куља сасвим чиста, и пословичност — таква би се својства могла набројати, а ипак би још увек било заборављено оно најснажније и дивљења најдостојније. Ко једно за другим чита таква два песничка дела као што су *Тристан* и *Мајстори певачи,* осетиће у погледу језика слично чуђење и сумњу као и у погледу музике: како је, наиме, било могуће да се стваралачки влада над два света толико различита по форми, боји, склопу, као и по души. То је оно што је најмоћније у Вагнеровој обдарености, нешто што ће поћи за руком само — великом мајстору: да за свако дело искује нов језик и да новој дубини осећања даде и ново тело, нов звук. Где се испољи једна таква крајње ретка моћ, ту ће покуда увек остати само ситничава и неплодна, покуда која се односи на поједину охолост и чудноватост или на учесталије нејасности у изразу и на обавијање мисли велом. Поврх тога, онима који су до сада најгласније кудили није толико био зазоран и нечувен језик, колико душа, читав начин како да се пати и осећа. Сачекаћемо док ови сами не буду имали

друкчију душу, тада ће сами говорити и друкчијим језиком: а тада ће, како ми се чини, и с немачким језиком у целини ствари стајати боље него што сада стоје.

Али пре свега, нико ко размишља о Вагнеру, песнику и језичком ствараоцу, не би требало да заборави да ниједна од Вагнерових драма није одређена да буде читана, те да се, дакле, не сме узнемиравати захтевима који се постављају обичној драми. Ова жели да утиче на осећање једино појмовима и речима; с том намером она потпада под власт реторике. Међутим, страст у животу ретко је речита: у обичној драми она то мора бити да би се уопште на неки начин саопштила. Но, ако се језик неког народа већ налази у стању пропадања и кварења, онда драматичар долази у искушење да језик и мисао необично пребоји и преобличи; он хоће језик да уздигне да би овај омогућио да опет зазвучи повишено осећање, и при том доспева у опасност да уопште не буде схваћен. Он исто тако настоји да узвишеним изрекама и досеткама саопшти страсти нешто од величине, и тиме опет запада у једну другу опасност: појављује се нејасан и извештачен. Јер, стварна страст живота не говори у мудрим изрекама, а песничка лако побуђује неповерење према својој искрености ако се суштински разликује од те стварности. Насупрот томе, Вагнер, први који је спознао унутарњи недостатак обичне драме, свако драмско збивање даје у троструком објашњењу, помоћу речи, геста и музике; наиме, основна осећања у души извођача драме музика непосредно преноси на душе слушалаца, који сад у гестовима истих тих извођача опажају прво појављивање тих унутарњих збивања, а у језику речи још једно друго, блеђе њихово појављивање, преведено у свесније хтење. Сви ти утицаји настају истовремено и без икаквог узајамног ометања, те онога коме се таква драма изводи приморавају на сасвим ново разумевање и доживљавање, као да су његова чула одједном постала одуховљенија а његов дух чулнији, и као да се сад све оно што из човека хоће да изиђе и жуди за сазнањем налази слободно и блажено у некој радости сазнавања. Пошто се свако збивање у некој Вагнеровој драми гледаоцу саопштава с највећом разумљивошћу, и то музиком изнутра осветљава и жаром прожима, њихов се творац могао лишити свих оних средстава која су песнику потребна да би својим збиваньима дао топлину и светлосну снагу. Читаво домаћинство драме могло је бити једноставније, градитељев смисао за ритам могао се поново одважити да се покаже у великим укупним сразмерама зграде; јер је сад за ту намерну замршеност и збуњујућу многоликост стила градње недостајао сваки подстрек којим песник тежи да у корист свог дела постигне осећање чуђења и напетог интересовања, да би то

затим подигао до осећања срећног дивљења. Утисак идеализујуће даљине и висине није се могао прибавити тек смицалицама. Језик се из реторичке ширине повукао у затвореност и снагу емотивног говора; и упркос томе што је глумац много мање него раније говорио о ономе што је у позоришној игри чинио и осећао, сада су унутарња збивања, која је до сада далеко од позорнице држала бојазан драматичара од онога што је тобоже недрамско, приморавала слушаоца на страсно доживљавање, док је пратећа гестикулација имала потребу да се испољава само у најнежнијим прелазима. Но, уопште је страст која се пева временски нешто дужа него она која се изговара; музика тако рећи растеже осећање: одакле уопште следи да глумац, који је уједно певач, мора надвладати превелику непластичну узбуђеност кретања од које пати драма која се приказује помоћу речи. Он се сматра привученим на оплемењивање геста, утолико више што је музика загњурила његово осећање у купку једног чистијег етера и тако га нехотице приближила лепоти.

Изванредни задаци које је Вагнер поставио глумцима и певачима распалиће међу њима такмичење за читаве генерације да би коначно слику сваког Вагнеровог јунака приказали у најтелеснијој видљивости и довршености: онако како се та довршена телесност већ налази припремљена у музици драме. Идући за тим вођом, најзад ће и око вајара видети чуда једног новог света призора која је пре њега први пут угледао једино творац таквих дела као што је *Прстен Нибелунга:* као *вајар* највише врсте који, попут Есхила, показује пут будућој уметности. Не морају ли се већ због љубоморе побудити велике обдарености кад уметност пластичара свој утицај упореди с утицајем музике каква је Вагнерова: у којој постоји најчистија, најблиставија срећа; тако да се онај ко је слуша осећа као да је готово сва ранија музика говорила отуђеним, збуњеним, неслободним језиком, као да се с њом до сада хтела да игра нека игра пред таквима који нису били достојни озбиљности, или као да би с њом требало поучавати и демонстрирати пред таквима који нису достојни чак ни игре. Путем те раније музике, у нас само накратко продире она срећа коју увек осећамо при Вагнеровој музици: блеште ретки тренуци заборава, који је тако рећи спопадају, у којима она говори једино са собом и поглед управља нагоре, као Рафаелова Цецилија, далеко од слушалаца који од ње траже разоноду, забаву или ученост.

О Вагнеру, *музичару,* требало би уопште рећи да је дао језик свему ономе у природи што до сада није хтело да говори: он не верује да мора постојати нешто немо. Он урања и у јутарњу румен, шуму, маглу, бездан, планински

врх, ноћни плућак, месечев сјај, и примећује у њима потајну жудњу: они желе и да звуче. Ако филозоф каже да постоји једна воља која у живој и неживој природи жуди за животом, музичар додаје: и та воља хоће на свим ступњевима, звучни живот.

Пре Вагнера, музика је у целини имала уске границе; односила се на човекова трајна стања, на оно што Грци називају ethos, и тек је с Бетовеном почела да открива језик патоса, страственог хтења, драмских збивања у човековој души. Некада је расположење, неко стање прибраности или ведрине или побожности или покајништва, требало показати помоћу тонова, хтело се да се извесном упадљивом истовременошћу форме и дужим трајањем те истовремености слушалац принуди на тумачење те музике и напослетку пренесе у исто расположење. Свим таквим сликама расположења и стања биле су неопходне појединачне форме; друге су у њима постале уобичајене захваљујући конвенцији. О дужини је одлучивала музичарева обазривост, који је слушаоца свакако хтео да доведе у неко расположење, али не и да му досађује одвећ дугим трајањем тог расположења. Отишло се корак даље кад су се једна за другом стварале слике супротних расположења и кад се открила драж контраста, а још један корак даље кад је исти музички комад примио у себе супротност ethosa, на пример супротстављање једне мушке и једне женске теме. Све су то још груби и прапочетни ступњеви музике. Страх од страсти даје једне законе, страх од досаде друге; сва претеривања и продубљивања осећања сматрала су се као „неетичка". Пошто је, међутим, уметност ethosa иста обична стања и расположења приказивала у стоструком понављању, запала је најзад, упркос најчудеснијој досетљивости својих мајстора, у исцрпљеност. Најпре је Бетовен омогућио музици да говори једним новим језиком, дотада забрањеним језиком страсти: пошто је, међутим, његова уметност морала израстити из закона и конвенција уметности ethosa и покушати да се пред овом тако рећи оправда, његово уметничко постајање имало је у себи особену тешкоћу и нејасност. Унутарње, драмско збивање — јер свака страст има неки драмски ток — хтело је да продре до једне нове форме, али се наслеђена шема музике расположења томе супротстављала и готово с изразом моралности говорила против настајања неморалности. Понекад се чини као да је Бетовен поставио себи противречан задатак да омогући да се патос изрази средствима ethosa. За највећа и најпознија Бетовенова дела та представа, међутим, није довољна. Да би репродуковао велик извијен лук неке страсти, открио је једно заиста ново средство: узимао је појединe тачке њене путање и наговештавао их с највећом

одређеношћу, да би потом слушаоцу препустио да из њих *докучи* целу линију. Споља посматрана, нова форма је изгледала као спајање више музичких комада, од којих је сваки појединн привидно приказивао једно трајно стање, а уистину један тренутак у драмском току страсти. Слушалац је могао помислити да чује стару музику расположења, само што му је узајамни однос појединих делова постао несхватљив, те се више није могао тумачити према канону супротности. Чак је код музичарâ настало ниподаштавање захтева за уметничком целовитом изградњом; след делова у њиховим делима постао је произвољан. Проналазак велике форме страсти је, услед неспоразума, одвео натраг ка појединачном ставу с произвољним садржајем, а узајамна напетост делова сасвим је престала. Зато је симфонија, према Бетовену, једна тако чудновато нејасна творевина, особито када још у појединостима заплиће језиком Бетовеновог патоса. Средства не одговарају намери, а намера у целини уопште не постаје јасна слушаоцу, јер ни у глави творца никада није била јасна. Међутим, управо захтев да треба рећи нешто сасвим одређено и да се то каже најјасније, постаје утолико неопходнији уколико је неки род виши, тежи и умишљенији.

Због тога је читава Вагнерова борба била усмерена на то да се открију сва средства која служе *јасноћи;* за то му је пре свега било потребно да се ослободи од свих забуна и претензија старије музике стањâ и да својој музици, тонском процесу осећања и страсти, стави у уста сасвим недвосмислен говор. Ако погледамо оно што је он постигао, осетићемо као да је и у области музике учинио исто оно што је у области скулптуре учинио проналазач групе у слободном простору. Мерена Вагнеровом, сва ранија музика изгледа крута или бојажљива, као да је човек не сме посматрати са свих страна и као да се она стиди. Сваког степена и сваке боје осећања Вагнер се лаћа с највећом чврстином и одређеношћу; он узима у руке најнежније, најудаљеније и најгрубље чувство, без бојазни да ће га изгубити, и држи га као нешто отврдло и очврсло, иако би, иначе, у њему свако видео неког неухватљивог лептира. Његова музика никада није неодређена, везана за расположење; све што кроз њу говори, човек или природа, има строго индивидуализовану страст; бура и ватра имају код њега принудну власт једне личне воље. Над свим јединкама које стварају тонове и над борбом њихових страсти, над читавим вртлогом супротности лебди, с највећом промишљеношћу, надмоћан симфонијски разум који из рата непрекидно рађа слогу: Вагнерова музика као целина одраз је света како га је схватао велики ефешки филозоф, као хармонију која из себе рађа борбу, као јединство правде

и непријатељства. Дивим се могућности да се по мноштву страсти које иду у различитим смеровима прорачуна велика линија једне свеукупне страсти: да је тако нешто могуће, то видим доказаним сваким појединим чином неке Вагнерове драме који напоредо прича појединачну судбину различитих јединки и једну укупну судбину свих. Већ на почетку осећамо да пред собом имамо појединачна струјања која се узајамно противе, али и изнад свих њих, моћну, једну реку, с једним силовитим смером: та се река креће најпре немирно, преко скривених стеновитих шиљака, понекад се чини да бујица хоће да се растргне, да оде у различитим смеровима. Постепено примећујемо да је унутарње целокупно кретање постало силније, рушилачкије; гучевит немир прешао је у мир широког плодоносног кретања ка неком још непознатом циљу; и изненада, на крају, река се обрушава у дубину, читавом својом ширином, с демонским уживањем у понору и разбијању таласа. Никада Вагнер није више Вагнер него кад се тешкоће удесетостручују и он у сасвим великим размерама може да влада с уживањем законодавца. Необуздане, узајамно противречне масе укротити до једноставних ритмова, кроз збуњујућу разноврсност захтева и жеља спровести једну вољу — то су задаци за које се он осећа рођеним, у којима осећа своју слободу. При том никада не губи дах, никада не стиже до свог циља дахћући. Он је исто тако непрестано тежио за тим да себи наметне најтеже законе као што други гледају да олакшају свој терет; живот и уметност га притискају кад не може да се игра њиховим најтежим проблемима. Нека се једном размисли о односу певане мелодије према мелодији непеваног говора — како он висину, снагу и такт човека који страсно говори обрађује као природни узор који треба да претвори у уметност: — нека се затим поново размисли о увршћивању једне такве страсти која пева у читав симфонијски склоп музике да би се упознало чудо савладаних тешкоћа; при том је његова довитљивост, у великим и малим стварима, свеприсутност његовог духа и његове марљивости, такве врсте да би се при погледу на неку Вагнерову партитуру могло поверовати да пре њега није било никаквог правог рада и напрезања. Чини се да је он и с обзиром на муку уметности могао рећи да се права врлина драматичара састоји у самоиспољавању, али би он вероватно узвратио: постоји само једна мука, мука онога што се није ослободило; врлина и добро су лаки.

Посматран у целини као уметник, Вагнер, да подсетимо на један познатији тип, има на себи нешто од Демостена: страховиту озбиљност за ствар и снагу захвата, тако да ствар сваки пут ухвати; шчепа је својом руком, у трену, и она држи чврсто, као да је од туча. Као Демостен, и он

скрива своју уметност или чини да се она заборави, приморавајући нас да мислимо на ствар; а ипак, он је, попут Демостена, последња и највиша појава иза читавог једног низа снажних уметничких духова, и отуда има више да сакрије од оних првих у низу; његова уметност делује као природа, као произведена, поново нађена природа. Он не носи на себи ништа театрално што имају сви ранији музичари који се понекад и поигравају својом уметношћу и своје мајсторство износе на пазар. Код Вагнеровог уметничког дела човек не мисли ни на оно што је занимљиво, ни на оно што је угодно, ни на самог Вагнера, нити на уметност уопште; једино осећа *оно што је нужно*. Колико је строгости и равномерности воље, колико је самонадмашивања уметнику било потребно у време његовог постајања да би најзад, у зрелости, с радосном слободом у сваком тренутку стварања учинио оно што је нужно — то му никада нико неће моћи срачунати: довољно је ако на појединим случајевима осетимо како се његова музика, с извесном свирепошћу одлуке, покорава току драме неумољивом као судбина, док ватрена душа те уметности жуди за тим да једном, без икаквог зауздавања, лута у слободи и дивљини.

10.

Уметник који ту моћ има над собом покорава себи све друге уметнике а да то и неће. За њега самог, опет, ти покорени, његови пријатељи и присталице, не постају опасност, ограничење: док незнатнији карактери, пошто настоје да се ослоне на пријатеље, због ових обично губе своју слободу. Крајње је чудесно посматрати како је Вагнер целог свог живота избегавао свако оснивање странака, али како се у оквиру сваке фазе његове уметности стварао круг присталица, наизглед да би га задржао на тој фази. Он је вазда ишао посред њих и није се дао свезати; његов је пут, поврх тога, био одвећ дуг а да би га неки појединац тако лако на њему од почетка могао пратити: и тако неуобичајен и стрм да је и најверније присталица једном свакако губио дах. Скоро у свим Вагнеровим животним добима његови су пријатељи радо хтели да га догматизују; а исто тако, мада из других разлога, и његови непријатељи. Да је чистота његовог уметничког карактера само за један степен била мање одлучна, он би далеко раније постао одлучујући господар савремених уметничких и музичких прилика: — што је сада најзад и постао, али у далеко вишем смислу, да се све оно што се збива на било којем подручју уметности нехотице сматра стављеним пред суд његове уметности и његовог уметничког карактера. Подвлас-

тио је себи најзлонамерније: нема више ниједног обдареног музичара који га у души својој не би слушао и сматрао вреднијим слушања него себе и осталу музику заједно. Неки који безусловно хоће нешто да значе, боре се управо с том унутарњом дражи која их надвладава, с бојажљивом ревношћу пробијају се у круг старијих мајстора и своју „самосталност" радије би да ослоне на Шуберта (Schubert) или Хендла (Händel) неголи на Вагнера. Узалуд! Борећи се против своје боље савести, они сами као уметници постају незнатнији и сићушнији; свој карактер кваре тиме што морају да трпе рђаве савезнике и пријатеље: и после свих тих жртвовања ипак им се дешава, можда у неком сну, да њихово ухо ослушкује Вагнера. Ти су противници достојни жаљења: верују да много губе кад себе губе, и при том се варају.

Но, Вагнер очигледно не држи много до тога да ли ће музичари од сада компоновати вагнеровски и да ли ће уопште компоновати; разуме се, он чини што може да би разбио ону злосрећну веру да се сад њему опет мора придружити једна школа композитора. Уколико има непосредног утицаја на музичаре, он настоји да их научи уметности великог израза; чини му се да је дошао тренутак у развоју уметности у којем је добра воља да се постане ваљан мајстор приказивања и упражњавања вреднија поштовања него прохтев да човек по сваку цену сам „ствара". Јер, то стварање, на сада достигнутом ступњу уметности, има кобну последицу да оно што је истински велико расплине у његовим утицајима, тако што ће га, докле год може, умножавати и што ће средства и уметничке захвате генија свакодневном употребом излизавати. Чак је и оно што је у уметности добро — излишно и штетно ако је настало из подражавања онога што је најбоље. Вагнерови циљеви и средства чине исту целину: да би се то осетило, није потребно ништа друго осим уметничког поштења, а непоштење је научити од њега средства и употребити их за сасвим друкчије, мање циљеве.

Када, дакле, Вагнер одбија да живи у јату музичара који компонују вагнеровски, онда он утолико снажније свим талентима поставља нов задатак да заједно с њим открију законе стила за драмски музички израз. Покреће га најдубља потреба да за своју уметност заснује *традицију стила* захваљујући којој његово дело, у чистом облику, може живети од једног до другог времена све док не достигне ону *будућност* за коју га је предодредио његов творац.

Вагнер има незаситљив нагон да саопшти све оно што се односи на то заснивање стила и, на тај начин, на даље трајање његове уметности. Да своје дело, говорећи са Шо-

пенхауером, као свету залогу и истински плод свога живота учини својином човечанства, предајући га на чување потомству које ће боље судити, то му је постао циљ који претходи *свим другим циљевима* и зарад којег носи трнову круну која једном треба да се развије у ловоров венац: његова се тежња исто тако одлучно усредсредила на осигурање његовог дела као и тежња инсекта, у његовом последњем облику, на осигурање својих јаја и старање за млађе, чије постојање никада неће доживети: оставиће јаја тамо где ће она једном, као што поуздано зна, наћи живот и храну, и умреће спокојан.

Тај циљ, који претходи свим другим циљевима, покреће га на све новија и новија открића; из бунара своје демонске саопштљивости он их црпе утолико више што се осећа одређенијим у борби с најненаклоњенијим добом које је донело са собом најгору вољу за слушање. Постепено, међутим, чак и ово доба почиње да попушта пред његовим неуморним покушајима, пред његовим гипким навaљивањем, и да начуљује уши. Где би се издалека указала каква мала или значајна прилика да своје мисли објасни помоћу примера, Вагнер је био спреман за то: своје је мисли мислио преносећи их у свагдашње околности и из најоскуднијег отеловљења доводио их још до речи. Где му се отворила колико-толико пријемчива душа, бацио је своје семе у њу. Надања ће прикључити тамо где ће хладан посматрач слегати раменима; превариће се сто пута да би према том посматрачу једном био у праву. Као што мудрац са живим људима у основи општи само утолико уколико помоћу њих уме да увећа благо свог сазнања, тако се скоро чини као да уметник не може више с људима свога времена имати никаквог општења помоћу којег не би потпомагао овековечење своје уметности: не воле га друкчије него што се воли то овековечење, и он исто тако осећа само једну врсту мржње уперене против њега, наиме мржњу која хоће да му сруши мостове према тој будућности његове уметности. Ученици које је Вагнер васпитао, поједини музичари и глумци којима је рекао неку реч, показао неки гест, мали и велики оркестри које је водио, градови који су га видели на врхунцу његове делатности, владари и жене који су, пола са зазирањем пола с љубављу, суделовали у његовим плановима, различите европске земље којима је повремено припадао као судија и нечиста савест њихових уметности: све је то постепено постало ехо његове мисли, његовог незаситог стремљења ка будућој плодотворности; ма колико се тај ехо често враћао изопачен и збркан, надмоћности снажног тона који је он стоструко довикнуо свету напослетку ипак мора одговарати и надмоћан одјек; и ускоро неће више бити могуће не чути га, погрешно га разумети.

Тај одјек већ сада потреса уметничке центре модерних људи; сваки пут кад је дах његовог духа дунуо у те вртове, покренуло се све што је у њима било трошно и сасушено; а још речитије од тог потреса говори сумња која се свуда јавља: нико више не зна да каже где ће све још Вагнеров утицај неочекивано избити. Он нипошто није у стању да срећу уметности посматра одвојено од било које друге среће или несреће: ма где модерни дух крио у себи опасности, ту ће он оком најпроницљивијег неповерења приметити и опасност по уметност. У својој ће представи расклопити зграду наше цивилизације и неће допустити да му промакне ништа што је црвоточно, ништа што је лакомислено истесано: наиће ли при том на зидове отпорне према временским променама и уопште на трајније темеље, одмах ће помислити на неко средство да од тога за своју уметност добије бедеме и заштитне кровове. Он живи као бегунац који гледа да сачува, не себе, него тајну; као несрећна жена која хоће да спасе живот детета које носи у наручју, а не свој сопствени: он живи као Зиглинда, „ради љубави".

Јер, заиста је то живот пун разноврсне муке и стида бити у неком свету непостојан и неодомаћен а ипак му говорити, морати од њега захтевати, презирати га, а ипак се, презренога, не моћи лишити — то је права невоља уметника будућности; он не може да за себе, попут филозофа, у неком тамном куту јури за сазнањем: јер су му потребне људске душе као посредници за будућност, јавне установе као јемство те будућности, као мостови између „сада" и „некад". Његова уметност не може пловити на чуну писаног записа, као што то може филозоф: уметност хоће људе као преносиоце, а не слова и ноте. Над читавим деоницама Вагнеровог живота одзвања тон страха да се тим људима неће више приближити и да ће, уместо примера који треба да им дâ, бити силом ограничен на писани наговештај, те да ће, место да успостави дело, показати најблеђи зрачак дела таквима који читају књиге, што у целини значи колико и: који нису уметници.

Вагнер као *писац* показује принуду каквог храброг човека коме су разбили десну руку и који се бори левом: он је увек патник када пише, јер је услед привремено несавладљиве нужности лишен правог саопштавања на свој начин, у облику сјајног и победоносног примера. Његови списи немају ничега канонског, строгог: него канон лежи у делима. То су покушаји да се схвати инстинкт који га је покретао на његова дела и да се тако рећи самом себи погледа у очи; ако је најпре постигао да свој инстинкт претвори у сазнање, нада се да ће у душама његових читалаца настати обрнут процес: с том намером пише. Ако би се можда показало да је при том покушано нешто што

је немогуће, Вагнер би ипак имао истоветну судбину са свима онима који су размишљали о уметности; а пред већином од њих има ту предност што је у њему нашао пребивалиште најснажнији целокупни инстинкт уметности. Не знам ни за какве естетичке списе који би доносили толико светлости као Вагнерови; што се уопште може искусити о рођењу уметничког дела, то се може искусити из њих. То је један од сасвим великих уметника који овде иступа као сведок и своје сведочанство кроз дуги низ година све више допуњује, ослобађа, појашњава и издиже из онога што је неодређено; чак и кад, као сазнавалац, посрће, он истерује ватру. Извесни списи, као *Бетовен, О дириговању, О глумцима и певачима, Држава и религија,* чине да свака жеља за противречењем занеми и изнуђују за себе тихо унутарње, предано посматрање, као што и доликује приликом отварања драгоцених шкриња. Други, особито из ранијег доба, рачунајући и *Оперу и драму,* узбуђују, изазивају немир: у њима се налази неравномерност ритма захваљујући којој, као проза, изазивају забуну. Дијалектика у њима вишеструко је испрекидана, ход кроз скокове осећања више спутан него убрзан; нека врста мрзовољности онога који пише лежи на њима као сенка, као да се уметник стиди појмовног доказивања. Онога ко није сасвим упознат можда највише притиска израз ауторитативног достојанства који му је сасвим својствен и тешко се може описати: мени то изгледа као да Вагнер често *говори пред непријатељима* — јер су сви ти списи написани стилом говора, а не стилом писања, и човек ће их сматрати далеко јаснијим кад их чује добро изговорене — пред непријатељима с којима не може имати никакве поверљивости, због чега се показује уздржаним, смотреним. Но, не ретко кроз ту намерну набораност пробија заносна страст његовог осећања; тада нестаје вештачка, тешка и споредним речима набрекла периода, и измиче му се реченице и читаве странице које спадају у оно најлепше што немачка проза има. Али чак и ако се претпостави да он у таквим деловима својих списа говори пријатељима и да сабласт његовог противника не стоји више поред његове столице: сви ти пријатељи и непријатељи с којима се Вагнер као писац у нешто упушта имају нечег заједничког што их темељито одваја од оног народа за који он као уметник ствара. Они су у префињености и неплодности свог образовања потпуно *ненародски,* и онај ко хоће да га они разумеју, мора говорити ненародски: онако како су то чинили наши најбољи прозни писци, онако како то чини и Вагнер. С коликом принудом, може се погодити. Међутим, снага оног предострожног, готово мајчинског нагона, којем он приноси сваку жртву, и њега самог вуче натраг у атмосферу учених и

образованих којој је као стваралац заувек рекао збогом. Покорава се језику образовања и свим законима његовог саопштавања, премда је он био први који је осетио дубоку недовољност тог саопштавања.

Јер, ако његову уметност ишта одваја од свеколике уметности новијих времена, онда је то ово: она више не говори језиком образовања једне касте и уопште више не зна за супротност између образованих и необразованих. Тиме саму себе супротставља читавој култури ренесансе, која је до сада нас, новије људе, заогртала у своју светлост и своју сенку. Тиме што нас Вагнерова уметност на махове износи из ње, кадри смо да уопште тек сагледамо њен једноврсни карактер: ту нам се Гете и Леопарди јављају као последњи велики закаснели следбеници италијанских филолога-поета, а *Фауст* као приказ најненародскије загонетке коју су новија времена себи поставила у лику теоријског човека који жуди за животом; чак је и Гетеова песма поновила оно што је певала народна песма, а није јој претходила, и њен је песник знао зашто је с толико озбиљности свом присталици ставио на душу ову мисао: „Моја дела не могу постати популарна; ко на то помишља и ка томе тежи, тај је у заблуди".

Да уопште може постојати уметност толико светла и топла да би попут сунца исто тако обасјавала просте и сиромашне духом као и растапала охолост зналаца: то се морало искусити и није се могло докучити. Али, у духу свакога ко то сада искушава мора то преокренути све појмове о васпитању и култури; чиниће му се да је подигнута завеса пред једном будућношћу у којој више нема највиших добара и среће који нису заједнички срцима свих. Погрда која је до сада била прилепљена за реч „заједнички" биће јој тада одузета.

Ако се на такав начин слутња одважује да иде у даљину, свестан увид сагледаће језиву социјалну несигурност наше савремености и неће прикрити угроженост једне уметности за коју се чини да нема никаквих корена осим у тој даљини и будућности, и која ће омогућити да пре сазнамо њене расцветане гране него темељ из којег израста. Како ћемо спасти ту безавичајну уметност све до те будућности, како ћемо зауздати бујицу на изглед свуда неизбежне револуције, тако да с многим стварима које морају и заслужују да пропадну, не буду однети и срећна антиципација и јемство једне боље будућности, једног слободнијег човечанства?

Ко тако пита и брине, тај је узео учешћа у Вагнеровој бризи; он ће се с њим осећати нагнаним да трага за оним постојећим моћима које имају добру вољу да у временима земљотреса и рушења буду духови заштитници најплеме-

нитијих добара човечанства. Вагнер се једино у том смислу својим списима распитује код образованих људи да ли би у својом ризницама хтели да похране његово завештање, драгоцен прстен његове уметности; чак и изванредно поверење које је Вагнер и у својим политичким циљевима поклонио немачком духу чини ми се да потиче отуда што верује да народ реформације има ону снагу, благост и храброст које су потребне да „море револуције зајазе у корито реке човечанства која мирно тече"; и скоро бих хтео да мислим да је он само то, и ништа друго, хтео да изрази симболиком свог *Царског марша.*

Али, уопште узев, тежња стваралачког уметника спремна да помогне одвећ је велика, хоризонт његове љубави према људима одвећ је опсежан а да би се његов поглед закачио за ограде националног бића. Његове су мисли, као и мисли сваког доброг и великог Немца, *наднемачке,* а језик његове уметности не говори народима, већ људима.

Али *људима будућности.*

То је вера која му је својствена, његова патња и његова одлика. Ниједан уметник из било којег прошлог времена није од свог генија добио један тако необичан мираз, нико осим њега није морао да ту кап најопорије горчине испије са сваким нектарским напитком који му је надахнуће пружило. Није то, како би се могло поверовати, несхваћен, злостављан, у свом времену тако рећи пролазан уметник који је ту веру за себе стекао, ради нужне одбране: успех и неуспех код савременика нису је могли уништити и нису је могли засновати. Он не припада том поколењу, макар га оно славило или одбацивало: — то је суд његовог инстинкта; и да ли ће му икада припасти неко поколење, то се ономе ко у то не може веровати не може ни доказати. Међутим, и тај неверник свакако може поставити питање о томе каквог соја мора бити поколење у којем би Вагнер поново препознао свој „народ", као укупност свих оних који осећају заједничку невољу и из ње хоће да се избаве заједничком уметношћу. Шилер је, дакако, имао више вере и наде: он није питао како ће вероватно изгледати будућност ако би инстинкт уметника који је предсказује био у праву, него је, напротив, од уметникâ *захтевао:*

„Уздигните се смелих крила
високо изнад вашег времена!
Далеко већ у вашем огледалу
свиће будуће столеће!"

11.

Нека нас добри ум сачува од вере да ће човечанство икада наћи коначне идеалне поретке и да ће тада срећа с вазда подједнаким зрацима, попут сунца у тропским земљама, морати обасјавати оне који су тако распоређени: с једном таквом вером Вагнер нема ничег заједничког, он није утопист. Ако не може да се лиши вере у будућност, онда то заиста значи само толико да он на садашњим људима запажа својства која не спадају у непроменљив карактер и костур људског бића, него су променљива, чак пролазна, и да управо *због тих својстава* уметност међу њима мора бити без домовине, а он сâм унапред послати весник једног другчијег времена. Никакво златно доба, никакво ненастањено небо није досуђено тим будућим поколењима на која га упућује његов инстинкт и чије се приближне особине утолико могу докучити из тајног писма његове уметности уколико је могуће да се од врсте задовољења закључи о врсти потребе. Ни надљудска доброта и правда неће као нека непокретна дуга бити затегнуте над пољем те будућности. Можда ће то поколење у целини бити чак горе него садашње — јер ће, у рђавим као и добрим стварима, бити *отвореније;* штавише, било би могуће да његова душа, ако се једном изрази пуним, слободним звуком, на сличан начин уздрма и престрави наше душе као кад би се зачуо глас каквог, до сада скривеног, злог природног духа. Или, како ове реченице звуче у нашем уху: да је страст боља од стоицизма и лицемерства, да је честитост, чак у злу, боља него самог себе изгубити због моралности традиције, да слободан човек може бити и добар и зао, али да је неслободан човек срамота природе, и да нема удела у небеској нити у земаљској утехи; најзад, да свако ко хоће да постане слободан мора то постати помоћу себе самог, и да слобода никоме не пада у крило као дар чуда. Ма колико то звучало оштро и страшно: то су тонови из оног будућег света којем је *уметност истински потребна* и од које може очекивати и истинска задовољења; то је језик природе поново успостављене и у ономе што је људско, то је таман оно што сам раније назвао исправним осећањем насупрот сада владајућем неисправном осећању.

Међутим, истинска задовољења и искупљења постоје једино за природу, а не за неприроду и неисправно осећање. Неприроди, кад једном дође до свести о себи, преостаје само чежња за оним ништа, док природа, напротив, жуди за преображајем путем љубави: она прва *неће* да буде, ова друга хоће да буде *другчија.* Ко је то схватио, тај нека сад у потпуној тишини душе предочи себи једно-

ставно мотиве Вагнерове уметности како би се запитао да ли с њима природа или неприрода следе своје циљеве онако како су управо назначени.

Захваљујући сажаљивој љубави једне жене, која радије хоће да умре него да буде неверна, луталица, очајник, налази избављење од своје патње: мотив *Летећег Холанђанина*. — Одричући се сваке властите среће, жена која воли, небеским преображавањем Амора у Каритас, постаје светица и спасава душу вољеног: мотив *Танхојзера*. — Оно највеличанственије, највише, спушта се, захтевајући, к људима и неће да буде питано одакле долази; кад се кобно питање постави, враћа се у свој виши живот: мотив *Лоенгрина*. — Женина душа што воли и исто тако народ драговољно прихватају новог усрећујућег генија, премда га заштитници наслеђенога и уобичајенога одбацују и клевећу: мотив *Мајстора певача*. Двоје које се воле, не знајући за своју љубав, већ, напротив, верујући да су дубоко рањени и презрени, траже једно од другога да попију смртоносни напитак, наизглед ради окајања увреде, а уистину из једног несвесног нагона: смрћу желе да се ослободе од сваког растављања и прикривања. Вера да је смрт близу ослобађа њихову душу и води их у краткотрајну језовиту срећу, као да су стварно умакли од дана, обмане, чак од живота: мотив у *Тристану и Изолди*.

У *Прстену Нибелунга* трагички јунак је бог чија душа жуди за влашћу и који се, идући свим путевима да би је стекао, везује уговорима, губи своју слободу и бива увучен у проклетство које лежи на власти. Своју неслободу спознаје управо у томе што више нема никаквог средства да се домогне златног прстена, збира читаве земаљске власти и уједно највећих опасности за њега самог све док је у поседу његових непријатеља: обузима га страх од краја и сумрака свих богова и исто тако очајање над тим што тај крај може само да посматра, а не и да му се супротстави. Потребан му је слободан неустрашив човек, који ће, без његовог савета и помоћи, чак у борби против божанског поретка, сâм извршити дело које је Богу украђено: он га не види, и управо онда кад се једна нова нада још буди, мора се повиновати принуди која га веже: његовом руком мора бити уништено оно што је највољеније, мора бити кажњено најчишће саосећање с његовом невољом. Ту најзад осећа одвратност према власти, која у наручју носи зло и неслободу, његова се воља ломи, он сâм жуди за крајем који му издалека прети. И тек се сад догађа оно што се раније највише прижељкивало: појављује се слободан неустрашив човек, настао је у противречности према читавом предању; његови родитељи испаштају што их је спојио савез против поретка природе и морала: они пропа-

дају, али Зигфрид живи. Посматрајући његово величанствено постајање и цветање, одвратност напушта Вотанову душу, он погледом најочинскије љубави и страха прати судбину јунака. Како себи кује мач, убија змаја, задобија прстен, измиче најлукавијој превари, буди Бринхилду, како проклетство које почива на прстену не штеди ни њега, све више му се приближава, како он, веран у неверству, највољеније рањавајући из љубави, бива обвијен сенкама и облацима кривице, али напослетку чист као Сунце израња и залази, цело небо запаљујући својим ватреним сјајем и свет очишћујући од проклетства — све то посматра Бог коме је владарско копље сломљено у борби с најслободнијим и који је због њега изгубио своју власт, пун миља због тога што је побеђен, пун заједничке радости и сапатње са својим победиоцем: његов поглед са светлошћу болне блажености почива на последњим збиваньима, ослобођен је у љубави, слободан од себе сама.

И сад запитајте себе, ви, поколења људи који сада живе! Да ли је то *за вас* било спевано? Имате ли храбрости да својом руком покажете на звезде читавог тог небеског свода лепоте и доброте и кажете: то је *наш* живот који је Вагнер преместио под звезде?

Где су међу вама људи који су кадри да божанску слику Вотана тумаче према свом животу и који сами постају све већи што се више, као он, повлаче? Ко ће од вас одустати од власти, знајући и искушавајући да је власт зла? Где су они који, као Бринхилда, жртвују своје знање, а напослетку ипак из свога живота узимају највише знање: „Најдубља патња тугујуће љубави отвори ми очи". И где су слободни, неустрашиви, они који из себе расту и цветају у недужној властитости, Зигфриди међу вама?

Ко тако пита и узаман пита, тај ће се морати обазрети на будућност; и ако би његов поглед у неодређеној даљини открио управо онај „народ" који би своју сопствену историју прочитао из знамења Вагнерове уметности, он би на крају разумео и оно *што ће Вагнер бити том народу;* — нешто што нама свима не може бити; наиме, не видовњак једне будућности, каквим би можда хтео да нам изгледа, него тумач и преобразитељ једне прошлости.

С немачког
Данило Н. БАСТА

Фридрих НИЧЕ

ИГРА СМРТИ (2)

Непочин-поље Васка Попе

(Наставак из претходне свеске)

Пети циклус *Непочин-поља, Кост кости,* први је уопште објављени циклус Васка Попе са седам, и то римским бројевима, означених песама: *I На почетку, II После почетка, III На сунцу, IV Под земљом, V На месечини, VI Пред крај* и *VII На крају.* Зашто баш седам нумерисаних песама? По Постању, свет је створен за седам дана. И кости желе да створе своје коштано постање, свет костију, за седам дана. Зато се у циклусу инсистира на почетку и крају пустоловине костију. Почетак је продужен, а крај успорен. По две песме су томе посвећене: *На почетку* и *После почетка,* и *Пред крај* и *На крају.* Остају још три песме. И њихови наслови су карактеристични: *На сунцу, Под земљом, На месечини.* Дакле, две песме, поред почетних и уводних, дешавају се у тами, и то у тами земље и на месечини. Једна једина дешава се под сунцем. Али, пре свега треба рећи да су кости производ ништавила таме и да одлазе у таму ништавила. Њихов самостални живот, њихова краткотрајна игра на сунцу, била је сва у знаку те таме и жудње за њом. Јер за две кости смрт живота почетак је живота у смрти.

Циклус је сачињен од дијалога и сижејне линије о авантурама две кости. Отуда наслов *Кост кости.* Отуда и извесна наративност. Наиме, излаже се историјат покушаја да кости успоставе свој свет, да завладају светом. Дистих, у том дијалогу, срећно је нађени изражајни облик.

Покушавајући да створе негативни свет, да успоставе свет смрти, ништавила, кости играју одређену игру. Њихова игра космичка је. Циклус *Кост кости* може се узети и као извесна пародија космогоније, пародирање митова о генези (етиолошких митова).

Кост кости се такође може узети као једна од *Игара*. И то гротескна игра. У њој се иде до краја, до ивице немогућег и изврнутог. Кости улазе у игру у знаку упитности. Питање „шта ћемо?" — стално се чује. Ова упитност носи, без сумње, карактеристике егзистенцијалистичке мисли. У ствари, у циклусу се налази неколико основних егзистенцијалних ситуација, неколико архетипа, неколико основних симбола (космичке природе: муња, небо, сунце, земља, месец). Све то под маском наивности дечје пустоловине. Мешање дословног и пренесеног значења даје у циклусу изванредне ефекте. Разговор костију има дослован смисао. Истовремено, именовање учесника разговора, смисао њихове пустоловине, измена почетка и краја, — има пренесено значење. Спој дословног и пренесеног значења даје хумор, односно, у већем усијању, гротеску.

Ништавило, у лику две кости, покушава да се персонализује, осамостали, завлада светом. Али, његов боравак на позорници дана и сунца краткотрајан је.

Персонализација се остварује преко понашања костију. Оне разговарају, споре се, туже, договарају. Оне остварују своју пустоловину, једу, забављају се, воде љубав, питају се о смислу своје авантуре.

У циклусу се остварује доследни паралелизам о томе да су почетак и крај једнаки смрти и животу, односно да је почетак авантуре костију фактички почетак ништавила, празнине, а крај костију улазак у живот. Бесмисао је и садржан у авантури костију; смрт, празнина и ништавило исход је њихове намере да стварају свет. Покушавајући да се остваре као самостална, стваралачка бића, кости нехотично иронишу своју слободу. Сваки покушај пројекције и стварања осмишљава их — а оне то не желе јер их укључивање у нови поредак своди на зависна бића и елиминише њихову аутономност.

Кости одбијају улогу Демијурга, чврстог ослонца за муњу, олују, небеса, за све ауторитарне делове неба, одбијају јер онда нису самостална бића: „*Хоћеш ли да будеш / Кичма муње // Кажи још нешто // Шта да ти кажем / Карлична кост олује // Кажи нешто друго // Ништа друго не знам / Ребра небеса // Нисмо ми ничије кости / Кажи нешто треће*". Могућности за њихову неприкосновену аутономност и нису баш велике. Смрт не нуди широк избор начина бивања у себи.

Стална питања о томе „шта ће" изражавају дезоријентисаност ових производа смрти. Све оно што доказује постојање живота, њих не задовољава, ускраћује их у извесном смислу.

Живети смрт — већ је, и као израз, гротескно. Али, сем те гротескне игре, доведене до крајњих граница апсурда, што је један од најуочљивијих резултата у поезији Васка Попе, унутар циклуса песник у игри костију развија читав систем ироније. Кости у дијалогу откривају сву безизлазност и безнађе, бесмисао и празнину свога постојања, али, такође, оне живе, огладњују, вечерају, плаше се паса, малициозне су (уживају при самој помисли да ће псима „застати у грлу"). Оне иронишу на свој рачун, а, истовремено, и њихова укупна ситуација је иронична. Оне мистификују своју авантуру демистификујући постојање.

У песми *На столу* из циклуса *Предели* (збирка *Кора)* налазимо стихове: *„Сунце облачи коске / У ново злитно месо"*. Ако их упоредимо са стиховима: *„Не дај сунце да те милује / Боље да се волимо нас две // Само не овде само не на сунцу / Овде се све види кошчице драга"* — постаје нам јасно да присуство сунца значи негативну одредницу за живот костију. Костима није потребно месо, а љубав воле да воде у мраку. Овај стравични danse macabre означава ерос смрти или смрт у еросу. Редукцијом живота (јер су крпе — месо!) долази се до голе чистоте костију, до голе љубави.

Кости су, иначе, симбол пролазности и смрти. Када тај синоним смрти почиње фантазмагорију о најезди костију на сунце, о освајању сунца, о изједначењу са сунцем, гротеска поприма тежину апсурда. Али и тај апсурд није дефинитивно задат, непокретан и мртав. Кости рачунају на вечност. Познати су гротескни и апсурдни, имагинативно високо хитнути, стихови: *„Бићемо вечна коштана бића"*. Ваља имати на уму да се све то збива „под земљом" (у четвртој песми), да је све ово само вербална пројекција костију, њихова ониричка игра, јер се оне налазе у тами, а за њих *„Мишић таме мишић меса / На исто ти се хвата"*.

Сан о чистоти, блиставој отољености равној сунчевој, страх од меса, — опсесија је костију. Тај страх (у песми *На месечини)* довешће кости до помисли да се у одбрани претварају у мрске псе плашећи се неког новог „страшнијег почетка". Само страх од смрти може изазвати такву реакцију костију. То је још један апсурд: страх смрти од сопствене смрти, страх ништавила од катаклизме, страх оних који воле и живе своју коначност и крај — од неког новог почетка: *„Шта је то сад / Ко да се месо неко снежно месо / На мени хвата // Не знам шта је / И кроз мене ко да тече сржс / Нека хладна сржс // Не знам ни ја / Ко да поново све*

почиње / Неким страшнијим почетком". Хуморно је финале ове песме: кости су спремне да играју и улогу паса да се не би превише експонирале као кости. И овде, као и у целом циклусу: „... реч (је) о сликама архетипских образаца неких човекових понашања, али у њиховој хуморној верзији".[25]

Гротескно је постављање питања будућности костију (у VI песми *Пред крај)*. Али, на свом путу окоштавања света, кости су често дезоријентисане питајући се: куда и шта? И очито, њихово усмерење је јасно: пут у ништавило *(„Куда бисмо никуда / Куда би две кости иначе")*. И оно што је управо фантастично у овом делу: унутар гротеске песник успева да развије иронију: *„Тамо нас већ одавно / Тамо нас жељно чека / Нико и жена му ништа"*. Кости себи обезбеђују удобну будућност у апсолутном нихилизму. Да се циклус овде завршава могли бисмо оптужити песника за песимизам без узмака и трачка светлости, за крајње безнађе. Брачни пар „нико и жена му ништа" спремни су да посвоје кћери кости, а кости ће, са своје стране, окоштати празнину и ништавило *(„Остарили су без кости су / Бићемо им ко рођене ћерке")*. Авантуризам костију претвара се у конформизам, у жељу за мировањем, у задржавање status quo-a, у царство смрти, у бескрајне, неизмењене и неизмењиве просторе гробаља. Парадокс овога циклуса да, живећи свој живот, кости заправо стварају империју ништавила и да им је будућност тамо у окриљу породице „нико и жене му ништа", у нигдини. Тако се хепиенд костију претвара у трагедију живота и, обрнуто, трагедија костију ослобађа живот као могућност, као наду. У седмој песми циклуса под насловом *На крају* имамо управо ову другу солуцију. Живот као победник као да се рађа из неспоразума у овом danse macabre-у који у претходној песми постиже кулминацију. Кости примећују свој нестанак. Да ли је то узајамно прождирање? *„Кост ја кост ти / Зашто си ме прогутала / Не видим се више // Шта је теби / Прогутала си ти мене / Не видим ни ја тебе // Где сам ја сад"*. И оно што је хаос уништења за кости, хаос нереда, њиховог нестајања, њиховог претварања у прашину *(„Сад се више не зна / Ни ко је где ни ко је ко / Све је ружан сан прашине")*, почетак је нове космогоније, новог рођења, новог поретка. Ново стварање света навешћује се рођењем и оглашавањем кукурека: *„Чујеш ли ме // Чујем и тебе и себе / Кукуриче из нас кукурек"*. Иако се ова поезија грози сентимента, лиричности, субјективитета, па, сходно томе, у поступку, сваког потенцирања ich-форме, сваке поетич-

---

[25] Нада Поповић-Перишић: *Гротескна игра костију; Савременик*, год. XXI, књ. XLII, св. 10, октобар 1975, стр. 306.

ности, мелодиозности, срцепарателне еуфоничности, овде је песник искористио ономатопејску реч кукурек да би остварио фонијски синестетички ефекат слуха и вида: „Кукуриче из нас кукурек". Али, ово звучање које уводи у нови свет заправо је и ругање и навешћење. Из праха костију ниче кукурек и кости чују свој глас као глас новог света саздан на њима. И оптимизам има својих сенки. Основне дихотомије у поезији Васка Попе (песимизам — оптимизам, смрт — живот) нису манихејски праволинијске и једносмерне. Живот се рађа на пепелу смрти, а сваки тренутак живота по једна је мала смрт. Ни у кукурек који кукуриче не можемо имати превише поверења.

Циклус *Кост кости* запамтићемо пре свега по доследном паралелизму дословног и пренесеног значења. У авантурама и перипетијама две кости препознајемо вишеструко лице смрти, чије црте имају разривени спој хаоса и ништавила и логику уништења. Упоредо с том логиком иде и жестока, саркастична реплика унутар дијалога две кости. Јединством та два тока успешно је остварен низ парадоксалних ситуација. Све то даје убедљив утисак гротеске, трагично-хуморне визије једног danse macabre-a.

Оно што гротески у овом циклусу даје посебне ефекте, то је поступак антропоморфизације два саговорника, две кости. Постижући тиме анимализацију и персонализацију, а имајући стално на уму да је реч о костима, — песник остварује макабристичку атмосферу седељки и разговора.

Нећемо погрешити ако нагласимо да је циклус *Кост кости* још једна игра у књизи *Непочин-поље,* и то игра безнађа, празнине, ништавила, најцрњег песимизма, али, на крају, и нестанка костију у неком новом месу које се рађа. Дијалектичка игра која, до краја, доследно, и смрт тера ка смрти, клица је, у ствари, новога живота. Иако иронично, кукурикање кукурека, на крају циклуса, весело је, оптимистичко, животодајно.

Врати ми моје крпице, поема коју говори угрожено и побуњено биће, сва је саткана од одбијања, непристајања, негирања, у градацији самоосвешћења бунта и климакса снаге. Нигде мржња, у свим нијансама и тоновима, толико не доказује човечност, живот, љубав, као у овој поеми жестоког вербалног обрачуна са злом. Одбрана свог интегритета од отпора и неприхватања постепено прелази у мржњу, а мржња у напад.

У дубоким, нераскидивим везама Попиног песничког дела са народним стваралаштвом, и то оним које зна немушти језик и назире ирационалне просторе, — циклус *Врати ми моје крпице* сигурно је један од најузбудљивијих спојева са заумним духом фолклора, са клетвама, псовкама, врачбинама, бајалицама. Не ради се само о инспирацији

чији се трагови могу препознати у причама о куги из Вукових књига,[26] већ и о сижејном, интонацијском, мисаоном, синтаксичком и лексичком пореклу. Поступак егзорцизма, на основу којег је поема и конципирана, такође је део фолклорних структура.

„Поема о непристајању, одбијању, чистом револту — или поема која је револт у чистом стању, у концентрату своје суштине"[27] — поема *Врати ми моје крпице*, са уводном песмом, има укупно четрнаест песама са, просечно, дванаест стихова у свакој песми. Поема је градација раста побуне што доводи до јачања нападнутог и опседнутог који се снагом, изравнава са нападачем („Не шали се чудо с чудом"). Јер са ништавилом се мора борити његовим средствима, а побуна је, овде, доказивање животодавног даха и стваралачког духа. „Привидно негативна јер ништа не ствара, побуна је дубоко позитивна јер открива оно што у човјеку треба увијек бранити" — каже Албер Ками.[28] Зато потпуно одбијање зла, демонстрирање сопствене снаге и агресивности, своје анималности, — ставља нападнутог на ниво нападачеве моћи, али, што је парадоксално, доказује га и као биће свести, односно хуманизира га. Биће угрожено злом, нападнуто, и своју мисао, поглед, ћутање и сећање трансформише у директан атак, физички напад усмерен на уништење зла. Дакле, оно што човека доказује у елементарном виду ратује без увода против нападача. Угрожено биће, угрожена свест, духовно је, емотивно, мисаоно премоћна, али обрачун са „чудом", са пошасти, кугом, подразумева отворено непријатељство, фронтални удар и физичко уништење. Човек се супротставља мрачним, деструктивним силама, и баш у том супротстављању се доказује као људско биће. Иако је поема добрим делом приказ метафизичког револта, он се лако може пребацити на историјски план, на пример новије историје (фашизам).

Врати ми моје крпице, сигурно најдужи наслов у опусу Васка Попе, састављен од императива глагола вратити, „врати", личне заменице првога лица у дативу сингулара мени или „ми", од присвојне заменице „моје" и именице у плуралу „крпице", такав какав је, подсећа на разговорни језик, на директну комуникацију, што га, такође, одваја од већине наслова састављених од две речи у укупном песничком делу Попином. Императивност наслова провлачи се у свих

---

[26] Куга, Вук Стефановић Караџић: *Српски рјечник*, 1818. Сабрана дела Вука Караџића, књ. II; приредио Павле Ивић; „Просвета", Београд, 1966, стр. 548—549.

[27] Иван В. Лалић: *Поезија Васка Попе; Књижевност*, 1970/4, стр. 318—332.

[28] Albert Camus: *Pobunjeni čovjek;* „Зора" — ГЗХ, Загреб, 1976, стр. 25.

четрнаест песама. Могли би бити упитани: зашто и ово Попино дело не називамо *циклусом (кругом)* који је тако згодно подељен на два дела од по седам песама (7+7), чинећи и овога пута практично два тематски блиска циклуса од по седам песама, а седам је стални број ове поезије, апсолутни број у симболици бројева? Међутим, *Врати ми моје крпице* толико делују целовито да монолог побуњеног бића има само нешто другчију интонацију од песме до песме, али да је то значењски и вредносно јединствена творевина.

Врати ми моје крпице — јесте и наслов, и захтев, и отпор, и упорност, и крик-лајтмотив побуњеног човека. Побуњени криком афирмише своју људскост и изражава отпор апсурдном злу. „Ја вичем да ни у шта не верујем и да је све апсурдно, али не могу сумњати у свој крик и потребно ми је барем вјеровати у своје просвједовање. Прва и једина очитост која ми је тако дана унутар доживљаја апсурда јест побуна".[29]

Наслов подсећа на речи дурновитог девојчурка изречене у свађи, после раскида другарства са пријатељицом у игри. Крпице за лутку? Шта значе *крпице* у овој песми, која још у уводу почиње мржњом и претњом: „Мисли моје образ да ти изгребу", „Очи да ми залају на тебе", „Бутање моје да ти вилице разбије", „Сећање да ти земљу под стопалима раскопа"? Потпуни раскид, страховита мржња, жестоке претње још на самом почетку. А све то због крпица. Прва песма и почиње тим захтевом: „Врати ми моје крпице!" Од чега су истркане те крпице? Крпице су: „од чистога сна", „Од свиленог осмеха", „од пругасте слутње", „од чипкастог ткива", „од тачкасте наде", „од жежене жеље", „од шарених погледа", „од коже с мога лица". Крпице су, дакле, сачињене од тканине која се зове живот, човек, животност, људскост. Асиндетско ређање генитивних метафора обликује људски лик од најфиније преље, од најплеменитијег ткања. Крпе су људско месо (из циклуса *Кост кости).* Према томе, побуњени тражи сопствену кожу, сопствену личност, своју људскост. Бунтовник је упоран да сачува своје људско лице, своју животну ведрину, да се отме од зла, сачува свој интегритет, свој оптимизам, своју људску лепоту. Бранећи себе, бунтовник брани људске вредности: „Свака вриједност не повлачи за собом побуну, али сваки порив побуне прешутно призива неку вриједност".[30] Индивидуална побуна у ствари је колективни чин постојања и одржања: „Ја се буним, дакле ми јесмо" — каже Ками у *Побуњеном човјеку.*[31]

---

[29] Albert Camus: *Pobunjeni čovjek;* стр. 13—14.
[30] Albert Camus: *Pobunjeni čovjek,* стр. 18.
[31] Наведено дело, стр. 25.

Али, зло се претходно мора идентификовати. У другој песми поеме зло је именовано. Истовремено, дат је самим тим и изглед зла. Бунтовник га назива „чудо", „злооки ножу", „гујо под кошуљом", „претворнице". Он има, очигледно, велико искуство са злом „од малих ногу". Зло је и искуство овог субјекта у свакодневном животу: док обедује, док спава, док корача. Оно је у његовој храни, постељи и одећи. Зло је крволочно, лукаво, отровно, претворно, оно има више лица и може се наћи на неочекиваним местима. Живети са злом значи препознавати га. Прстенасто обликовање ове песме говори о томе да је зло уочено, препознато, али и да смо окружени њиме. „Чудо" се мора идентификовати (*„Слушај ти чудо / Скини ту мараму белу / Знамо се"*). Њено претворство се мора раскринкати (*„Чујеш ти претворнице / Скини ту мараму белу / Шта да се лажемо"*).

Трећа песма поеме *Нећу те упртити на кркаче* карактеристична је по негацији изреченој у анафори преко двадесет пута („нећу" — седам пута, „ни" — десет, „немој" — три пута и „ништа" — један пут). Нападнути, опседнути „чудом" одбија да му служи, категорички одбија покорност злу, пошасти. Одбија поткупљивање (*„Нећу ни златом поткован"*), претње, муке (*„Нећу ни печен ни препечен / Ни пресан посољен"*), чак и у сну одбија да служи злу. Неће да буде роб, теглећа марва, не жели да трпи понижења.

Ово одбијање да се „чудо" упрти „на кркаче" има прометну асоцијативну везу са оним што је Вук Караџић забележио о куги у *Српском рјечнику* 1818. године: „Срби кажу да је куга жива као жена (то особито доказују они, који су лежали од ње). Млоги кажу да су је видјели ће иде завјешена бијелом марамом; а ђекоји приповиједају да су је и носили, тј. она нађе човека у пољу, или срете ће на путу (а ђеком дође и у кућу), па му каже: ја сам куга, већ ајде да ме носиш тамо (куд она оће) . . . Онај је упрти на кркаче драговољно (зашто већ њему и његовој кући не ће ништа учинити) и однесе је без сваке муке (зашто није тешка ни мало) куд му каже. Куге имају преко мора своју земљу (ће само оне живе), па и Бог пошље амо (кад људи зло раде и много гријеше) и каже им колико ће људи поморити; но и њи млого пропадне од паса: зашто се врло боје зли паса."[32]

Побуна је у овој поеми самим тим и акција. Бунити се већ значи деловати. „Чудо" које се увукло у нападнутог треба истерати по сваку цену. Зато нападнути и каже агресору, освајачу, отворено: „напоље". И ова реч се, у градацији, повећавајући своју фреквенцију, понавља једанаест

---

[32] *Српски рјечник*, 1818, под „куга".

пута. Зло се истерује из свога „зазиданог бескраја" не чинима и бајањима већ наредбом, бесом, супротстављањем, снагом. Човек је мотивисан да се брани. Он брани свој „зазидани бескрај", „звездано коло око мога срца", „залогај сунца", „смешно море моје крви", „очинско стабло у мени". Из овога се види да је човеков интегритет сачињен од пространстава и светлости, бескраја и ширине, дубине и висине, успона и падова, плиме и осеке. Према томе, човек има шта да брани.

Метафора игре са дечјим луткама и крпицама, на чијој разуђености, у ствари, почива цела поема *Врати ми моје крпице,* у петој песми, *Теби доћу лутке,* дата је на известан директнији и врло суров начин. Ево шта „чудо" користи за игру својих „лутака": крв, кожу, косу, пршљенове, обрве, осмехе и зубе нападнутог бића. Зло је, очито, нашло свога роба, оно се поиграва опседнутим, оно се садистички забавља на његовим жестоким мукама. Играчке „чуда" — делови човековог тела — јесу средства у играма уништења нимало наивним, никако инфантилним. Игре лутака из суманутих садистичких глава које користе делове људског тела, човечанство је већ запамтило. Ове лутке се могу препознати и у историји, у фашистичким конц-логорима (крв, брда косе, зуба). Али човек одбија такву игру: „Каква ми је то па игра" — каже он.

Револт се још увек изражава вербалним интензитетом. У песми *Корен ти и крв и круну* развија се вербални обрачун с „чудом", реторика клетве, жестина псовке, продорност врацбине. Све се то пење у градацији, у климаксу, у асидентском убрзању. Песма је дубока негација свега особеног, постојећег, драгоценог што „чудо" има. То је негирање суштине и сржи зла, упорност у тој негацији до последњег даха. Зло се мора порећи и елиминисати у његовом прапочетку, у заметку, мора се избрисати његов траг.

На зло се иде ватром, ножем, отровом, оно се мора смутити и ослепити. Зло се мора утући у главу као змија. Зато се у седмој песми, *Шта је с мојим крпицама,* помињу делови главе или сама глава „чуда" (обрве, глава, чело, мозак, језик). И ово је још увек демонстрирање (вербалне) снаге над злом. То су, у ствари, недвосмислене намере за обрачун, претње, изречене у футуру тренутним глаголима („нећеш" — три пута, „спалићу ти ја", „помешаћу ти", „лупићеш ти", „подрезаћу ти", „напујдаћу ти", „видећеш ти"). Сва та борба против зла, беспоштедна, дуга и сурова, остварује се као ритуал. Борбу против „чуда" води посвећени. Борба је ритуална и појединачни чинови супротстављања ритуалне су природе.

Пропада и покушај љубавног спајања зла и празнине, „чуда" и ништавила. „Чудо" може да учествује у љубави

тек кад сачини свога љубавника од ничега: „од мога пепела", „од мога грохота", „од моје преостале досаде", од „прамена заборава", од „празне кошуље", од „одјека". Ко уме да води љубав с непостојећим, с празнином? „И ти хоћеш да се волимо" — стоји на почетку, и „Па ти не умеш да се волиш" — на крају. Немогуће је и спајање у игри. Непријатељство је непомирљиво: *„И трагови нам се уједају / Уједају за нама у прашини / Нисмо ми једно за друго"*. Иако су помешали крпице, „чудо" и побуњеник не могу заједно, те проклињу тренутак од када су заједно: „Куд смо крпице помешали". Човек пролази кроз његову празнину не примећујући га, одбијајући игру ништавила („Ништа нема од игре"). Рат се, у ствари, наставља, човек ратује с чудом. Али, протест, револт, борба, претварају противника чуда у само чудо: *„Врати ми их шта ћеш с њима / Улудо ти на раменима бледе / Врати ми их у нигдину своју бежи // Бежи чудо од чуда // Где су ти очи / И овамо је чудо"*. Снаге су изједначене, а несагласности, различитости, супротстављености продубљене. Десета песма, *Црн ти језик црно подне црна пада* суочава немоћ „чуда"-ништавила и премоћ „чуда"-бунтовника. Отворене разлике изазивају отворени бој. Саграђена на јаким контрастима, ова песма-врацбина, песма-ритуал, скоро излаже ликовање јачег, победу над „чудом"-зла. Компонована је прстенасто, као и доста других песама поеме, затварајући круг победе и радости над нестајањем зла. Десета песма поеме, *Врати ми моје крпице*, једна је од најуочљивијих у целини поеме: *„Црн ти језик црно подне црна нада / Све ти црно само језа моја бела / Мој ти курјак под грло // Олуја ти постеља / Страва моја узглавље / Широко ти непочин-поље // Пламени ти залогаји а воштани зуби / Па ти жваћи кизелице / Колико ти драго жваћи // Нем ти ветар нема вода немо цвеће / Све ти немо само шкргутање моје гласно / Мој ти јастреб на срце // Мање те у мајке грозе"*.

Однос према „чуду" полако се мења иако рат и даље траје. Следи постепена елиминација и ослобођење (*„Избрисао сам ти лице са свога лица / Здерао ти сенку са своје сенке"*). „Чудо" се овде појављује као читав свет са својим рељефом, климом, странама света. Зато борба против њега подразумева натчовечанске напоре: потпуну измену рељефа, пометњу климе, отуђење од света. Онај који говори о овом потпуном дистанцирању ограђује га бедемом себе, дакле бедемом свога тела. Својим животним путем потпуно га је елиминисао (*„Савио свој животни пут око тебе / Свој непроходни свој немогући"*). Тренутни глаголи прекида, раскида, насилништва, говоре о томе: „избрисао сам ти", „здерао ти", „изравнао ти", „претворио ти", „завадио ти", „одбио ти", „савио ти". Борба против „чуда" у себи и око

себе врло је ефикасна. Побуна прелази у акцију. Акција демонстрира моћ над чудом, а та моћ значи елиминацију и потпуно ослобођење.

Врати ми моје крпице такође је једна од непрекидних и непрекинутих игара на вечитом непочин-пољу одбране људскости. Али, оно што је карактеристично: акцију у овој игри замењује вербални чин. Читаву поему изговара бунтовник против зла, биће које осваја свој људски простор. Виолентни вербални дуел уздиже порекнуто биће од инфериорности до супериорности. Али, свестан да игру не може завршити речима, ма колико јаким и директним, бунтовник одбија да се даље игра вербална игра: *„Доста речитога смиља доста слатких трица / Ништа нећу да чујем ништа да знам / Доста доста свега"*. Зар то „речито смиље", те „слатке трице" нису вербални покушаји обмањивања? Али, бунтовник решава да ћути и дела сам самцит, без игде икога (*„Стаћу онакав какав сам / Без корена без гране без круне / Стаћу ослоњен на себе / На своје чворуге"*). Ћутање је израз протеста, отпор, одбрана. Игра са чудом на живот и смрт дефинитивно се раскида јер чудо не поштује правила. У овој песми, дванаестој, она је именована као „испилобањо", „кваријигро", „безвезнице". Једини могући ослонац је сопствена снага: бити колац у телу вампира зла: *„Бићу глогов колац у теби / Једино што у теби могу бити / У теби кваријигро у теби безвезнице // Не повратила се"*.

„Чудо", дакле, мења правила игре, жели да превари, да подметне и с њим се ваља обрачунати. Оснажен, колико и чудо, поставши ново чудо, бунтовник упозорава: „не шали се", „сакрило си", „прекорачило", „подметнуло", „покварило", „преврне", „разбије", „растуре", „не шали се", „врати ми". Све је то, као што се види, речено у императиву. То је последњи позив на размену крпица. То је упозорење да се игра не квари, односно да се чудо не служи подмуклим средствима. Мењати правила игре значи мењати односе међу играчима, мењати њихов положај, угрожавати га. Мењати правила игре значи угрозити елементарну егзистенцију, али и читав свет.

Иако са четрнаест песама, вербални удар поеме *Врати ми моје крпице* изговорен је у једном даху, и то жестоком, ватреном, бескрупулозном. Поема је најмање усмерена у два значења: негација смрти и ништавила и одбрана и афирмација људскости и људске снаге. Све то је реализовано изузетно надахнутим, свежим и богатим језиком узетог непосредно са најчистијег народног врела. Народне пословице, загонетке, бројалице, узречице, „у обичај узете ријечи", клетве, врацбине, псовке, — све то је овде добило

нов и свеж дах, прерађено снагом генијалне имагинације. Сву од ватреног вербалног обрачуна, од жестоких напада, поему изговара биће које брани своје достојанство и интегритет, доказујући своју снагу и храброст бићу уништења. Апологија живота дата је кроз мржњу, бес, псовку, виоленцију. Парадоксално је да су то речи речене у име љубави, пријатељства и благости; парадоксално, али је несумњиво. *Врати ми моје крпице* изговорене су као низ ритуала за истеривање зла, за прочишћење. И саме те псовке, поред осталог, катарзичне су. Поступак егзорцизма битан је за тумачење ове јединствене песничке творевине Васка Попе од лексичког до значењског и вредносног плана. Тако се универзалност ове стравичне борбе добра и зла, на индивидуалном плану, везује за митско и архетипално у људским односима.

Ако се схвати да је дуализам доброг и злог „чуда" присутан у једном бићу, онда се појам и смисао непочин-поља проширује на биће човека, његову многоликост, на борбе на унутрашњем плану, победе над самим собом.

Сложеност поеме *Врати ми моје крпице* таква је да се тумачења не исцрпљују у ритуалу егзорцизма. Поема се лако може пребацити на историјски план, лако се може актуелизирати. Али, њена убедљивост, јединственост и уметничка прегнантност сигурно је у чврстом, нераскидивом споју са духом народног стваралаштва.

У поеми *Врати ми моје крпице* побуна је немирење, стваралачки чин, прогрес. Она је увек покретачка ако је креативна, ако је конструктивна. Она не трпи пасивитет и status quo. Њен разлог постојања је кретање, њен развојни принцип је динамика. „Побуна би нам у сваком случају могла подастријети разлоге тек пошто се испитају њезини ставови, њезини захтјеви и њезине тековине. У њезиним се дјелима можда налази правило дјеловања које нам апсурд није могао пружити, назнака барем о праву или дужности убијања и, напокон, нада у неко стварање. Човјек је" — вели Ками — „једино створење које одбија да буде оно што јест."[33] И то нарочито одбија када желе да га задрже у status quo ропства и беде.

Тема циклуса *Белутак* космогонијска је. Познато је да број седам, па, према томе, и седам песама овог циклуса указују на везу са генетичким митовима. У циклусу *Белутак* је и иначе реч о стварању једног аутономног и аутохтоног бића, о његовом животу и трајању. Значи, *Белутак* није алегорија, већ историја рађања, емотивног живота (срце, сан, љубав, пустоловина, тајна) и размножавања једног

---

[33] Albert Camus: *Pobunjeni čovjek;* „Зора" — ГЗХ, Загреб, 1976, стр. 14.

бића. То је својеврсна онтичка пустоловина. Биће белутка третира се из више аспеката: космички, метафизички, антрополошки, друштвени, емотивни. Песме имају структуру бајке, магије, кабале. Нека решења у појединим стиховима су, како се то код Попе често налази, идиоматска. У циклусу је белутак, будући третиран као биће, приказан са високим степеном антропоморфизације. Превише самосталан, интровертан, он покушава да пронађе себе, нешто у себи, себе у другима. Често је ван своје опне прижељкујући други и друкчији статус.

Белутак није фетиш, већ биће, и то биће које је читав свет, и то у тренутку настајања. То је свет који се полако отуђује.

Белутак је рођен, или се рађа, или је рођен да рађа. Добро је примећено да *Белутак* није алегорија,[34] али није ни персонификација. Белутак је самостално биће са сопственом судбином.

Белутак је симбол егзистенције која се рађа, настаје, живи, размножава се. При том, наравно, има свој емотивни живот, сања, води љубав, има пустоловина и има својих тајни. Између рађања и умножавања белутак живи читав један емотивно богат живот.

Песма *Белутак* појавила се још у првом издању *Коре*, 1953. године, као последња песма у циклусу *Списак*. У том циклусу она је остала на истом месту и у коначној редакцији *Коре*, чинећи, истовремено, од првог издања *Непочин-поља*, прву песму у циклусу *Белутак*, који је, очигледно, и инспирисала. О њој смо опширније говорили у тумачењу *Коре*. Овде се не може заобићи њена пролошка функција. Наиме, рођење белутка не значи само формирање бића, већ и формирање света. Случај рађа белутак, време га одржава и потврђује, унутрашњи простор га чини целовитим бићем. У првој песми се остварује та линија иначе присутна у целом циклусу: случај — време — унутрашњи простор — космичко порекло.

Игра у песми *Срце белутка* космичка је. Игра се стварање света. Белутак је у улози јајета новога света. Процес стварања почиње, као и увек, рушењем, овде разбијањем љуске. У белутку су анонимни космички играчи открили срце. У срцу змију, која је симбол стваралачког принципа. Откривање вредности у поезији Васка Попе увек је скопчано с великим препрекама идући од спољних кора до саме суштине ствари или света. Пут ка средишту увек води од споља ка унутра. Интериоризација је својеврсно откривање функционисања стваралачког принципа. Тако се свде

---

[34] Миодраг Павловић: *Од камена до света* у књизи *Осам песника;* „Просвета", Београд, 1964, стр. 241.

разарање белутка претвара у стварање света. Змија је, иначе, симбол божанства, мудрости, огња. „Змија је симбол трансценденције",[35] по Јунгу. Стихови: *„Змија се око видика обвила / Ко јаје га прогутала"* — симбол је змије уроборос или тренутка стварања света.[36] Али то може бити и уништење света: *„Вратили се на место игре / Нигде змије ни траве ни парчади белутка / Нигде ничег далеко у кругу"*. Белутак је нестао, уништен или је уграђен у неки нови свет. Трансформисан па елиминисан, он изазива осмех и миг на лицима космичких играча: *„Згледали се осмехнули / И намигнули једни другима"*. Је ли то мимика спознаје или испуњеног предосећања или задовољства због завршене игре?

У сваком случају, овде се ради о стварању света из игре, из хира. Белутак је не само биће, антропоморфно и са емотивном енергијом, срцем као центром свога биолошког микрокосмоса, већ је белутак цео свет са снагом регенерације и поновног успостављања. Белутак је микросвет који се својом емотивном енергијом претвара у макросвет. Белутак је камен, а између камена и душе постоји уска веза. Такође „камен игра важну улогу у везама између неба и земље". „Култ камена један је од најстаријих култова древних народа."[37] Зато није чудо што камен-биће у овој песми има и срце. Срце није само пука алегорија за антропоморфизацију ове песме. У срцу белутка је могућност за рађање новог света. Срце је симбол центра. У традиционалним културама, ту је, по веровању, смештена интелигенција и интуиција. У библијској традицији срце симболизира унутрашњег човека, његов афективни живот, седиште интелигенције и мудрости. Срце је у човеку унутрашње оно што је тело спољашње.[38] У срцу белутка спава змија, будућа мудрост света, огањ у којем се свет рађа и нестаје, она која својим кругом чини свет унутар себе, она која представља стваралачки принцип света.

Изгнање из раја као да је пародирано у песми *Сан белутка*, али, за разлику од библијских прогнаника, који су сагли главе и изашли, белутак-биће се другчије понаша. Белутак изражава отпор, пркос руци која га је изгнала. Песма и почиње појавом руке која показује моћ и власт.[39] Стихове: *„Рука се из земље јавила / У ваздух хитнула белутак"*, — не можемо другчије да схватимо него као изгнанство белутка, као његову непокорност. Превише осамоста-

---

[35] C. G. Jung: *Човек и његови симболи*, стр. 154; превели с енглеског Марија и Иван Салечић; „Младост", Загреб, 1973, стр. 320

[36] Création, *Dictionnaire des symboles* II CHE à G, p. 128—130

[37] Pierre, *Dictionnaire des symboles* IV PIE à Z, p 9—18.

[38] Coer, *Dictionnaire des symboles* II CHE à G, p. 55—60.

[39] Main, *Dictionnaire des symboles* III H à PIE, p. 166.

љен, можда прекршник, он је постао неприхватљив за земљу. Једина могућност је, дакле, небо. И рука га је тамо хитнула: *„Рука се из земље јавила / У ваздух хитнула белутак"*. Остаје питање: да ли је рука, која, поред осталог, симболизира и стваралачки принцип, хитнула белутак да би се тиме завршио или започео нови свет? Белутак је постао страно тело у земљи, небо је, дакле, нова могућност за њега. Али, после овог изгнанства, настаје потрага за овим тврдоглавим, непокорним становником земље. Њега нема ни на небу ни на земљи (а он није чардак, иако је могуће да је идеја за белуткову судбину преузета из познате народне приповетке), а опасности небеске су бројне и погибељне: *„Где је белутак / Ни земљу се није вратио / На небо се није попео // Шта је с белутком / Јесу ли га висине појеле / Је ли се у птицу претворио"*. Опасности висина су многе. На земљи неприхваћен, белутак није прихваћен ни на небу: *„Ено белутка / Остао је тврдоглав у себи / Ни на небу ни на земљи"*. Самосталан, сам, издвојен, изопћен, не припадајући ни земљи ни небу, он жели да формира свој свет: *„Самог себе слуша / Међу световима свет"*.

Белутак инсистира на самосталности, он је довољан сам себи, он не припада никоме, издвојен је и чини собом читав свет, — али улазак у такву изолацију, у такву егоцентричност, не делује као испуњење сна. Окренут себи, овај свет, једнак другима, епиметејски је, интровертан. И то је можда тај сан: бити свет, свој, самосталан, једнак другима. Изгнанство је заправо најбоља провокација да се, почевши од револта, дође до свести о самоме себи, до остварења и осамостаљења свога света.

Судећи по наслову *Љубав белутка*, по опису лепе бескрајности, неизмерној жудњи белутковој, његовој слепој заљубљености, — у овој песми реч је о једној сентименталној историји, о једној фаталној љубави, која ће заљубљеном дећи главе. Атрибути се у поезији Васка Попе ретко срећу. Квантитативно њих има понајмање. Овде, напротив, има уочљив број украсних придева. За бескрајност: „лепа", „обла", „плавоока", „лакомислена"; за облик белуткове жеље: „мутава" и „бездана" за његову заљубљеност: „слепа". Толики број епитета сигурно је природан у оваквој констелацији, када се износи љубавна прича. Али, када се сетимо ко су актери ове љубавне приче, онда ствари добијају други вид, и у песми ниче, врло приметно, ирониja. Епитети управо иронишу невероватну, немогућу љубав сићушног белутка и огромне, неизмерне бескрајности. Зато је љубав фатална по белутак. Он ће се изгубити, што, у ствари, и жарко жели, у бескрајности. Белутак, као и свако друго биће, као сав формирани свет, жели да се овековечи, да се

изгуби у бескрајности. Сагласност бића са бескрајношћу врхунско је постигнуће, врхунска екстаза, при чему се губи не само идентитет већ и постојање. У овој фази иронија нестаје и добија извесну трагичну ноту. Са трагизмом појачава се и антропоморфизација песме. Белутак се персонализира. То је љубавник који је изгубио главу од љубави (*„У беоњачу се њену / Сав преметнуо"*). Љубав постиже сагласност жеља и страсти љубавника и обожаване: *„Једино га она разуме / Загрљај њен једини има / Облик његове жеље / Мутаве и бездане"*. Али, од бескрајности у белутку остају само сенке, само рефлекс суштине (*„Сенке је њене све / У себи заробио"*). На крају љубав се изједначава са смрћу: *„Слепо је заљубљен / И никакве друге лепоте / Осим оне коју воли / И која ће му доћи главе / Не види"*.

Ако је сан белутка да се формира свој свет, равноправан с другим световима, љубав је тежња ка бескрајности, жеља да се утоне у њу, да се изгуби идентитет, да се изгуби постојање.

Свака од ових песама у белутку, унутар почетне и завршне, јесте, у ствари, пустоловина утолико што даје покушај излажења белутка из себе, што се увек завршава његовом дезинтеграцијом или уништењем. У свакој од ових животних пустоловина (рођење, игра са срцем, сан, љубав, тајна стварања, односно рађања), антропоморфизирани белутак покушава да нешто мења, да нађе себе, да постигне савршенство или да изађе из круга једноличности и досаде. Изгледа да је ово последње предмет песме *Пустоловина белутка*. Пустоловина је излажење из свог егзистенцијалног статуса, покушај превазилажења егзистенцијалног терета, досаде, једноличности, чаме и тескобе. Белутак се понаша као денди болестан од сплина живота. Али, изаћи из себе не значи и пронаћи себе, разрешити егзистенцијалну спутаност и стешњеност. Белутку није лако. „Досадио му је", „тежак му је", „тврд му је", „тесно му је". Њега мучи круг, терет, камен, тескоба у којој (у коме) се налази и која (који) се налази у њему.

Изневерити, поћи себе, превазићи своју ситуацију, своју телесност, бити у негацији према себи сталном и затвореном, — то је вечити напор белутков. Свако такво порицање названо је пустоловина.

Инсистирање на опозицији споља-унутра, уочљиво у ранијим песмама, у *Тајни белутка* експлицира се као белуткова самосталност, издвојеност, самодовољност, отуђеност у односу на спољни свет. Спољни свет овде чине два посматрача који у дијалогу коментаришу белутково отуђено и злоћудно понашање. Сав усмерен на себе, непријатељски расположен према спољном свету, белутак је препун изне-

нађења у себи. Тајна белутковa су, може бити, нови светови које носи у себи. Белутак је потенцијални стваралац других бића, нових могућности, сувишних, непотребних, злих. У овој песми он је препун себе, охол, умишљен. У својој дехуманизираној, отуђеној прегнантности, он не зависи ни од кога и није склон било каквој комуникацији. Напротив, расположен је непријатељски. Пролиферација белутка завршиће се космичком шалом и гротеском у временском распону од дубоке прошлости преко сузне садашњости („две камене сузе данас") до далеке будућности. Наиме, реч је о два белутка (у истоименој песми). Приказана је космичка историја белутка, његова судбина у времену и простору. Два белутка су „две бонбоне", „две камене сузе", „две муве песка", „две веселе јамице", „две жртве". Они се налазе на лицу неке космичке немани састављене од времена и простора: „језик вечности" (јуче), „трепавица незнани" (данас), „уши глухоте" (сутра), „образи дана" (сутра). Два белутка су објект неке грубе игре: *„Две жртве једне ситне шале / Неслане шале без шаљивца"*. Шала се завршава гротескним оглашавањем белутака из трбуха: *„Гледају се тупо / Сапима се хладним гледају / Говоре из трбуха / Говоре у ветар"*.

Циклус *Белутак* је песнички, имагинативно, мисаоно, уметнички, сигурно једна од најјачих песничких творевина Васка Попе. Читање овог циклуса практично тек је почело иако су о њему размишљали најбољи критички духови на овом језику. Несводљив на једну могућност, на текућа филозофска мишљења, *Белутак* се не може читати без познавања укупног песниковог дела.

Једно од најинтересантнијих мишљења о овом циклусу изрекао је Миодраг Павловић. Наводимо део тих размишљања, као закључак овим тумачењима: „Белутак, камен-биће, прапринцип је ове песничке космологије. С једне стране он личи на човека, с друге на свест, па и на голу силу живота која се резигнира над собом. Иако нам белутак својим стањима, узастопним ишчауравањима стално предочава слику људске егзистенције, ипак нећемо бити у праву ако га сведемо на једноставно тумачење: белутак није никаква алегорија, он се не исцрпљује ниједном речју која би се ставила на његово место. Он представља једно необично, самостално биће, комично и мудро, свој сопствени узрок — истовремено заглављен у унутрашњој контемплацији и способан да се маћионичарски раскрили од ивице до ивице времена. Белутак је носилац целокупне загонетке индивидуалног егзистирања, којој не припада само човек. Он креће сам себе, а пристаје да служи; пристаје да буде подређен да би направио изненађење својим изненадним

израстањем у несагледљиву величину; његова моћ самообнављања је митска. Физичко рађање живих бића опет је једна епизода у белутковој пустоловини; у сну једна рука га хитне у ваздух, и од првог часа његов хороскоп је запечаћен, он остаје да лебди, ни обешен ни подупрт, ни на небу ни на земљи, да ‚Самог себе слуша / Међу световима свет'."

„Искушења му стално прате пут, уништење је ивица по којој клизи његова неуништивост. И даље: њему тако идеално, сферично заокруженом, највећу чежњу изазива супротна, плава бескрајност. Она је та која се јавља као партнер, као могућност другог и као извор уништења. Из жудње за тим неостварљивим загрљајем, у белутку се јављају срамотни нагони: он хоће да изађе из самог себе; он се пресељава у своју сенку. Тог часа, бићемо слободни да кажемо, белутак је достигао критичну тачку своје дијалектике: он је постао уметник.

Па ни у том часу који има мирис перфидног самоуништења, његова судбина није завршена. С једне стране белутак је уметник, с друге се размножава; пролиферација је његова исконска слабост, брак два белутка угрожава свет претњама новог камења, искрама и оруђима који се из те популације рађају. Но, ни тако удвојени белуци нису бића рођена да буду јунаци трагедије, још мање да буду демони који ће спопадати колективну машту људи. Чак и они сами, те мале авети трудне собом, нису ништа друго доли жртве слепог, урођеног анорганског смисла за хумор: ‚Две жртве једне ситне шале / Неслане шале без шаљивца'."[40]

Сведена на четири циклуса, збирка *Непочин-поље* делује другчије него у првом издању, боље, убедљивије. Али, веза са збирком *Кора,* и у коначној редакцији, остала је. И то је прво обележје *Непочин-поља.* Сви циклуси у њему настављају одбрану људске ведрине из *Коре.* Примећено је већ да се поједини стихови у *Кори* циклично разграњавају у *Непочин-пољу.*[41] *Игре* иду из *Опседнуте ведрине, Кост кости* из песме *На столу, Белутак* из истоимене песме. Наслов друге књиге такође је преузет из прве, епиграф прецизно указује на то: *„Да ли ћу моћи на овом непочин-пољу да ти подигнем шатор од својих дланова?" — Далеко у нама* (1943).

За ову прилику било је неопходно да се експлицира прво издање *Непочин-поља.* Отуда у овим тумачењима и анализа циклуса *Препознавања* и *Унутарња месечина* (по-

---

[40] Миодраг Павловић: *Од камена до света;* стр. 241—242. у књизи *Осам песника;* „Просвета", Београд, 1964.

[41] Миодраг Павловић: *Од камена до света;* стр. 240—241.

ред циклуса *Беле-кула* и *Очи Сутјеске,* који органски припадају истоименим циклусима у *Усправној земљи* и *Кући насред друма.*

После ових тумачења могуће је извести следеће закључке за збирку песама *Непочин-поље:*

На основу грађења и деловања уметничког дела у циклусу *Препознавања,* идентификовани су простори таме, трагање и проналажење светлости. Стварање није дато априори већ је дело творца, који тиме доказује чињеницу живота, виталитета, упркос силама мрака. Али, дело има своју самосталност и свој пут. Стварање се каткад идентификује с непознатим. Постоји потреба и чежња за непознатим; његова чар мами. Простори непознатог драгоцени су за откривање човека, за потврђивање његове људскости.

Слике у овом циклусу рађене су најчешће у антитези, динамичне су, драматске чак. Субјекти ових записа боре се за свој прави лик, за своју истинску светлост, односно своју стваралачку личност, за продор у нове просторе, у нове тајне. При том свако има свој пут. Возач ће, на пример, покушати да то оствари саградивши свој точак; стваралац ће зажелети да се оствари као биће са својим гласом упркос буци и тишини света. Остварити чујност своме гласу, то значи наћи се између два бескраја, оног у себи и оног око себе, и — помирити их.

Препознавања су добрим делом поетски записи на каталозима ликовних изложби, поетски коментари ликовног света и израза појединих уметника, и то углавном надреалистичке провенијенције.

Унутарња месечина, настала, већином, из раније објављеног циклуса *Препреке,* задржала је симбол и слику препрека у песничким субјектима и око њих. Циклус је углавном приказ отуђења кроз постварење. Ствари врше притисак на људско биће, агресивне су и угрожавају његов живот. Притисак је толики да се људско биће дезинтегрише. У неколико записа дати су ти процеси растурања. Ипак, постоје и слике отпора напасти. Отпор узноси браниоца, пркос га очовечује, борба потврђује (видети, нарочито, запис *Зид).*

У циклусу *Унутарња месечина* појављују се и ентузијастички текстови. *Неукроћене руке* су, на пример, химна стваралаштву.

Толико и тако силно угрожен човек организује одбрану. Одбрана се претвара у животни став.

И у овом циклусу покушава се заустављање дезинтеграције (запис *Прибирање)* и ослонац на колектив *(Уједињене самоће).* У ствари, у самој књизи ове две песме су ван циклуса.

Игре су сигурно један од најпознатијих циклуса Васка Попе. Повезане су уводном, средишњом и завршном песмом. На основу ових, курзивом одвојених песама, могућа је извесна типологија игара. Спомињемо једну која би могла бити занимљива: у првом делу су игре постања, у другом разарања.

Фолклорно порекло игара открива се на првом кораку.

Игра подразумева, пре свега, поштовање правила, али ове игре се у сваком другом погледу отимају правилима. Сигурно је да оне нису афирмација људскости, него управо супротно. Пратећи дефиницију Јохана Хојзинге, схватамо да се игре могу читати и као пародија игара.

Попине *Игре* су изузетно сурове и трагиче. Анонимни играчи су, по правилу, деструктивни субјекти. Игре воде у смрт, у ништавило. Улози су делови тела, тела играча или њихови животи. По типологији, то су, углавном, игре скривања, трагања и откривања. *Игре*, иначе, делују као компендиј за друштвену забаву. Структура поједине игре је нормативна: подела улога, прва игра, наставак, нова подела улога. Игре самим својим током конфронтирају две (или више) групација. При том једна група врши пресију до истребљења над другом.

Врло је важно истаћи да су игре својеврсни архетип односа међу људима. Свет космички, људски, предметни, — у њима добија своју слику и прилику.

Градирајући деструкцију до климакса, *Игре* долазе до анималности, бестијалности, до крволочности. То су Малдororови снови филигрански везени дечјом руком.

У опусу Васка Попе циклус *Игре* стоји врло високо својим значењем и вредношћу као и интеракцијама унутар других циклуса и књига. Игре су парадигма Попине поезије, пролегомена за *Споредно небо*, на пример. Њихов утицај у нашој и страним књижевностима знатан је и уочљив.

Кост кости први је циклус са седам песама у овој поезији. Не случајно, јер број седам упућује на постање. Заправо је циклус наличје постања, постање смрти и ништавила. Пратећи дијалог и авантуру две кости, присуствујемо једном danse macabre-у који води у смрт и ништавило. И више од тога: у смрт смрти, а то, дијалектичком игром, значи поново у живот. Циклус је, заправо, још једна игра. Његова карактеристика је гротескност. Оно што гротеску посебно оживљава јесте стална анимизација делатних (говорних) субјеката, стална персонализација. Доследни паралелизам између почетка и краја, односно живота и смрти, такође је посебна карактеристика циклуса.

Поема о бунту, о непристајању, о отпору смрти, *Врати ми моје крпице,* јесте поема о расту људске самосвести, људске усправности. Има у њој борбе за голу егзистенцију, али и за највише, најплеменитије људске идеале. Побуњени човек тражи и налази сопствену личност, сопствену људскост. Он је упоран у настојању да сачува своје људско лице, своју животну ведрину. У поеми *Врати ми моје крпице* бране се људске вредности најпре тако што се зло идентификује и именује. Али, ни једно ни друго није тако једноставно. Зло има много лица, а нападнути је један; зло има много начина а опседнути само своју људскост као једину одбрану. Отпор злу није само вербални; за њега угрожени иде и ватром, ножем, отровом; оно се може и мора смутити и ослепити.

Врати ми моје крпице такође је једна од непрекидних и непрекинутих игара на вечитом непочин-пољу одбране људскости. Али, оно што је карактеристично: акцију у овој игри најчешће замењује вербални чин. Читаву поему изговара бунтовник против зла, биће које осваја свој људски простор. Жестоки вербални двобој уздиже порекнуто биће од инфериорности до супериорности. *Врати ми моје крпице* изговорене су као низ ритуала за истеривање зла, за прочишћење. И саме те псовке, поред осталог, катарзичне су. Поступак егзорцизма битан је за тумачење ове јединствене песничке творевине Васка Попе, од лексичког до значењског и вредносног плана. Тако се универзалност ове стравичне борбе добра и зла, на индивидуалном плану, везује за митско и архетипско у људским односима. Али, поема се лако може пребацити на историјски план, лако се може актуелизирати. На крају, и најважније, њена убедљивост, јединственост и уметничка препнантност сигурно је у чврстом, нераскидивом споју са духом народног стваралаштва.

У циклусу *Белутак* приказана је онтичка пустоловина белутка, која асоцира на генетичке митове. Симбол егзистенције која се рађа, настаје, живи, размножава се, — белутак је аутономни свет са снагом регенерације и поновног успостављања. Белутак је микросвет који се својом емотивном енергијом претвара у макросвет. Белутак је камен, а између камена и душе постоји руска веза. Инсистирајући на самосталности, белутак је довољан сам себи, он не припада никоме, издвојен је и чини собом читав свет, — али улазак у такву изолацију, у такву егоцентричност, — не делује као испуњење сна. Окренут себи, овај свет, једнак другима, епиметејски је, интровертан. Пролиферације белутка, на крају циклуса, завршиће се космичком шалом и гротеском. У циклусу *Белутак* приказана је космичка историја белутка, његова судбина у времену и простору.

Збирка *Непочин-поље* сва је, у ствари, сачињена од игара. Игре се, према томе, не налазе само у истоименом циклусу. Игре ништавила, игре смрти, налазе се у сваком од ова четири циклуса. Тема смрти је централна тема збирке *Непочин-поље*. У сваком циклусу игра се за голи живот или је живот улог у игри. Карло Остојић каже да су „смрт, узалудност, апсурд, ништавило, алијенација — привилеговане теме савремене европске поезије".[42] То исто важи посебно за збирку *Непочин-поље*. Зебња, тескоба, страх од предмета, од простора, од њихове агресије, од смрти и ништавила, као и одбрана од свега тога, бунт и пркос — карактеришу другу књигу Васка Попе, и то у изванредној динамичности, у непрекидном покрету слика, у повезаности и узајамности песама и циклуса. На крају, ако желимо све то да сажмемо у једну формулу, за *Непочин-поље* можемо рећи да је то покушај одређења према стварима, објективном свету, као и према смрти и ништавилу.

Дамњан АНТОНИЈЕВИЋ

---

[42] Карло Остојић: *Између ствари и ништавила;* есеј о поезији Васка Попе; „Просвета", Београд, 1962, стр. 42.

КАКО САМ ДОЗНАО ЗА ПСИХОАНАЛИЗУ

Пре седамдесет година, када је психоанализа тек настајала, упознавање са њом обично је изгледало сасвим другачије него што је то данас случај. Радило се тад пре о врло личној ствари, неголи о одлуци о избору студија.

Мој први сусрет са психоанализом није се догодио због онога што је она могла да понуди људима којима је терапија била потребна, нити због интелектуалне знатижеље, нити као део мојих студија. А најмање од свега ми се чинило да би психоанализа могла постати мој позив. Мада ми је, на крају, постала најважнији део интелектуалног живота и моја главна професија, заправо радило се о пукој случајности и врло интимним разлозима.

У пролеће 1917, треће године Првог светског рата, имао сам тринаест година и прикључио сам се покрету бечке радикалне омладине названом „Jung Wandervogel", који је био и социјалистички и пацифистички. Група је себе називала „Младим" Wandervogel да би истакла своју различитост у односу на немачки предратни Wandervogel покрет, који је био наглашено националистички и патриотски. Но, „Млади Wandervogel" делили су са тим ранијим омладинским покретом интерес за радикалну реформу образовања. Чинили смо малу групу од, отприлике, педесет до сто адолесцената. Важан део наших активности током тих ратних година били су редовни недељни излети у шуме у околини Беча, екскурзије подједнако погодне за игру колико и за испитивање радикалних идеја у вези са политиком и односима међу људима, укључујући и оне у оквиру породице. Од истраживања онога што нам се чинило новим идејама о међуљудским односима био је мали корак до рађања

симпатија, о којима смо такође тако марљиво расправљали.

У таквом контексту родила се у мени прва пубертетска симпатија према девојци мојих година. Све је изгледало да креће у добром правцу док се једне недеље нашој групи није прикључио младић у униформи по имену Ото Фајнихел, и сам угледан члан групе пре но што је отишао у војску. Био је само неколико година старији од нас и отпуштен из армије да би наставио студије медицине. На моје запрепашћење, он је своје интересовање усмерио ка девојци коју сам сматрао својом.

Ото је у то време похађао Фројдова предавања на бечком универзитету. Била су то предавања која су, касније, под називом *Увод у психоанализу*, постала позната широм света. Ото је њима био фасциниран. Попут многих нових обраћеника, није само био усхићен тајанственим Фројдовим учењем, већ је осећао обавезу да га пропагира. У нашем кругу, спремном да прихвати све нове и радикалне идеје, говоркало се о тим теоријама, мада о њима ништа подробније нисмо знали. Тако је све оно што нам је Ото испричао о Фројдовом учењу било ново за нас.

Ото нас је највише испитивао о нашим сновима и покушавао да нам их протумачи, добрим делом укључујући њихова сексуална значења. За његове младе слушаоце била је то најпримамљивија тема, поготово имајући у виду наш амбивалентан став према сексу, карактеристичан за омладински покрет у том периоду. Одбацујући оно што смо сматрали бајатим буржоаским предрасудама о сексу генерације наших родитеља и претежно двоструким аршином у односу на њега, теоријски смо били блиски сексуалној слободи. А заправо, потискивали смо своје сексуалне нагоне, претварајући се да на тај начин следимо принципе вишег морала, скривајући од себе самих своје сексуално неспокојство. Имајући у виду овакав двозначан став према сексу, учинило нам се и узбудљивим и узнемирујућим оно што нам је Ото причао о Фројдовим идејама у вези са сексом и његовој важној улози у човековом животу.

Ситуација је тога дана била посебно узнемирујућа за мене, јер сам приметио да је девојка коју сам сматрао својом показивала очигледне знаке све већег занимања не само за оно што је Ото имао да каже, већ и за њега лично. Што је она изгледала све очаранијом, то сам ја био све бешњи, без обзира на све знање које је тај млади студент медицине декламовао. Но, пошто моја таштина није дозвољавала да верујем како јој је Ото можда био занимљивији од мене, сав његов успех приписивао сам познавању психоанализе, коју сам на крају дана дефинитивно замрзео и презрео. Веровао сам да ми је психоанализа одузела

девојку и њезину наклоност окренула ка моме супарнику. Тако смо се и растали те, за мене судбоносне недеље.

Моја интензивна мржња и презир према психоанализи нису ми те ноћи дали ока да склопим, све док, у рано јутро, нисам дошао до решења. Одлучих да бих, ако је већ Ото Ф. — како је био познат у кругу „Jung Wandervogel" — могао освојити моју пријатељицу причајући о психоанализи, могао да га поразим на његовом терену и повратим је уз помоћ истога метода. Све што је требало да учиним било је — да упознам психоанализу. И, тако ћу и урадити. После донете одлуке, коначно сам заспао.

У понедељак, чим се школа завршила, отидох до једине књижаре у Бечу која је држала психоаналитичке публикације, јер их је и издавала, и накупових их за сав новац који сам имао. Било је ту неколико књига и психоаналитичких часописа, и одмах почех да их читам. Што сам даље одмицао, све сам изненађенији био оним што сам прочитао. Ускоро схватих да би моја породица, са својим викторијанским моралом, мада је била у вези са неким члановима Фројдове породице, била потпуно шокирана када би открила да проучавам тако опсцену литературу. Решио сам да је сакријем одневши је у школу и тамо је кришом читам у време за које се претпостављало да сам на часовима који су, у поређењу са овом лектиром, били крајње досадни.

Књиге које су ме највише заинтересовале биле су *Психопатологија свакодневног живота, Досетка и несвесно* и, због мога интересовања за уметност, радови о Леонарду и Мојсију. Прве две поменуте још увек су међу оним Фројдовим радовима који су најнедоступнији, отуд је била срећна околност да сам могао да их набавим. *Тумачење снова* ми није било доступно; не сећам се је ли било распродато у то време или је било прескупо да га купим. Но, што сам више читао Фројда, све сам заинтересованији постајао и све уверенији да тим читањем долазим до потпуно новог и важног разумевања човекове психе.

Такво је било моје упознавање са Фројдом и психоанализом. И док сам је заиста мрзео због губитка девојке, у исто време био сам неизмерно фасциниран оним што сам научио и убеђен да ћу њеним упознавањем моћи да је повратим. Не знам би ли се ово могло назвати вером у практичну вредност психоанализе, али сам током те недеље у којој ме је освојила поверовао у њезину моћ да ми обезбеди оно што ми се у томе тренутку чинило најпожељнијим. Тако су мржња према психоанализи и истовремена вера у њезину изузетну моћ били на прагу времена у којем је она постала важан део мога живота.

Данас верујем да је приближавање психоанализи на тако личан начин, емоционално везивање за њу на тако амбивалентан начин, био најповољнији могући почетак.

Да завршим овај део приче, крај је био срећан у сваком погледу, не само у томе што је психоанализа поступно постала моја животна вокација. Следеће недеље смо се моја девојка и ја поново нашли са оном групом младића у бечкој шуми. И, када почех да „распакивам" своје новостечено знање о психоанализи, она ми рече да је та тема била згодна за једну недељу, али да би сада требало да разговарамо о нама. Уверила ме је, на моје велико олакшање, да иако ју је врло занимало оно што је Ото рекао о психоанализи, ни за тренутак се није заинтересовала за њега лично, нити се поколебала у симпатијама према мени Тако више нисам имао разлога, барем што се тиче моје везе са том девојком, да се и даље бавим психоанализом. Но, испоставило се да јој више нисам могао умаћи.

Млада девојка и ја изгубили смо интерес једно за друго нешто касније, мада смо читав живот остали добри пријатељи. А разлог због којег сам испричао ову причу је да укажем на различите типове интересовања за психоанализу. Због тога што је интересовање те девојке за психоанализу било теоријско и више-мање апстрактно, није ухватило дубљег корена, нити је одиграло значајнију улогу у њезином животу. Мој је, пак, интерес био све пре но теоријски — од самога почетка био је личан и веома емоционалан, а карактерисала га је вера у то да психоанализа може постати најважнији део нечијег живота; баш као што се догодило са мојим.

Колико знам, зачетници психоанализе су до ње дошли на сасвим различите, али мање-више подједнако личне и емоционално условљене начине, и психоанализа је цветала под њиховим утицајем. Тешко да јој је било ко од њих пришао с намером да од ње направи своју професију, нити су имали било какву формалну обуку сем сопствене психоанализе. Све је то била ствар крајње личног искуства, а не формалног образовања. Данас је за људе који желе да постану психоаналитичари потребан разрађен систем обучавања, и пресахао је добар део оног личног узбуђења које је психоанализа некада стварала; постала је институционализована дисциплина. И управо разлог због којег сам забележио ову кратку епизоду из мога живота јесте у указивању на ту разлику и последице које су из свега тога произашле по терапеутску праксу психоанализе, као, уосталом, и по њезин теоријски развој.

Неких дванаестак година након догађаја који је управо описан, посветио сам се психоанализи. У међувремену, моје

интересовање за њу није слабило, нити се мењало, али сам постао незадовољан многим странама свога живота, и више но што сам био свестан, те сам трагао за разјашњењем шта да предузмем с тим у вези. Мада сам прижељкивао универзитетску каријеру, у то време Јеврејин није имао шансе да постане професор универзитета у Аустрији. Своје студирање започео сам усмеривши се на књижевност и немачки језик. Неколико година касније схватио сам да ме те области све мање инспиришу, тако да сам тежиште бацио на филозофију и историју уметности. Ово је за мене било занимљивије и пружало више задовољства. Но, питање чему посветити живот остало је за мене отворено све док ми те студије нису наизглед пружиле прилику да у њима пронађем свој животни позив.

Док сам пристојно могао да живим од посла који сам наследио, тај посао ми је био досадан и нису ми се допадале многе његове стране; уопште ми није био по укусу. И мада су многи моји блиски пријатељи постали психоаналитичари, оклевао сам да следим њихов пример, делимично зато што нисам желео да будем имитатор, а делом зато што ме њихово стицање статуса психоаналитичара и последице које су за њих лично из тога произашле нису баш импресионирале. Ово друго сам данас сасвим спреман да признам као разлог свога оклевања, мада то онда нисам схватао.

Тако су утицаји који су ме навели да размислим о укључивању у психоанализу били заправо везани за мој приватан живот, за незадовољство начином на који га живим и за осећање инфериорности и потиштености, које, иако не сувише озбиљно, није имало објективан узрок, већ је, засигурно, потицало из моје подсвести. Упркос овим подстицајима, тек ме је криза у брачном животу навела да се помније посветим психоанализи, сматрајући да можда и није тако лоша идеја открити шта она може да учини за мене.

Блиско пријатељство са многима из мале групе младих бечких психоаналитичара се показало као проблем, пошто је требало пронаћи некога са киме нисам толико близак. Тако се појавио један међу њима — др Рихард Штерба — којег ми је од срца препоручио један од мојих пријатеља аналитичара којем сам веровао. И тако, уз мало устезања, заказао сам посету код њега како бисмо размотрили читаву ствар.

У то време, у Бечу је било уобичајено да свога будућег аналитичара сусретнете по први пут у једном више-мање социјалном окружењу, да са њиме расправљате о практичним стварима, као што су време сеанси, хонорар, и разне

друге ствари које је требало разјаснити. И, уколико се после тога одлучите да се подвргнете психоанализи, одмах приликом следећег сусрета бисте легли на кауч и посветили се слободним асоцијацијама, док би психоаналитичар седео иза кауча.

Приликом тога првог сусрета, пошто смо се договорили око времена сеанси и суме коју треба да платим, открио сам своје сумње у погледу свога подвргавања психоанализи. Прво сам упитао др Штербу сматра ли да заиста то треба да учиним. Одговорио је да за сада о томе не може ништа да каже; можда ће знати је ли ми она потребна за годину или две, али тада ћу и сам то знати, па неће бити потребе да ми он то саопштава. Ово ме није баш много умирило, па сам га мало касније запитао хоће ли ми психоанализа помоћи. И на ово је његов одговор био сличан претходном; у томе тренутку није могао било шта одређено да каже, а неће то сазнати нимало пре мене.

Ови одговори ни у ком случају нису стишали моје сумње, тако да сам га, већ помало очајан, на крају упитао каквог бих уопште разлога имао да се подвргавам психоанализи. На ово ми одговори да је из нашег разговора сазнао како сам се низ година интересовао за психоанализу. Због тога, једино што осећа да може да ми обећа јесте то да ће ми једно такво искуство бити крајње занимљиво, јер ћу открити ствари о себи за које до тада нисам знао. То ће ми омогућити да сам себе боље разумем, а многе видове мога живота и понашања учиниће ми схватљивијим. Пошто сам имао довољно времена и новца да се подвргнем психоанализи, зашто не открити нове ствари о себи?

На ово закључих да је преда мном човек којем могу веровати, јер није давао обећања о ономе за шта није био сигуран да може испунити, премда је, знао сам то, био заинтересован да се психоаналитичким сеансама подвргнем баш код њега. Његова честитост створила је код мене поверење према њему.

Недавно сам био добио позив да одржим предавање у част деведесетог рођендана др Штербе. Почех предавање причом о нашем првоме сусрету. На то ми он одговори да се тога уопште не сећа, што сам и очекивао. Није се сећао да је све то рекао, јер су за њега то биле природне ствари; наш разговор њему се није чинио значајним, за разлику од мене. Његово одбијање да даје празна обећања, ма колико ја желео да их чујем, створило је код мене поверење у њега и његове психоаналитичарске способности. Никада нисам због тога зажалио, јер је све то променило мој живот, и то набоље.

Данас, сувише често, психоаналитичари из најбољих намера стварају код својих пацијената утисак да поседују

некакво више знање о ономе што мучи пацијента и због чега. Понекад, чак, дозвољавају себи да падну у напаст да дају пацијенту разна обећања. То значи да у суштини прихватају класичан медицински модел, према којем лекар зна ствари које пацијент не зна, те отуда може, заправо мора, рећи пацијенту шта да ради. Управо је одлучно одбијање мога психоаналитичара да следи тај модел — његово инсистирање на томе да уопште не зна како ће се моја анализа развијати или шта ће се њоме постићи, тврдња да открије важне ствари о мени, то сигурно неће бити пре но што то ја сам учиним, — ставило психоанализу у сасвим другачију, хуманију перспективу. Оно што је из свега тога постало јасно јесте то да психоанализа није нешто што он једнострано ради *на* мени или *за* мене, него да је она пре један заједнички подухват у којем је наше заједничко ангажовање кључна ствар; били смо два људска бића спремна да се отисну на пут откривања који ће бити наш велики и заједнички интерес. Разуме се, ми у суштини нисмо били равноправни партнери у томе подухвату, јер, као што је указивао, он боље од мене познаје психоанализу и, што је још важније, има више вештине и искуства са њом. (Заиста, зашто бих иначе тражио његову помоћ?) Али, *јесмо* били равноправни у напору да сазнамо значајне ствари о мени Ово је за мене било крајње умирујуће, јер је утишавало забринутост да би ствари могле радити *на* мени а без мога знања о чему се ради или без могућности утицаја, њиховог обликовања или спречавања.

Можда популарно америчко схватање психоаналитичара као „механичара за главу" најбоље одсликава разлику између тога како се ради данас у Америци и онога како се радило у оно време у Бечу. Разлог због којег је тај „механичарски" имиц толико широко прихваћен у Америци (премда се та представа доживљава увек и као смешна и иронична) лежи, по мени, у томе што представља пацијентову реакцију на психоаналитичарево веровање да је супериоран у односу на пацијента. Управо сам појам „механичара за главу" јасно подразумева да терапеут чини пацијенту оно што сматра да је потребно урадити у интересу пацијента (а то је, још једном, медицински модел).

Не желим да кажем да данашњи аналитичари прилазе својим пацијентима другачије но што је то радио мој због тога што им мањка људскости. Пре сам склон да верујем како њихов став у доброј мери одражава процес институционализације психоанализе као високо специјализованог терапеутског метода и да одређена ригидност проистиче из дуге, напорне и комплексне обуке које психоаналитичке институције постављају пред своје кандидате.

У Бечу, треба то имати на уму, док су већина психоаналитичара били лекари, један број истакнутијих међу њима није то био. У почетку психоанализе, аналитичари су своје пацијенте дочекивали код својих кућа, а не у ординацијама, и то по шест сеанси недељно у исто време сваког дана. Фројд је тако радио, а такође и скоро сви други бечки лекари. Карактеристично је да је Фројдова соба за рад с пацијентима, са својим намештајем, нарочито с колекцијом археолошких налаза која ју је испуњавала, била сведочанство о његовим главним интересовањима, а истовремено јасан и одређен израз његове личности. Тако је окружење у којем се одвијала психоанализа било сасвим лично, одражавајући индивидуалност и интересовања терапеута. Ово се потпуно разликује од безличног и прилично стерилног окружења којем је склона већина данашњих америчких психоаналитичара у своме раду.

Током радног времена, велик број бечких аналитичара користио је своју дневну собу као чекаоницу за пацијенте; тако је и она, попут собе за рад, била интегрални део читавог амбијента. Исто је било и код мога аналитичара, а пошто је његова жена била међу првим аналитичарима који су радили са децом, и њезини и његови пацијенти користили су исту чекаоницу. И муж и жена су се трудили да тако заказују посете да се њихови пацијенти не сусрећу; али, ако би један пацијент дошао мало раније него што је предвиђен или би други отишао касније, тада би се пацијенти чије су се сеансе надовезивале сретали у чекаоници. Ти сусрети беху збуњујући, али су ипак доводили у искушење ближег упознавања.

Отприлике у исто доба када сам се сретао са својим аналитичарем, његова жена лечила је психотично дете које сам чуо да га зову Јохан. Било је много година пре но што су овакви специфични дијагностички термини употребљавани за децу, тако да у то време његов поремећај није имао име. Без обраћања пажње на етиологију или класификацију, та деца су називана абнормалном, и покушавало се да им се помогне анализом. Јоханова крајња повученост и бизарно понашање нису баш провоцирали неки контакт. Па ипак, кад бисмо се, с времена на време, сусрели, покушавао сам да упутим неколико пријатељских речи том очигледно застрашеном детету. Није реаговао ни покретом ни речју.

На прозорској дасци у дневној соби стајао је у саксији један мали кактус, у то време у моди у Бечу. Јохан је имао збуњујућу навику да откине један од листова пун оштрих бодљи, стави га у уста и жваће. Трње би му изранавило усне, десни и језик; понекад би почео да крвари из уста.

Увек би ме онерасположило кад бих видео како сам себе рађава, али дуго нисам на то реаговао на видљив начин.

Једнога дана, међутим, кад сам на анализи био провео већ две године отприлике, нисам могао да се обуздам и, премда свестан да је то погрешно, избацих из себе: „Јохане, не знам колико већ долазиш код докторице Штерба, али мора бити најмање две године, јер се већ толико дуго овде виђамо, а ти још увек жваћеш те грозне листове!" Као одговор, тај сувоњави дечак изненада некако израсте — још увек ми није јасно како му је успело да на мене остави утисак да ме гледа некако одгоре — и рече крајње презриво: „Шта су две године упоређене са вечношћу?" Било је то први пут да је склопио читаву реченицу, и то ме — пренерази.

Још увек сам покушавао да се повратим и протумачим то што ми је Јохан рекао, кад ме мој аналитичар позва у ординацију. Чим сам легао на кауч, схватих да то што сам рекао Јохану није било мотивисано несебичном бригом због бола који је сам себи наносио, као што сам помишљао износећи своју примедбу. Напротив, ствар се тицала само мене. Већ извесно време питао сам се има ли моја анализа икаквог смисла. Због те недоумице, посматрање Јохана како жваће листове навело ме је да се упитам да ли му његово лечење доноси било какво побољшање, а следствено томе доноси ли анализа било коме било шта добро. То је био разлог због којег сам своју примедбу изразио на такав начин као да сугеришем да је за све те године које се сусрећемо код њега начињен недовољан напредак.

Несвесно сам се надао да ће из Јохановог одговора постати јасно да обоје губимо време подвргавајући се психоанализи или да ће ме уверити како му је од анализе боље, упркос томе што је и даље жвакао листове, из чега би произилазило да је и мени боље захваљујући анализи, мада сам знао да не могу пружити ниједан видљив доказ за то. Размишљање о томе у тишини помогло ми је да превазиђем свој снажан отпор причању о својим сумњама помаже ли ми анализа или не, и почех да анализирам шта стоји иза њих. Но, нисам могао да избијем из главе Јоханову примедбу, делом због осећања кривице што сам се претварао да бринем о њему, а заправо сам себично покушавао њега да искористим у решавању сопствених мучних проблема, настојећи на тај начин да и код њега доведем у питање вредност анализе.

Мора да је Јохан, интуитивно, разумео о чему се ради: да сам незадовољан сразмерно дугим временом — односно оним што се мени учинило дугим временом — које сам до тада провео у анализи и да њега користим како бих се

растеретио сопственог незадовољства. Поставио ме је на право место, заправо, рекавши ми да је моје процењивање времена потпуно погрешно, да се оно не може применити на психоаналитичко истраживање самога себе. Интуиција је Јохану омогућила да уочи како је мени у том тренутку била потребна боља перспектива у погледу времена, како бих од анализе постигао боље резултате. Његова интуиција и језгровитост којом се изразио навеле су ме да научим да будем стрпљив, пре свега у погледу сопствене анализе, а касније у вези са временом које је другима потребно да преобликују своју личност.

Заправо, са својих седам кратких речи, Јохан ме је подучио многим стварима — неке од њих сам разумео одмах, код других су за то биле потребне године. Ово обично важи за интуитивне увиде, за разлику од експлицитног подучавања, где се ствари усвајају много брже зато што врло ретко дотичу личне проблеме, као што је могуће да их дотичу код интуитивног исказа.

На пример, у трену Јохан ме је научио колико смо склони веровању да је извор нашега деловања брига за друге, а не за себе; и колико о себи можемо да научимо од других, под условом да прихватамо како оно што они кажу или чине може открити ствари не само о њима већ исто тако и о нама. Научио сам то проучавајући психоаналитичку литературу, али сам усвојио као некакав апстрактан појам. Тек када је постала део овога узнемирујућег искуства, та теорија се преобратила у лично знање. Тај процес ми је потврдио да је једино кроз лично искуство могуће до краја разумети у чему је поента психоаналитичке теорије.

Истовремено, Јохан ме је подучио разлици између објективног и психолошког, или експерименталног времена. Када нам патње дуго трају, те отуда изгледају вечне, тада две године проведене у покушајима да их се ослободимо јесу тек тренутак. Јохан ме је научио да величина наше патње мења и значења свих наших искустава, укључујући и оно о времену — то сам касније искусио током године проведене у немачким концентрационим логорима.

Јоханов коментар о времену дозволио ми је да схватим да ни ја нити било ко други не може ограничити количину времена која нам је потребна да бисмо били у стању да се суочимо са проблемом или променимо себе и да покушаји да се тај процес убрза имају пре везе са сопственим страховима него ли са било чим другим. Једино човек сам за себе може да просуди када је спреман за промену.

Током година, током рада на Ортогеничкој школи „Соња Шакман" при чикашком универзитету, научио сам да

разумевам психотичну децу, и све више сам ценио ту лекцију у погледу времена. Једино су уз осећај неограничености времена та деца веровала да сам заиста на њиховој страни, а не против њих, како су гледали на сав остали свет који настоји да их наведе на промену. Охрабривање да напредују у складу са својим осећањем времена показивало им је да, с обзиром на њихово доживљавање света, ми њихове реакције узимамо као ваљане за њих исто као што су наше за нас. Када бих, с времена на време, био изгубио стрпљење након вишесатног немог седења и био покушао да допрем до кататоничара, могао сам једино да се присетим Јоханових речи. Одмах би време постало сасвим неважно и поново бих био у контакту са пацијентом. Деловало је то готово као чаролија. Чим бих престао да бринем како време протиче а да се ништа не догађа, намах бих престао да постављам унутрашње захтеве себи и пацијенту и престала би жеља да се прекине његово ћутање. Као одговор на то, на крају би пацијент учинио нешто значајно што омогућује боље разумевање његовог доживљавања света и онога што се налазило у мени, а њега спречавало да прича.

Другим деловима лекције коју ми је одржао Јохан требало је знатно дуже да се уобличе. С времена на време лупао сам главу око тога зашто ми је Јохан тако јасно говорио само тога пута и, уз то, на тако пословичан начин. После низа година рада са психотичарима, уочио сам кључну разлику коју је за њихову способност да комуницирају и за њихово сагледавање самих себе имао управо карактер мога мотива да им се обратим. Никакав одговор нисам могао да измамим уколико би мој мотив био да им „помогнем". Но, ако бих искрено пожелео да ме поуче нечем изузетно важном о чему су они поседовали мени недоступно знање, тек тада би ми одговорили. Моје веровање да ми Јохан може пружити информацију (о вредности психоанализе) коју сâм нисам поседовао поставила нас је на исти ниво, што је до тада потпуно затвореном детету омогућило да ми се обрати, барем у том, одређеном тренутку. То да нешто кључно у његовом искуству има исту вредност и за мене — успоставило је везу заједничке људскости. Док у свим осталим сусретима Јохана нисам узимао као себи равна, тога пута сам управо тако поступио, прихватајући да, као пацијенти подвргнути анализи, имамо заједничка искуства. То је омогућило комуникацију. Из многих искустава са психотичним људима научио сам касније да таква врста обраћања омогућује пут ка другим искуствима и коначно до формирања истинског односа између две личности.

Тај једини пут поставио сам се према Јохану као према особи која поседује више знања о изузетно значајној ствари — је ли психоанализа уопште корисна? Сваки други пут кад бисмо се срели осећао сам се супериорнији у односу на њега. Тог пута, несвесно сам се надао да ће то шашаво дете решити мој најмучнији проблем. И он је кренуо да учини управо то.

Кад сам коначно све то схватио, погодило ме је колико мало пажње сам био посветио чињеници да је Јохан, заустивши да каже, претходно извадио кактусов лист из уста, што никада пре тога или касније није учинио у тренуцима када би се наканио да ми одговори некаквом једва разговетном речју. И не само то, већ, пошто је изговорио шта је имао, он је одложио тај кактусов лист; није више осећао потребу да га жваће. Да сам тада био разумео Јоханово понашање, научио бих да, када истински комуницирамо са психотичарем, његови симптоми се повлаче. То се догађа кад је под контролом интеракције, као што је то случај кад има неко важно сазнање да саопшти, не о себи — мада већина терапеута верује да је то истина о њиховим пацијентима — већ о томе шта се догађа у мени. Моје уверење да Јохан више зна од мене о тако важној ствари улила му је, барем на тренутак, толико поуздања да му за време наше интеракције више нису били потребни дотадашњи симптоми.

Да је Јоханова првобитна траума била оралне природе указује избор врсте бола: рањавање уста. Али, то није било потребно да знам, јер је симптом то јасно показивао. Касније сам сазнао да је извор његове патње била снажна трауматизација на почетку његова живота, када није био у стању ни на који начин да се бори с њом. Наносећи себи још једну врсту бола, покушавао је, не само да потисне бол који су код њега изазивале менталне слике, већ и да себе увери како је сада у стању да контролише бол који иначе није успевао ни на који други начин да потисне онда када га је уништио као људско биће. Да сам то тада разумео, Јохан би ме такође научио свему што је потребно знати о узроцима и значењу самосакаћења.

Проучавањем Фројда научио сам да је могуће истински разумети другог једино крећући се у референтном систему тога другог, а не у сопственом. То сам био добро савладао као теоријски концепт. Но, Јохан ме је научио колико лако поверујемо да смо до краја усвојили тај принцип, али само дотле док у игри нису некакве јаче емоције. Но, кад се емоције узбуркају, постаје врло тешко не посматрати ствари само из свога референтног система. Сваки пут када сам с грозом посматрао Јохана како жваће листове кактуса,

гледао сам на то као на знак лудила — не као на знак његових најдубљих мука и њихов, не баш симболичан, израз. Потоње искуство ме је навело да се постидим над својом спремношћу да такве ствари сматрам чудним или чак бесмисленим, иако су оне садржавале дубоко значење. Овај принцип је темељан за све друштвене науке: понашање других могуће је разумети једино у оквиру њиховог система значења. Неопходно је стално улагати напор да то држимо на уму, и то тим више што је веће искушење да на одређено понашање одговоримо на основу сопствених реакција на њега.

Веровао сам да сам заиста научио — ако не од Фројда, а оно још раније од Теренцијевог *Humani nil a me alienum puto* — да бити истинско људско биће значи не бити одвраћен од било чега људског. И поред тога, допустио сам да ме одбије Јоханово понашање. Схватајући сопствену неосетљивост на његову патњу, што ме је спречило да разумем зашто се тако понаша, научио сам од тада заувек да верујем како би ми се, ма какво да је понашање неког другог, чинило најприродније да се исто тако понашам да сам у његовој ситуацији. Верујем да ми је то сазнање омогућило, више година касније, да разумем понашање SS-чувара концентрационих логора, и то разумевање ми је неизмерно помогло да у тим логорима преживим. Исто тако, касније, када сам почео да радим са психотичарима, тај ми је принцип помогао у разумевању својих пацијената, као и да се приближим ономе што би њихово понашање могло означавати.

Зато што сам се грозио Јохановог жвакања листова, нисам био у стању да схватим да је то због чега је чинио нешто толико болно морало имати огроман значај. Не прихватајући то као изазов за своје разумевање, пропустио сам да се концентришем на откривање значења његовог понашања. Требало је да се запитам шта би мене навело да се тако понашам. Да сам се потрудио да замислим због чега бих ја себи наносио такав физички бол, схватио бих да би, у ситуацији у којој бих био уроњен у бесконачну ноћну мору прогањања и деструктивних фантазија у поређењу са којима је пакао Хијеронимуса Боша питоми врт, било шта што би барем привремено развејало те фантазије било право олакшање. Оштар физички бол практично онемогућује да се мисли о било чему другом, што је довољан разлог да се искористи против изразите менталне патње.

Када сами себи нанесемо бол, он је ограничене јачине и трајања, док психотична ментална патња нема границе ни временски ни по интензитету. На крају, и најважније,

ако сâм себи наносим бол, ја сам његов господар, могу га започети и прекинути; но, потпуно сам у ропству менталних болова, над којима немам никакву контролу. Сада постаје разумљиво зашто је Јохан желео да најинтензивнију патњу узроковану његовим опсенама, које није био у стању да контролише или савлада, замени патњом коју је потпуно могао да контролише, баш као што је то могао са жвакањем кактусових листова.

Коначно, постепено сам разумевао и друге важне аспекте Јохановог понашања, оне који су имали директнију везу са психоанализом, чему је она намењена и шта можемо очекивати да од ње добијемо. Прво, кактус у дневној соби био је, како је Јохан или знао или претпостављао, кажан и за његову аналитичарку; обично је жена та која се брине о цвећу у кући. Отуда су листови кактуса били нешто што потиче од ње, били су у вези са његовом аналитичарком. Што је још важније, Јохан се надао да ће путем нечега што је примио од ње — рецимо листова кактуса — постићи контролу над својим проблемима. Тако је са оних седам кратких речи Јохан такође пренео суштину онога што се пацијенти надају да ће постићи путем анализе и онога што би аналист требало да учини за сакога пацијента: омогућити му да буде у стању да контролише оно што му се догађа у животу.

Волео бих да сам своје студенте могао да подучим суштини психоанализе на тако сажет, језгровит и импресиван начин како је Јохан подучио мене. Заправо, биле су ми потребне године пре но што сам научио ту последњу једноставну лекцију. Исто тако могу проћи многе године пре но што неко научи о чему заправо говори психоанализа, не само о нашој глави — то није тешко схватити — већ о нашем најдубљем бићу. Научио сам да будем стрпљив са својим студентима и пацијентима онда када им је требало много времена да схвате и делују сходно начелима који су и мени узели толико година да их разумем.

Моја искуства са психоанализом, од којих сам се овде присетио само два рана и кључна догађаја, уверила су ме да није теоријско овладавање проблемом то које омогућује његово најдубље разумевање. Тек наше унутрашње искуство обезбеђује потпуно схватање свега што је укључено у унутрашња искуства других, а то знање потом може постати темељ теоријског проучавања.

С енглеског
Бранислав КОВАЧЕВИЋ

Бруно БЕТЕЛХАЈМ

ЦРНЕ КОПИЈЕ (8)

(Наставак из претходне свеске)

ФОТОМОРГАНА (1)

Светлопис. Игра — Artis. Противречна чудеса. Раздањује се једино у мраку. Сад сам заборавио шта сам све тиме хтео рећи, али памтим шта сам рекао. Испричао сам следеће.

Зашто фотографија о којој бих да вам причам делује на мене опчињавајуће? У први мах, фотографисани призор ми је близак. Одувек сам волео да гледам такве призоре: двојица играју шах, а око њих су окупљени посматрачи. То је фотографија-прича. Но, кад год бих се у њу удубљивао, бивао сам све неспокојнији и осећао да ме, позивајући ме да је гледам, готово лишава права на поглед. Најпре нисам могао да се саберем да ли сам и ја, поред оних фотографисаних, само један од посматрача партије шаха или сам тек и једино онај који, са стране, двапут са стране, разгледа извесни групни фотопортрет са шахом. Да ли сам позван у представљени поредак или искључен из њега?

Заведен и узнемирен, терала ме је недоумица да, водећи непрестано рачуна о шаху, следим околишења погледа, као и визије, сукобе и странпутице у рађању смислова који могу бити приписани фотосу.

Фотографија је начињена на Каприју, неког дана између 10. и 17. априла 1908. године, када је Владимир Ильич други и последњи пут тамо боравио. Тачно место је тераса виле коју су поседовали руски емигранти (социјалдемократи). За шаховском плочом, као противници, седе Љењин с полуцилиндром на глави и Александар Богданов, гологлав,

замишљен, јер је, по свему судећи, он на потезу. Ленљин је „црни", Богданов „бели". Виђени су с профила. Међу посматрачима одмах препознајемо Максима Горког; понад саиграча, седи на огради. Призор је фотографисао (памтим ли добро?) извесни Жељабујски.

Вила на Каприју у којој су боравили руски емигранти, три године пре него што је снимак начињен, претворена је била у школу револуционарног „агитпропа", а водили су је Горки и Богданов, сувише „спиритуалистички", по мишљењу Лењина, који је, одбијајући због тога да ту држи своје „материјалистичке" курсеве, још једном дошао управо с намером да упозори на странпутице и групу изведе на „прави пут". (Но, његова је мисија остала без успеха, па је он своју школу отворио у околини Париза.) У таквој ситуацији је и уприличена партија шаха. Као да су заиграле две политичке школе, да би, добијајући или губећи у шаху, добиле или изгубиле у идеолошкој техници, те и у погледу пропаганде и агитовања. Догађај је, ипак, сложенији и далекосежнији колико год био или изгледао узгредан, од сваког поређења, па и од онога наговештеног наведеним.

Иако донекле Лењинов сарадник, Богданов је и његов противник, не само у шаху, што опет, бар несвесно, може компликовати снимљену партију шаха и учинити њен улог загонетнијим. Научник Богданов се заносио идејама Ернста Маха, на које се, пак, Лењин критички окомљује у студији *Материјализам и емпириокритицизам*, на којој баш те године ради. Богданов је и писац. Исте године, 1908, појављује му се утопијско дело *Црвена звезда*, ваљда први бољшевички научнофантастички роман, чија се радња одиграва на Марсу, у планетарној служби револуције. Писац није одолео да у њему не спомене и Лењина. Може ли бити да га је у своју романескну „партију" дописао после шаховске партије, баш као што се ни у споменутој Лењиновој студији не опрашта Богдановљевом убеђењу? Све су то могући симптоми нечега што продубљује, како би то било крштено у психоанализи, симболички сукоб у шаху, игри која је и сама симболички заснована, разумемо ли при томе симбол у математичком и логичком смислу.

Фотографија је сачувана и призната у бољшевичкој историји, будући да је од ретких на којој је Лењин из времена изгнанства, а једина која илуструје „одлучну фазу у његовој филозофској борби против ‚девијација' револуционарног покрета". Као таква, једноставно је могла бити касније елиминисана а да њено елиминисање не остави нежељену рупу у иначе оскудној предреволуционарној фотоповести. Први пут сам је видео 1968. године, али тада

су већ од ње, једне, постале три... Тражећи се на фотографији, историја као прича никада није иста са собом.

Фотограф је на Каприју постигао нешто неочекивано: не фотографише се само партија шаха, заједно са играчима и посматрачима, него је шах као игра истовремено *фотограм* целога призора. Шах је овде симболички *запис* фотографисаног. Он није тек случајни елемент, у најбољем случају оптички стожер групе, него у потпуности уређује целу фотографију, обезбеђује услове свих њених смислова, тадашњих и будућих. Готово да фигуре на шаховској плочи (чак и по броју?) потражују везу с људским фигурама на фотографској табли. Погледи свих присутних чедно су упрени на шаховску плочу, а угао под којим је снимак начињен, одступајући од правог профила шахиста, открива нарочиту симетрију: већи број шаховских фигура је на Богдановљевој страни, али је зато, по маси, уравнотежавајућом кретњом, више људских фигура ближе страни на којој је Лењин. Фотографија нам „прича" о једној партији шаха; шах је, међутим, онај који „прича" о фотографији. Ако је сваки фотос сингуларан (својеврсни mathesis singularis, а не universalis), па отуда без смисла, изван поља смисла, или бар с недокучивим смислом, онда нам у овом случају партија шаха омогућава да, упркос свему, фотографија поприми значења. Тек маска, како је мислио Итало Калвино, у тексту *Фотограф почетник*, доноси значење портретима, а овде улогу маске преузима шах. Истовремено, шах одузима и од ударности смислова чијим условима доприноси. Пригушује их, те умањује наш страх од фотоса који „сувише говори", увећавајући субверзивност фотографије — по речима Ролана Барта у Калвиновом тексту о вези маске, као производа одређеног друштва, његовог преовлађујућег режима знакова и његове историје, и значења — не тиме што нас може ужаснути жигошући већ што бива мислива. Шах „говори" уместо Горког, Богданова, Лењина и осталих на фотографији. Сугерише смисао друкчији од дословног, тера нас на размишљање, независно од жеље фотографа, баш као што је и жеља играча одсутна или потиснута из саме игре. Премда шах као игра не садржи метафоре, не упућује ни на шта изван себе, на фотографији је он место посредством којега се пуки фотос претвара у слику, а њена прича, одговарајући на причу нашег погледа, претходи повести, свим њеним могућностима међу којима ће тек бити изабран наставак „игре".

Кратком експозицијом, фотографија хвата тренутак. Попут је Орфејевог погледа, окаменује, умртвљује. Из љубави је која се лишава свога предмета, чему треба додати: да би га тобоже имала заувек. Да се фотографисање, почев још од првих дана његовог открића, може повезати са

смрћу, посведочује нам пример којега наводи Жизела Фројнд у својој књизи *Фотографија и друштво*. Извесни учесници Париске комуне животом су платили задовољство да буду фотографисани на барикадама. Пошто су комунари поражени, њихово сатирање није прекинуто. Тјерови полицајци су побеђене побуњенике препознавали по нађеним фотосима и готово све их пострељали. Сан о овековечавању попраћен је буђењем у којем је збиља залог кратковечности. Као да је у питању био магијски чин: лик је проказивао сопствени модел. Да ли је и фотографија с Каприја била предзнак неке смрти, постала залог нечијег умирања? На њој видимо прилике људи, који би да окрену постојећи поредак, окупљене око партије шаха. Шах ту евоцира зараћеност страна, сукоб између онога што би да одржи позицију и онога што би да је промени и успостави другу, за себе пожељнију: наиме, преобратити повест, променити смисао дотадашњој историји, присвајањем и преиначавањем важећег знаковног режима. То је и тренутак када у свету шаха[1] долази до велике промене. Промену дугујемо управо Русима: напушта се позициони начин игре и развија офанзивни, статика бива замењена динамиком. Није било ни најмање нужно дирати у правила, ослобађати се њихове строгости, како су већ почели предлагати поједини западноевропски шаховски мислиоци, да би се решио проблем нарастајуће клонулости и све веће безизгледности. Довољна је била измена у начину игре, преокрет у ставу самих играча, њихова већа спремност на иступе и ризике, не водећи једино бригу о утврђивању и исцрпљујућем освајању поља битке на плочи. Но, партија шаха с Каприја је још увек позициона. И фотографија је позициона. Тек ће је смрт, схватимо ли је као ризик и брисање, као улог неповратног иступа, динамизовати и увести у њу кретање са избором различитих брзина. Ако је и истина да Русија, док је трајала револуција, није имала времена за шах, како се да закључити и из опаске једног од јунака, шаховског менаџера, романа *Лужинова одбрана* Владимира Набокова, одмах пошто су октобарски пламсаји почели да трну, један од првих указа нове, совјетске власти тицао се оснивања државне шаховске екипе. Фотографија с Каприја постала је, а да томе није била ни намењена, икона новог начина игре. У томе је била и коб слике на којој је, у трокуту Горког, Богданова и Лењина, доминирала утопија као реализам, утопија као научна фантастика и утопија као партијски колектив.

---

[1] А није чак ни потребно да нам Маргерит Јурсенар каже да је шах морао постати интернационалан, јер све у њему нагиње обрасцима „светског духа", при чему древност шаха још појачава његово митско свезрачење.

Још су се средњовековни сликари обилато служили дељењем платна на квадрате, чиме су себи олакшавали конструисање слике у перспективи. Квадратна мрежа била је попут позорнице на којој ваља испричати неку повест. Таква мрежа враћа нас слици шаховске партије, упућујући прикладно на супротност између истовремености и низања. Шах као низ узастопних потеза и шах као низ позиција са одговарајућим, истовременим распоредом фигура. На „шаховској" црно-белој мрежи фотографије с Каприја почеле су да се уочавају извесне трансформације: низањем потеза мењала се истовременост позиције. Напуштано је позиционо, наступало је офанзивно. Оно што је конструисало, сада је бивало деконструисано. Све се то, наравно, дешава у перспективи и ради перспективе. Из појединих квадрата фотографије нестајале су фигуре. Нестајањем фигура утврђивана је перспектива, па и перспектива несталих фигура. Свака је сенка морала бити уклоњена, свака фигура која баца сенку забрањена. Фигуре се у шаху „једу", на фотографији ишчезавају, у животу умиру... А у повести?...

Ако постоји нагон повести, тада је он монтажа и демонтажа. Кретање је у фотограму групног портрета са шахом на Каприју уведено монтажом и демонтажом. Тако је удовољававо нагону повести. Најпре су избрисани посматрачи с фотографије који се донако нису видели у пуној фигури. Повест се у своме одигравању може служити свиме, па и неспретношћу фотографа. Затим је нестао стојећи лик са шеширом, поред Горког. Био је то економиста Владимир Базаров, левичар, који је касније говорио о Лењину овако: „То је неизлечиви манијак који потписује декрете као шеф руске владе уместо да буде послат на хидротерапијски третман под надзором неког искусног лекара". Нестао је с фотографије. Нестао је и као жртва првих стаљинистичких процеса 1930. године. Према непроверeним подацима, до смрти је мучен такозваном техником шпанског купања, и приликом таквог третмана удављен. Да његовог лика није било на фотографији, како би завршио у збиљи? Тјерове жртве би можда измакле смрти, а понекад је на таква питања одговор сувишан. У следећем потезу, око 1936. године, с фотографије ће нестати млади Зиновиј Свердлов, посинак Горког, који је у животу, поставши припадник француске Легије странаца, у једном тренутку био упућен код белоармијског адмирала Колчака. И он ће нестати с фотографије у часу када је нестајао из свог бурног, светског живота... Тако је нови начин игре прожео, подједнако, шах и фотографију и повест. Нови начин игре учинио је подударном историју, с једне, и повест фотографије чији шах је одједном почео да јој уграђа смисловима, с друге стране. И свуда је увео технику преруша-

вања. Без ње је нови начин игре незамислив. Али, најтеже се види оно што нам боде очи, захваљујући чему се сада добијају партије шаха, а цела повест фотографисања, колико год оно било реалистичко, може бити тек вид затварања очију, опчињавање које је такође у служби моћи лажног. Том моћи се, пак, као што већ знамо, подједнако успешно могу служити умртвљујући поредак и оживљујућа уобразиља, претеривања у контролисању живота и у надзору људи и претеривања у текстовима и у уметничким делима.

*
* *

Пошто сам рекао шта је имало да се каже, остало је истраживање. Остало је да себи током идућих дана разјасним заплет с фотографијом . . . Повест схватам као историју кад је прометнута у причу, историју са смислом . . . Тако је и са фотографијом која постаје слика тек када се у њу упише неки смисао, филозофија, објашњење, прича . . .

Неке од замки у које може упасти поглед познавао је и детективски јунак Артура Конана Дојла; тако Шерлок Холмс више пута упозорава доктора Вотсона: „Трагајући за танаћним, будите пажљиви да не превидите оно што боде очи". Вид је заведен духом очекивања да оно за чим трагамо мора бити најскривеније, затрпано испод свега што се може видети. И да ћемо га открити тек одвраћајући очи од видљивог. На ту замку духа,[2] сачињену од искустава вековног читања трагова, ослања се ново мајсторство у скривању. Сада ће скривено бити очито, изједначено с невиношћу свега видљивог. На то подсећа Холмс безазленог доктора, неуког обртима духа и ока: најочевидније и оно што је најмање приметно, често иду заједно. И то никада упоредо нити у истом времену, него међусобно се покривајући, скривајући: једно иза другог, једно испред другог. Као да расецају време: једно га убрзава, друго успорава; наше би очи морале да гледају у два различита времена да би се умеле понети с дослухом очевидног и неприметног. На рачун истакнутости, друго пролази неопажено. За-

---

[2] Сер Конан Дојл и Холмс упозоравају на ту замку безмало у исто време када њене корене разграђује, на другој страни, Фридрих Ниче. Холмсови детективски поступци, између осталог, у много чему су слични Ничеовој критичкој методи познатој као *генеалогија*. Готово бисмо Дојловог неупоредивог детектива могли сматрати баrем нехотичним ничеанцем, и тек почев од њега као таквог препознавати сродност његових детективских поступака са одликама Фројдове психоаналитичке интерпретације.

водећи нас на најмање приметно, скривање се подвостручава, одвраћајући нас од очевидног.

Понекад је неприметно само сабласт. Једноставно га нема. Привиђа се док скривач умножава лажно знаковље његовог наводног присуства. Улогу сабласти на фотографији Лењина за шаховском таблом на Каприју преузима „виша истина" бољшевичке повести. Истовремено, с фотографије се и из повести уклањају фигуре које боду очи. Већина то неће видети, и не зато што су слепи код очију, него што њихов поглед у наметнутој партији шаха, коју је с њима започео мајстор „више истине" бољшевичке партије, унезверено лута путем пораза.

Фотографија и шах нам сада причају о погледу, његовим поразима, и његовим поразима у историји, али и његовом разједињавању, као и разједињавању историје.

Потоњи догађаји с фотографијом шаховске партије на Каприју постали су потези невиђене шаховске партије у којој, трагајући за тананим, не бисмо смели, како препоручује Холмс, да превидимо оно што боде очи. Поглед више није јединствен, једнак са собом, бива издељен и ексцентриран, разрок. Томе се Конан Дојл могао научити из приче *Украдено писмо* Едгара Поа. Није ли и та прича својеврсна шаховска партија у којој разједињени поглед постаје сопствени саиграч? У причи већ налазимо фигуре краљица и краља. Ту су и њихови разнобојни ловци, полиција и противна страна, које се, у Поовој причи засад, учтиво и интелектуално прогањају и надмудрују у име сукобљених „истина" власти (краља) и отпадника (краљица), верности поретку и неверности (у сваком смислу). Најважније је, међутим, присуство разједињеног погледа. Најпре, поглед који ништа не види, не види међу најупадљивијем оно што тражи. Затим, поглед који види да је други преварен. Коначно, ту је, најнеухватљивији, поглед који заварава све остале. Ауторов или читаочев? Поглед који господари над смисловима, ствара их или поништава.

Ако је Поова прича сграђена на (нехотичном?) евоцирању шаховске игре, у тој игри је игра погледâ утемељитељска. Сваки играч је у њој тек по ономе што види. Нико не види исто. Постоји мозаик погледâ, при којем смо све искљученији из игре што мање видимо оно што је очевидно. Али, бивамо искључени и када сувише видимо. Жртве бољшевичке повести, почев од фотографије с Каприја, били су подједнако они које је било најлакше заварати и они које је било готово немогућно обмањивати новоустановљеним шаховским техникама у динамизованој, офанзивној стратегији историје и њеног преиначавања. Како год било, без обмана се није могло, ни на фотографији, ни у шаху . . .

Сакрити писмо тако што ћемо га ућинити очигледним, лукавство је којим је По предухитрио будуће шаховске технике и фототехнике кривотворења. На фотографији с Каприја постаје очигледно — оно чега нема. На фотографији и у историји се отварају рупе. Очигледно је што је одсутно. И шах и историја се развијају захваљујући празним пољима. Све је тако очигледно да на то саиграч, противник, не обраћа пажњу: натерали сте га, тако, да верује како играте једну игру док ви, заправо, играте другу. Присилили сте га да остане у споријем времену, да му време измиче, а када му заставица већ буде пала, њега неће бити, ни на фотографији, ни у партији шаха, ни у причи, па ни, најчешће, у животу.

Уметност играња шаха своју обновљену прилику открива у томе да је све ту пред нама, све се види, а ипак се све не види. Може нам бити опроштено што не познајемо претходни ток партије, јер је занемарив: партију можемо наставити у сваком трену, без обзира како се она развијала до тога тренутка, јер је из часа у час у њој одједном све дато. То је игра с такозваном потпуном информацијом (без обзира на прошло) у којој је лукавство, ипак, могуће тако да све буде видљиво, истакнуто, познато, али да се у томе крију могућности невидљивог. Правила су такође позната унапред; њима владамо као и противник. Но, могућности су отворене, а ућинити противника слепим за те могућности, као што то успева По, не једини, у приповедању, јесте рупа у игри куда пропаљује живот, историја и смрт. Све оно, дакле, што не признаје правила, или чија правила бар до сада нису позната, што се не може заиграти без обзира на претходни ток и о чему никако не располажемо потпуном информацијом. Кроз такву рупу извучен је с фотографије с Каприја део историје, и она је, тако, измењена. Тамо где партија шаха, захваљујући моћи лажног, завршава и нечији пораз бива коначан, ту историја може, захваљујући истој надмоћи лажног, да настави, претварајући наш пораз у бесконачан. Скровите могућности негде стављају тачку на пораз (па може започети, хоћемо ли, нова партија), другде га непрестано обнављају (следеће партије нема). То су две врсте игре, коначна и бесконачна.

Што се тиче Едгара Алана Поа, он је шаху претпостављао игру дама (game of draughts). Шах је игра разрађена до ситничавости, фигурама су допуштена различита и необична кретања, а имају различите и променљиве вредности. Та сложеност се — каже По на почетку *Двоструког убиства у улици Морг* — по општој заблуди сматра за дубину. Игра дама, пак, иако скромна, захтева — по њему — далеко већу и активнију рефлексивну моћ. Објашњење које следи је наоко парадоксно, али зато не мора бити

мање тачно. Пошто је у игри дама кретање сведено на просто, без много варијација, правила веома једноставна, па и вероватноћа да погрешимо из пуке непажње готово никаква, свакако знатно мања него у шаху, као једина прилика за надмоћ играча остаје оштроумље. Честито и чисто оштроумље, које се одриче скривалица и других лукавстава, обезбеђује (или не) предност над супарником. Победа може бити извојевана једино спретном и отвореном интелектуалном тактиком, заснованом не на варкама и замкама већ на неком супериорном мисаоном напору. И на какав ће, онда, пут за то По указати? Ваља, каже, ући у дух противника, поистоветити се с њим, да бисмо као изненадни поклон открили средство, понекад једноставно до апсурда, које ће противника натерати у грешку, гурнути у лажан прорачун, поразан по њега.

Игра дама није, ипак, једна од игара бољшевичке повести, нити ју је, у потпуности, присвајао неки поредак. Ниједна је власт није могла, по својој природи, фаворизовати већ због оних њених одлика и захтева које је Едгар По истицао као преимућства над шахом. Природа власти се не оправдава интелектуалним напором, технике моћи се не практикују и не репродукују у отворености каквој, по Поовом опису, претпоставља игра дама.

Колики год удео погледâ Карла Маркса видели у „вишој истини" бољшевичке повести, симптоматично је да баш тој повести можемо приписати заслугу у биографском наглашавању да је Маркс био „страсни играч" шаха. Доиста, Маркс је играо и с најјачим шахистима свога времена у Немачкој, Француској, Енглеској. У литератури су чак сачувана два описа Марксових партија, од којих је један особито занимљив: Маркс побеђује краљевим гамбитом. Баш као што би се посредно могла описати и Стаљинова победа у бољшевичкој повести: жртвовање околних фигура. Но, по сведочењу Вилхелма Либкнехта, Маркс је још бољи био у игри дама, у шта не би требало сумњати. Тражен је био шахиста, а не играч дама. Покриће које нуди шах великодушније је према повести, и према кривотворењима историје и фотографије. Отуда је лењинска слика шаха могла и морала бити негована као својеврсно „каријско" отварање нове етапе у шаховској игри и игри власти. Није, међутим, наодмет поређење какво срећемо код изразитог песника *свести,* Пола Валерија: одиграти партију шаха као да је у питању игра дама. Или је можда далекосежније: одиграти партију дама као да играмо шаховску партију? То би значило наметнути противнику што више правила, а себе истих растеретити. Повлачити, затим, најпростије потезе, кажњавајући другога тиме да их прихвата као најсложеније. Тада се фигуре могу „јести" по жељи,

умножавајући правила да би се што више и беспоштедније „појело". Две партије истовремено; то је готово симултанка, како каже По. Од фотографије с Каприја начињена је фотосимултанка, при чему је „једење" фигура више него подсећало и опомињало на људождерске обичаје уведене у двоструке игре нове власти. И раздаљине у времену и простору нису више биле препрека: „јело" се телеобјективно у свенародним размерама. Телеолошки „објективно" када је реч о сврси, „вишој истини", и телекомуникацијски, као у дописном шаху, или у шаху с програмираним електронским рачунаром. Фотографија с Каприја се мењала у аутомату власти, у аутоматизму чистки, искључивања, пражњења поља, аутоматизму понављања историје и обнављања повести власти која је, по томе, увек иста прича: прича о истом која би да буде бесконачна, слика Истог, automaton.

Пут на који указује По, у случају игре дама, како открити средство које ће противника гурнути у лажан прорачун, и сам болује од грешке: не води никуда, враћа играча тамо одакле је почео. Упркос сопственом оштроумљу, својој неоспорној математичкој машти, амерички приповедач и песник упада у замку чији би га кружни интерсубјективни механизам, да га је уочио, могао такорећи упозорити да интелекта у чистом стању нема и да он увек, када је најмоћнији, у себе укључује прагматику лукавства. У чему је замка коју ће По превидети, не питајући се до краја шта значи ући у дух противника, поистоветити се с њим? Победничко средство је, узмимо, у духу Поове идеје, вући најбоље потезе. Тај услов може важити подједнако за игру дама и игру шаха. Код питања избора најбољег потеза сматрамо да би најбољи потез био онај који вашег противника ставља у најбезизлазнију ситуацију. Од свих потеза, онај који је највећа претња противнику. Као тест за проверу да ли је потез који се спремамо да повучемо најбољи, По заправо предлаже да се поистоветимо с противником. Да замислимо потез, а онда га, наиме, оцењујемо са становишта противника, из његове свести. То је ментална игра. Противник ће најбоље знати који је потез за њега најопаснији. Поистовећујући се с њим, заузимајући његово становиште, он нам открива слабости своје позиције и тако потврђује врсност наше замисли, да ли је замишљени потез најбољи или није. Ту наступа интерсубјективна логика, коју је По занемарио на штету сопствене идеје. Јер, док ви проверавате свој најбољи потез, ни противник не седи скрштене памети: и он проверава свој замишљени најбољи потез. Чини исто што и ви, из своје играчке перспективе. Упушта се у менталну игру, замишљајући могуће потезе, оцењујући их истовремено тако што узима да је на вашем месту. То је место *другог*. Замишља-

мо да смо на месту противника који замишља да је на нашем месту. У томе се састоји рекурзивни поступак о којем говори Даглас Р. Хофстедер у својој књизи *Гедел, Ешер, Бах: Вечна златна плетеница.* Полази од максиме да оно што је најбоље за првог, најгоре је за другог, и да — постављајући се на место противника, који се, са своје стране, поставља на ваше место — увек смо у улози противниковог противника, онога што је *друго другог*, то јест сопственој. Држећи се Поове препоруке, у игри дама, као и у шаху, место другог нам је недостижно, немогуће нам је ући у дух противника, поистоветити се с њим: ту је место друго место огледала, место наше слике која нам, што год се више одвраћамо од ње, више узвраћа бесконачном причом о истом. То је и прича о automatonu власти. Као нагон повести, монтажа и демонтажа фотографије шаховске партије на Каприју симптом су аутоматског погона на који „ради" власт, видећи у свим сликама увек слику саме себе. По потреби, у име начела идентитета, избрисаће одступања, себи прилагођавати слике збиље и историје. Систем замазује сваки искорак из система.

Са уласком у завршницу, игра наоко бива поједностављивана. Уклањањем појединих фигура, фотографија с Каприја је задржавана у оквирима заданог. Али, на том шаховском фотограму, шта је са интелектом, чија алузија је присутна кад год је реч о игри шаха? Његово својство је, кад није кондиционiран, да искаче из заданог, да непрестано искорачује из система уколико не служи његовом заснивању и утврђивању. Питање је само шта је одређено као систем. У споменутој Хофстедеровој књизи је наведен пример неког шаховског компјутера инсталираног у Канади. У већини случајева када бисте заиграли с њим партију, он би је после извесног потеза сам прекидао. Одбијао је да је оконча, као да за никакву завршницу није знао или за њу није био програмиран. Али, знао је и био програмиран да зна многе. Била је то заиста необична особина његовог програма да напушта игру пре него што је она завршена. Напросто је отказивао послушност, без објашњења. То се од машине није очекивало. Компјутерски програм није, очигледно, био направљен да буде добар играч. Губио би од свих донекле бољих играча. Но, зашто је прекидао партију? Изгледа да је у нечему био бољи од својих, чак и најбољих шаховских партнера. Био је способан да, раније него што би то ико могао уочити, препозна безнадну ситуацију у којој би се нашао током партије и, „разочаран", часно се повуче, не чекајући завршни обред матирања. Мада је губио, шаховски стручњаци су ипак морали бити задивљени како је са „стилом" губио партије. Одредимо ли, закључује Хофстедер, систем као повлачење потеза у

партији, тада је јасно да је компјутер био „препрограмиран". Имао је вишак памети, способност да изиђе из система. Била је то неочекивана „ироније" од стране машине. Но, компјутерски стручњаци су доскочили том искораку из система тако што су као систем одредили све оно што је компјутер био програмиран да учини, чак кад ни сами програмери то не знају тачно, готово несигурни пред оним шта су све наложили у исказима програмског језика. По том одређењу, компјутер није искакао из система. Ако питање смисла зависи од тога ко је господар, на питање шта је одређено као систем — за одговор систем не опуномоћује никога другога изузев себе. И алудирани интелект фотографије с Каприја, кривотворењем, остајао је плен, власништво на које једино кривотворитељски систем полаже право. У питању је право над историјом, и њено присвајање као сопствене повести. То је вечна плетеница устоличене моћи која би сама самцита да пресуђује шта је споља, а шта унутра. Ипак, плетеница је уврнута: на њој, моћ лажног није никада само унутра или само споља. Кад је унутра, онда је и споља, и обрнуто. Чиме систем добија, тим може и изгубити . . .

Око прве четвртине XX столећа у Европи су на све стране били оглашавани свакојаки аутомати као неупоредиви шахисти који побеђују тобоже и најјаче живе играче. Било је то баш у време када је бољшевичка власт почела с кривотворењем и иконизирањем фотографије с Каприја на хоризонту новог начина игре. Њен савременик и сапутник Валтер Бенјамин укратко се осврнуо на споменуте аутомате. Испоставило се, наиме, да су то били само трик-„аутомати". „Аутомат" је био начињен у виду лутке (у човековој природној величини) која седи за сточићем на којем је исцртана и црно-бело обојена шаховска плоча. А под сточићем је скривен патуљак који прати партију помоћу перископског система огледала и, покретањем руке „аутомата" помоћу система узица на чекрк, помера фигуре. У једноме није могло бити трика: патуљак је морао бити веома добар играч. „У филозофији је могућно замислити" — пише Бенјамин — „реплику таквог апарата. Лутка звана историјски материјализам увек ће добијати партије. Она може неустрашиво да изазове кога год хоће, узме ли у своју службу теологију, данас малу и ружну, као што се зна, и која се, уосталом, не усуђује више да се показује јавно."

Такви лажни аутомати су данас већ превазиђени, али не значи да одблесак њихове лажности још не налазимо у сваком аутомату власти. И изузетно веродостојне пре-

правке изворних фотографија се данас могу извести високоразвијеном компјутерском технологијом а да је безмало немогуће открити икаквог ружног „патуљка" испод „сточића". Ствари бивају савршеније, граница између лажног и аутентичног магловитија и, понекад, неважнија. Но, моћ лажног, која је несрећне противнике шаховског трик-„аутомата", уз губитак новца уложеног у опкладу, могла онеспокојавајуће опчињавати, када је упрегнута у технике такође све савршенијег система, претвара сваки поредак у марионетски театар чији режими су увод у последње поглавље повести, било у смислу који би да дочара Хајнрих фон Клајст или апокалиптичком. Ни теологија није више оно што је била доскора. У Бенјаминовим очима, ружни патуљак. Порасла је, и пуца од здравља. И сама се истински аутоматизовала. Замишљени су већ компјутерски програми за сусрет с Богом. Поново од невидљивог нећемо опажати оно што боде очи. Automaton власти непрестано изграђује сопствену теологију. То је аутоматизовано стварање: понашајући се као божанство, од поданика захтева и њихово обожавање, поклонство. И њен језик бива, коначно, описив једино као теолошки. У сенци врховног automatona (чак и срушеног — тада у окриљу његових рушевина) настају мали аутомати, и свет је све више само њихов спрегнути скуп, почев од најбезазленијих активности, преко трговина крзном, оружјем и сликама, па до оперисања идејама, интересима, глађу, обиљем . . . Religare — спрезање, везивање. Маска до маске. Остају нам тек теолошки изрази за описивање света, који нас осваја, претварајући све у нама, у теснацу између технологије и теологије, у неко једнолично пулсирање беживотног automatona власти, наследнице или узурпаторке (свеједно) Божјих атрибута. Замисли о компјутерском сусрету с Богом производ су тог пулсирања које нас прожима и аутоматизује. У тим околностима, наши су изгледи у аутоматизованој шаховској партији с Патуљком никакви. Шах с Богом, сусрет с невидљивим? Питање вероватноће? Можда неизбежност да и сами, у трагу Фридриха Ничеа, афирмишемо моћ лажног, али као животну моћ.

Ни лутка „историјски материјализам", колико год да су је на фотоснимку Лењина док игра шах шминкали, није онако неустрашива како је представља Бенјамин у својој параболи. Сада може бити тек пешак у новом начину игре, којег ће систем олако жртвовати ради квалитета, на пример, у краљевом гамбиту. Визија лутке је само још ту да би automaton власти јавно показивао шта све с њом може да учини, тестирајући своје најбоље потезе. Због тога ни њу нити иједну другу лутку систем неће пустити да изиђе

из система. Осим привремено, до следеће партије. Трагајући за тананом способношћу наведеног канадског шаховског компјутера да изиђе из система — понавља опрезни детектив доктору за рачунаре: пазите да не превидите да је и искорак из система тек један од трикова самог система. Искорак је учињен делом система, и то је можда његов најбољи потез чију врсност проверава на себи. Не мешајмо такве провере са „психологијом"; оне су рекурзивни поступци путем којих власт, преоблачећи се, увек задржава своје становиште.

„Психологија", „вероватноћа"? Тако се питао доктор Вотсон. На то му Шерлок Холмс веома пажљиво одвраћа да је у питању „ретроградна анализа", чија претпоставка није никада да је играч одиграо *добро*, него једино да је одиграо *правилно*. Дојлов детектив би извесности, у чему претерује, запостављајући фикцију. У сваком случају, буде ли одиграна компјутерска партија шаха с Богом, знаће се који су потези били добри. До тада, одређујући своја правила, систем је, у складу с њима „појео" извесне фигуре, упрошћавајући шаховски фотограм и реплицирајући у бољшевичкој повести лажни аутомат фотографије с Каприја. „... Као што сам ти много пута говорио" — завршава своју лекцију Холмс доктору Вотсону — „када је неко елиминисао немогуће, ода оно што остаје, колико год било невероватно, мора бити истинито." Холмсов ауторитет је више логички него књижевни, упркос томе што је тек измишљени лик. Не бих да га у закључку оспоравам, али не бива ли *немогућно*, с поступним нестајањем фигура с фотографије која је историјско сведочанство, *истинито* да истинитије не може бити када се подудари с нестајањем њихових модела у животу? *Као у црној и злочиначкој магији.* Шта радимо с лутками и фотографијама, збиће се с непожељним животима у стварности. Тако моћ учтиво изражава своје жеље, као што се дешава у вицевима. За разлику од вицева, међутим, њено изражавање је — *перформативно*. То јест: кад *речено* јесте *учињено*.

*
**

Присећам се епизодице из својевременог телевизијског фељтона сачињеног од Титових аутобиографских казивања.

У касарнској куглани, намењеној официрској разоноди, млади каплар Јосип Броз био је задужен да враћа кугле и поставља кегле. У улози, дакле, данашњег аутомата. Официри су се куглали у новац. Извесни аустријски поручник склопио је тајни споразум с Брозом да овај танким концем повеже све кегле док их поставља. Тако, кад би поручник

закотрљао куглу и она улетела међу кегле, Броз би, из заклона, у улози савременог „ружног патуљка", повукао за крај конца. Све би кегле пале. Сваки поручников хитац био је „успешан", и доносио му све веће своте од противника. И Броз је, разумљиво, добијао од освојеног новца договорени део. Тито је ту згоду причао опуштено, с нехотичним осмехом, с благом носталгијом према својим младалачким данима и досеткама, и готово се чинило да још, пред камерама, после толико година, трза некадашњу нит, а кегле само падају, фигуре се преврћу и нестају подно његових ногу.

Лако је запазити како тај случај с куглом, кеглама и концем наликује вашарском лукавству на којем су, у то доба, недуго пошто је начињена фотографија на Каприју, били засновани лажни шаховски аутомати, најављујући нови начин игре и нови режим у automatonu власти.

Можемо замислити и како су кегле биле неприметно везиване. На концу су унапред направљене омче и кришом, приликом прибежног постављања кегли, спретно набацивране на „врат" дрвених фигура. Импровизовано марионетско казалиште. Скривени постављач кегли, ако би кугла срећом ударила у било коју, није морао чак ни да повлачи нит. Она коју би кугла, уз карактеристични прасак погодила — повукла би за собом у лету, и остале, међусобно закачене концем. Цела гарнитура би се срушила. Тако су шансе у победу над противницима, рецимо, биле поуздано увећаване. Ваљана школа; наравно, не само у куглању, него и у питању „договорених" улога личности у историји.[3]

Дотакнутом стицају параболизованих уметности марионетског театра и игре шаха могућно је, готово по себи разумљиво, придружити и куглање као простију, али, у околностима касарнског живота с почетка овога столећа, не мање ефектну верзију истог програма форматизовања света. Или, као да су тек у питању три апликативна програма чије се опције, доиста, разликују по броју и квалитету, али чији је задатак један и раде путем истог оперативног система. Остајући у оквиру таквог технолошког описа, могли бисмо рећи да, сврстани на блиским стазама у литерарном пољу приказâ света, особито у XIX и XX веку, марионетски театар, шах и куглање доприносе разумевању

[3] У светлу Титове смрти, своједобно сам, *речено под ружом*, у једном сарајевском часопису, тад још не знајући за изнесену „куглашку згоду", самоиронично истакао неоспорност улоге о којој је говор, прерушивши елеменат „договора" у њој. И та моја антиципација постала је такође, признајем, део „договора" као учинка клете и „истинољубиве" моћи лажног.

својеврсне теолошке компјутеризације режима у њиховом међусобном конкурисању у доминирању светом. Сродност та три параболичка приказа иде дотле да се, као када је реч о такозваном компатибилном компјутерском software-у, могу узајамно позивати један из другог, међусобно учитавати на основу сродних или, свакако, својих конвертованих формата и под истим налогом уписивати у меморију осталих познатих приказа света. Појединачно параболизовани, њихова спрега је дијаболичка.

И куглање, попут марионетског театра, уза сву своју скромну структуру, пресеже класичне карактере приказа света какве уобичајено очекујемо. Оно бива приказ, али не тек или не једино хиперболички, те симболички, већ . . . дијаболички. Ни теологија коју куглање имплицује, у пољу књижевне инвенције, не може без врага. У делима у којима се уговор са ђаволом наговештава као елемент објашњења светске коби наилазимо отуда на закључке мушевите попут фаустовских увида. Тако је Томас Ман недвосмислен у свом роману *Доктор Фаустус:* „Ко хоће да се кугла, мора и чуњеве намештати; ђаволу се данас човек на верност мора заклети, јер за велики подухват и дело нико му други не може потребит бити ни имати га, осим Њега". Колико год се таква „куглашка" клаузула из наших уговора са ђаволом причињавала као дело ироничне уобразиље, збиља може бити увек још ироничнија на рачун живота оних којима није намењено да постављање чуњева надахну вражјим лукавствима у прилог поузданог добитка из пактираља са злом. На тој, страшнијој, ирониј пеку се жртве. (Ватри не измичу ни оне које су, заузврат, самоироничне. Оне се пеку и на својој свести!) Када су оне чуњеви, понекад изгледа милостивије, усред равнодушности нововеке технологије и теологије, да пре неголи су смакнуте буду придављене концем . . .

Колико ли ће се само ироније показати у XX веку у ономе што је фантазија призивала у XIX! Кад су, у својим приказима света, промовисали вражја бића, фантастична створења, марионете и свакојаке лутке, аутомате, немачки романтичари су видовњачки наслепо евоцирали будуће начине игре, новоустановљаване режиме под којима ће апатични свет прихватити „истинољубиву" моћ лажног. Учинку целе ироније још је допринела неколицина руских приповедача, уочи бољшевичке револуције, када су се заклињали у трагу Е. Т. А. Хофмана, управо оног немачког романтичара који је највишегласније призивао лутке и аутомате. — Игра с луткама! Тà то је плод маште! — пребацивао им је тада Максим Горки, замахујући на „тлапње", тражећи реалистичку књижевност, одбацујући изричито да лутке и

аутомати могу бити нешто стварно. Па и не могу бити. Јесу нестварност, али нестварност збиље. У Горкијевом искључивању лутака и аутомата укључена је већ моћ која стварност чини нестварном, а с којом ће се сам Горки још суочити као са аутоматизмом нестајања фигура у речи, слици и животу.

*
* *

Крици из моје свакидашњице ми наликују стрипу. Морам сазнати шта се даље дешавало, и шта се још о загонетки може закључити. Сад је ноћ и ја настављам са својим фотографским месечарењем.

Максим Горки није уклоњен с фотографије. Он је одлазио из Русије и враћао се, одлазио је на Капри и вратио се заувек у Совјетски Савез. Није откачен, повиновао се новом начину игре који га је на крају сможднио . . . Да, овековечен је на фотографији. Докле овековечен? Још је само утвара која се појављује пред нашим празним погледом.

Алкохолизованом празнином, отуда видовитом и осуђеном, погледу Вење Јерофејева привиђа се острво Капри. „Расту агаве и тамариси, а под њима седи Максим Горки, испод белих панталона — мањаве ноге. И прети ми прстом: *Не узимај кусур! Не узимај кусур!* Ја му намигујем: кажем: биће нечега и за ждрање. *Добро, има за пиће, а чиме ћу се омрсити?*"

„А он: *ничим, Вења, поднећеш. Ако ти се ждере, немој пити.* И тако одлазим без кусура. Љутим се, наравно, и мислим: *Мерило! Цивилизација! Ех, Максиме Горки, Максиме Горки, блесав или пијан си то изговорио на своме Каприју? Теби је добро — тамо ћеш ждерати своје агаве, а шта ћу ја ждерати? . . .*"

Играње шаха је фаворизовано. Нови начин игре! Точење алкохола је забрањено. Ко би да једе, нека не пије. Требало је да пождере све агаве на Каприју и себе с фотографије. Да из таме изгрицка светло, или из светла — таму? Могао је да се сагне и кришом дохвати ову или ону, црну или белу фигуру, можда неку од Лењинових, а што не и Богдановљеву, и да је оглоше. Да је пио попут Јерофејева, учинио би тако. Можда не би, уместо острва Капри, величао Соловецка острва? Зар су она медитерански рај, зар се на њима може отпочинути?! Како да не! Ех, Максиме Горки . . .

Уочи свог коначног повратка с Каприја, 1931. године, у Совјетски Савез, могао је Горки знати за судбине многих својих сарадника и пријатеља с којима се, двадесетак, десетак година раније, социјалдемократски, интернационалис-

тички, супротстављао бољшевичким идејама и делима, и у чијем је листу *Нови живот* објављивао „неугодне мисли" о „гадном отрову власти" што је с руском револуцијом затровао Лењина и његове сапутнике. Истомишљеник Горког, један од издавача *Новог живота,* биће и Владимир Базаров. Могао је читати, уочи свога повратка, како је из живота „почишћен" Базаров под оптужбом за „контрареволуционарну делатност" и „индустријску саботажу". На фотографији с Каприја, Базаров, закопчавајући дугме под грлом, стоји поред Горког. У години своје смрти, 1936, видеће Горки опет ту фотографију, видети како се Базаров излучује из историје: његова фигура је већ нестала с фотографије, „поједена". Шта је тада Горки могао помислити? Да „гадни отров" делује и унатраг у времену? Или да га сећање вара, да Базарова није ни било на тераси руске виле на Каприју у часу када је Лењин заиграо шаховску партију? Да га вид издаје? Шта год да је помислио, баш „неугодна" мисао.[4] Неугодна повест га претекла.

Остајући, као посматрач, део шаховске иконе, међу онима чији је поглед пристао на превару, Горки и сам бива посматран. У повесном заплету, зачетом шаховском партијом чијег се гатања несрећно одрекао за рачун прождирућег уређаја власти, тако посматрани Горки, деценијама касније, у кошмарној слици, сабласно претећи, одговара од кусура пијаног, вечно гладног Јерофејева, који, као пас, умире под кремаљским зидинама. На нашем кусуру опстаје власт и њена моћ лажног; њен уређај је „подмазиван свим мастима" које је умела да истисне из нас, и примора нас да их се одрекнемо. Она живи од опште предаје. Њен „надзорник" је, као што на фотографији осматра завараним погледом шаховску партију, и у призору из романа *Москва—Петушки* Венедикта Јерофејева, неки „Максим

---

[4] Иначе, *Неугодних мисли* Максима Горког нема до овога тренутка у совјетском издању његових сабраних дела, као ни, зачудо, пригодне цртице коју је, приликом посете Соловецким отоцима, социјалистички реалиста уписао, први по реду, у тамошњи логорски „споменар". Спомен-књига је била посебно устројена да би се у њу први „поштени совјетски писац" могао уписати и тако оставити трага о утиску који ће на њега учинити концентрациони логор као једна од незаборавних знаменитости тадашњих совјетских тековина.

Но, деловања неугодне повести неће бити лишено ни, пола века после ауторове смрти, београдско издање превода *Неугодних мисли.* На омоту књиге је репродукована фотографија на којој видимо Лењина, почетком маја 1920. године, док се с дрвене трибине обраћа трупама које полазе против пољске армије. И поново је то кривотворена фотографија: агитпроп-одељење комитета револуционарне маште избрисало је са степеништа трибине неугодне ликове Троцког и Каменљева. Омашка југословенског издавача, почињена из незнања, тек је удаљени огранак неугодне повести, али симптоматични одблесак моћи њених „фоторомана".

Горки", фигура свих оних којима је напаст ждерања опростила присуство. Биће то тад наводно присуство које сни заслужују прикупљањем кусура измамљеног опседнутима празнином у левковима тоталног уређаја. Опседнут, не стижући ни да буде ужаснут празнином која нас запоседа, Јерофејевљев јунак, у своме алкохолизованом, делиричном великом посту, упире запрепашћени поглед, док га у непознатом кремаљском пролазу колју шилом, на напаст с којом смо сучељени, напаст ждерања, још више: људождерска напаст. Као најбољи automaton, власт мора бити дотле усавршена, каже Љењин, пре него што ће у партији повући одлучни потез, да и свака куварица може умети да влада. Када је власт претворена у хистерични automaton ждерања, њену кухињу држи Љењинова куварица са пробраним абонентима. У том пансиону је онда на цени све што се може јести, како у главној одаји за благовање тако и на ђубришту, како шаховске тако и људске фигуре.

„Онај који једе, није више сам", пише један од француских песника.[5] Те су се речи погодиле некако у часу када је фотографисана руска група на Каприју. И њих би шаховска повест XX века такође могла узети за гесло на печату о власништву својих фоторомана. Ждерање и гладовање се сукобљавају и мешају на плочи где распоређују своје црне и беле фигуре. Шаховској или фотографској плочи? Историја фотографије и историја шаха подједнако су оклевање између белог и црног. Постоје camera obscura и camera lucida, постоје светли и тамни обриси. Оптика и пластика заједничке историје пада: када је пали анђео, Луцифер, некада био, после пада црн.

Онај који одбија или му не дају да једе, као Кафкин уметник у гладовању, апсолутно је сам. Бити или не бити више сам, у једењу и гладовању, није без својих граничних призора, бизарних, смешних, страшних, у историји и у њеним повестима које нас воде као да се играју с нама. То ће бити и скривено питање које одвајкада прати играње шаха. Скривено је тако што је вечно крадено од очију, што га свуда видимо да га нигде не бисмо угледали. Малтене је митско питање од којега су нас свакојаки преварени погледи одвраћали, као што је то с кусуром чинио Горки у Јерофејевљевој видовитој машти копилуши. Па онда: јести од питања или постити над њим?

Већина старих кинеских игара изгледа да је у почетку имала улогу божанских обреда. Међу њима је и шах, кра-

---

[5] Гијом Аполинер. И њега, као и Јерофејева, можемо убројити у дивну „копилад" које поредак Истине искључује, „копилад" која својим моћима лажног раскринкава илузије поретка Велике истине.

љевска, царска, мандаринска игра, која је служила у одлучивању о походима, војним потезима, о политичком избору... Из развоја шаховске партије закључивано је шта чинити. Партија је одлучивала за нас. Шах је био пророчиште у чију се веродостојност ни најмање није сумњало. Тај древни облик шаховске игре окупљао је фигуре које су представљале најважније космичке и земаљске елементе, силе и принципе. Тако је све пресудно за ваљану одлуку, све што одлучује о најбољој будућности, било уведено у игру. Кад би игра почињала, распоред фигура морао је бити сагласан распореду споменутих елемената, сила и принципа у датом тренутку. У размаху игре, распоред фигура би био преуређиван. Оно што ће се десити у збиљи, догађало се најпре у игри. У променама које су наступале током игре ваљало је препознати предстојеће мене света. Чак ако идући тренуци нису зависили од развијања у самој партији него били тек антиципирани њеним током, партија шаха је примана као партија гатања о будућим догађајима. Истовремено, да би та шаховска партија била осигурана од превида, играна је упоредо још једна: кулинарска. Они чији би се будући удес решавао догађањима у играној партији, јели би неку од изузетних творевина старе кинеске кухиње. Најчешће је, бар из два разлога, то била чорба од корњаче.

Корњача је, најпре, створ који се и сам може везати, по предању, за шах и његово порекло. Донела је, наиме, као памтивековно биће, шах на свет, носећи шаховску плочу на својим леђима, и отада се на њеном оклопу још препознају трагови тог необичног терета. Шах је почео као гатање на основу корњачиног оклопа чији изглед дочарава првобитни вид шаховске табле. Судбина је читана са оклопа избразданог четвороугаоним пољима, која су, окоштала, закривљена око корњачиног тела. Свевреме се оцртава на оклопу те дуговечне животиње. Зналац ће умети да на њему протумачи оно што се дешавало давно и што ће се догодити сутра. Знање ћемо, пак, добити од саме корњаче, уносећи је у себе. Одаће се у нама, када је поједемо.

Други разлог, који бих могао да понудим, тиче се начина припремања чорбе од корњаче. Нису узалуд стари и гласовити кинески методи мучења и кувања некада били у дослуху. У нарочити сребрни лонац, на чијем поклопцу су била угравирана шаховска поља са одређеним фигурама (змајеви, демони, небесници и смртни јунаци), полагана је жива корњача. Кувана је на тихој ватри од ретког дрвета које готово да не оставља пепео. Лонац, при дну, има чесму, а на супротној страни, повише, докле се корњача може пропети испружањем врата, кружни отвор. Испод отвора,

споља, налази се мањи и плићи, други суд, приљубљен или скован уз први. Нека кухињска врста спојених судова, или двоструке алхемијске реторте од метала. Такви спојени судови замисливи су и од ватросталног стакла. (Тада видимо шта се збива и унутар главног, поклопљеног суда док срчемо и гризмо веома ситне комадиће јако омекшалог столетног меса.) После неколико тренутака, у загрејаном лонцу корњача једни од врућине. У други суд, чинију, сипа се свежа и хладна вода. Једна корњача осећа воду и протура главу кроз кружни отвор; пије. Врућина је све већа, а корњача, не престајући да пије, почиње да пишa. Њена се мокраћа, најпре мутна и донекле обојена, испушта из лонца кроз чесму. То траје све док корњача не почне мокрити чисту воду, исту коју пије с друге стране, само топлију. Пошто је исконски створ тако себе изнутра добро испрао, чесмица се затвара, а у чинију се, уместо воде, сипа смеша танког биљног уља, црвеног сирћета, першуна, белог бибера и свакојаких других источњачких зачина. Врућина расте и корњача наставља да пије ту течну смешу. Пије и испишава. Та се мокраћа сада више не испушта. Корњача већ плива у њој док она достиже тачку кључања. Жива корњача се кува у сопственој мокраћи. Покадикад из корњаче напросто исплове најкуванији парчићи меса. Покадикад се на чесму у порцуланski чанак испусти нешто чорбе, из које избија лагани кључ, за шахисте, гатаре и молиоце. Цео процес траје док се жива корњача потпуно не раскува, распадне, и док не буде поједена, а на дну остане једино њен оклоп. И партија шаха је завршена. Затим се пореде знаци с корњачиног оклопа са оним што је шах казао.

У петој и последњој Раблеовој књизи о згодама доброг Пантагруела, особито једење је увод у партију шаха. Сама партија је већ необична. Личи на игранку која се изводи као бојно надметање. Фигуре су живе. Дивне девојке, виле, крећу се по свим важећим шаховским правилима, уз музику. Тачније, на музику. Свака екипа има својих осам музичара, а сваки је с другчијим инструментом. Како они свирну тако фигуре играју по шаховским пољима.[6] Партија се игра у краљевини патуљака, где влада госпа Превејана Суштина (како њено име, la Quinte Essance, преводи Станислав Винавер). Партија се приређује увек после краљичине вечере. Госпа Превејана Суштина једе а не жваће. За њу други жваћу: постоје жвакачи чија је уста дупља постављена позлаћеном свилом, а зуби су им од слоноваче. Сажвакано

---

[6] За тај приказ Рабле је могао наћи узор код Марка Пола из Млетака, у његовом кинеском путопису. Тридесетак страница даље, Рабле заиста спомиње Марка.

потом сипају краљици, низ фини драгоцени левак, директно у желудац.

На такозвано једење („заробљавање", уклањање) фигура у самој игри одзива се, у наведеним описима, са истанчаним и гротескним цртама, једење које нужно прати игру као њен, наоко спољашњи, ипак неопходни део. Једење је услов, али који се може узети и за сврху игре. Игра је готово јединствена прилика да бисмо, с њеним покрићем или с њом као „зачином", утолили нашу растућу напаст ждерања, ни најмање је не спутавајући. И ко једе? Питајте ко је господар. Данас је, рецимо, разнолико и масовно прождирање живих фигура његова „превејана суштина".

С уклањањем и изоловањем, привременим или сталним, актуализује се у стварности оно што је било потенцијално у игри, и то у складу с наметнутом сврхом, „вишом истином", при чему је нови начин игре моћи постизао циљ већ тиме што је успевао да га наметне као једини достојан историје. Још једном теолошки језик потврђује своје здравље у тоталном уређају власти. Не улазећи у Раблеове каријирајуће разлоге, свакако везане и за теологију, госпа Превејана Суштина звана је Ентелехија. Аристотел јој је, дакле, крсни кум. Ентелехија: кад је нешто сврсисходно обликовано.[7] Занемарујући Аристотелов појам, као оно што је одређене природе и у потпуности је постигло циљ, ентелехија се, етимолошки (од гр. entelés и entéllomai), дâ везати и за значења *властодршци* и *заповедати*. Пођемо ли од текста, све то би, почев од стварне или изобличене етимологије, преко Аристотела до теологије, могао евоцирати Раблеов смех. Тај смех сеже до следећих столећа, откривајући нам какав све ужас, пред којим језик и сваки појам бивају поражени, може испливати из постизања циља што га власт, присвајајући моћ заповедања, намеће историји и њеним немоћним жртвама. И то је вид шаховске повести у којој се иконизира фотографија с Каприја с њеним кривотвореним верзијама, заједно са свим властодржачким кривотворењима. И то исмева, антиципирајући, Франсоа Рабле. Његова књижевна и уметничка моћ лажног против метафизичке, идеолошке и политичке моћи лажног, упрегнуте у повести и структуре власти. Кува се живо. Други жвачу за прве који једу. По свирци првих, други месечарски играју. Ко би нам још кусур враћао? Да Краљица пожели, и њени би патуљци могли постати високи попут нормалних људи . . .

Не само да, од Лењина и револуције, совјетска власт није дигла руке од шаха, него је водила све већу бригу о њему. Automaton власти, за разлику од „стила" оног канад-

---

[7] Винавер то преводи, одвећ упрошћавајући, као *савршенство*.

ског шаховског компјутера, не прекида партију. Никада му довољно фигурâ за јеђење, а све у складу са „сврхом".

Но, међу шахистима „патуљцима" има и непослушника који не би да играју аутоматски и по правилима аутомата. Осим иконизираних фотографија, у турнирским салама и клупским просторијама висе транспаренти: „Партија је инспиратор и организатор свих наших победа". Наравно и шаховских. Али, и пораза. Непослушни морају бити „појеђени", најпре тако што им се онемогућава да учествују на такмичењима. Ако им се и дозволи, понекад се, само ради њих, мењају шаховска правила, те им се одузимају титуле и победе. Одакле би они сами могли бити „инспиратори" и „организатори" својих победа? Ту је аутомат који ће се око тога побринути, па и око њихових „пораза". Ани Ахшарумовој је, 1984. године, одузета титула шампионке тако што су судије и шаховска федерација, против свих правила, продужиле време њеној противници која је била у тешком „цајтноту" и изузетно лошој позицији. Ахшарумова је, разумљиво, одбила да настави партију по том новом „правилу". Њен муж, Гулко, бивши шаховски шампион Совјетског Савеза, пише шведским пријатељима и шахистима да је годинама потпуно лишен могућности учествовања на такмичењима. Одбивши да потпише „организовано" колективно писмо совјетских шахиста против Корчноја, који није хтео да се врати у земљу, онемогућен је да игра не само у свету него и у Совјетском Савезу. Поставши непослушник, отпадник, потписујући петиције против власти, Борис Францевич Гулко започиње, новембра 1982. године, штрајк глађу. Одлучује се за гладовање и усамљеност упркос томе што нови начин, у повести, уз шах устоличава напаст ждерања и колективност без изузетка. Присиљен да пости у игри, он проглашава свој пост и у животу. И то је радикалан стил прекида игре, раскида с партијским аутоматом власти. Гладовање такође постаје део шаха, али сада с њим не играмо заједно, на истој страни, с прождирућим аутоматом него против њега. У сваком случају, на *другој* страни.

Гуљков штрајк глађу је био без рока, значи: смртоносни. Шахиста застаје са својим штрајком, с пробуђеном надом на гласове о умирању Брежњева. Поново штрајкује 1986. године. Безуспешно. Власти се плаше да, допустивши му прилику, велемајстор не пређе у егзил и, како се говорило, постане Корчнојев тренер, чиме би повећали опасност да њихов миљеник изгуби (кога је, у том часу, ионако већ угрожавао млади Каспаров). Гулко је члан московске групе „Међународна амнестија", која се, против људождерске напасти тоталног уређаја, против аутоматског прождирања свега што је живо, бори — гладовањем. Против лиша-

вања — лишавањем; против елиминисања и изоловања — одбијањем и ућамљивањем. Гладујући, губитник, Гулько игра радикални шах чији је улог смрт. Двоструки шах: против себе и, тако, против аутомата.

Није свако као Кафкин шампион у гладовању. Не гладују други као што први једу. Из злоћудне страсти. Уколико се тако, сликовито, уопште може објаснити аутоматизам понављања који тотализује потиснуте жеље у својеврсној Великој чељусти поретка. И шта се ту има објаснавати.

Кафкин гладник копни наочиглед. Његова мука није глад него храна. Не познаје оно што се зове алиментарна дистрофија: распад организма услед крајње изгладнелости, отказивање свих функција, малоумност . . .

Изгладнели су, у столарској бараци, у „Великој жици" логора на Голом отоку, израђивали шаховске фигуре од дрвених отпадака. За извоз у Енглеску. Табле су прављене на другом месту. Варлам Шаламов прича о шаховској гарнитури коју је, у Бутирској тамници, од хлеба израдио вајар Кулагин. Сви затвореници у вајаревој ћелији су сатима жвакали хлеб. Уста им нису била постављена свилом, нити су им кварни зуби, крњетци, били од слоноваче. Кулагин је одлучивао о тренутку када је постигнута најбоља комбинација пљувачке и ижваканог теста. Од те је масе он највећом брзином обликовао фигуре. Прстима, ноктом и, можда, отцепком с причне. Фигуре би се за тили час стврднуле као бетон. Нису то биле обичне фигуре. Једна гарнитура је представљала Кортесово освајање Мексика, мексичко време смутње. Мајстор Кулагин ју је будзашто уступио неком тамничком управнику. Друга је представљала руско време смутње, доба првог Самозванца, који је, као бели краљ, наступао с пољским војницима и Козацима. Црне фигуре је предводио митрополит Филарет . . . Ту је гарнитуру мајстор понео са собом у логор на Колими, хиљадама километара на североисток. Некако је пронео врећицу с фигурама кроз дезинфекције и некако се одупро похлепи и претњама криминалаца . . . Када су Кулагина довели у логорску болницу, био је већ луд. Стечена малоумност. Од високог и крупног човека постао је патуљак од четрдесет килограма. Стечено лудило од алиментарне дистрофије. Апсолутна и неизлечива изгладнелост. У гарнитури је недостајао бели топ: мајстор га је појео, исисао. Не: прогутао. Црној дами недостајала је глава. Тако се никада неће сазнати кога је Кулагин видео као краљицу поред митрополита у монашкој одежди приликом Самозванчеве опсаде Лавре. (Ионако Самозванац, колико се зна, никада није опседао Лавру.) Мајстор је почео од њене главе, одломио ју је и прогутао. Хтео је да прогута све фигуре,

да уништи своје дело, да никакав траг не остави за собом. Да је раније почео с гутањем фигура, можда би преживео. Хтео је да избрише свој шах са историјским временом смутње, да се сав поништи из времена људождерске напасти. Глад га је само делимично ублажила.

Игра ли се онда коме шах? И уз шах, ко гладује? Питајте ко је жртва.

Ждерање и гладовање, уз шах и у шаху, као да су фотографисани на Каприју, између „агава" и „тамариса", у тренутку када је појављивање — нестајање. Као када муња севне, учини нам се да смо нешто видели, а после је мрак. То је анђеоска тренутачност: нешто се појављује док нестаје. Анђео гледа оно што напушта; олујни ветар који дува из раја носи га у будућност, а около је катастрофа. Тако је, по цртежу Паула Клеа, Бенјамин видео „анђела историје". То је природа фотографије: анђео гледа као што муња сева. У овој повести о једној од моћи лажног, историја је шах и фотографија. Њен анђео је анђео краја; његова крила: светло и тамно. Оклева између белог и црног, са својим анђелчићима појављивања и нестајања, гледања и кривотворења, ждерања и гладовања . . . Луциферска историја.

Ех, Максиме Горки, што не даде Јерофејеву да тражи кусур? Анђели нам се смеју.

(Крај у наредној свесци)

Јовица АЋИН

ЗАВЕТИНЕ (3)

ТАВАНСКА ТАЈНА

Нема, ваљда, никог ко је живео у старој породичној кући а да га за њу не везују неке сетне успомене и таванске тајне. Као запуштено, сеновито и помало забрањено место, таван нас је у детињству и првој младости (препуној „раних јада") привлачио више од свих других кућних просторија.

Били су то најчешће они дугачки и чамотни летњи поподневи, када је попуштала дневна врева и врелина, и кад смо, између паучине, прашине и косих сунчевих зрака, који су се, у густим слаповима, пробијали кроз размакнуте цреплике, у осами, прекопавајући по таванским тајнама, стварали и прибирали прва своја сећања и тајне, с којима ћемо још дуго живети и које ће нас трајније обликовати.

У почетку бисмо само седели спокојно и с радозналошћу и неком безразложном, али опипљивом надмоћношћу ослушкивали гласове будних укућана и бат корака ретких пролазника, који су, будући скривени од очију, били у исти мах бескрајно далеко испод нас и сасвим близу поред нас — као да смо ту, а, опет, нисмо ту, или као да смо најједном постали за све невидљиви, што је подстицало нашу машту и годило нашој сујети; а после бисмо, привучени неким открићем, таванским или нашим унутарњим, заборављали и потпуно искључивали спољашњи свет и западали у оно чудно стање изгубљености, опијености и полусна, у коме смо, с лакоћом и неосетно, савладавали простор и време и отарашавали се свега свакодневног и баналног, укључујући ту и своје сопствено стање и обличје.

Ма колико времена провели на тавану, на њему се увек налазило понешто што је будило нашу радозналост и подстицало нашу машту: старински, често поломљени и изобличени намештај, дотрајала, одбачена и оштећена, а ко зна зоог чега остављена, одећа, комади накита, ислужене и поломљене алатке, пожутеле фотографије и писма, разни документи, књиге и часописи — укратко, један стари, заборављени, непотребни и дотрајали свет, а баш због тога само наш и нама драг, вероватно зато што смо се тада и сами осећали помало изгубљени, сувишни и одбачени.

Ту смо сусретали наше помрле и остареле претке или сроднике као младиће и девојке, или још као малу, преозбиљну, укочену и помало уплашену, а за сликање счигледно удешену децу; ту смо откривали њихове мале љубавне тајне, одавно заборављене судске спорове, бивше другарице и другове, некад драге личне ствари — једном речју, туђе успомене, око којих смо почињали да стварамо своје сопствене.

После смо се, кад сиђемо, идући још увек помало као месечари, загонетно смешкали, као поседници тајни одраслих, што је ове силно љутило, чудило или страшило, зависно од тога ко је био у питању и у каквом смо се ми стању тренутно налазили. Тумачили су то као још један израз наше блесавости или ћудљивости, тако уобичајених у овом узрасту. Понекад смо у томе толико претеривали да смо добијали чак и батине, које смо, међутим, с лакоћом ако не и са извесном слашћу подносили и још више се повлачили у загонетно ћутање, остајући до краја привржени својој тајни, која је за нас тиме добијала нови смисао и значај. А и иначе је тај прелаз из осамљености, тишине и таме тавана на заслепљујућу светлост, буку и обичност спољашњег света био болан и тежак, па је појачавао нашу осетљивост и раздражљивост, повећавајући изгледе на неки испад, наравно мерен критеријумима света одраслих.

Оно што нас је нарочито привлачило таванима била је околност да смо с њима имали својеврсно искуство другог и другчијег света, с којим смо се готово физички додиривали и уопште нам није било тешко да, крећући се неком танаком и замагљеном, а ипак видљивом границом између двају светова, замислимо тај још један полу-корак који би нас довео до правог „другог" света, који нас је у исти мах привлачио и од којег смо помало зазирали. Чак смо се с тим поигравали као с неком изазовном и опасном, а за нас ипак довољно привлачном и безбедном играчком. Ово се нарочито појачавало онда кад би се, с времена на време, прочуло да се неко код нас или у околним местима обесио на тавану (а то је посебна врста самоубица), те да

се повампирио и да се вића не само ȣ глȣво доба, ноћȣ, него и данȣ, по мрачним местима, какви сȣ тавани, напȣштене кȣће или воденице.

Прекопавањем сȣ се на тавану могле пронаћи и неке ретке и драгоцене, а ко зна због чега одбачене и заборављене ствари. Сећам се тако да сам једном на нашем тавану, ȣ дну дединог дрвеног војничког кофера, пронашао пар пожȣтелих, непотпȣних и раскȣпȣсаних, али чаробно лепих бројева *Босанске виле* (много година доцније сам сазнао да је била забрањена 1914. године), која је ȣ моје рђаво илȣстроване и високо идеологизоване школске књиге (што сам такође тек касније спознао) ȣнела непознати, потиснȣти и донекле забрањени, а ȣ сваком случају окрепљȣјȣћи, дах и окȣс старине: китњаста слова, виньете, непознате народне ȣмотворине, опис старих обичаја и ношњи — и све то на другȣи начин и са другчијим вредновањима од оног како смо ми ȣ школи радили и на кога и на шта сȣ нас ȣпȣћивали. Било је то откровење ȣ правом смислȣ те речи. Сећам се да ме је ово откриће веома ȣзбȣдило и да сам се после дȣго враћао тим својим драгоценим примерцима, који сȣ ми, верȣјем, барем делимично одредили и даљи животни пȣт. Сазнања која сам тȣ стекао и ȣвид ȣ тај другȣи и другчијȣ свет послȣжили сȣ ми не само да исправим и ȣпотпȣним слику стварности којȣ сам до тада имао, него и као својеврсно ȣпориште, ȣточиште и заклон, ȣ који сам се склањао кад год сам, грȣбошћȣ спољашњег света и својом сопственом осетљивошћȣ, на било који начин био повређен.

Сличну ȣлогȣ имали сȣ и неки другȣи предмети и ствари, као што је, рецимо, старински сребрни накит, према којем сам ȣвек, читајȣћи народне јȣначке песме, замишљао опис „тока" и „чекрклι челенки"; или воловска и овнȣјска звона, која сȣ с поносом носили негдашњи моћни предводници и мегданџије, кад је село било живо а стада бројна, а на којима сȣ били ȣтиснȣти необични жигови и кратки записи на страном језикȣ.

Али од свега сȣ биле најзанимљивије велике, тешке, железом опковане дрвене шкриње, којих је било од две врсте: мȣшке и женске. Оне прве, с којима сȣ наши мȣшки преци ишли ȣ војскȣ и рат, биле сȣ једнообразно једноставне и грȣбе, а иначе ȣвек отворене, препȣне ствари набацаних без икаквог реда; ове другȣе, ȣ којима сȣ наши женски сродници чȣвали своје личне ствари и с којима сȣ се ȣдавали, биле сȣ много китњастије и једна од другȣе, барем по нечемȣ, другачије, а ȣвек затворене и баш зато за нас много тајновитије и привлачније.

Ове потоње шкриње сȣ се јавно отварале само после смрти својих власница (кљȣч је за живота вазда држан за

појасом или у недрима), па и онда само да се види има ли штогод новца и драгоцености, или неких важних докумената у њима — и једино смо тада, у тим по свему ванредним приликама, преко рамена или између стиснутих тела одраслих могли на тренутак, и само летимично, да завиримо у њихову тајанствену унутрашњост, одакле нас је запахњивао устајали мирис сувог босиока, тамјана, помада, сапуна и стајаћих женских хаљина, од чега смо добијали благу вртоглавицу, што је био повод за понеку додатну ћушку.

Нарочито ми је остао у сећању бакин огромни и прастари дрвени ковчег са великом и китњастом металном бравицом, од којег је она кључеве држала завезане и заденуте за плетени вунени појас, скривен негде испод богатих набора широке, беле памучне хаљине. Кад је бака хтела нешто да узме из ковчега, отпасивала је појас, затим би се сагнула или клекнула и полако откључавала браву, гледајући негде увис и устрану, као да је отварала по звуку, а не кључем, потом би подигла поклопац и постављала га између себе и радозналих посматрача, тако да нико није могао видети шта има унутра и шта она тражи, па би онда пребирала усредсређено по њему, узимала шта јој треба, а после би га, исто тако лагано и пажљиво, закључавала и темељно проверавала да ли је то све добро легло на своје место. И да није осталог, сам тај ритуал би био довољан да нам све ствари које су долазиле из таквог ковчега или одлазиле у њега, изгледају тајновите и привлачне. Ко је само једном пробао комад коцке шећера, извађене из какве старе шкриње и подељене начетворо (пажљиво да се не окруни и да се не проспе ниједно зрнце), никада не може заборавити његов укус и мирис, па макар после био окружен и гомилама слаткиша. А то само потврђује стару истину да се оно што је доживљено у детињству, у невољама и оскудици, памти дуже и боље од свега другог.

Требало је, наравно, да прође много времена док се нисам, упорношћу и жилавом тврдоглавошћу, изборио за своје право да се слободно и у свако доба „завучем на таван", што се углавном сматрало једним од обележја моје шашаве ексцентричности, која се није одобравала, али се некако, истина, невољко и никад без отпора, подносила.

И данас то сматрам једном од најзначајнијих својих победа и највећих повластица које сам стекао. Сваки човек ваљда има потребу да, било споља или изнутра, било физички или психички, обезбеди себи неки ексклузивни кутак, у којем ће бити свој на своме, а такав кутак је за мене дуго времена био таван, мада сам и тада, а и после, имао и друга, паралелна и резервна склоништа, обично у неком

забаченом и скровитом делу нашег просторног и стрмог дворишта.

И ако данас треба због нечега жалити нашу градску, па у великој мери и сеоску децу, онда би то, између осталог, могло да буде и зато што су им, у већини случајева, одузете удобне куће са пространим, неуређеним двориштима и старинским, запуштеним таванима и подрумима, у којима су могли пронаћи своја тајна места, на којима би се осећали господарима бескрајних простора. Телевизори и друга техничка помагала и изуми су, чини се, слаба надокнада и утеха за то.

(Наставиће се)

Милан ТРИПКОВИЋ

СВЕТЛОСТИ И БОЈЕ

Милан Борђевић: *Мумија;* „Рад", Београд, 1990; *Билибар и врт;* „Нолит", Београд, 1990.

Тенденција још увек није широка, али је ипак уочљива. Песници дојучерашње младе српске поезије који лагано улазе у средње године напуштају слободни стих и почињу да пишу у везаном. Милан Борђевић је типичан пример, а осим њега сличан преокрет се може уочити и у песништву Ненада Грујичића, Златка Красног и код неких других аутора у којих је појава очевидна на нивоу појединачних песама. Дуго би се могло нагађати о узроцима, али уместо таквог, уосталом јаловог покушаја, презентираћу шта о таквом избору каже сам Милан Борђевић.

Протекле године, наиме, он је објавио две књиге песама, од којих је *Мумија*, што се види и по биобиблиографским белешкама, треће његово остварење. Она је својеврстан прелазак из „слободних простора" прва два пројекта, *Са обе стране коже* (1979) и *Мува и друге песме* (1986), у „обуздани", лепо уређени свет *Билибара и врта*. *Мумија* је „траг песниковог преображаја", како је записао Михајло Пантић у *Књижевној речи*. Борђевић, наиме, из света урбане поезије обележене натурализмом, повременим жестоким, брутални сликама и густинама, из тематике и мотивике у којима је угрожену индивидуалност суочавао са пресијом цивилизацијског отуђења, прелази у имагинарни свет (поезије) пажљиво естетизираног исказа чији је демијург. Песма *Уморан сам* најречитије казује разлоге промене:

„Уморан сам
од понављања
утварних слика,
безбојних реченица" —

и пошто га више тај испошћени, досађујући свет не интересује, он одлучује: *„Зато идем, идем / да обрађујем врт. / У њему да склопим / отежала крила / рубине да одморим / од сијања / и напето слушам / како влатају / боје вечности, / густе боје / зелене тишине / попрскане / млечом светлости.* Све је, чини се, стало у ових неколико стихова. Разлог и одлука, наговештај будуће пиктуралности и доминантна емоционалност. Чак и поменути *млеч* што се директно супротставља *смрти* која је доминирала првим двема збиркама, док речи *вечност* и *светлост* назначују и основне идеје и везани стих.

Мада у укупном утиску делује доста непреврело, чак хаотично, поготову у поредби с *Билибаром и вртом*, збирка песама *Мумија*, по вишој нужности, крије у себи и Борђевићеву песничку прошлост (у критичком ангажману, повременој сатиричности, избору гротескних слика), као што обзнањује и елементе од којих ће бити сливен *билибар врта*. У песми *Матерњи језик* Милан Борђевић директно наводи елементе тог будућег језика:

„Из његових дубина
призивам имена биља,
зверја, хук водопада.
Зазивам утиху пропланка,
бујање пролећног обиља
и ромор дажда што пада."

Све је, наново, у тим песниковим речима, све оно што би хладни, таксативни критичарски језик назвао употребом имена праелемената (вода, ватра, ваздух, земља), имена из флоре и фауне, коришћењем плодоносних симбола семена које ће пажљиво организовани пројекат *Билибара и врта*, на вишем, метафизичком плану супротставити смртности свакодневног ефемерја (чији је знак била поетика прва два Борђевићева песничка остварења). Анализом стихова многих песама из *Мумије*, наиме, дало би се показати како из тамног, експресивног простора песник скреће у други, светлији, како избором лексике (биље, животиње, минерали, временске појаве) из *града* прелази у *врт* и из *исповести* у простор ритмички контролисаних мозаичких структура.

У низу стихова из *Билибара и врта* Милан Борђевић има потребу да аутопоетички образлаже свој избор, да пред себе и читаоца износи елементе тог новог поетског света. Већ прва песма у књизи саопштава:

„Језиком ватре, кише и снега
и свеколиких земаљских стихија
мрмљај, ромори неизговорљиво.
Светлошћу описуј невидљиво."

Слике из природе или призори са уметничких слика старих мајстора полазишта су Борђевићевих асоцијативних путовања. Из њих он ствара песму, трудећи се да нађе баланс између отежалог, по природи (песничке традиције) патетичног језика и своје песничке модерности, потребе да се са асимилованим искуством савремене поезије не опетују класици и њихови светови. Ризик Борђевићевог опита је, наравно, изузетан. (Изузетан у песничком смислу, ван поезије и гажње њених ретких пратилаца, све је то, као и увек, мало важно.) Оно што песника подстиче у том искуству формулисано је стиховима:

„Преко њих додирујем
твоје наго тело, свете!"

Докле се оваквим грађењем песме (од доста старе грађе) може доспети? Борђевић, често се реторички обраћајући Богу, као пракреатору изгубљеног раја, покушава да докучи одговор, полазећи и од своје муке с речима, симболиком, идејама и допирући до убеђења да песма као знак, у тежњи за надвременом, може постати посебна врста шаманског мрмора, тамна шифра удаљена од онога ко ју је створио.

Вредности егзистенције Милан Борђевић у *Билибару и врту* проналази у визуелним атракцијама боја и светлости, тако да у овој књизи фактички не постоји песма у којој нема помињања различитих боја, тонова, нијанси. У том означилачком напору посебну тешкоћу је песнику наметало сиромаштво српског језика у речима које означавају боје (сама реч *боја* је турцизам, а друге немамо!) и он је инвентивно посегнуо за описним, околишним називима. Зато користи Ел Греко плаво, крв брусниче или нара и наранџасту боју лаве (у песми *Црно и плаво*). Мноштво Борђевићевих песама су статични лирски описи и доживљавају се попут слика, па и читава његова четврта књига делује као изложба слика.

Чини ми се, на крају, да је најуспелији циклус *Билибара и врта,* као својеврсна сума песниковог искуства, трећи, назван *Од ходочашћа до ходочашћа,* у којем се дечачка искуства и искуства с путовања преплићу у семантички густе, пастуозне, једва прозирне текстове чија експресивност представља песника као сазрео, препознатљиво самосталан глас. (У овом циклусу је он, такође, платио и најмањи обол патетичности којој га је усмеравао изабрани језик и форма.) Песме *Топчидерско брдо* и *Акваријум,* полазећи од инфантских успомена, суверено говоре о свету изневеравања раних нада, као што *Травино дете* и *Меланхолија и тајна улица,* језиком примарних слика говоре о једном личном трагању за алтернативним доживљајима света. (Све песме из овог циклуса враћају се тематици града, али са усвојеним и изабраним искуством „имагинарних

вртова" избегавају симплифициране, директне стихове песникових раних радова.) У антологијским *Чистим бојама* Борђевић изналази животни смисао у еротском спајању с вољеном женом, и та веза постаје шифра укупне људске могућности:

„стапамо се са свим што видимо:
са биљкама, животињама, људима,
стапамо се, јер свет је празник светлости
а ми његове чисте боје."

Будући да ретко имам прилике да неки критичарски текст завршим оптимистичким стиховима какви су управо наведени, одлучујем се да прескочим изузетно успелу песму *Елегија за уснули град* и, препоручујући је вашој пажњи, као и песништво Милана Борђевића уопште, остајем у простору где се сливање бојâ и нијанси, облика и обличја, мириса наранџе и лаванџуле синестезијски стапа у доживљај који само добра поезија може да пружи.

Васа ПАВКОВИЋ

ЧИТАЊЕ МОДЕЛА СЛАБОГ ПЕСНИШТВА

Јосиф Бродски: *Изабране песме;* изабрао, превео и предговор написао Миливоје Јовановић; Српска књижевна задруга, Београд, 1990.

Јосиф Александрович Бродски (1940) далеко је значајнији као есејист, него као песник. У његовој генерацији има неколико песника који су талентованији од њега, пре свих Генадиј Николајевич Ајги. Слава Бродског као песника зачела се на Западу након несрећног процеса песнику 1964. године, а у време још увек жестоког хладног рата између Запада и Истока. На западној страни света вредно је било оно што је Исток, опет не због естетских већ превасходно из идеолошких разлога, одбацивао и прогањао. Тако се сукоб идеологија, затамнивши и оставивши по страни аксиолошку раван проблема и надвладавши га сасвим, претворио у манифестацију хвале и неконтролисане почасти. Извесно, случај Бродског један је од најнеправеднијих случајева у којем је чињеница једног принудног изгнанства однела потпуну превагу над стварним питањем књижевности, овога пута: шта јесте вредност у поезији. Запад је знатно више слуха имао када су у питању били Пастернак, Солжењицин, Чеслав Милош или Збигњев Херберт. У случајевима ових књижевних стваралаца била се удружила и књижевна вредност и идеолошка истина. Бродском, свакако, након овог века претстоји превредновање које, извесно је, неће ићи

у корист његове садашње књижевне славе. Корекције су могуће, међутим, и код Солжењицина и код Чеслава Милоша.

Бродски је пре свега интелектуалац, несвакидашњи, частан и поштен. Високоморална раван његове одбране песништва пред злом проширила се на песничку акцију чији су естетички домети у квадратури земље и неба, смртника и божанских бића, на жалост, у несразмери са славом коју ужива.

Читамо есеје Бродског о Вергилију, о Достојевском, о Мандељштаму, о Надежди Мандељштам, о Цветајевој, о Ахматовој, о Кавафију, Монталеу и Одну, прозу (недавно преведену и код нас) *Less Than One*, говор поводом доделе Нобелове награде, интервјуе — сви ови текстови упућују на једног крајње занимљивог сабеседника, зналца руског и европског песништва, етички врло исцизелираног интелектуалца, човека друге половине овога века који је врло умно и просветитељски храбро знао да говори о његовој првој половини. Најзад, видимо и познајемо Бродског као врсног зналца матерњег језика и сјајног зналца прозодије. Ове две последње ствари не можемо, пак, са сигурношћу да тврдимо, будући да нам руски језик није матерњи. С друге стране, све ово што смо рекли до сада подложно је питањима од стране оних заљубљеника у поезију Бродског за које је овај песник један од најзначајнијих и највећих живих песника света. Питали бисмо ове „зналце" и заљубљенике поезије Бродског јесу ли у песнике света урачунали и једног јединог кинеског, јапанског, индијског, афричког или јужноамеричког песника. Или се за ове зналце „свет" ограничава на Европу и Северну Америку? Скрушено пишемо ове редове нехвале песништва Бродског, јер знамо да је овај песник вичнији од нас у есејистичком умећу, те да би он сам неког далеког Бродског видео боље но што Бродски самог себе види у песништву. Залога таквом тврђењу су његови есеји.

Повод нашем писању о Бродском су недавно објављене *Изабране песме* овог аутора у преводу Миливоја Јовановића, а у издању Српске књижевне задруге. Миливоје Јовановић сачинио је избор песама Бродског и написао обиман предговор. Читајући ту беспрекорно написану студију, а пре читања поезије Бродског (тачније: намерног заборављања да смо је икада раније у оригиналу и у разним преводима читали), добијамо многа сазнања о разлозима за тврдњу да је Бродски истину велик песник. Заправо, Бродском бисмо морали да признамо величину да је Бродски у с п е о да напише тако добре песме колико је о песмама, продужавајући им естетски досег и вредносни опсег критичким размишљањима, свесно или несвесно, из претеране љубави или чак, зашто не, неутралног става образованог и обавештеног читаоца, професор Јовановић предано писао. Професор Јовановић је у толикој мери обогатио песништво Бродског да је, једноставно, задржао слику онаквог Брод-

ског каквог га је прихватила његова нова домовина и Европа, при чему је ова последња неки пут знатно наивнија и попустљивија или, боље, мање пробирљива и мање загрижена но што то почесто зна да буде према неким својим изданцима. Француска се тек ових година одужује својим песницима Ренеу Шару (R. Char), Едмону Жабесу (E. Jabès), Шпанија Хорхе Гиљену (J. Guillen). Проблем интертекстуалности, чијој је пракси Бродски тобоже подлегао, једва да је видљив у оригиналу, док се у преводу, сразмерно закону досега свакога превода, он готово потпуно губи. Напоминьемо ово будући да је овој тобожњој Бродскијевој вештини, не само у Јовановићевој студији, већ и у студијама других аутора, дата несразмерна и неприлична хвала. Но, пођимо редом.

Свесни смо да говоримо о изабраним песмама Бродског. Свесни смо да је реч о преводу, изврсном преводу. Свесни смо, најзад, да свој суд о поезији Бродског можемо поткрепити нашим виђењем поезије уопште, те да је, стога, наш суд подложан критици коликогод и други судови. Објективног сазнања (мере) о вредности једне поезије нема. Наш суд је ваљан колико и други судови. И обрнуто. Књижевна теорија, бар она у оквирима постмодерне, постаје фикционална, постаје књижевно дело. Есеј припада лепој књижевности, књижевна аксиологија (која, свакако, није у повоју) још увек се бори са својим контроверзама, те јој предстоји дуг пут до чистине и озарености научно проверљивог доказа. Питање — зашто и чему научни доказ о вредности уметничког дела — у овом контексту сасвим је оправдано питање, барем док траје садашња представа о уметности. Прелазимо, дакле, преко ових изузетно важних питања (која се, дакако, решавају у околностима посве другачијим од писања једне књижевне критике) како бисмо доспели до оног, за ову прилику одлучног питања зашто је Бродски, по нашем уверењу, знатно мањи песник но што су то у стању да признају поклоници оваквог песништва. Поклоници оваквог песништва велимо стога што је, када је у питању Бродски, извесно, реч о маниру, а никако не о песничкој особености. Таквим језиком пише и Јевтушенко и песник Набоков. Свесно занемарујући знатне разлике које постоје између Бродског и ова два наведена песника, ми остајемо при нашем суду да је песништво Бродског извесно нестајање поетске речи. Реч је о, условно речено, реалистичком писању, које иначе, како вели Џонатан Калер (J. Culler), „умногоме зависи од читаочеве способности да га натурализује и да препозна заједнички свет који служи као односиште; и, следствено, промене у друштвеној ситуацији које чине јасним да свет није један, поткопавајући овај écriture". Уколико је Бродски „песник-философ попут Цветајеве који је такође могао да учи од Шестова" (али, на жалост, није — прим. Б. Т.), онда условност реалистичког

писања над којим Бродски бди не мора нужно да доведе до показивања објектума као мита. А то се управо дешава у филозофској равни песништва Бродског. Јер, „уколико је објективност мит, онда је једначина тираније минирана" (а то је оно против чега се Јосиф Александрович бори), али исто тако и једначина принципијелног отпора тиранији. Радикална естетика изједначава ослобођење са превазилажењем дистинкције субјект—објект „онако како је оваплоћена у уметности и у новом сензибилитету". Бродском, пак, дистинкција субјект—објект служи не да реч акмеизира, већ да је егализује у заједничкој реалности са дискурсом тзв. радикалне културе. Дивимо се, међутим, Бродскијевој *Великој елегији Џону Дону*. Ту је Бродски одиста онај који учествује у стварању и сталном проверавању такозваног „светског песничког текста". Међутим, поему *Успаванку бакаларског рата* боље би написао Ален Гинзберг. *Еклога четврта (зимска)* као и *Еклога пета (летња)* спадају у просечне поеме, коликогод и *Децембар у Фиренци*. Бродски, уистину, јесте пијани брод (без Рембоа) светске поезије друге половине овог века. Да ова поезија није једном, додуше мање делотворном линијом утицала и на српску поезију током последњих двадесет година, могуће је да би сада било мање разлога да се о њој на овим просторима пише. У овој прилици модел Бродскијеве поезије послужио нам је за разматрање слабог песништва уопште. У песничком стварању парадигма Бродски раскрива један вид оног феномена кога Бани Ватимо (G. Vattimo) назива „нестајање поетске речи". Овај феномен карактерише пре свега чињеница битка испољеног као не-реч, као тишина настала на тлу симплификаторске прозодије као производа тоталитаристичких вредности и критеријума. *Ништа* које песничко дело репродукује показује се као *ништа* које има вредност метафизичког суда. Песничка слика постаје заводница. Она не слика тобожњи слаби битак света (о чему би желела да суверено говори) већ празну прозодију, удаљеност речи од битка. Прозодија се нашла у улози лашца. Једва да у таквој ситуацији можемо да замислимо колики светови деле поетику Пастернака од једне поетике којој логос није траг, нити сабраност, већ „глуво брујање ништавила" изван економије битка.

Готово је невероватно колика је, опет, огромна разлика између Бродскијеве прокламоване поетике и резултата његовог песничког дела. Читајући, примера ради, *Разговоре и беседе* (на српскохрватском, 1989), те још неке интервјуе и огледе, ми ћемо прочитати и ове речи: „Рационализација стваралачког процеса подразумева и извесну рационализацију емоција. Ако хоћете: извесну хладноћу реакције". Нигде се, међутим, у Бродскијевој поезији нећемо сусрести са рационализацијом, нигде са хладним погледом који истовремено буди речи из њихове

успаваности. Читамо, такође: „поезија се у првом реду пише да би се утицало на умове, на осећања, да би се дотицала срца, да би се узбудили људи. Да би се то створило и тако трајно деловало на читаоца, треба", наставља Бродски, „створити нешто што оставља утисак нечег неумитног и значајног". Бродскијева поезија једва да утиче на ум, на срце такође, а не оставља утисак нечег неумитног и значајног. Када је већ о томе реч, онда би свакако било боље да читалац узме у руке дело Адама Загајевског или Збигњева Херберта.

Неки аутори пишући о поезији Бродског наглашавају њен дијалог са делима Љермонтова, Баратинског, Державина, Мандељштама, Цветајеве, Кузмина, Заболоцког, Пастернака, Ахматове, енглеског метафизичког песника Џона Дона, те Елиота, Одна и Фроста. Таква тврђења су у потпуности прихватљива. Међутим, она сама по себи не говоре ништа о вредности једне поезије. Схема залуталих гласова у песништву позната је, ако не пре, оно извесно у барокној поезији. Поезија реминисценција присутна је и код Баратинског и Батјушкова, једним од главних Бродскијевих учитеља. Акценат п а м ћ е њ а, уколико Бродском и помаже да уђе у „светски песнички текст", не помаже му да савлада празнину сопственог песничког знаковног система. „Стварност", вели Бродски, „добија смисао и значење једино посредством опажаја. Опажај је оно што даје значај стварности". Бродскијева песничка стварност не може да се подичи опажањем. Значи, сама стварност, када је о Бродскијевој поезији реч, знатно губи.

Извесни критичари Бродског виде на крају ланца метафизичке линије руског песништва: Державин — Баратински — Хлебников. На крају овог ланца ми бисмо радије видели Ајгија него Бродског. Ајги је тај који, као и Хелдерлин, може да каже: „Пун заслуга али ипак песнички живи / човек на овој земљи".

Да ли су, примера ради, метафизичка поезија ови стихови из песме *Крај лепе епохе:*

„Пошто су песничкој вештини потребне речи,
ја, амбасадор ћелави, наглуви и несрећни
те другоразредне државе у савезништву са нама, —
одбивши да се бавим силовањем свог мозга
сам стављам своју одору и идем до киоска
с вечерњим новинама".

Или стихови из песме *24. децембар 1971. године:*

„На Божић сви су чаробњаци
у набављачкој гужви и блату.
Наспрам тегли кафене алве

опсада тезге као у рату
натоварених људи гомила:
свак је сам себи цар и камила".

Или прва терцина из песме *Пета годишњица:*

„Ти, падалице звездо, чак — астероиде,
од твог празног погледа оштрином мисли бриде.
Призоре гледај који не ваља да се виде".

Критичар је увек у прилици да му не верују. То су одломци песама, рећи ће се. Или: стихови истргнути из контекста. Одиста би ваљало поново да ишчитамо Бродског. Али, то исто предлажемо и његовим штоватељима. С друге стране, ове стихове могао је да напише и било који савремени српски песник. Личио би на Бродског и — био лош песник. Бродски није малом броју савремених српских песника узор. Опажај, тобожње поигравање с језиком, обавезан ироничан став, гуја (или змија) испод прага, неки фолклорни украс, посезање за митом — ево шињела испод којег вири српско песниче с краја овог века. Те, ако на тог „стваралоца" није утицао Керуак, Гинзберг, Вознесенски, Бродски је ту у сваком случају. Овај феномен српска песничка критика крсти: поезија реминисценција и висок степен осећања за стварност. Одиста, веома је тешко говорити о ничему. Ваљало би бити изузетно маштовит па у тој поезији пронаћи вредности које јој се приписују. Уколико су то, наравно, вредности које треба претпоставити неким другим вредностима.

Очигледно, нама је Бродски модел слабог песника. Прописивати рецепте за ваљано песништво крајње је непожељно. Бродски је, међутим, узор злоупотребе песништва, злоупотребе имена песништва. Оно што песништво најпре чини песништвом — тиме Бродскијево песништво не располаже. Проза саздана од рима, те стављена у стихове — не може бити песништво. Да то није можда нови жанр? Могуће је. Ми, међутим, говоримо о песништву. Бродски је, не заборавимо, добар есејист. Што не значи, наравно, да добар есејист не може бити и добар песник. Желимо само да кажемо да Бродскијеве песме имају сличности са његовим огледима. Оне су проза која допуњује наша знања о свету, никако не уводећи објективну очигледност суштинâ у по-став четворства (Geviert).

Шта ми Бродском, у ствари, замерамо? Слабу риму, неодговарајући ритам, неадекватан метар? Ништа од свега тога. Бродски је добар версификатор. Врстан познавалац језика и прозодије. Невоља је у томе што бити добар песник и бити добар версификатор не мора увек да се римује. Када је у питању Бродски, то очигледно није случај. Код Бродског се, не-

очекивано, римују изврсно версификаторство и недостатак уметничке истине. Другим речима, Бродскијевом песништву недостаје оно што Ватимо (G. Vattimo) у књизи *Крај модерне* (1985) дефинише као чин „у којем се успоставља известан повесно-културни свет у којем одређено повесно ‚човечанство' проналази дефинисане, на изворан начин, носеће црте сопственог доживљаја света". Тачније, у језику поезије Бродског не испољава се исконска присност са светом „која представља онај не-трансцендентални али историјски увек ‚коначан' услов који омогућава искуства". Такозвано „остваривање битка" или, пак, „епоха битка" потпуно је изван концепта песништва Бродског. Штавише, овде се не може ни говорити о концепту, коликогод ни о неопходном откровењу песништва које кроз своју несводивост заштићује своје исконско казивање као показивање (Zeigen), као „Sage". Исказивање близине која показује расветљујући путем језика оно земаљско, те земљу (Erde) у којој битак у квадратури четворства „постоји као нешто смртно", сасвим недостаје у песништву Бродског. Овај песник у своме песништву заснива светску димензију дела. Оно, пак, што остаје, што је трајно, везано је за земаљску димензију дела. Изузетан акценат речи и њено деловање у оквирима излагања света (то-је-тако) своди Бродскијево песништво „на димензије света и занемарује њен земаљски аспект". Поређењем Бродског и Рилкеа добили бисмо управо речену разлику. Исто тако: Бродског и Целана, Бродског и Рене Шара. Сва ова поређења ишла би на штету Бродског. (И само поређење је бесмислено, јер у питању нису ни приближно подједнаке вредности, али, сходно сјају Нобелове награде, били смо „принуђени" да поредимо овог нобеловца са оним песницима који то нису). Ове две концепције песништва, заправо, нису у истој равни бити песништва. Прва, светска раван, раскрива нестајање поетске речи, у њој се догађа (збива се) нестајање поетског елемента речи. Друга, земаљска раван, успоставља биће песништва, његову онтолошку раван, при чему се свагда може говорити о остваривању битка као именовања по-става четворства: земље, неба, смртника и божанских бића. Ако је функција поезије да заснује и предочи историјски свет, поетски језик, вели Ватимо, има тада „исте особине несуштаственост репрезентативног језика: трошши се и губи у односу на ствар, када је ствар (већ) присутна". Овај модел поезије присутан је управо у песништву Бродског. Оно што у песништву остаје као трајно „везано је за земаљску димензију дела". Ова ос раздвајања светског од земаљског песништва веома је погодна да се разуме шта у ствари ми замерамо Бродскијевој поезији. Није, ипак, реч о критици концепта Бродскијевог песништва, већ је критика упућена начину извођења таквог концепта оваплоћеног у поезији овог нобеловца. После једнога Рилкеа, Целана, Гиљена, Шара, Жабеса, Херберта,

немогуће је писати поезију, а да се она уз то још сматра вредном и хвале вредном, на начин како то чини Бродски. Песниково техничко умеће тада губи сваки смисао; једноставно, оно је изван игре, изван аксиолошке одбране поезије од не-поезије. Истовремено, са Бродскијевом визијом поезије датом кроз његово дело губи се „инаугурална функција дела као остваривања истине". Зашто? Најпре стога што појам с в е т с к и, по природи ствари, затичемо у пролажењу и долажењу, бивању и нестајању, док појам истине упућује на битак, на „штовање битка што надахњује ум": битак је ту присутан „пре манифестације која га сама манифестује" (Е. Левинас).

Бродскијево песништво је свет без битка. Реч без истине. Празна реч. Она је истинско нестајање поетске речи кроз њено референцијално вођење до равни присуства ствари. Даље се код Бродског не иде. Веза између језика и земље у овом песништву не само да није тематизована, него је једноставно игнорисана на штету саме бити поезије као и на штету дела оствареног у оквирима таквог концепта. Могуће је да Бродски као песник нема никакав унапред задани концепт песништва, што, иначе, по природи ствари, није за замерање, али је тада очигледно нешто сасвим друго: наиме, одсуство талента, и то колико год у равни оствареног дела, толико и у тзв. песничком пребивању на земљи. Ако оно што остаје заснива песник Бродски, онда је будућност поезије крајње неизвесна. То „остајање" у случају Бродског јесте тада једна тауто логија. Остаје заправо оно што песништво Бродског н и ј е. То значи: заборавити Бродског. Тако позната Хелдерлинова изрека „оно што остаје заснивају песници" поново успоставља ред у поезији.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

„ВРЕМЕ ПОДСМЕШЉИВЕ РУЖНОЋЕ"

Зоран Вучић: *Завештања;* Библиотека „Под липом", „Хипнос", Београд, 1990.

Међу бројним успоменама на детињство и наша завичајна села, постоје и оне које су по самој својој природи неизлечиво меланхоличне и болне. Изгубивши сваку реалну подлогу, коју су чинили давно изгубљени обичаји и умињули људи, оне тим више знају пећи што више временом постају сабласне и нестварне — ослоњене још једино на родне брегове и шуме, на убоге предмете и призоре, који их интензивирају у сећању. Такве успомене — такве у времену затамњене, крње пасторалне слике — чине једну од тематских окосница књиге *Завештања.*

У првоме од три циклуса ових *фрагментаризованих* лирских записа — *Оно што сам видео* — песник Зоран Вучић (Околиште, 1947) проблематизује свој однос према завичају и тескобну запитаност над пропашћу села и руралних култура. Враћајући се завичају, он нас кроз ме́не годишњих доба одводи у носталгичне пролећне шетње по сеоским шљивицима, понад запуштених крстача и гробишта, ући занемелих њива, дворишта и плотова што труле, по забитим шумским стазама које су негда одводиле у свет, а данас на њима више не затичемо никакве „трагове повратника". Из таме времена израњају сећања на некадашње сеоске обичаје и морал, на избледеле призоре светковина — вашара, слава, свадби и литија — на устрептала сеоска прела, испуњена празничним осећањима прикривеног еросa и првотним младићким обећањима живота. Но, над свим тим, као архетипска слика, стара колико и сама успомена о човеку, лебди сећање на *безазлену* и љупку игру јагањаца уочи Ђурђевдана, насилно прекинуту страшним, готово паганским, чином жртвовања. Та потресна слика, оштрим сечивом дубоко урезана у раскриљену свест детета као у нежно грло јагњета, за аутора *Завештања* временом ће задобити значај алегоричне и христијанизоване скаске о трагичној судбини самога човека, а поготово човека-песника у XX веку. Овакво преношење све тежине значења једне слике на песника биће нам још блискије ако претпоставимо да су хелдерлиновске категорије „безазлене једноставности", својствене симболу јагњета, блиске и Вучићевом виђењу песника. Отуда је у овим записима уочљива присност тона, природна једноставност и јасност која се каткада граничи с нужним упрошћавањима. Из ауторски прецизно обликованих мисли провејава нека сабласна атмосфера, узбуђала од дрхтавих успомена и од меланхолије што заустављa дах и болно притиска на душник и на груди.

Распет између проповедања повратка оној „првобитној чистоти" завичајне природе и тескобног увиђања да је у таквом облику скоро нигде више нема, песник сведочи о злу, похлепи и мржњи, о изнуђеној лењости, сујеверју и страху потомака негдашњих поносних сељака, чији су се фолклорни и морални обичаји готово неповратно изгубили. Али он и с нескривеним саучешћем сељачког сина проговара о остацима таквих обичаја, као што је поштовање култова предака, над чијим гробовима као симболичка сентенца лебди „вечни лелек сељанки" док по избледелим зидним фотографијама изнад славских астала откривамо оно што у свим хроникама села остаје као циклички догађај, заустављен у времеиу: слике свадби и ратова. А као што се добро зна, и поред бројних а већ заборављених жртава које је село дало у свим својим ратовима, у последњих пола столећа целокупно српско сељаштво било је осиромашено, потцењено и маргинализовано, а сама села препуштена пропа-

данҗу, временским стихијама и самозаборавҷ. Схватајҷћи да то представља *брисање свих трагова* традиционалне рҷралне кҷлтҷре, која је негда била колевка националне кҷлтҷре, песник саҷчествҷје са превареним завичајем, који више не представља никакву ҷтеху, ҷтоку и прибежиште, него извор немоћи самих сељана, њиховог бола и пониженост пред агресивношћҷ времена: „Возећи се лоше ҷрађеним и већ ҷпропашћеним пҷтевима мог завичаја, гледао сам старце и старице како несигҷрним корацима беже ҷ страну кад наиђҷ тешки камиони и аҷтобҷси. Из њихових готово ҷгашених очијҷ избијали сҷ само страх и тҷга.

Овде, на овим балканским дрҷмовима / обележеним многобројним венцима и спомеиицима, / где се онима за воланом много жҷри ҷ бҷдҷћност, среле сҷ се две епохе: једна самозадовољна, недоҷчена и нервозна — а друга забринҷта, ҷплашена и ҷсамљена."

Ова друга, залазећа епоха, метафорички се подҷдара с ҷбрзаним нестајањем рҷралних кҷлтҷра ҷ XX веку — веку, који је међҷ бројним цивилизацијским митовима, готово дефинитивно одбацио ҷ прашинҷ и мит села. Зашто се то догодило, посебно ҷ *европским* земљама, а понајвише ҷ земљама које сҷ дҷго биле под комҷнистичким режимима, остаје као још ҷвек неразрешено питање. На њега је ҷ записима одговарано само ҷ назнакама, но и то је каткада индикативно: „Кад сҷ бивше слҷге постали господари, земља је запҷстела. Земљи је неопходно поштовање". Поводом сличног питања, други наш песник — Милован Данојлић — ҷ својој изванредној раној расправи *Против завичаја* записао је и ово: „Сељак данас, никог не занима. Његови природни непријатељи пҷстили сҷ приче о тешким новцима које он ҷ чарапама и сламарици чҷва, изнајмили цртаче и певаче и глҷмце да мҷ се изрҷгҷју, и његово питање окренҷли ҷ разбибригҷ".

Друго тематско чвориште *Завештања* чине десет кратких поетско-прозних фрагмената под насловом *Оно што ми остаје (Писма)*. Да је реч о писмима, мада се ради о специфичној епистоларној форми, ипак се тешко сложити с аҷтором, тим пре што ҷ овим фрагментима, сједињеним заједничком темом *изгнанства и љубави*, има повремених мириса истинске поезије. Обједињҷјҷћа тема, сâм начин организације и фҷнкционисања језика, композиционо прстенасто окҷпљање фрагмената ҷ једнҷ монолитнҷ целинҷ, те контраст равнодҷшне мирноће ритма са претежно хијератичким језиком и његовим резигнирано-чежњивим тоналитетима — све то нас ҷпҷћҷје на закључак да се ради о некој врсти *епистоларне лирске поеме* са знатно редҷкованим елегично-химничким својствима. На то нас још ҷпҷћҷју ритмичко-рефренска понављања иницијалног привлачног агенса „најнежнија" око којег се окҷпљају семантеме, као и

учестале инверзије у редоследу речи диктиране ритмом који захтева онеобичавање прозне реченице. Но, пошто је управо реченица, а не стих, главна јединица „уланчавања смисла", а њен је језик пре свега дескриптивно-наративан, високо референцијалан и комуникативан, лексика често води порекло из есејистичког или мислилачког вокабулара. То донекле доводи у питање констатацију о поеми, те дилему оставља отвореном. Стога ћемо ради операционализације излагања овај израз користити условно, као *terminus technicus*.

Тема поеме је судбинска изопштеност песника из *полиса* и њено превладавање религиозним просветљењем кроз откривење љубави. Повраћен деградираној завичајној природи, песнички субјект преиспитује своје новостечено, незавидно место у свету и искушава снагу вере и духа. Његову позицију у знатној мери обележавају осећања егзистенцијалне зебње, као показатељи раздвојености од љубави и напуштености од људи. Пошто је изгнанство изнуђено, а не добровољно, оно је схваћено као одмазда друштва и као казна, тим пре што се оно одвија у окружју негостољубивом за песника: „Најнежнија, у пустињи сам, у снеговима столетним; окружен неразумевањем, незнањем, мрзовољом и мржњом. Изложен сам на ветрометини, спутан тескобом, испуњен страхом и неспокојством. У гудурама балканским, у рукав чобанског гуња гурнут сам."

Ова „гурнутост" у сад већ окрњену и немилосрдну „пасторалну идилу" без идиличности, за песнички субјект имаће значење симболичког проласка кроз „свет мртвих". Али, тај мучни силазак кроз тамне сфере у „пали божји свет", уместо да га потпуно сломи и препусти га резигнацији и клонућу, истовремено ће му отворити скривене путеве ка очигледности: ка искупљујућем озарењу природе, ка просјају наде и љубави. Стога у овој поеми разликујемо два лица: песничког субјекта као адресанта и ону којој се он чежњиво обраћа као своме идеализованом адресату — „најнежнију". Она једнако задобија карактеристике једне жене „од крви и меса", али и мистичне Даме или Музе, земље-мајке и завичаја, духа и душе, тајне и сазнања. А пошто је постојала „у свим временима", она представља мистично јединство свих лица љубави, у свим њеним еманацијама и доменима.

Песнички субјект, зазивајући је и чезнући свом снагом своје безазлености за њом, прочишћава сопствена осећања, снажи ватру душе и ума која још увек у њему гори и напокон се уздиже изнад простора егзистенцијалне зебње. Откривајући благословеност сопствене природе и исконску топлину завичајне, наједном доживљава своје изгнанство као вредност по себи: као благодет и посебност, као катарзични, искупљујући пут према љубави. На томе путу завичај се постепено трансформише у оно место које омогућује архетипско постигнуће мистичног

религиозног јединства са самим собом и са читавим светом, кроз љубав:

„Најнежнија, тишина је, али чујем: дише земља као стеона крава. Травке су пуне топлине и подземног говора. Ја ослушкујем, и све више разумем да нисмо осамљени и раздвојени, већ на јединствен начин спојени вољом богова."

Основне карактеристике разуђене завршне целине *Завештања — Оно што остављам (Опоруке)*, огледају се у тематској разноврсности, сажетости, јасности и метонимијским аспектима ауторовог језика, те у рационалности реченице и у смиреноумљу тона. Предоминантне глобалне теме ових записа ипак су похвале афирмативним својствима природе и живота, негативистички *дух времена* у XX веку и песништво под паском тоталитаризма. Међу њима се преплићу поетика маргиналија и свакодневице са аналошким историјским реминисценцијама о психологији индивидуализма и колективизма.

Бит ауторових настојања да се афирмишу аутентични етички или естетички аспекти живота и природе, налази се у записима који славе вечно зачудну људску радозналост, жељу за сазнањем и разумевањем себе и света. Њима аутор покушава да скрене пажњу на људско достојанство и доброту, на „мале ствари" које смо заборавили под теретом брижне и затупљујуће свакодневице, на непоновљивост и моћ рађања и стварања, у похвалу видљивом и невидљивом свету. Носећи у себи клицу једне химничке ноте која одзвања по мноштву предмета и појава у њиховој различности, ови записи су каткада писани с природношћу једног песничког ритма, и, што више ствари сабирају у свој досег, по правилу су сугестивнији, нарочито тамо где је језик лиризованији и фигуративнији. Но, ваљда данас ништа није толико тешко него писати похвале нечему: ту се захтева индивидуализираност и изнијансираност мишљења, изабраност и емпиричност теме, пробрана лексика и највећа могућа виртуозност баратања њоме, јер се тек ту приступа у подручје још недовољно истраженог и свагда изазовног. Ту је и опасност од пада у клишетизираност, пуку дескрипцију и банализацију увек већа, те од таквих својстава понекад нису имуни ни Вучићеви записи (о цветању, жени и љубави). Али, таквих места у овој целини нема много, те су стога занемарљива.

Далеко је овај аутор успешнији у својим критичким, *антирепресивним* записима о негативистичким и дехуманизаторским обележјима XX века. Песник нас кроз њих подсећа да смо саучесници и сведоци тамног духа времена у којем животаримо, спутани и неслободни, под пресијом разних тоталитаристичких идеологија. Кроз записе се индиректно провлаче европске новофилозофске идеје о вавилонској Пометњи међу свим етичким и естетичким вредностима, при чему се Хаос причињава као она основна негативна покретачка сила у историји људ-

ског делања. Можда основни тон оваквим записима, даје следећи фрагменат: „Поражена будућност погнула је главу. Мисао деценијама није имала упориште. Лаж је подигнута на ниво врховног начела и једине истине. Нискост је узвишена. Банално је постало свето и светло, а порнографско прави еротски пропламсај. Незнање је укинуло знање. Моралност је обесвећена и понос унижен. Схватање праведности померено и затомљено."

Прозревши дух тоталитаризма не само као модел општег политичког устројства, него и као конкретан *начин мишљења*, Вучић се позабавио темама у распону од понижења људске личности, па све до отуђене државе као метафоре „вавилонске куле". Између те две граничне теме, смештени су записи о градитељима и рушитељима, о мучитељима и слободарима, о фарисејима модерног доба и полтронерији, о национализму, шовинизму и племенској скучености . . .

Записи о песништву под паском тоталитаризма нужно су повезани с негативистичким обележјима епохе у којој живимо, а коју је Оскар Милош још првих деценија овога века назвао „временом подсмешљиве ружноће". После изгнаничке судбине песника, још од Овидија па до наших дана, после трагичног усуда руске интелигенције почетком века и у доба соцреализма, после Дахауа, Аушвица и других масовних гробница, коначно — после адорновско-ружевичевског чувеног питања о самом смислу и будућности песништва — према Вучићу, реч је још увек жива. И мада ће „Орфеј остати само хтонско биће, из чијих уста неће изаћи животна славујева песма", моћ речи као моћ стварања, за песника је нераскидиво повезана са снагом „сведочења о нашој невеселој стварности". Стога у овој врсти записа проналазимо и неке полемичке тонове, усмерене пре свега против дилетантизма, охрабреног идеолошким насиљем над умом, али и против схватања песништва као необавезне игре.

Закључујући текст поводом *Завештања* Зорана Вучића, можемо констатовати да се пред читаоцем налази занимљива и надахнута књига, која највећим својим делом плени изоштреношћу мисли и слика, носећи на себи судбинске трагове ауторовог пера. Исписана не само као знак *аманета* савременицима и потомцима, него и као знак *завета* да ће се истрајати на своме индивидуалном песничком путу, она уједно представља преношење заветне жеље крвних и песничких предака — њихових усмених и писаних традиција — стављених у хипотетичку дужност очувања самоме песнику. Отуда *Завештања* исповедају веру у обнову традиционалних вредности и у чвршћу хијерархију међу њима као веру у разум и у памћење рода, да се не би заборавило: ко смо, одакле смо, и куда идемо.

Радивој СТАНИВУК

ТЕКЕЛИ-ЛИ! ТЕКЕЛИ-ЛИ!

Хауард Филипс Лавкрафт: *У планинама лудила;* „Градина", Ниш, 1990.

„Помрчина је све гушћа, и само још одсјај око огромне беле завесе оживљује ноћ. Иза оног чудноватог вела излетаху огромне велике и бледе птице, и одлетаху некуда, остављајући за собом шум и одјек оног вечитог Текели-ли. Тада се Ну-ну још једаред маче у чуну, али кад смо му пришли, видели смо да је издахнуо. А ми смо страховитом брзином јурили у наручја оног катаракта, у којем се баш отварала једна од оних јама, као да хоће да нас прими. Али у том тренутку диже се на нашем путу једна увијена човечја прилика, само кудикамо огромнија него што су деца земље. Кожа јој је била бела као блештаво бели снег."

Помислити да су наведене реченице дело Хауарда Филипса Лавкрафта (1890—1937) не би било погрешно; иако је, наравно, јасно да је њихов аутор Едгар Алан По. Исти онај писац за кога Лавкрафт у студији *Натприродна страва у књижевности (Supernatural Horror in Literature)* каже, покушавајући да уђе у срж његове поетике страве, да је проучавао људску свест, а не правила готског романа и стварао је на основу аналитичког познавања правих извора ужаса, па је то удвостручило снагу његових приповедака и ослободило га свих оних бесмислица које су својствене чистом конвенционалном ковању језе. Јасно је видео, казује даље за Поа Лавкрафт, да су све фазе живота и мисли подједнако достојне избора као уметничке теме: тако је одлучио да буде тумач оних снажних осећања и честих догађања које досежу до бола, а не до задовољства, до распадања, а не до развијања, до ужаса, а не до спокојства, и која су у основи или супротна или равнодушна према укусима и традиционалним спољним осећањима људског рода . . . А тумачећи поједина Поова дела, Лавкрафт за *Авантуре Гордона Пима* каже: путници прво стижу у чудну земљу на Јужном полу, у земљу крволочних дивљака у којој ништа није бело и где стеновите клисуре имају облик циновских египатских писмена помоћу којих се одгонетају страшне исконске тајне над тајнама; потом долазе у још тајанственије области у којима је све бело и где дивови заодевнути мртвачким рухом и птице снежнобелих крила чувају загонетни слап магле који из немерљивих небеских висина спушта у спржено, исушено млечно море. Призивање Поа и покушај установљавања везе Лавкрафт—По ниуком случају није случајно. Тако и у самом роману *У планинама лудила* главни јунак, приповедач (баш као и Поов јунак, пише у првом лицу) наводи на страници 13: „Из Еребуса су непрестано излазили облачићи дима, а један од наших дипломаца, талентовани младић по имену Денфорт, показа нам нешто на снеговитој падини

што је личило на лаву, приметивши да је та планина, откривена 1840. године, несумњиво послужила као надахнуће Едгару Алану Поу када је седам година касније написао:

„Лава што неуморно ваља
своје сумпорне токове низ Јаанек,
у леденим климама пола —
што стење док тече низ брдо Јаанек
у царству поларне зоре".

Денфорт је био велики љубитељ фантастике и често је помињао Поа. Мене је то такође занимало, због антарктичке сцене у Поовој јединој дугачкој приповеци — узбудљивом и загонетном *Артуру Гордону Пиму*. „Хиљаде наказних пингвина крештало је и лупало перајима на голој обали и високој леденој баријери иза ње, и могло се видети много дебелих фока како пливају или леже опружене на великим сантама леда које полако плутају по води."

Када, дакле, помислимо како да објаснимо чаролију и шарм завођења стравом коју тако природно и заразно шири Лавкрафтово дело, ствари нам, бар када је у питању овај роман, умногоме постају јасније уколико наведемо да је у питању могући наставак *Авантура Гордона Пима*. Кад Гордон Артур Пим у (свом) *Дневнику* записује, већ на самом крају књиге, „Помрчина је све гушћа, и само још одсјај око огромне беле завесе оживљује ноћ. Иза оног чудноватог вела излетаху многе огромне велике и бледе птице, и одлетаху некуда, остављајући за собом шум и одјек оног вечитог Текели-ли", спремајући се да заврши исповест без икаквог разрешења, сигурно и не помишља да ће други књижевни јунак, јунак који ће се затећи у Планинама лудила, наставити његову фантастичну епопеју, његово путовање до краја свих ствари. Тако је, с једне стране, Хауард Лавкрафт испунио дуг према свом великом претходнику — његово је дело укорењено не само у традицију Поовог дела; треба ту говорити и о Натанијелу Хоторну, Амброузу Бирсу, Хенрију Џејмсу, али и о традицији готског романа — а, с друге стране, понудио фасцинантан сиже чија је предност и у томе што нам је тако познат свет предложка: књига која се ослања на књигу, испуњавајући тако и оне узусе који су дефинисани у ова наша времена теоријом постмодерне, између осталог.

У планинама лудила (At the Mountains of Madness) трећа је Лавкрафтова књига која је у задњих две-три године преведена код нас: *Случај Чарлса Декстера Ворда (The Case of Charles Dexter Ward)* у преводу Гордане Велмар-Јанковић објавио је БИГЗ 1990. године, а збирку *С ону страну сна (Beyond the Wall*

of Sleep) у преводу Јасне Јованов објавио је „Рад" 1989. године. Осим наведених наслова, у овим књигама могу се прочитати и приче *Уклета кућа (The Shunned House)*, *У клопци фараона (Imprisoned with the Pharaons)*, *Храм (The Temple)*, *Нечастиви свештеник (The Evil Clergyman)*, *Снови у вештичјој кући (The Dreams in the Witch-House)*, *Изјава Рандолфа Картера (The Statement of Randolph Carter)*, *Сребрни кључ (The Silver Key)*, *Кроз капије сребрног кључа (Through the Gates of the Silver Key)*, као и студија *Натприродна страва у књижевности*.

Чудесни, а стравични и језовити свет неке друге цивилизације која опстојава на Антартику, који је Лавкрафт изнео пред нас, управо је сјајан пример за једну од могућих дефиниција фантастике коју нам је, већ, понудио Цветан Тодоров; наравно, у њеној основи је недоумица — недоумица бића које познаје (једино) природне законе па остане затечено пред догађајима који миришу на натприродно. Привидно, заправо, неизвесности као да нема. Наш јунак, суочен са натприродним, дочекује мистерију по мистерију, како оне већ наилазе, да би га даље узбудљиво путовање по пределима страве одвело до (могућег) разрешења свих тајни. Ова географија ужаса, са пунктовима који представљају материјализацију страха и опасности усмерене к људском роду, добро је изграђена (разумним) сижеом: све новији и новији налази, остаци писама и прича, конкретни догађаји, откривају нам стара времена у којима је земљу „изненадио" долазак звездоглавих бића из свемира. Тако је настала чудна цивилизација Првенаца, која се, временом, предала растућем ужасу оличеном у чудовишним Шеготима. Овај Ужас („Били смо на пруги, док је кошмарни, гипки стуб клизио напред, светлуцајући својим љигавим, смрдљивим црнилом, испуњавајући свих четири и по метра тесног канала, убрзавајући све више и гурајући пред собом спирални, све гушћи облак беличасте подземне паре. Била је то стравична, неописива ствар, већа од било које подземне железнице — безоблична, слепљена маса мехурића протоплазме која је слабо светлуцала, сама од себе, са хиљадама привремених очију које су се стварале и нестајале попут зеленкасто-светлуцавих бубуљица преко читавог предњег дела који је испуњавао тунел и обрушавао се на нас, млавећи под собом избезумљене пингвине и сулајући се низ блистави под, који су он и њему слични тако опако очистили од сваке трунке") самлео је једну цивилизацију — наш јунак упозорава да би се то могло десити и људима. Стога он о овом Ужасу проговара тек када схвати да се спрема нова експедиција која би, опет, могла да пробуди Зло.

Крај извештаја (нашег) јунака оставља нас у истој недоумици у каквој смо били током читаве књиге, али и истој оној у којој нас је оставио извештај споменутог Артура Гордона

Пима: „У оно време, лудачки крици су му се састојали само из једне једине, бескрајно понављане, сумануте речи из очигледног извора: Теке-ли! Теке-ли!"

Борђе ПИСАРЕВ

О ЈЕДНОЈ ЗАБОРАВЉЕНОЈ КЊИЗИ О БИЉУ

Павле Софрић Нишевљанин: *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба;* БИГЗ, Београд, 1990.

До дела Павла Софрића *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба,* које је о трошку аутора први пут публиковано 1912. године, до недавно је било готово немогуће доћи. Око књиге се, након што се она први пут појавила, сплео несрећан стицај околности. Као прво, сам аутор се није много трудио на њеном популарисању, а и код критике је дело остало незапажено, можда због невоља које су надолазиле да задесе Србију, ратова који су се у скорој будућности, један за другим, низали, па је у њима и готово сав тираж ове књиге изгубљен. А, као што то обично бива, око оног што нам је недоступно плете се, било то с правом или не, некакав вео тајне, који онда то што је недоступно чини још привлачнијим, а нашу узалудну жељу да до њега дођемо још већом. Наравно, овај осећај је, барем код неких читалаца, појачаван и чињеницом да је један од највећих ауторитета наше етнологије, Веселин Чајкановић, П. Софрићу и његовој књизи одавао свако признање и поштовање.

Софрићева књига се, у свом фототипском издању, коначно поново појављује недавно, концем прошле године, са надахнутим и зналачки написаним поговором Ненада Љубинковића, те белешком о писцу, библиографијом радова и литературом о П. Софрићу, коју је саставила Јасмина Михајловић.

Тако је постало доступно ширем кругу читалаца не само најглавније Софрићево дело, већ и најважнији детаљи о његовом животу и раду, који свакако нису пресудни за оцену његове књиге, али несумњиво могу помоћи потпунијем разумевању околности под којима је она настајала; посебно зато што књига *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срби* представља пионирско дело, прво ове врсте код нас. А она је не само покушај дескрипције веровања о биљу, већ и настојање да се успостави његова митологија.

У књизи се налазе, поређане азбучним редом, 150 одредница о биљу, које у нашем народу има не само практичну функцију у лечењу, већ се, и то је овде пре свега значајно, употребљавало у магијској пракси, као што су му се, такође, у верова-

њима и култу придавала специфична својства. У Софрићевим дескрипцијама, од којих је доцније полазио и В. Чајкановић у својим истраживањима на речнику о српским народним веровањима о биљкама, то и јесу најзанимљивији и најзначајнији делови.

У својој књизи П. Софрић се посебно ослањао на дело С. Петровића *Лековито биље у Србији*, као и на доступну фолклорну грађу. У озбиљније анализе те грађе он, међутим, није улазио. Када то чини, он углавном креће са полазишта вулгаризоване митолошке школе, која у свакој архајској причи проналази мит о примарном сукобу између сила таме и светлости или међусобну борбу персонификованих годишњих доба, што у контексту данашњих ишчитавања делује готово комично, и у овим деловима књига је, чини се, најслабија. Усменим творевинама у стиху Софрић се користи пре свега као илустрацијама. А загонетка биљних метафора у њима остала је неодгонетнута до наших дана.

Будући да је Софрићева књига настала из фасцинације делом Ангела де Губернатиса *La mitologye des plantes, ou les légendes du règne végétal* објављеног у другој половини прошлог столећа, у њој су и различити митови, посебно из индијске и германске митологије, те грчке и римске приче о настанку појединих биљака, уплетени у одреднице о појединој биљу — бор, босиљак, винова лоза, дафина итд. Посебно место у Софрићевој књизи представља и покушај реконструкције словенског митског пантеона — бршљен, буква, дрен — мада његов труд и овде остаје само на покушају. Али, Софрић се у објашњавању митологије биља користи и хришћанским веровањима — одредница бадем, благовањ, богородичина трава, божје дрвце, врба и сличне — што књигу даље чини преопширном, али никако мање занимљивом за ширу читалачку публику. Сами описи митова и јесу више занимљиви него што су у стварној вези са представљеном грађом веровања о биљкама.

У овом контексту одређена предност код читања *Главнијег биља у народном веровању и певању код нас Срба* огледа се у чињеници што је оно писано у облику речника и зато се може листати у фрагментима, тражећи шта је забележено о свакој биљци посебно, или се књига може читати у следу. Познато је да је на исти начин компонована и књига В. Чајкановића *Речник српских народних веровања о биљкама*, која је тек недавно, посмртно објављена, те ово представља несумњиву потврду о непосредном утицају Софрићевог дела на Чајкановића, што је он и истицао. Софрић је свакако утицао и на Т. Остојића у његовом делу *Природа у веровању и предању нашега народа*, које је, по чињеници да је такође публиковано посмртно, делило судбину Чајкановићеве књиге. На овај начин, Софрићев рад се везује за два потоња, што по ко зна који пут

упућује на континуитет наше културе, очигледну чињеницу која се понекад пренебрегавала. И у том осветљењу, у трагању за културним коренима, треба га посматрати; иначе, његов значај би био пре свега историјски.

Али ова специфична збирка веровања о биљу, као неки хербаријум, представља и својеврсну опомену савременом човеку, јер нас упозорава на заборављене мудрости предака, који су биље не само обожавали, већ и помно чували, као и читав свет природе и себе у њему. Надајмо се да није прекасно и да још увек има довољно оних који ће ту опомену чути.

Зоја КАРАНОВИЋ

ПРИЧЕ СА ГРАНИЦЕ

Мирољуб М. Стојановић: *Родослов;* „Књижевне новине", Београд, 1991.

У последњих неколико година сведоци смо низа покушаја већ афирмисаних проучавалаца књижевности, често и универзитетских наставника, да се у књижевни живот укључе и својом уметношћу прозе. Успеле комбинације двеју вокација, какве у нас показују М. Павић, С. Селенић, П. Павличић и још неки, а у свету У. Еко, Д. Лоџ и други, охрабрују, дакако, приповедаче скривене у душама осведочених истраживача литературе. И мада је таквих примера код нас и раније било (рецимо, С. Новаковић), последњих година добили смо неколико нових доказа двострукости талената код књижевних теоретичара као што су П. Милосављевић, Р. Вучковић, З. Лешић, а сада, ево, и код нишког македонисте Мирољуба Стојановића.

Стојановићев прозни првенац *Родослов,* по теми, по начину приповедања и стилу, има врло јасну и јаку традицију у нашој књижевности. По свом примарном интересовању за историју и судбину људи, појединаца и колектива, у њој, тај се првенац наслања на дела И. Андрића и Д. Ћосића (поготово на *Корене*), затим на *Тестамент* В. Стевановића, на роман *Доротеј* Д. Ненадића, на *Књигу о Милутину* Д. Поповића, приповедаштво Ј. Радуловића . . . Основна тема књиге је судбина једне породице кроз више њених генерација (приповеда се о пет, а помиње се и шеста), у временском распону од почетка XIX века до периода након другог светског рата. У том смислу овај кратки роман развија се као својеврсна сага и крајње фрагментаризована породична хроника, заснована на грађи породичних митова, легенди и предања. Читава прича као почетну тачку поставља митског оснивача породице, преког, ћудљивог одметника из града и хајдука Стојана, по коме су потомци и назва-

ни Стојановићи. Личне и породичне сеобе горе-доле (након Стојановог одметништва, смењују се места Беровица, Језеро и Држина), а уз то на граничном подручју где се додирују нације (српска и бугарска), цркве (српска, бугарска, па и грчка) и државе (српска, турска и бугарска), сва та опасна збивања и та смутна времена представљају основни оквир збивања. Догађаји обухватају хајдуковање и четниковање, сучељавање са покушајима националне асимилације, искушења ратова (балканских, првог и другог светског), па чак и неке скорашње, гастарбајтерске дилеме. У свему томе највећу драж има управо чињеница да је реч о ободним деловима етничког простора, с обзиром да је у питању крај (пиротски) који у нашој литератури није до сада био тема изазовна за обраду.

Срећно приповедачево решење у овој књизи представља, несумњиво, поступак доследног смењивања тачака гледишта. Седам основних наративних перспектива, које одговарају појединим ликовима књиге (Стојан; Јелена; Лазар; Танкосава; Александар; Александрова снаха; Александров унук), уз повремено тек приповедање које није обележено неком личном перспективом (или то, можда, јесте, али врло условно: више близином других фрагмената, него препознатљивошћу личног става) — све то прилично је освежило хроничарске амбиције књиге. Субјективизација тачке гледишта, па и местимична лиризација исказа, уз непрестано потпомагање формама усмене књижевности — допринели су да нарација ни мало не делује заморно ни досадно. Истовремено, краткоћа овог романа пре се чини предношћу него ли маном. Исто тако, амбивалентна структура, нешто између збирке кратких прича или венца прича, с једне, и класичног романа, с друге стране, показала се пуно ефектнијом од могућности заснивања једног правог романа-хронике андрићевског типа. Вредносне процене ове књиге могле би бити и знатно повољније (с обзиром да аутор показује и сасвим поуздано стилско и језичко осећање) да није неких слабости насталих при транспозицији хроникалне и легендске грађе у романескну. Тако, на пример, и овде се — као и у предању — извесни ликови, тек споменути, врло лако мешају међу собом, чак им се и имена умеју побркати. Рецимо: прво се помињу војводе Мита и Маринко, а затим, на другом месту, Марко и Маринко; такође се једна епизодна јунакиња зове Герда, да би касније била поменута као Хелга . . . Такви и слични несклади јесу чести у предању, али у Стојановићевом роману они се — услед недостатка чак и минималне мотивације која би такве недоследности могла преобратити у средство карактеризације лика који приповеда — напросто чине пишчевим пропустом. Рекло би се, дакле, да би много упутније било лишавање хроникалних страсти и неутрализација емпиријског обиља зарад прегледности приповедних детаља. Исто тако, чи-

ни се да поједини ликови окупљају око себе одвише догађаја, па се добија утисак како је то последица помало неспретног сажимања хроникалне опширности (тако ће, на пример, одметник Стојан бити у пуној снази још у време I и II српског устанка, а имаће сасвим младог сина, још дете, у време краља Милана и у време отварања пиротске пруге — такав временски распон није сасвим немогућ, али опет захтева посебну мотивацију).

Но, без обзира на још неке могуће примедбе (извесни, важни аспекти живота људи о којима је реч, рецимо неке смрти — Стојанова, Лазарова, нису биле предмет приповедања), књига *Родослов* Мирољуба Стојановића представља једно врло добро штиво у свом жанру, штиво које се доста лако и са занимањем чита. Чита се отприлике онако како се са занимањем могу слушати разне породичне легенде и предања. Ту негде дотичемо и проблем основне мотивације која је истраживача књижевности могла да покрене на писање књиге уметничке прозе. Извесне подударности у именовању ликова и одређењу места збивања поклапају се са подацима о аутору, које можемо наћи на корицама књиге, тако да са извесним поуздањем у лику Александровог унука можемо препознати, или бар наслутити, писца самога. Отуда књига *Родослов* може да се чита и као покушај аутора да сачини сопствени родослов, односно покушај да окупи сва предања и све приче које је о својој породици слушао или које је, евентуално, сам смишљао. Књига је, дакле, потврда живота и дела једне породице, а прича је оно једино вредно што након нас остаје. Или, како то, из перспективе своје јунакиње, наратора и претка (да ли?) Јелене, каже писац: „Оно што не може да стане у причу не треба ни причати, јер само прича даје догађају неки смисао, одређује му место у времену и у животу људи, само она трајно памти".

Иван НЕГРИШОРАЦ

Непреведена књига

СПОМЕНИК ДУХА И УМА

George Steiner: *Real presences;* „Faber and Faber", London and Boston, 1990.

Џорџ Стајнер опоро гледа на приказе књига, ироничан је према књижевној критици, а с нескривеном срџбом мисли да је подвала речима се изражавати о скулптури, слици или музици. А опет, у већ неколико својих сјајних књига, у овој посебно, вођен оштром интуицијом и познавањем европске уметности,

размишља о књигама других, језгровито и оригинално сажима домете великих, па и мањих, понекад чак сасвим непознатих књижевних достигнућа разних епоха; и скоро дирљиво, у простој реченици, као успутно, запажа да је скерцо у Моцарта смех, а Малеров анданте патња; када подсети да летње небо никад више није исто након погледа на Ван Гогово платно, а ни градске улице више оне старе након прочитаног Балзаковог или Дикенсовог романа. Ако ово све осетимо, зар је потребно било шта речима исказати о „смислу и значењу" Моцартове музике, Ван Гогове боје и Балзакове реченице?

Последња Стајнерова књига, као уосталом и неколико ранијих (на пример, *On Difficulty, In Bluebeard's Castle, The Death of Tragedy* и збирка огледа *Language and Silence),* најкраће, књига је о уметности и хуманистици, о језику као градивном материјалу искључиво књижевности, а не језику којим се „тумачи смисао" других уметности. Стајнерова књига представља и изврсно замишљену расправу о упоредним уметностима, речи, слике и звука.

Суштина Стајнеровог погледа на значај (не *значење*!) хуманистике (у коју он убраја и уметност уз филозофију, мада их повремено, без објашњења, и раздваја) чини се једноставан: открива нескривен обрачун с покушајем аксиолошког првенствено, па онда сваког редукционистичког и коначно радикално критичког приступа производима људског духа и маште. Ауторово полазиште је веома јасно изражено: тешко је успоставити теорију смисла, из два разлога. Прво, јер је теорија у ново време, верује Стајнер, увелико профанисан концепт. Изворно је теорија подразумевала црпљење значења и конотација из домена сакралног и ритуалног. Подразумевала је контемплативно усредсређивање на предмет, његово посматрање. Истина и смисао проматраног предмета произилазила је из осећања његове суштине. Теоретичар беше онај који је поседовао дисциплину опсервације и логику композиције мисли о посматраном.

Друго, онога часа када смисао — који може једино да се осети јер у уметности он извире из тајне оностраног која у стваралачком поступку добија облик уметничке творевине — покуша да се опише речима критике, смисао бива стврднут логиком синтаксе и ограничен референцијалношћу језика; доживљај духовног у уметничком делу, унутрашњи доживљај који једино може да припадне сфери осећајног, непримерено се спутава судом који ширину доживљаја сужава на ниво суда. Интуиција, а не критичка „емпирија", путоказ је ка разумевању и осећању смисла уметничког дела. Књигу треба читати, слику посматрати, музику слушати. А оно што се пише о књигама (а Стајнера, истину и с правом, највише мучи проблем терцијарне критике — књиге о студијама које говоре о књига-

ма!), о ликовној уметности и музици припада области истинске борбе с празнином. Стваралац дарује смисао делу (Стајнер то назива „присуством понуђеног значења"), прималац сам за њим трага, а језик критичара постаје раван муку. Наслов Стајнерове књиге, поново језички прозиран, а логички и смисаоно компактан, описује тако покушај савремене критике у хуманистичким дисциплинама да (узалудно) речима премости изворну тајну стварања и примаочевог доживљаја. Скоро отворено цинично, на пример, зато Стајнер и каже да колико год да је деконструкција, помодан (мада не увек и безуспешан, вели Стајнер на једном месту, и није му се то омакло) критички правац овог времена, узела маха, оно на чему је примењена углавном су били мали, секундарни писци. На 128. страни књиге Стајнер зато закључује: „Деконструкција нема шта да каже о Есхилу, Дантеу, Шекспиру или Толстоју". Колико знам, бар када је реч о шекспировској критици у овом погледу, Стајнеров суд је сасвим исправан.

Метафорика наслова Стајнерове књиге садржи још један смисао који је основ друге, сродне теме књиге. „Присуство" о којем Стајнер пише је присуство божанског и вере у постојање душе у домену уметничког стваралаштва, што је, према Стајнеру, у средишту врела из којег извире вредност уметничког дела. На веома сродан начин, верује Стајнер, у нама подстиче свест о вредности уметничког дела и семитски верски спис, средњовековни хришћански текст, Шекспирова драма или Брамсова музика. Примаочево осећање „стварног" смисла дела, уколико у примаоцу постоји осећајна и естетска спрема за усвајање уметничког дела уопште, није нимало обојено његовим сазнањем о верској подлози уметничког дела већ је условљено његовим интуитивним осећањем за занос из којег је дело настало. Свакоме ко чита Шекспирове драме јасно је, вели Стајнер, да је елизабетински драматичар, био он римокатолик или протестант, пре свега имао осећање за људску душу; расправе о његовој вери су отуда углавном критичарско цепидлачење непоузданих чињеница. Између песме и молитве, суштински, нема разлике; обе настају из потребе да једна душа, Бог и песник, другој нешто саопшти. Оваква Стајнерова концепција, чини се, не представља актуелизирање теорије о божанском заносу у песнику (сликару или композитору, па чак и филозофу), већ више интелектуални напор којим се истиче да су суштине човекових духовних компонената једнаке, једино се облици у којима се огледа људска духовност различити. А облици су само нужни како би се успоставила духовна комуникација. Када се форма надреди смислу, укида се смисао. Зато вальда Стајнер пречесто говори о „поништавању смисла" (*„abrogations of meaning"*) описујући ситуације када језик критике покуша да подигне мост којим би приближио две духовне оба-

ле. Не треба, међутим, занемарити Стајнерову синтагму, „граматика смисла" *(„the grammar of sense")*, опречну претходној. Граматика смисла, рекло би се, Стајнерова је алтернатива појму форма уметничког дела. Структура језичке грађе која је облик причи која носи смисао, распоред боја и музичка архитектоника, нужни су инструменти помоћу којих стваралац преноси смисао примаоцу. Прималац, међутим, мора разумети значење употребе оваквих инструмената да би разумео „значење" целине. Да би се осетио смисао уметничког дела потребно је, верује Стајнер, да прималац поседује бар приближне моралне категорије које би се додиривале са одговарајућим моралним обзорима песме, слике или сликарских сенчења, на пример. Уколико не постоји ова врста моралне сродности између примаоца и дела, узалудни су логички и језички напори критике да уметност приближи примаоцу. Овакву концепцију Стајнер назива „етиком рецепције" *(„ethic of reception")* и она, слободно се може рећи, представља луцидну допуну, чак значајну надградњу постојећој, већ добро познатој теорији естетике рецепције која је потекла из књижевне школе у Констанцу.

Стајнерова књига о вредности хуманистике над, и то треба јасно истаћи, доминацијом нове европске технократије, чије су вредности краткога даха и која дрско себе представља као полугу модерног друштва, садржи и два маестрално изведена мисаона блока. Када говори о музици и уметности аутопортрета, домети Стајнерових запажања задивљујући су. Универзалност музике одређује човекову људскост; тон није само звук у композицији већ је, у метричком облику, и основа песме, а као прозна каденца, он одређује прозу. Музика најнепосредније побуђује људске афекте изазивајући најсуптилније емотивне реакције. Таман би се помислило да ће Стајнер пронаћи неки пример из врхова класика европске музике, а он, изражавајући приватан став, скреће пажњу на песму коју често слуша. Иако мелодија песме *Je ne regrette rien (Ничег ми није жао)* Едит Пјаф звучи помало грубо, а и текст је скоро инфантилан, у аутору она увек (каже и након стотину слушања) дира у најдубља осећања. И то је Стајнер: неочекивано ће с врха строге интелектуалне пирамиде сићи у подножје не би ли исти врх видео из другачије перспективе; увек то чини с успехом. Слично се, пишући о европској песничкој драми, у књизи *Смрт трагедије*, сетио занемарених Бајронових песничких драма (прозвавши их том приликом смело најбољим дометима жанра у европској књижевности романтичарске епохе) и међу њима скоро заборављене драме *Два, Фоскарија (The Two, Foscari,* 1821). Пред избором могућег ужитка у раскоши Венеције, Франческо и Јакопо, аотц и син, одвојено, изабиру свесно пропаст у наличју венецијанског света. А у сјајној књизи *О сложеном*, пишући о еросу и књижевности, Стајнер као да заборавља (иако одлично

познаје) класике еротске литературе, и сећа се (уз један ефектан и шокантно порнографски цитат) Жана Женета и његовог романа *Ружина тајна,* исповести с хомосексуалног дна. Делује помало бизарно, сасвим у супротности с децентношћу Стајнерове личности (исувише „континенталне" за енглески укус), повремени спој његове чисте и сложене мисли илустроване неочекивано бизарним детаљем. Није Стајнер заборавио ни Софокла ни Овидија. Избор наизглед „непримереног" детаља помаже да се лакше запамти важан чин, а истовремено нас учи и томе да у изворном стваралаштву вредност има све што потиче из или увире у елементарну, неволичну хуманост. Стајнер предивно пише о уметности аутобиографије, у књижевности, ликовној уметности и музици. Сматра да је аутобиографија најоригиналнији облик уметничког стваралаштва јер уметника ослобађа баласта претходно створених дела на које би се, ако је добар стваралац, морао ослонити. У аутобиографији се укида интертекстуалност (зачудо, Стајнер користи овај помодни термин). И пример за своју теоријску спекулацију Стајнер налази у задивљујућем поређењу могуће аутобиографске подлоге Шекспирових сонета, Рембрантове серије аутопортрета (мада је о односу Шекспир—Рембрант понешто стидљиво написано и изговорено у савременој шеспирологији) и Шостаковичевих четрнаест квартета!

Свака Стајнерова књига завршава се необичном бравуром, па и ова. Стајнер пише о суботи. Субота је дан у седмици у којем се преламају историја протеклих дана седмице и утопија недеље. О суботи, каже Стајнер, није се писало; писало се о Великом петку и недељи. А субота сабире смех, сузе и самоћу седмице која је на измаку, док недеља, још увек неизвесно футуристички, можда и лажно, представља наговештај наде; недеља је нестварна, отуда варљива, она је искривљено огледало душе. Мост између проживљене радости и патње (доживљеног на једној страни) и вероватне среће која ће можда наступити (доживеће се), субота је дан када се мешају и разлучују слојеви духовности; људи живе на дугом путовању у суботу. Субота се опире крају и са зебњом гледа у тишину почетка; зар нам о томе не говоре књиге, скулптуре, акварели и сонате?

Стајнерова књига (свега 232 стране) доноси — сетих се Кристофера Марлоа! — „неограничено богатство на малом простору". Ово је књига о књижевној и уметничкој критици, о филозофији, о логици, теорији значења, о симфонијама и сликарским платнима; у њој се аутор разрачунава са заблудама модерних, најчешће комерцијализованих помама савременог интелектуалног духа. Стајнерова књига, написана концизним стилом и јасном реченицом обогаћеном изузетним мислима, упозорава да уметност има вредност само ако јој прилазимо с брисаног простора чистог духа, јер тако је она настала. Ако

нам је на олуји духа на путу до спознаје уметничког смисла потребан заклон критике, у трагање за смислом не треба онда ни кретати.

Стајнер је често искључив, уме да доведе до гнева када уз одлично одабран цитат не пружи никакву библиографску референцу осим имена аутора (то је техничка одлика свих његових књига), а у судовима, помало егоцентрично, не штеди никога. Енциклопедичне димензије његовог познавања европских уметности изгубе се у лакоћи и сажетости којом повезује чињенице, а ублажавају се и у осећајности којом приступа хуманистици. Стајнерова последња књига прави је споменик духа и ума, а чита се као најлепше штиво врхунске уметности речи.

Горан СТАНИВУКОВИЋ

Аутори Летописа

ДАМЊАН АНТОНИЈЕВИЋ, види ЛМС VI/91.

ЈОВИЦА АЋИН, види ЛМС I/91.

БРУНО БЕТЕЛХАЈМ (BRUNO BETELHEIM), по неподељеном мишљењу, један је од највећих дечијих психолога овога века. Рођен је 1903. године у Бечу, где је и докторирао психологију. Једну годину проводи у концентрационим логорима Дахау и Бухенвалд, и та своја искуства описао је у књизи *The Informed Heart (Надахнуто срце)*, 1960. Сам Бетелхајм за овај период каже да га је продрмао из „дотадашњег догматског психолошког дремежа". Иначе, оснивач је Ортогеничке школе при чикашком универзитету, на којој је постигао значајне резултате у лечењу емоционално поремећене деце. Предавао је широм Европе и у Израелу. За књигу *The Uses of Enchantment (Значење бајки)* 1976. добио награду за књигу године у САД и награду америчких критичара. Међу осталим књигама су му: *Love is Not Enough (Љубав није довољна)*, 1950; *The Empty Fortress (Празна тврђава)*, 1967; *Children of the Dream (Деца сна)*, 1967. (Б. Ковачевић).

ПАЉО БОХУШ (PAĽO BOHUŠ), рођен 1921. године у Бачком Петровцу, где живи и данас. Пише поезију, прозу и есејистику. У *Летописцу* сарађује од фебруара 1982. године. Књиге песама: *Život a brázdy (Живот и бразде)*, 1943; *Predsa koľaj (Ипак колотечина)*, 1971; *Hviezdne proso (Звездано просо)*, 1972; *Časom dójdeme (Временом стижемо)*, 1974; *Живот, унапред доживотан*, 1977; *Sonáty pre sólo mlčanie a gajdy (Соната за соло ћутање и гајде)*, 1978; *Изгон*, 1979; *Na doživotie živi (Живот, унапред доживотан)*, 1981; *Копора (Конопља)*, 1981; *Triumfálny postrk, (Тријумфални изгон)*, 1990.

АНДЖЕЈ БУРСА, родио се 1932. године у Кракову, умро 1957. Студирао је новинарство на Филозофско-историјском одсеку на Универзитету у Кракову и филозофију са бугарским језиком. У

току живота објавио је тридесет седам песама и причу *Масон*. У кабареу „Подрум код овна" приказиван му је скеч *Сељачки разговори*. Постхумно су му објављене књиге: *Песме*, 1958; *Стихови и проза*, 1969; *Изабране песме*, 1977.

ЖАРКО ДИМИЋ, рођен 1962. године у Инђији, данас живи и ради у Сремским Карловцима. Пише поезију, књижевну и ликовну критику и историографију. Књиге песама: *Свитац на жици*, 1988; *Светац на столу*, 1989; *Историја Сремских Карловаца*, 1990.

ЗОЈА КАРАНОВИЋ, види ЛМС III/91.

ЦЕМАЛ КАРЧХАДЗЕ, рођен 1936. године. Филолошки факултет завршио у Тбилисију. Пише и објављује прозу. Збирка приповедака: *Чудо*, 1967. Романи: *Једанаест заповести*, 1974; *Квартирант*, 1976. Драма: *Породица Девидзе*, 1964.

СЛОБОДАН МАНДИЋ, рођен 1947. године у Сутјеској, где живи и данас. Управник је Народног универзитета у Сечњу. Пише прозу. У *Летопису* сарађује од фебруара 1971. године. Књиге прозе: *За време киша*, 1977; *Петољетка*, 1985; *Време очева*, 1988.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, види ЛМС III/91.

ФРИДРИХ НИЧЕ, види ЛМС VI/91.

ВАСА ПАВКОВИЋ, рођен 1953. године у Панчеву, где живи и данас. Пише поезију и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од априла 1983. године. Књиге песама: *Калеидоскоп*, 1981; *Опсесија*, 1985; *Телесне страсти*, 1989. *Речник поезије Милана Ракића*, 1984; *Монструм и друге фикције*, 1990.

БОРЂЕ ПИСАРЕВ, види ЛМС IV/91.

РАДИВОЈ СТАНИВУК, рођен 1960. године у Зрењанину, данас живи у Француској, у месту St Hilaire de Ville franche. Пише поезију, књижевну критику и есеје. У *Летопису* сарађује од фебруара 1985. године. Књиге песама: *След*, 1983; *Тамна градитељка*, 1989.

ЈОРАН СТАНИВУКОВИЋ, види ЛМС I/91.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, види ЛМС VI/91.

МИЛАН ТОПОЛОВАЧКИ, рођен 1933. године у Црепаји, данас живи у Београду. Завршио Глумачку школу у Новом Саду, студирао режију у класи професора Бранка Гавеле на Академији за казалишну умјетност у Загребу, дипломирао југословенску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Уредник је у Радио-

-телевизији Београд. Пише поезију и прозу. У *Летопису* сарађује од јануара 1957. године. Објављене књиге: *Сапутници*, 1972; *Пред ликом времена*, 1988; *Сиренски зов текста*, 1988.

МИЛАН ТРИПКОВИЋ, види ЛМС II/91.

ЕРВИН ФРИЦ (ERVIN FRITZ), рођен 1940. године у Преболду, живи у Љубљани. Пише песме, драме, позоришну критику и приказе. У *Летопису* сарађује од маја 1983. године. Књиге песама: *Dva* (са В. Карарјем и А. Инкретом), 1960; *Hvalnica življenja*, 1967; *Dan današnji*, 1972; *Pesnički list, št. 5*, 1972; *Okruški sveta*, 1979; *Pesmi*, 1980; *Dejansko stanje*, 1985; *Slehernik*, 1987; *Radoživost*, 1898. Драме и комедије: *Komisija za samomore*, 1969. *Farse*, три комедије, 1973; *Kralj Malhuš*, 1973; *Mirakel o sveti Neži*, 1977; *Slehernik*, 1987.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ПАЉО БОХУШ
Парадни марш на штулама 3

ЦЕМАЛ КАРЧХАДЗЕ
Високи мушкарац 11

ЕРВИН ФРИЦ
Две песме 29

СЛОБОДАН МАНДИЋ
Бестрасни дани 32

АНДЖЕЈ БУРСА
Ноћ дугих ножева 38

ЖАРКО ДИМИЋ
У саксији мала пољана 43

ОГЛЕДИ

МИЛАН ТОПОЛОВАЧКИ
Драмски торзо Лазе Костића (1) 44

ФРИДРИХ НИЧЕ
Рихард Вагнер у Бајројту (2) 72

ДАМЊАН АНТОНИЈЕВИЋ
Игра смрти (Непочин-поље *Васка Попе)* (2) 98

СЕЋАЊА

БРУНО БЕТЕЛХАЈМ
Како сам дознао за психоанализу 120

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

ЈОВИЦА АЋИН
Црне копије (8) 134

МИЛАН ТРИПКОВИЋ
Заветине (3) 159

ЛЕТОПИС КЊИГЕ

ВАСА ПАВКОВИЋ
Светлости и боје (Милан Борђевић: *Мумија* и *Билибар и врт)* 164

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Читање модела слабог песништва (Јосиф Бродски: *Изабране песме)* 167

РАДИВОЈ СТАНИВУК
„Времс подсмешљиве ружноће" (Зоран Вучић: *Завештања)* 174

БОРБЕ ПИСАРЕВ
Текели-ли! Текели-ли! (Хауард Филипс Лавкрафт: *У планинама лудила)* 180

ЗОЈА КАРАНОВИЋ
О једној заборављеној књизи о биљу (Павле Софрић Нишевљанин: *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба)* 183

ИВАН НЕГРИШОРАЦ
Приче са границе (Мирољуб М. Стојановић: *Родослов)* 185

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
Споменик духа и ума (George Steiner: *Real presences)* 187

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 193

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

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

Нацрт за корице: Душан Ристић, Секретар Уредништва: Милица Вртунски. Технички уредник и коректор: Мирјана Јовановић

Годишња претплата за 1991. годину 300 динара, а за чланове Матице српске 180 динара. Претплата за иностранство 80 $. — Цена једној свесци у књижарској продаји 50 динара. — Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 65700-678-2213, са назнаком: „за Летопис". — Адреса Администрације: 21000 Нови Сад, Матице српске ул. бр. 1. Телефон: 021/615-599, локал 112.

Издаје: Матица српска.

Штампа: Д. д. Штампарија „Будућност", Нови Сад.

Тираж: 1700.

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

ЈОВИЦА АЋИН
САЊА БАСАРИЋ
АЛЕКСАНДАР БЈЕЛОГРЛИЋ
МАРИО ВАРГАС ЉОСА
ТОМИСЛАВ ДОМОВИЋ
ВЕЛИША ЈОКСИМОВИЋ
НИКОЛА КАЈТЕЗ
ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ
БОЖИДАР КОВАЧЕК
ПЕТРУ КРДУ
ДЕРЕК МЕХОН
ИВАНА МИЛАНКОВА
БРАНКА НИКОЛИЋ
ДАРИНКА НИКОЛИЋ
МИЛИЦА НИКОЛИЋ
МИЛАН ОРЛИЋ
ЂОРЂЕ ПИСАРЕВ
ЕМАНУЕЛ РОБЛЕС
РИКАРДО А. СЕТИ
ЕМИЛ СИОРАН
БОШКО ТОМАШЕВИЋ
МИЛАН ТОПОЛОВАЧКИ
МИЛАН ТРИПКОВИЋ
ЈОАН ФЛОРА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025-5939 | UDK 82 (05)