БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМсП 1
1991/Књ. св
948. 5.

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА: ГОРАН БАБИЋ, ИВ БОНФОА, ДРАГАН ЈОВАНОВИЋ ДАНИЛОВ, ЂОРЂЕ КУБУРИЋ, СЛАВОЉУБ МАРКОВИЋ. **ПРОЗА:** ИВ БОНФОА, АЛАН СИЛИТО, МИЛЕНКО ПАНИЋ. **ОГЛЕДИ:** НОРТРОП ФРАЈ, МИЛАН РАДУЛОВИЋ, АЛЕКСАНДРА В. ЈОВАНОВИЋ. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** ГЕРТРУДА СТЕЈН, ВИЛИЈЕМ ЛАНДЕЛ, МИЛАН ТРИПКОВИЋ. **ЛЕТОПИС КЊИГЕ:** МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, АЛЕКСАНДАР М. ПЕТРОВИЋ, РАДМИЛА ГИКИЋ, СРБА ИГЊАТОВИЋ, ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, САША РАДОЈЧИЋ, ВАСА ПАВКОВИЋ, ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ. **ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС:** ПИТЕР БРУК



НОВЕМБАР 1991 НОВИ САД



1824

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 167. Новембар 1991. Књ. 448, св. 5.

СЉЕПИЦА И БДИЈЕЛАЦ

БЛИЗИНА ОПУЗЕНА

Нона Луција, висока, сиједа, у дугачкој црној хаљини,
стоји у трупини као кип и иде преко ријеке. Не знам,
не видим који весла, дјед или дундо, или
нитко. Тек, она клизи, као да је вода
уље. Можда јест. Прилази ми и смијеши се, и лице је
њено сишло са слике на којој је држала
црног гаравог Исуса, доље у коноби,
међу Сталиновим дјелима.
Нона Луција не зна пливати али трупина се
неће преврнути. Утопио се једном само
Стипе Јерков, Габеличин, а био је рибар.
Но ноћ бијаше тамна, киша и јужина.
Још веле да је пијан узео кратко весло у руке.
Нона прелази преко воде а површина остаје
глатка и мирна јер је трупа не размиче и не разара. С
весла не капље кап и не чује се звук кад дрво
о дрво удари. Одједном, нијемо, два мрка гаврана
иду, прелијећу поноћну воду. Љеска се перје,
хладни, плави сјај. Као да модри челик сабље
сијече мјесечину.

ОДОЗГОР НЕРЕТВА . . .

кад сам био мали
умио сам летјети
нона би ме оставила
у трупини на Виру

да трстиком ловим плотице и патке
а ја сам летио

одозгор Неретва
изгледа посве друкчије
и види се срндач
ког прогони чагаљ
и види се стари вепар
што је легао под мурву
да умре сам са собом

горе, у зраку, звона
непозната звоне
па идеш кроз звук
као кроз завичај

никада касније
и нигдје другдје
до мене нису допирали
шумови доње мочваре

одозгор и само одозгор
можеш видјети гусаре
како се са Трна враћају
на Пижновац
носећи плијен у корпама од прућа

и млетачку заставу
од које су послије правили
повезе за очи
они који су остали
ћорави

ја то тада нисам знао . . .
нисам ни сањао
да је стијег са златним лавом
крпа од Млетака
и више сам волио мртвачку главу
с двије прекрижене кости
на баршунастој црној подлози

одозгор сви су мајушни
па и Вир, као црно око
у мочвари
а кад би пухало југо
слијетао бих хитро са облака
а сељаци су мислили да се морски сокол

обрушава на видру
јер је гладан долетио
с пучине

тад би опоминьали
све крстећи се домаћински —
припази мали Бабићу
кад одозгор слијећеш
припази да се не поломиш

ЛОЗА НА СЛИВНУ

пет стотина година
овдје расте суха дјетелина
рогач, бајам, бриљан, ловорика

и пије се ракија
у којој вијуга мртва змија

над селом обноћ бдије паун — поп
што туче мједеним звоном
у подне као у поноћ

јер да ће силна
ноћас киша, киша и мјесечина

зелена је мала вила
њу, невидљиву, гледају сељани
прије но ће мријети

сви говоре о њој
о мајушној, о зеленој
и умију је нацртати

као да су је заиста видјели
једном, некад, негдје
прије пет, шест, седам
или и више кишовитих стољећа

МАРУСЈА

Оца се заправо слабо сјећам.
На мјесту гдје би требао бити,
на мјесту за успомену,
налази се нејасна доброта.

Тко каже да нису сурова дјеца,
која заборављају родитеље?

Па, ипак, памтим детаље
и они, зачудо, не ишчезавају,
не блиједе.
Као да су плаштом од трајне паучине
обвијене слике.
Као да су држане на леду
да се не покваре, да не гњију.

Обноћ, кад се враћао с картања,
доносио би мајци наранче.
Најчешће, она би била љута,
а ја сам се питао
гдје расте у поноћ јужно воће
и гдје га он бере.

Шах је играо
док га први пут нисам побиједио.
Сјећам се да сам боловао од жутице
и да је умјесто њега играла мајка.
Слабо јој је ишло, али ју није сметало
што је губила.
Било јој је важно тек да болест прође.

Знало је бити опасно. Не вјерујем
да ћу заборавити
како је лијевом руком отварао кућна врата
држећи у десној откочен пиштољ.
Пред вратима је просила Циганка
с дјететом. Убојице није било.

Чувам фотографије с погреба.
Ноћ уочи смрти донио сам му
сидро за брод. Купио сам га
од прве зараде. У то су вријеме
студенти радили.

Готово да га нисам препознао,
толико му је болест
за кратко вријеме измијенила лице.
Данас ми се чини да је
у мјесец дана остарио
тридесет година. Можда би било боље
да старца нисам видио.

Али, кад затворим очи,
из свега израња једна мелодија.

Ми смо још дјеца, сви мали,
сједимо по поду (мајка је млада),
а он пјева —
Марус, Марус, Марус,
подигла је сук, сук, сук,
види јој се пи, пи, пи . . .

Вјешто је опонашао славуја,
а ми смо се смијали.

Прошло је малтене пола вијека,
а ја и сад замишљам Марусју,
гологузу, с подигнутом сукњом.

Као да боље памтим пјесму,
него оног који ју је пјевао.

ГУЛИВЕР У ХРВАТСКОЈ

Сапели су ме, сапет сам.
Пробудивши се затекао сам
непрегледно мноштво најситнијих душа.
Ходају уоколо малецки, малецки,
жаморе, шапућу луцкасто, радосно.

Не разумијем их премда говоримо
истим језиком. Нејаки су њини гласићи
јер је моје срце громко,
јер је моје моћно ухо
на грубље ријечи навикнуто, на грмљавину
и сличне звукове.

Онда ипак разабирем. Један се зове брижни
Влатко, а други мићи Жарко. Онај малени
мусави по имену је Пајо, и он би нешто хтио.
Погледај, Хрвојица диже ногицу
да се попишки уз руб моје цокуле.
Необично су занимљиви, а како само пишите
кад су узбуђени.

Претварат ћу се и даље да спавам.
Нека вијећају, и тако се неће сложити
што да учине са мном. Ни о чему се не умију
договорити. А и боје се,

страх их је да се некако не придигнем.
Стога се ипак опрезно држе сваки своје рупе.

Посве их разумијем, кроз стотине ће година,
кроз вијекове и стољећа,
с кољена на кољено преносити предају
како су једном свладали Дива.
Тако мали а славни.

ЗАБОРАВ И ШУТЊА

(шансона)

понекад се посвађам с пријатељем
па онда он умре
или оде некамо, далеко
откуд се више не јавља

с временом посве заборавим
због чега смо се порјечкали
и само видим да га нема
не чујем га, не долази

ту и тамо, тако, не хтијући
можда увриједим човјека
или га, у незнању, озлиједим
толико да га заболи, веома

тад се он повуче и зашути
као што се и иначе сакрију и трпе
сви које нешто боли

само што њему бол не попушта
и никако не пролази

зато тако упорно шути
и зато не долази

ПРОЉЕЋЕ У ЗАГРЕБУ

Једном, у прољеће 1990,
био је Данијел код мене.
На Разгледу. Маша је још
јако мала. Нисмо се сликали, штета.

Остала би фотографија двојице хрватских пјесника
испод Медведграда у којем је умро
Панониус, Чесмички.

Возио сам низбрдо,
према граду, а стабла су била
излијепљена предизборним плакатима.
Нешто смо о изборима,
свакако, разговарали. Нешто иронично.

Али нисмо знали, у том часу,
да се више никада нећемо возити
кроз дрворед на Михаљевцу,
у ауту које се распада.

За разлику од њега
ја нисам био вјерник.
Бог, високо над њим, знао је
да се растајемо. Заувијек.

1. 7. 1991,

СТОЈИ ДУНАВ, ОБАЛА ПРОМИЧЕ . . .

На обали Дунава, у Земуну,
стајали су у доба ендехазије људи У
људи у врло црним одорама. Велика је
била ноћ.

На обали Дунава, у Земуну,
годинама би, и иза поноћи,
шетали ја и Остоја. Разговарајући о
Апсурдном. Остоја се у то разумио.

На обали Дунава, у Земуну,
сад ходању се учи Маша, избјеглица.
О води не размишља. Нити о повијести.
Радује ју чупави пас, за мачком
кад потрчи.

ПРАШИНА НА ПУТУ

Избјеглице ходају пјешице
јер најчешће немају новаца за пријевоз.
Дуго пјешаче једнаким кораком

и, будући да су већ навикли,
с времена на вријеме застану
да се одморе.
Даљина их не занима,
одатле су, из даљине, дошли.

Заправо не знају камо ће,
немају циља а сјећају се
оног од чега су побјегли.

Табани бриде. Натраг је немогуће.
Нигдје ничег знаног. Само
голо дрво поред пута, тако
без лишћа, личи на избјегара.
Откуд ту да никне, на немјесту
и у невријеме? Путоказ, витез
и утвара. Као на слици Диреровој.

Избјеглице ходају пјешице и вуку
своје прње, дјецу и успомене.
Понекад кашљу, понекад плачу,
гуши их ситна прашина са пута,
боле табани и леђа, кољена и вене.

4. 7. 1991,

Горан БАБИЋ

ПЕЈСАЖ, ИМПРЕСИЈЕ

ПЕЈСАЖ СА БЕКСТВОМ У ЕГИПАТ

Био сам у таксију који ме је возио на Логан Аирпорт. Била је зора, возили смо се кроз предграђа Бостона, још скоро пуста. Па ипак, на једном углу улице, на тренутак, беше нека млада жена са дететом у рукама и близу ње старији човек, погнут, који се уклонише с пута да би пропустили да прођу кола. Изгледали су уморни. Њихово одело је имало нешто неодредиво страно овој земљи, овом свету можда. Окретох се, и тад видех како им се насред пута придружује магарац на чијим леђима је био завезан товар са мало њихових ствари под неком врстом јапунце.

Предграђа још увек, фабрике, зидови од цигала старих кућа са црним окнима. Велико је искушење да се не иде даље, да се напусте кола, да се хода насумице тим улицама до трга где би био обелиск, а на хоризонту оне врсте пирамида, а баш овде, стижући тихи, онај човек и она жена, сада са широким ободима сламнатих шешира. Нил тече мирно, неодољиво иза оних тремова над којима небо је плаво јер је време престало да буде.

Има десет дана у Њујорку, Де Кунингове слике што затварају све излазе. Сањао сам један сан, ове ноћи која се управо завршила. Негде, да ли у Фениксу, куд иде мој авион — али ћу га напустити у Чикагу — читам пред публиком. И, ево, одједном у својој властитој књизи читам реч чији ми је смисао у том трену непознат, затим реченице

за које знам добро да их никад нисам написао и које, уосталом, не нуде смисла. После чега ни сама књига није више испред мене и све се меша.

Синоћ су *The Changing Rains* биле савршене лепоте. Кратак документарни филм, међутим, без претензија, о групи Аборицана углављених у јужној Индији. Али дубина велике равнице, са бескрајним слојевима шумарака у копрени магле, и она деца и млади људи што играју држећи се за раме, скоро непокретни, изгубљених очију. Простор што се миче под кишом, миче се и у затвореним одајама под ефектом неспретне камере, као кад би се свет гледао очима богиње од позлаћеног дрвета коју су малочас носили у процесији испод дрвећа.

У Чикагу је подне, пуно магле, између авиона на тлу црвени камионет, једина тачка боје у том сивилу. Мислим како ћу ићи у Cedar Rapids да видим *Бахусову и Аријаднину свадбу*, тако лепо Пусеново платно, али ће ветрови ускоро скренути лет, спуштамо се у Quad Cities Airport, терен који опслужује никад нећу знати који град, јер треба да брзо ухватим аутобус што иде према Des Moines-у, али пролази, рекоше ми, кроз онај град у Ајови у којем ме чекају.

Ноћ је. Већ одавно аутобус вози том равницом коју обележавају само неколика светла сем оних, а и она су ретка, са кола на ауто-путу. И сазнајем да нећемо проћи кроз онај град, извесно је, ја сам једини путник који за њ пита, али ће ме оставити у једном ресторану на прилазу, најближе могућем. Још неколико миља. Осећам да ћу заборавити *The Changing Rains*, од којих ће ми остати само та грбава светлост воде што прекрива са свих страна стакла аутобуса у којем су све лампе угашене. Други један ауто вози повремено поред нас, затим нас претиче, или га претичемо. Испред мене брисач непрестано чисти прамац неба, где је неки црвени одблесак, као да је оно тамо Индија, или нигдина у Египту.

ИМПРЕСИЈЕ, ЗАЛАЗАК СУНЦА

Сликар ког зову олуја добро је радио, вечерас,
Фигуре велике лепоте скупиле се
Под тремом лево од неба, тамо где се губе
Оне фосфоресцентне степенице у мору.

И има немира у тој гомили,
Као да се појавио бог неки,
Златно лице међу бројем других мрачних.

Али ти узвици изненађења, та појања скоро,
Та музика свирала и ти смехови,
Нису тих бића но форме њихове.
Руке што се отварају, ломе се, множе,
Покрети растежу, растварају,
Боја непрестано постаје друга боја
И друго нешто а не боја, тако и острва,
Мрвице великих оргуља у облацима.
Ако је то васкрсавање мртвих, оно личи
На кресту таласа у трену кад се разбија,
А небо је сада скоро празно,
Само црвена маса што се премешта
Према плахти црних птица, на север, крештећи, ноћ.

Ту или тамо
Једна локва још, избушена
Бакљом лепоте у пепелу.

С француског
Мирко РАДОЈИЧИЋ

Ив БОНФОА

ЕНИГМЕ НОЋИ

(спи-ритуали)

Ex voto
Арелени, која ме је научила ономе чему уче и старе, мудре, књиге — да постоје неке ствари које се никада не могу поседовати, уколико се у потпуности не деле.

Циклус песама *Енигме ноћи* у целости је настао у зиму 1991. године. Писао сам га тако што сам у дугим ноћима, седећи крај прозора, слушао баршунаст плач царице блуза Беси Смит, гледао у помрчину и чекао да се раздани. Ујутро, када бих раскрилио окна, све је блештало под снегом. Читав град је био заоденут девичанском љупкошћу. Желео сам да напишем нежне, округле песме. Топле. Углавном сам бирао речи лаке фактуре, са широким, раскошним волуменом даха, али и склопове који у свом метафизичком језгру крију херметичке наносе тајни *illuma*. У овом *illuminariumu* нарочито је важна ресемантизација моје дечачке фасцинације црначким певачицама блуза, које у својим додирујућим, тангентним гласовима сублимишу и откупљују читаве цистерне туге овог света. „Фебруар. Набавити мастила и плакати" — рекао би Пастернак.

САУДАДЕ

Ослепеле су бутине дана. Колико много
врана на жицама? Колико мокрог лишћа?
У сумрак, месари пребирају по клавијатурама
воловских ребара. Хладно је. Око врата
обавијам вунени шал да не озебем. Деца
која су се тек пробудила из поподневног

сна, сисају у озрачју Вивалдијеве музике. Опчарана мађијом неба (о, света физиологијо млека) ускоро ће опет утонути у перине, ушушкана баршуном зечјег крзна. Испод снежних цемпера од астрагана, уснули су зумбули. У ноћи се чују мириси њиних фиших чашица. По крововима попрскује киша. Мирijаде јантарних кристалића. Пуцкетају по цреповима као кад се пржс крофне. Загрлићу те целом кишом, а онда ћу се као Пан повући у гуштике. Бог је управо умро у печеној патки, коју је моја мајка извукла из рерне.

ИСПОД РУЖЕ

Доцкан је. Нахрупеле пахуље по крововима. Разграктале птице. У ваздуху је нешто неразјашњено. Аветињски плеше рубље на конопцу. Дрхтуре пихтије у чинији. Један човек, благ као беланце што је, милује крај камина трбух жене. Она је благословена и ускоро ће му подарити близанце. Човек то и не слути. Господе, три срца су у њој. Дамарају брзином промичућег снега.

НЕ ПОСТОЈЕ РЕЧИ

Деца су полегала и ноћи су тихе. Замрачена стакла. Моја уснула жена. Узбудљиво је пришуњати се кревету и утиснути пољубац, а да не примети. Не постоје речи. Цео свет је сто за којим пишем. По читаву ноћ вејем по хартији. Пахуље су лаке, насупрот тврдоћи мермера. У шта ће се све то испилити, сунашце? Кад сване, продрмаћу те као шљиву и бићу срећан у своме јутру.

АУРОРА БОРЕАЛИС

Утрнула су светла. Утихнули разговори по собама. Куће спавају у магли. Оживљене духовима преминулих, улице шуте. Град је

заклана кокош оболела од елефантијазиса. Мутава од амнезије мастила. Убацили смо новчиће у фонтану и сад тонемо у млаким кристалима ноћне плавети. Далеко од људи ронимо кроз ваздушне чаршаве среће. Једно другом љубимо стид пралиповим језицима. Будимо дајмоне што у нама блуде као што у ноћи бљеште бакље. Кад сване, сузе нам лете у небо, разбијају надгробни камен.

МИСЛИМ О ПОЕЗИЈИ СВАКОДНЕВНО

Мислим о поезији свакодневно. На пример, спора јутра, блага од сна. Осунчане терасе. Ситне занатлије што отварају радње у освит. Усољена риба на тезги бакалина. Цедуља на вратима бербернице: ВРАЋАМ СЕ ОДМАХ. (А брада и даље дивље нараста.) Осамљени гуштери шеврдају међу циглама. Проврела кафа. Бевреци посути сусамом. Белопути сутлијаши изнад којих веје цимет. Калеидоскоп клакера у корито пуном леда. Градски кинематограф. Гангстери маскирани женским чарапама, пљачкају банку у једном филму Серђа Леонеа. Капљице на лишћу после кише су близанци у мојим зеницама. Просунчана кожа дечака залуталог на вашару. Хтео бих да загрлим то дете које више не видим у огледалу, али како? Можебити у некој пивници точи се пиво. Укусно празно звечи џубокс. Мислим о поезији свакодневно. Управо овога часа, нека девојчица у школску свеску уцртава ружу, с којом ћу те једном упоредити, како бих се уздигао изнад краткотрајних песника и постао класик.

ОВО ЈЕ СВЕТО ЈУТРО

Ово је свето јутро. У фонтанама бризгају пламенови водоскока. Ко стакло је прозиран доксат душе. Верни Господу, сунцокрети се моле. Певају химну Краљу. Маме дечаке и у самим причинама заборављене.

Девојчице су живахне кћери каријатида.
Благо пупољају у лејицама плочника.
У подневној гужви, потпетицама
онеобичавају улице. Погледима крешу
варнице. А шта ми знамо о опијуму
у пламену свећа. О очима херувима
и инфанткиња. О њиној нарави. Као кад
у рани процвета пупољак дарежљив
самом себи, тако воли отмена дама
која се издваја из крда. Пада на мене
као мрак, не палећи свеће, ехом прве
лопате што је грунула по поклопцу
мртвачког сандука.

НЕМО ПРОЛЕЋЕ

Снег ме проналази младоликог, благог.
Јутрос је моја неиспавана њушка одраз
у огледалу пробуђеном из дугог, окрепљујућег
сна. Ја сам жишка у малом, произвољном граду
кога сам измислио. Млади сам лађар. Бродим
по улицама које су ми верне као задах из
твојих уста. Не скривам то: дани се вуку леньо,
као црња после ручка. Ипак, није да се ствари
не догађају: таницују плесачи фламенга, крошње
дрхте у мраку. Уливају страх, пријатељу.
Кроз шпијунку гвирим на степениште. Гелендери
од кованог гвожђа. Нигде никог. Нема нам друге
— ухваћени смо у мрежу црних чарапа ноћи. Бог и ја
Обојица поражени.

Драган ЈОВАНОВИЋ ДАНИЛОВ

БИЦИКЛ

На Ускрс, када ми је било петнаест година, сео сам за сто да вечерам, а Мама ми је рекла: „Драго ми је што си завршио школу. Сада можеш да почнеш да радиш".

„Не желим да почнем да радим", рекао сам значајним гласом.

„Па, мораћеш", рече Мама. „Не могу више да издржавам ленчугу као што си ти."

Снуждио сам се и одгурнуо препечени хлеб са сиром као да су најгоре сплачине. „Мислио сам да ћу моћи да се одморим пре него што почнем да радим."

„Па, погрешно си мислио. Посао ће ти избити бубице из главе." Узела је мој тањир и испразнила га преместивши садржај код Џона, мог млађег брата, знајући тачно како да ме доведе до лудила. У томе је невоља са мном: нисам довољно паметан. Могао сам да треснем Џона у лице и узмем назад свој хлеб, али мали неваљалац га је већ смазао, а Тата је седео крај камина, читајући новине са напола одвезаним ципелама. „Хоћеш да ме се што пре решиш, је л' тако?", смогао сам снаге да изустим.

Тата је спустио новине и умешао се у разговор. „Слушај: ако нема посла, нема клопе. Зато сутра иди да тражиш посао и немој се враћати док га не нађеш."

Одлазак у фабрику бицикала и тражење посла значило је рано устајање као да поново идем у школу; није било никаквог смисла у одрастању. Ипак, мој ћале је био добар радник и знао сам да сам се уметнуо на њега. У школском дворишту учитељица би обично говорила: „Колине, ти си најбољи радник кога сам икад имала и добро ћеш се снаћи кад завршиш школу" — пошто бих провео неколико часова вадећи кромпир док су се остали забављали покушавајући

да оборе један другог моторном косачицом. Затим би учитељица продала кромпир по цени од шест пенија по килограму, а шта бих ја добио? Ништа. Ипак, волео сам да радим, јер ме је рад исцрпљивао: а увек се одлично осећам кад сам уморан.

Ипак знам да човек мора да почне да ради и да је тежак рад најбољи. Једном сам видео слику из руске револуције када су радници преузели сву власт (као што је желео мој Тата) и постројили све људе, наредивши им да испруже руке и покажу шаке, а радници су пролазили и посматрали их. Све који су имали снежно беле шаке одводили су и стрељали. Остале су пуштали. а, ако се то догоди у овој земљи, неће лоше проћи, и то ме је орасположило када сам неколико дана касније пролазио улицом у радничким панталонама у пола осам ујутро са осталим радницима. Једна страна мога лица била је живахна и заинтересована за оно што ми се догађа, али друга страна се искривила у самосажаљењу, тако да је једна комшиница од смеха широко разјапила усне, а на лицу јој се указала пукотина коју сам желео да видим ниже, у њеној шији, и довикнула ми: „Нема везе, Колине, није све тако црно!"

Човек који је стајао на улазу у фабрику одведе ме у радионицу. Када сам ушао, бука ми је ударила у главу као боксерска рукавица, али наставио сам право кроз салу без оклевања, осећајући како ми се спушта у стомак, изврће црева и везује их у чвор. Предали су ме надзорнику; затим ме је надзорник предао мајстору за поправку алатки; а мајстор ме је предао другом младићу, тако да сам се осећао као врућ кромпир.

Овај младић ме је одвео до једног ормана, отворио га и пружио ми метлу. „Почисти овај ходник", рече, „а ја ћу овај." Мој ходник је био шири, али нисам хтео да се бућним. „Бернард", рече, испруживши руку, „тако ме зову. Следеће недеље идем за машину, бушилицу."

„Колико дуго си на овом послу?", упитао сам мада ме одговор није занимао.

„Три месеца. Сваки момак прво добије место чистача, тек толико да се привикне на атмосферу." Бернард је био ситан, и мршав младић, старији од мене. Почели смо да се дружимо. Имао је крупне смеђе очи и тамну таласасту косу и говорио је брзо као да је провео у школи дуже него што јесте. Иако је био ленштина, мислио сам да је паметан, можда због тога што су му родитељи умрли кад је имао три године. Касније, кад смо сели да презалогајимо, причао ми је преко гутљаја чаја да га је одгајила тетка која је боловала од астме, и, не само да га је размазила, већ га је испустила из руку. Међутим, сада се смирио и

не би ни мрава згазио, закључио је намигнувши. Нисам га схватио, након сијасет прича о његовој лудој глави, и то ме је у почетку одбијало од њега, али после кратког времена постао ми је ортак, и то је то.

Једном у разговору Бернард ми је рекао да највише на свету жели да има грамофон и много плоча са џез-музиком — у њуорлеанс-стилу. Уштедео је већ десет фунти.

„Што се мене тиче", рекох, „желим да купим бицикл, да се возим преко викенда по долини Трент. У једној радњи у улици Аркрајт продају се добро очувани половни бицикли."

Вратио сам се послу. Чињеница је да сам одувек желео бицикл. Брзина ме је узбуђивала. „Малколм Кемпбел" ми је био идеал, али задовољио бих се и обичним бициклом без брзина. Једном сам позајмио бицикл од брата од тетке и сјурио сам се низ брдо Балун Хаус тако брзо да сам престигао аутобус. Често сам размишљао како би лако било украсти бицикл: гледаш неки излог док чова не остави бицикл да би ушао у исту ту радњу, затим утрчиш унутра испред њега и тражиш нешто што знаш да немају; онда изађеш и, звиждећи, прићеш бициклу наслоњеном на ивичњак и одвезеш га као да је твој док је онај чова још у радњи. Сањарио сам тако сатима: одлетиш кући на њему, префарбаш га, истружеш бројеве, искривиш ручке, промениш педале, скинеш фарове или их ставиш . . . Али не, мислио сам, бићу поштен и уштедети кад почнем да радим, такав је живот.

Али испало је да је на послу забавније него у школи. Трудио сам се колико сам могао и добро сам се слагао са момцима, јер сам непрестано гунђао како су зараде мале и како нас газда сурово израбљује — и будите уверени да сам био омиљен. Рекао сам им као што мој ћале увек каже: „Кад те код куће боли глава, скувај чај. Кад те на послу боли глава, штрајкуј." То је увек изазивало смех.

Бернард је премештен на бушилицу, и једног петка, док ју је чистио, чекао сам да одвезем отпад. „Да ли још увек штедиш за бицикл?", упита отирући четком челичну прашину.

„Наравно. Али, далеко сам још од куповине бицикла. У оној радњи траже петака. Премда добијеш гаранцију."

Наставио је са послом још минут или два, а затим, као да је добио рођендански поклон или се спрема да ми приреди неко изненађење, рече не окрећући се: „Одлучио сам да продам свој бицикл."

„Нисам знао да га имаш."

„Па" — његов израз лица говорио је да постоје неке ствари које не знам — „на посао долазим аутобусом: тако

је лакше." Затим рече безбојним гласом: „Добио сам га за прошли Божић од тетке. Али сада желим да купим грамофон."

Срце ми је тукло. Знао сам да немам довољно новца, али: „Колико тражиш за њега?"

Осмехнуо се. „Није ствар у томе колико тражим за бицикл, него колико ми још лове треба за грамофон и неколико плоча."

Видео сам како се са врха брда Карлтон испред мене простире долина Трент; на њој су била поља и села и река која је изгледала као бела марама која је пала са врата неког џина. „Добро, колико ти треба?"

Оклевао је као да мора тек да израчуна. „Педесет шилинга". Имао сам само две фунте тако да је џин зграбио своју мараму и ишчезао. Али Бернарду се журило да склопи погодбу: „Слушај, да скратимо, даћу га за две и по фунте. Можеш да позајмиш још пет шилинга."

„У реду", рекох, а Бернард ми протресе руку као да одлази у војску. „Договорено. Донеси лову ујутро, а ја ћу доћи бициклом на посао."

Тата је већ био дошао кад сам се вратио кући и пунио је чајник водом из чесме у кухињи. Није могао да се скраси док чајник није на шпорету. „Тата, шта би урадио кад би изненада дошао смак света?" — питао сам га једном када је био добре воље. „Скувао бих чај и посматрао", рече. Напунио ми је шољу.

„Тата, позајми ми пет шилинга до петка."

Он стави покривач на чајник. „Зашто ти треба новац?" Објаснио сам му. „Од кога?", упита.

„Од другара с посла."

Пружио ми је новац. „Да ли је исправан?"

„Још га нисам видео. Дотераће га сутра."

„Погледај да ли су кочнице добре."

Бернард је закаснио пола сата, тако да нисам могао да видим бицикл до паузе за ручак. Помислио сам да се предомислио и да уопште неће доћи, али одједном сам видео како се сагиње на вратима да скине штипаљке са ногавица — тако да знам да је довезао свој, односно мој бицикл. Био је блеђи него обично, као да је целу ноћ провео негде на обали канала са неком сукњом и навукао гадан назеб. Платио сам му за време ручка. „Желиш ли рачун за бицикл?" упитао је кроз смех. Нисам имао времена за шалу. Провезао сам један круг око фабрике, а затим сам га одвезао кући.

Приближавало се лето и следеће три вечери провео сам возећи километрима кроз поља, где је свеж ваздух мирисао на крављу балегу, а земља је имала другчију боју и где је

било пространије и ветровитије него на улицама. Прекрасно. Било је то као да почиње нови живот: као да сам до тада био везан за кућу километрима дугачким канапом који ми је био обмотан око глежњева. Звиждећи, јурио сам кроз поља и замишљао како ћу ићи у Скегнес, питајући се колико миља могу највише да пређем за дан. Кад бих возио као луд петнаест часова, док би ми плућа пуцала од навале ваздуха, стигао бих у Лондон, у којем нисам никада био. Било је то као да тестеришеш шипке у ћузи. Бицикл је био добар, премда је био стар неколико година, али прилично брз, са фаровима и бисагама и пумпом која је радила. Мислио сам да је Бернард луд што га је продао по тој цени, али такви су људи када смртно желе грамофон и плоче. Вероватно би продали и своју мајку, мислио сам, док сам јурио као луд из правца Кенинг Серкеса, промичући између аутомобила да би било забавније.

„Како изгледа имати бицикл?", упита Бернард, лупнувши ме по рамену, веселији него икад, али на начин који није уобичајен међу ортацима.

„Требало би да знаш како изгледа", рекох. „Зашто питаш? Добро је. Точкови су добри, је л' тако?"

Изгледало је као да је увређен. „Можеш ми га вратити ако хоћеш. Даћу ти твој новац."

„Не желим новац", рекох. Пре бих одсекао десну руку него што бих се одрекао бицикла, и он је то знао. „Јеси ли набавио грамофон?" Следећих пола сата причао ми је о томе. Набавио је толико много разних уређаја као да је у питању свемирски брод. Обојица смо били задовољни, а то је било најважније.

У суботу сам отишао код берберина код кога се шишам једном месечно, а кад сам изашао, видео сам неког чову како се спрема да седне на мој бицикл и да га одвезе. Куцнуо сам га по рамену док ми се песница згрчила, спремна на окршај.

„Бриши", рекох оштро, спреман да звизнем лопова. Он се окрете ка мени. Чудан неки лопов, помислих несвесно, јер био је то чова четрдесетих година и изгледао је веома људно са наочарима, сјајним ципелама и брковима, премда је био нижи од мене. Ипак, овај ћоравко хтео је да ми узме бицикл.

„Проклет био ако се померим", рече тихим гласом, тако да сам помислио да се мало уплашио. „У сваком случају, ово је мој бицикл."

„Није, тако ми света", псовао сам, „и ако не нестанеш звизнућу ти шамар."

Неколико људи буљило је у нас. Чова није губио време, а сад ми је јасно зашто. „Госпођо", довикну, „идите,

молим вас, до полицијске станице на углу и замолите полицајца да дође овамо. Ово је мој бицикл, а овај момак ми га је украо."

Био сам јак за своје године. „Лажовчино", викао сам вукући га даље од бицикла који је уз тресак пао на плочник. Усправио сам га, спремајући се да га одвезем, али чова ме је ухватио за мишицу, а нисам могао да вучем и њега по улици, чак и да сам то желео. А нисам.

„Замислите, украо је бицикл једном раднику", повикао је неко из гомиле доконих посматрача. Дошло ми је да их смождим.

Али, нисам имао прилике. Дошао је пандур, а онај човек је извадио новчаник, показујући рачун на којем је био број бицикла — прилично јак доказ. Али, ипак сам мислио да је у питању нека грешка. „Све ћеш нам испричати код иследника", рече ми пандур.

Ни сам не знам зашто — претпостављам да сам хтео да ставим мозак на пробу — али упорно сам се држао приче да сам тог јутра пронашао бицикл бачен у углу дворишта и да сам управо намеравао да га предам у полицијску станицу и само сам свратио код берберина. Мислим да ми је иследник готово поверовао, јер је онај чова знао у минут кад му је украден бицикл, а ја сам имао савршен алиби — био сам на послу, што је доказивало време које је било откуцано на картици на улазу у фабрику. Знам једног лисца који није био на послу иако је требало да буде.

Свеједно, пошто је код мене пронађен украден бицикл, кажњен сам условно и казна ми још траје. Мрзим саму помисао на оног Бернарда зато што је могао овако да изигра мене, свога ортака. Али, имао је среће што сам више мрзео пандуре и што не бих оцинкарио чак ни пса. Тата би ме убио кад бих то учинио, иако не мора то ни да ми каже. Могу само да захвалим Богу што сам тако брзо смислио ону причу, иако, у неку руку, још увек помислим да сам био луд што им нисам рекао како сам дошао до бицикла.

Знам само једно. Чекам да се Бернард врати из Дома. Покупили су га сутрадан пошто су мене ухватили са бициклом, зато што је украо новац из мерача за гас у теткиној кући да би купио нове плоче. Није више могла да поднесе његова неваљалства и мислила је да ће га неко чудо тамо поправити, ако не и потпуно излечити. Нас двојица тек треба да се обрачунамо, јер ми дугује четрдесет пет шилинга. Не занима ме где ће их набавити — макар опљачкао још један мерач — али извући ћу му те паре, хоћу — тако ми свега! Испрашићу га.

Има још нешто у вези са њим што ме увек нагони на смех, а то је да ако икад дође до револуције и сви се построје и испруже шаке, Бернардове ће бити снежно беле, јер је ленштина и лопов — па да видимо како ће се извући; јер будите уверени да моје неће бити снежно беле. А никад се не зна, можда ћу ја бити један од оних чова који ће их покупити.

С енглеског
Александра В. ЈОВАНОВИЋ

Алан Силито

ПЕТ ПЕСАМА

ЗАШТО ВОЛИМ ВИСКИ

Johnnie Walker — јер обожавам булеваре
Teacher's — јер учим децу
White Horse — јер ме асоцира на хероин
J&B — јер је John Mayall опевао смрт J. B. Lenoir
Black&White — јер откидам на црно-беле филмове
Jack Daniels — јер је исти ко Jumpin' Jack Flash
Chivas Regall — јер га је пио Humphrey Boggart
Cutty Sark — јер у прошлој инкарнацији бејах морнарем
Riki Tiki Tavi — јер има деликатан укус саксофона
Edinburgh Castle — јер сам био у Шкотској
Jim Beam — јер никад нисам био у Кентакију

ILLUMINATIO

Ушла си тихо
и узбуркала моје cool-духове
погледом си умирила титрајући пламен свеће
из ноћи си извела дан

коса ти беше пуна угаслих звездâ

гледао сам твоје лице
гледао сам како се мрштиш
како се смејеш
како си лепа
у твојим очима

видео сам младу шуму како расте
и видео сам себе
мрзовољну змију што се увија и спрема за скок

над челом ти беше сјај

ни пас није залајао
кад си отишла

САЛОМА

J.

Размажена си и докона.
Не зна се (ни сâма не знаш) када си мушко а кад женско.
Не разликујеш сан од јаве. Девица си,
а фригидна и похотљива.
Твоје еластично, змијасто тело
привлачи ме и плаши.
Волиш да сањаш. Волиш да се играш.
Од снова слажеш мозаик, склапаш слику
коју ниси видела. Хоћеш
моју главу.

ПРЕЈАКА ЈЕ ТО СЛИКА

Требало је да ти кажем
ајде са мном
а не да цртам стрелице.
Требало је, можда, читати,
цитирати Тракла: „Пред твојим ногама
отварају се гробови мртваца".
Требало је, ипак, схватити:
прејака је то слика
за оно што се, заправо, догађа.
Ушла си изашла.
А требало је да дођеш и одеш.
Баш то: да устанеш и одеш.
Да останеш.

*
* *

Луд сам од овог пресинга
луд од лу рида, од разних мешавина
луд од халуцинација које призивам, а немам
луд од виски ја којег, срећом, имам
луд од догоревајућег штапића пореклом из непостојеће земље Индије
луд од шампањца о ком медитирам
луд од неодгледаног филма
луд од рокенрола, од мицања
луд од италијанског женског часописа у ком сам видео чланак о Кафки
луд од радног стола, од белог папира
луд од чињенице да нисам луд
и посве излуђен сазнањем да сам започео песму
а не умем да је довршим нити насловим

Борђе КУБУРИЋ

ДУША ЈЕ ПЛАВИ ДИРИЖАБЛ

(Фрагменти на пластичној кеси непознатог аутора из XX века)

Има један кинески ресторан који се зове „Shenyang". Има преко пута тога ресторана једна велика жута кућа коју у прошлом веку поклони своме отечеству славни негоцијант господин Михаил Воскресенски. На тој жутој кући има један прозор. Ако случајно пролазиш мимо кинеског ресторана и поглед ти нехотице одлута на другу страну улице, можда ћеш, лепа читатељко, кроз тај прозор угледати тужног младића где седи погнут над својим писаћим столом. Да, погодила си: тај кротки, добри, тихи геније и лудак — то сам ја. А ко зна? Можда је то и неко други, неко ко само обитава у мом телу, ко је у њему нашао уточиште, јер га ниједно друго тело није хтело. Питаћеш се можда: шта ради ту, за својим великим хладним столом, тај усамљени човек у црном руху? Није ли то тек залутали камен, неиспитани метеор што је пао из свемира и попримио људски лик? Ко то зна? Нагни своје лепо мало ухо, ту мирисну шкољку од баршуна, и шапнућу ти: то не зна нико. *I am unidentified sitting object.*

Кад сам био дете, сви моји другови желели су да постану нешто: пилоти, морнари, инжењери, глумци, фудбалери, само ја нисам желео да постанем ништа. Дечацима и девојчицама то је било јако смешно, али су одрасли били забринути и стално су ми постављали једно исто питање: шта ћу бити кад порастем, надајући се да ћу једног дана променити мишљење и одлучити се за неко лепо занимање.

И, заиста, једнога дана, кад су ме питали да ли сам можда смислио шта бих желео да будем кад порастем, ја сам одговорио: Да, смислио сам, желео бих да будем чувар Ништавила. Онда су ме питали: Шта је то чувар ништавила? — и ја сам одмах схватио да нико није ни знао да таква професија уопште постоји. Уместо да се обрадују што сам најзад нашао право занимање за себе, почели су редом да ми прилазе и да ми стављају руку на чело, а затим су рекли да имам температуру, скували су ми чај и положили ме у кревет. Те ноћи дуго нисам могао да заспим. Размишљао сам о томе како је леп и занимљив посао чувара Ништавила, колико много разних људи ту упознаш и како је племенито чинити им лакшим повратак у Ништа, одакле су сви дошли и камо их стално вуче нека сила. Пријатне мисли о будућем позиву лагано су ме успављивале. Док сам тонуо у сан, пред очима су ми лебделе чаробне визије бескрајних простора празнине и непостојања.

Једном сам прогутао пет динара. У оно време пет динара биле су велике паре. Отац је одмах упрегао чезе и повезао ме лекару, а мајка је трчала за нама и викала: Не дам дете под нож, не дам дете под нож! А моја тетка, која је у то време учила велике школе, окупила је уплакану родбину и у поверењу рекла: Ништа се не бојте, динар ће ускоро девалвирати. Али како моји рођаци нису ни знали шта то значи, они су и даље плакали и нису се могли смирити све док нам крава није отелила једно мало теле. Деда је тада испалио три метка из пушке, а стриц је отишао у кафану и више се није ни вратио.

Свим мојим друговима куповали су за рођендан лопте, тротинете, бицикле, пиштоље и пушке, једино мени никад ништа нису купили. Само су ме једном питали шта бих волео да ми купе за рођендан, а ја сам казао: Емпедоклову ракету. Зачудили су се и упитали каква је то ракета и где се може наћи, а ја сам рекао: То је ракета ватра-вода-ваздух-земља и она се налази свуда око нас. Сви су заћутали и после су дуго о нечему шапутали у ћошку.

Врло рано сам спознао да је овај свет за мене terra aliena, да је мало шта у њему по мом укусу и мери и да ћу заувек бити странац међу људима, колико год ме они волели и чезнули за мојом наклоношћу. Због тога мој живот и није ништа друго до непрестано одрицање од људи

и од ствари земаљских. Можда ће једнога дана, кроз двеста, триста или хиљаду година, колико буде живела пластика по којој пишем, неко негде пронаћи ова света и страшна писмена. Далеки ће можда и непознати штилац, ако га буде, ако ичега буде, тада сести и читати с трепетом душе жалосно моје сачињење којему име гласи

ПОВЕЉА О РЕЗИГНАЦИЈИ ЈАЖЕ ЈЕСТ ОТ МИРА ОТРЕЧЕНИЈЕ

Овим се чиста срца и при чистој свести, добровољно и у потпуности одричем овога света. Не признајем никакве ратове, земљотресе, ерупције вулкана, поплаве, суше, пошасти, редње, епидемије, катаклизме, потопе, смакове света, као ни друге ситније природне катастрофе учињене у моје име. Не признајем суботу, недељу, празник, црквено слово, одричем се сваког весеља, прославе, гозбе, собета, сваке славе, заветине и преславе, жура и посела, рођендана, имендана, свих балова, игранки и маскенбала, одричем се сваке седељке, закуске и вечеринке, чајанке, пијанке и теревенке, сваког крштења, венчања, момачке вечери, свадбе обичне, младенаца, свадбе сребрне и свадбе златне, као и сваког богослужења, литургије и мисе, процесије, устоличења и хиротонисања. Обзнањујем непричесност свакоме митингу, хепенингу и демонстрацији, чивијади, бургијади, роштиљијади, уранку, пикнику и доручку на трави, излету и екскурзији, смотри, слету и паради, модној ревији, карневалу и фестивалу, јавној дражби и лицитацији, сабору, сајму, вашару, кирбају и панађуру. Одричем се сваког јавног клозета и сваке јавне куће, хамама и купатила, позоришта и губилишта, биоскопа, кина и синемаскопа, изложбе и концерта, рингишпила, циркуса и луна-парка, сваког кроса, утакмице и коњске трке, као и свих: пријема, инаугурација и промоција, банкета и свечаних ручкова, годишњица и јубилеја, свечаних дочека и испраћаја, симпозијума, конгреса, конференција и свињских дана, а такође и сваког другога места које сам заборавио да поменем, а на којем се сјаћује, тиска, збија, пева, вришти, галами, надвикује, скврнослови, псује, пије, разбија, опањкава, клевеће, излива јарост и бес и где се рађа, расте и множи свако зло, грдоба и неподопштина.

Понекад мислим: како је лепо живети сам, спавати сам, јести сам, какити сам. Нема никога да ти каже: сад ћеш да једеш, сад ћеш да какиш, сад ћеш да спаваш. Какиш кад ти хоћеш, спаваш кад ти хоћеш, једеш кад ти хоћеш. Али односе са спољним светом у суштини је немогуће потпуно прекинути, они се само могу свести на меру егзистен-

цијалне неопходности. У противном, постигли бисмо оно што се зове царство апсолутне слободе, а то је немогуће. Због тога у часовима клонућа и резигнације маштам да постанем снажан мушкарац кога све жене воле, сатир што говори ружне речи и гони нимфе и менаде, директор који има велику кућу, луксузну лимузину и личног шофера, спортиста с истетовираним орлом на леђима, политичар који шамара жене, а оне га због тога обожавају, менаџер који носи кожне јакне и пије виски, вотку, текилу и метаксу. О, хоћу ли икада

WARNING: To avoid danger of suffocation
keep away from babies and children

постати неко, или ћу заувек остати слабић који пише поезију

THIS BAG IS NOT A TOY

и мастурбира? Да, драга домаћице, ако те занима чиме испуњава свој сиви и једнолични живот један усамљени и одбачени човек, ако ниси гадљиве нарави и не гнушаш се туђе искрености, онда ћу ти рећи без лажнога стида: ја пишем поезију и мастурбирам. Те се две активности у мом животу складно преплићу и узајамно допуњују, а из њиховог дијалектичког прожимања рађају се дела величанствене лепоте и непролазне вредности, каква је, примерице, једна од најлепших љубавних песама у светској књижевности

ПОХВАЛА ВЕЛИКОЈ ХЛАДНОЈ МАЧКИ

Сви су ме оставили: жене, љубавнице, мајке, пријатељи и непријатељи, андерталци и неандерталци. Остао сам сâм са својим фрижидером. Кад би хтео, хладњаче мој мили, бити моја вечна драга, ја бих теби кондак, тропар појао, ја бих теби сугубу јектенију, ја бих теби ноге прао и ону воду пио, ја бих теби био shadow of your dog, ја бих теби нежне речи шапутао, нежан придев, благи глагол, ја бих теби на свакој длачици по стих један исписао. Али ја те и тако волим. Док слушам како умилно предеш, док гледам твоје зелено око у мраку, ја нисам сам, ја нисам сам. Моја велика хладна мачко, нека ти је вечна слава и хвала.

Ти плачеш, далеки, сурови критичару. Утри своју сузу, не дај осећању да надвлада разум. Он је једини праведни и неподмитљиви судија и ако ти он каже: ово је пиће достојно богова! — веруј му. И не питај у чему је

тајна лепоте и савршенства и шта је то што другима недостаје, а у мене га има преизлиха. И не набрајај, јер се може догодити да набрајаш до судњега дана и да ни тада на последње место не ставиш оно што је на првом. А на првом и једином месту јесте Она, погажена и попљувана, из непажње испуштена и разбијена, као тестија хладне воде, она које су се одрекли, коју су као слепо маче или прљаву пачавру бацили на сметлиште, коју су изгубили и чији сам ја поштени налазач, за коју ми нуде велико благо да им је никада не вратим, а коју им враћам велику и бесмртну, а јадну и безимену, јер се ни име њено светло не види од блата којим су га укаљали. Да, то је она,... (нечитко, не види се од блата).

Али, шта је душа? Једном је једна жена рекла да је моја душа нежна и мека као свила и да би од ње могле да се извезу најфиније женске гаћице. Ах, када би тако заиста било, врло би се радовала и веселила моја душа, јер би њојзи тамо било лепше него у рају. Али, шта је душа? Понекад ми дође да је продам за једну прегршт — и то је много — за прстовет обичних земаљских, људских радости. Јер душа — то је само дах, пука сен што прежи кад ће да напусти тело. Она је магла и дим, вилин коњиц и ластавица. Она је плави дирижабл што стреми у висине, и треба много земаљских верига око врата обесити и тешких негава на ноге везати да нас не однесе у:

a) три пизде материне
b) шарене вртове вечнога блаженства
c) бескрајне просторе празнине и ништавила

Далеки и непознати читаоче, заокружи тачан одговор.

(Одломак из романа *У вртлогу страсти*, другог дела трилогије *Време љубави*)

Миленко ПАНИЋ

ДВА ЗАПИСА

ДИС

Писма не стижу до нас! Можда је адреса погрешна а можда писма не могу прећи границу. Ако које стигне? Ко ће да га чита? Ми се свађамо око наследства и трагова оних који су отишли. Воће је одавно право али руке која би га узбрала више нема. И вештачки зуби су стављени у сандук.

Птице обнављају лет. Њихове сенке су свакако створили људи да би птице биле међу њима и да би им били равни.

Чистачи улица су одбацили кораке исељеника заједно са лишћем и конзервама. Испрали су простор одсуством запрљан, обрисали сенке, изломили их и одбацили.

Дис нека покуша да се ушуња у поезију. Скерлић мирно спава, торпиљери су потопљени, море више не прихвата мртве.

Јесен је. Напољу веје снег. А куће и ливаде и албанске планине и Валона и Драч поново су прекривени снегом. Само се поезија боље бори без њега. Завршена је. Он ствара снове.

Када се селио, увек је носио ствари и рукописе. Море је било мирно, подморнице су вребале, торпиљери су усмеравани. Одлазак је био пребрз. А његова расејаност? Заборавио је Утопљене душе *и* Ми чекамо цара.

Становао је у животу. Зелено лишће пало је на прозоре. Отворена врата су била застава. Али он је изашао. Није их затворио. Још увек отуда дува ветар, снег веје и шкрипи под ногама.

БИНА ЈЕ ИСТА. ЗАШТО БОГОВИ НЕМАЈУ МУЗЕЈЕ

Бога уводим непосредно преко смрти. Улази преко тела која ће остати да се претворе у лешеве (песма црва да их разара). Екран преноси митинг са оног света. Види се бар, два манастира, статут на столу који вероватно Хорус шшчитава. Доносе вазу с орхидејама, чашу нектара. Камера хвата гусара и огроман плен. Ту би се пренос завршио да песница сниматеља није увезана марамицом. Види се: Бог искашљава. Пљује. Испире уста. Долази до бине. Бина је иста и у садашњости. Уздигнута је и са ликом говорника. Али земаљско царство се превише распростро. Прекида и такву свечаност.

Или:

У тами су наука и Бог. Из таме извире историја. У новим лешевима остаје грађа за историју. Смрт изазивају болести. Ређе преврати, милитаризам, марионетске владе.

Или:

Бог је уморан. Испод руке осећа меку постељу. Збуњен је поделом света коју је сам измислио: „Зашто Богови немају музеје", пита, „а имају покровитеље уметности. О, где су Ерато, Терпсихора, Клија, Еутарпа. Нећу ваљда ићи у Лувр, Прадо, Ермитаж.

Славољуб МАРКОВИЋ

СИЛАН ГОВОР

Идеолошко јединство говорника, говора и слушаоца је хумано и социјално, изванхумано окружење ретко продире непосредно у то јединство. Идеологије се развијају у сразмери са човековом представом да је он доминантна животиња у природи, и да бик, орао и лав не представљају ништа нуминозно, никакве силе које човек не може присајединити свом универзуму. Тој представи без сумње је претходило примитивније осећање човекове отуђености и беспомоћности пред природом, осећање које се увелико превазилазило с јачањем друштва. Она осећања немоћи која су преостала делимично су се пренела на богове, па су и такви релативно скорашњи догађаји као, рецимо, лисабонски земљотрес из 1755. године, и даље били погодни да изазову формулу типа „Бог их кажњава за његове грехе". Али нормални историјски процеси крећу се у правцу елиминисања таквих формула, па се земљотреси и слични феномени посматрају једноставно као „природне" појаве које Бог или богови нити изазивају нити посредују у њима.

Идеолошки свет као такав, дакле, тежи да постане свет хуманог и изванхуманог, а да ништа што је у њему лично није изван хуманог. То је истина и о претходним глаголским начинима. Научник је у бољем положају ако избегава значење нуминозног или изванхуманог личног. Ако је биолог који проучава еволуцију, за њега је боље да искључи смисао телеолошког, изванхуманог личног става; ако је астроном који проучава космичку експлозију, или било коју другу појаву, за њега ће бити боље да избегава реч каква је „стварање". Кад кажем „боље", мислим да ће бити мање подложан завођењу онога што би за њега била репресивна концепција која би могла да унесе збрку у његову

науку. Истина је, додуше, да је у физици установљен принцип да посматрач мења оно што посматра већ самим чином посматрања. Али посматрач речи је ипак омеђен свешћу која је и сама повезана с безличним, и било шта што је изван свесности, као што су емоције, припада субјективном свету који није функционалан чак ни у физици.

Ипак, битно осећање отуђености људских бића у једноставном изванхуманом окружењу је и даље присутно. И даље смо опчињени непојмљивом тајном рођења и смрти; тајном оног што је названо „одбаченошћу"; осећањем да је чињеница егзистенције арбитрарна чињеница; осећањем страхопоштовања и чуђења при посматрању звезда, или мора, или шумског мира, које никад није сасвим задовољено обезличавајућим тежњама описне, појмовне или идеолошке мисли, ма како оне биле флексибилне. Одатле и потреба за инклузивнијим начином вербалне комуникације оног типа који се од времена романтизма обично зове имагинативном. Такав начин одводи нас у отворени свет, који разара очврснуле догме за којима, изгледа, жуде идеологије.

Имагинативни одговор је онај у којем је нестала разлика између емотивног и интелектуалног, и у којем је обична свест само један од многих могућних физичких елемената, при чему фантастично и снено имају конвенционално исти статус. Критеријум имагинативног је схватљиво, а не стварно, и он изражава хипотетично или претпостављено, а не актуелно. Јасно је да нас такав критеријум одводи у област речи коју зовемо књижевношћу.

Историјски, књижевно приповедање потиче од мита, или боље речено, од скупа митова који се зове митологијом. Мит је прича *(mithos)*, обично о делима богова. Због тога што је то прича, она је потенцијално књижевна, и она је истог облика као и други типови приче, као што су народне приповетке и легенде, које су мање обузете познатим божанским бићима. Како се категорија коју зовемо књижевношћу развијала, ти типови приповедака се мешају, и традиционални митови се претварају у романе, романсе и епику, поред тога што се понекад оваплоћују и у лирској поезији. О свему томе ће се подробније говорити у следећа два поглавља, мада сам о томе говорио и у својим ранијим радовима у различитим контекстима.

Митови нас враћају у време кад је дистинкција између субјекта и објекта била много одређенија и строжа него што је данас, а богови су централне личности мита зато што су то лица која се обично поистовећују с природним појавама. Зато су они уграђени у метафоре, што је још један књижевни елемент који тек треба да истражимо.

Богови поново насељавају, да тако кажемо, изванхуману природу: богови сунца, богови мора и богови олуја враћају природу у персонално пребавалиште и обезбеђују јој оно што је у различитим контекстима названо везом „ја-ти" уместо окружења обичне свести у којој је све „оно". Али како се категорија литературе развија, постојање тих богова престаје да буде важно чак и кад се оно прихвата. И кад су Јупитерови и Венерини храмови уништени, а молитве и ритуали више нису били повезани с њима, они несмањеном снагом настављају да живе у књижевности. Песник нема потребу да потврђује стварност, или онтолошку егзистенцију, или било шта о чему говори. Може се чинити да га то лишава друштвене корисности и утицаја, и у многом погледу то и јесте тако.

Иницијатива коју идеологија искључује али је преузима јесте мит. Постоји неограничен број појединих митова, али је ограничен број — то је, у ствари, врло мали број — *врста* митова. Ови последњи изражавају човекову збуњеност пред чињеницом да сви ми постојимо и да некуд идемо, и подразумева митове о постању, о пропасти, о егзодусу и селидбама, о уништењу људског рода у прошлости (митови о потопу) или у будућности (апокалиптички митови), о искупљењу у неким фазама живота за време овоземаљске егзистенције или после ње, било како да се то „после" тумачи. Такви митови оцртавају, оном ширином како то речи могу, визију човечанства о сопственој природи и судбини, његово место у универзуму, његов смисао како у повезаности тако и у изолованости из једног бескрајно већег поретка. Тако, док литература као таква није ништа онтолошки потврдила, имагинативни или поетски начин ређања речи мора бити основа сваког осећања стварности изванхумане личности, били то анђели, демони, богови или Бог.

Идеологија започиње тиме што обезбеђује своју верзију свега онога што се у њеној традиционалној митологији сматра релевантним, и користи ту верзију да формира и подстакне друштвени уговор. Идеологија је, тако, примењена митологија, и њене адаптације мита су оне у које, уколико смо унутар идеолошке структуре, морамо веровати, или морамо говорити да у њих верујемо. Вера, у њеном уобичајеном смислу, не иде даље од изјаве о привржености идеологији. Идеологија обично саопштава нешто као што је: „Ваш друштвени поредак није увек онакав каквим га желите, али он је најбољи којем се можете надати у овом тренутку, као и онај о којем су одлучили богови. Покорите му се и — на посао." Прогон и нетолеранција произилазе из идеолошких одређења, онако како их изра-

жава свештенство идеологије, или онај чинилац који одговара свештенству, а подржава га цела доминантна класа, да би се створило једино могућни митолошки канон којем појединац треба да се преда, јер се све остало проглашава јеретичким, болесним, нестварним или злим. То значи да и унутар једне идеологије постоји снажан отпор према стављању одбачене иницијативе у центар пажње и ширу перспективу, од чега мит живи.

Како литература ништа не доказује него једноставно фиксира симболе и слике, она позива на обустављање просуђивања, као што инсистира и на разноврсном реаговању, и тако, препуштену себи, идеологије је могу угрозити више него било који рационални скептицизам. Поменуо сам ауторитет гласа разума у хистеричном друштву, али разум зависи од свести, а свест је дефанзиван и филтрирајући механизам који искључује друге облике психичке активности, као што су машта и сан, који су у литератури делотворни. У интересу је сваког друштвеног уговора и да своди те изванрационалне психичке активности на област нестварног. То песнику даје широке психолошке могућности које не треба озбиљно схватити уколико се песник не враћа у идеолошки модалитет и не предузима да идеолошко изрази својим језиком.

Наравно, многи песници то чине и, да то не раде, осећали би се сасвим несигурним и недовољним. Тридесетих и четрдесетих година овог века повремено се чинило да ће књижевност морати да постане затворени простор идеолошких верника привржених неком религијском или политичком начелу, обично ауторитарном. Шта друго песник и може да чини уколико буде могао само да обиграва око мутног митског света, или да нејасно наговештава велике тајне које нико и никад неће разумети, па ни он сам? Шели је написао поему *Вештица с Атласа* у облику слободне митске игре, али је чак и његова жена сматрала да је при том био неодговоран. У основи, он је то и био, мада је бранио своје право на забаву.

Видели смо како се реторика развијала под сумњом да је њен највећи део просто лоша дијалектика која легитимни позив разуму појачава нелегитимним позивом емоцијама или прикривеним интересима. Видели смо и да има много истине у томе да постоје деградирани облици реторике и да дијалектика има неку моћ у борби против њих, иако веома ограничену. Слично томе, у времену којим доминирају супротне идеологије, има и много подозрења у мит као инспирацију лоших идеологија. Разликујемо два облика реторике који су сигурно сумњиви, ако не увек и деградирани: пропаганда и реклама. Они су сумњиви зато што је њихов приступ ироничан: оглашавач придаје врло

мало праве привржености ономе што говори, као што ни од своје клијентеле не очекује такав одговор. Такав контакт, који преузима неки степен друштвене контроле, релативно је нешкодљив: активно су деградирани само облици реторичке пропаганде који подржавају претње и казне предвиђене да елиминишу ироничан одговор.

Кад се идеологија подстиче и подржава до степена хистерије или фанатизма, њена митолошка основа се врло јасно испољава, али у патолошком облику. Примери су „нордијски" расистички мит нацизма, мит о спонтано креативном и послушном сељаштву у кинеској четворочланој банди, као и фундаменталистички и секташки митови у различитим религијама, који се често формирају око харизматских вођа који своје присталице потпуно одвајају од осталог света. Али и поред свега тога, митологија, добра или лоша, ствара идеологију, добру или лошу. Одатле потиче обмана кад се реч „митологија" употреби само у значењу (а) лоша или тривијална идеологија, (б) идеологије других народа, прописно оклеветаних, или (ц) болесне митологије. У позадини је ту вулгарна предрасуда против књижевности, која се, од термина за књижевну структуру, мит, причу и фикцију, претворила у синоним нечега што није истинито. Има чак људи који верују да је сваки мит вербална патологија: та деформација мишљења потиче из XIX века, али је преживела и до наших дана.

Ипак, мит се одликује нечим што оправдава овакав став. Кад се мит претвара у идеологију и учествује у формирању друштвеног уговора, он пружа податке за које тврди да су историјски, прави догађаји из прошлости, али их пружа тако селективно да их ми тешко можемо прихватити као да су заиста историјски. Постање и потоп из *Прве књиге Мојсијеве*, на пример, изричито кажу: „Баш се то догодило", а прећутно: „Ово једва да се могло догодити баш овако".

Разлог представљања прошлости, стварне или легендарне, у таквој форми већ је дат у вербалном представљању. Рана друштва у најмању руку нису могла имати сасвим јасну представу о својој стварној историји, али људи су добро знали да ће им се животи завршити смрћу, виђали су многе несреће и доживљавали неприлике, уз изгледе да ће се оне и настављати, да је свет испуњен свирепостима и неправдом. Мит је противтежа оној историји какву они знају, то је сугестија да догађаји који се збивају понављају митове њихових предака или довршавају њихова прописана значења. Такви митови нису само „приче предака", како је рекао Томас Ман, него конфронтације са садашњим значењем, које извлаче резерве храбрости и снаге потребне и за свакодневно одржање и за критичне тренутке.

До краја ове књиге призиваћемо Колрицову формулу да „често морамо разликовати тамо где не можемо поделити", да бисмо сачували и јединство целине и особеност делова онога о чему је реч. Ако будете питали где је место критици у овом прегледу, рећи ћу да је критика теорија речи и вербалних значења и да је разликовање могућно ма како били уплетени наговештаји различитих облика вербалне праксе о којима смо управо говорили. Критика укључује лингвистичка и семантичка подручја која овде још нису дотакнута, јер сам се бавио специфичним питањима која се дотичу само једне врсте критике. Многи критичари ни данас још нису вољни или нису способни да занемаре идеолошки оквир у расправљању о књижевности због тога што су мање заинтересовани за књижевност, а више за однос књижевности према неком примарном идеолошком, религиозном, историјском, радикалном, феминистичком или неком другом оквиру. У таквим приступима књижевност је подређена нечему другом, што је по дефиницији важније и хитније. Историјски разлози за популарност таквих приступа биће главна тема следећег поглавља. Мислим да има и таквих критичара, ипак, који су заинтересовани за расправе о књижевности терминима њеног сопственог митског и метафоричког језика, за које ништа није значајније од саме литературе. То не значи да треба поricати идеолошку повезаност литературе, или умањити њену важност, него да треба да се јасније спозна шта та повезаност јесте.

Шире речено, критика је језик који изражава свест о језику. Уколико то значи обичну намерну свест, тај приступ критике литератури подразумева и неко свођење поезије на експозиторну прозу — што је само по себи педантски и незахвалан задатак. Циљ таквог свођења, ипак, није у превођењу песничког језика у неки инфериорнији и неадекватан језик, него да се установе везе поезије с њеним ширим вербалним контекстом. Различите врсте критичке активности почињу да се отварају на том нивоу.

У реторици, стилу и садржају, ораторски трикови и убедљива порука су раздвојиви, и ту претпоставку о раздвојивости често уносе у литературу критичари који размишљају реторичким терминима. Критичари нам често говоре о писцима који елегантно пишу, али немају шта да кажу (тј. критичар не жели да чује ништа што је особено), или о писцима који често могу писати и лоше, али, итд . . . Литература, да поновимо, не говори о стварима: књижевна дела комуницирају митским целинама, а ако се дистинкција између стила и садржине чини да је битна, то значи да писац није успео да избегне област реторичког.

Свест о језику може започети с обичном свесношћу, али ускоро постаје јасно да је језик средство за јачање свесности. То је очигледно из сва четири модалитета која смо управо размотрили. Подршка науке или филозофије или историје или политике критици започиње стварањем канона аутентичности: критика је та која раздваја науку од празноверја, историју од гласина и легенди, филозофију и политику од пропаганде, и слично. У литератури су правила аутентичности много неухватљивија и флексибилнија, и склона су да се у свако доба мењају. Али улога критике је иста овде као и свугде, чак и ако критика није уграђена у структуру књижевности као што јесте у структури науке или филозофије. Таква критика указује на путеве напретка у свесности, и затвара скретања и слепе улице који нас враћају на полазну тачку. У књижевности, креативну структуру нормално ствара појединац; критика представља формирање друштвене свести око ње.

У наше време, јачање свесности, у облику техника медитације и томе сличног, постало је велика индустрија. Унеколико сам збуњен обимом којим та активност превиђа или избегава чињеницу да сваки интензивиран језик раније или касније постаје метафорички, и да књижевност није само очигледан него и неизбежан водич ка вишим путовањима свести. Још једном нам украдено слово подругљиво пиљи у лице. Кад је Данте пожелео да искуси стања бића после смрти, у Италији XIII века, као водич му се јавио Вергилије. Вергилије представља књижевност у њеној арнолдијанској функцији као „критика живота", визија егзистенције, одвојена али не повучена из њега, тј. у ономе што је најприсутније у имагинативном модалитету. Иза Вергилија је Беатрича, која, између осталог, представља критику више свесности од граница вергилијанске визије. Изгледа као да је критика и сила која контролише и сила која усмерава унутар сваког вербалног модалитета, и снага која нам омогућава да путујемо између модалитета у оба правца све док не допремо до граница онога што речи могу учинити за нас. Али оно што се издалека чини да је ограничење, често испада да су отворена врата за нешто друго, кад га достигнемо.

Сад морамо детаљније упоредити два облика реторичког језика, литерарни и идеолошки, имагинативни и језик убеђивања, да бисмо видели да ли из тога можемо нешто научити о месту и друштвеној функцији литературе у вербалном космосу.

*
* *

Овде је наша полазна тачка реч „мит" у њеном уобичајеном и популарном значењу приче *(mythos)*, обично о боговима, и обично помереним у далеку прошлост. И даље наглашавам (нећу употребити реч „искључиво") наративни аспект књижевности. Управо поменути типични митови јављају се на ранијим ступњима друштвеног развоја, пре него што је чврсто установљена вербална контрола логике и доказа. Књижевна критика је углавном ограничена на период писаних књижевних дела, тако да се усмене културе и културе старије од митолошких овде морају занемарити.

Да укратко рекапитулирамо оно што је речено у књизи *Велики код* и у претходном поглављу: по структури, мит личи на друге облике приповетке које означавамо као народне приче или легенде. Народна приповетка, међутим, тежи да се, социјално, понаша номадски, тако да путује светом размењујући своје теме и мотиве; легенде су типичне приче повезане с неким одређеним местом и културним херојем. Митови имају особену и друкчију социјалну функцију. Та функција је углавном да саопшти људима да су одрасли окружени важним стварима за то друштво, као што је сазнање о њиховим боговима, њиховој традиционалној историји, пореклу њихових обичаја и класној структури. Митови се, по правилу, користе повезани с ритуалима, било да постају коментари ритуала или њихова драматизација.

Митови тако имају два контекста. По својој структури они личе на друге типове приповедака и зато су потенцијално литерарни. Али у раним друштвима они развијају и социјалну функцију коју смо ми назвали идеолошком. Они играју главну улогу у дефинисању друштва, у расподели извесне суме сазнања, или онога што се сматра сазнањем својственим за то друштво. Њихов проглас није толико: „Ово је истина", колико: „Ово је оно што треба да знаш". Таква митологија је блиска ономе што означава библијски термин „тора", основне поуке, укључујући и законе, оно што је свако обавезан да научи. Тако митологија у средишту друштва ствара вербални еквивалент за *temenos* или свето тло, ограничену и посвећену зону.

Кад њихова идеолошка функција престане, митовима остане само њихова литерарна структура и они постају искључиво књижевни текстови, као што је то било с класичном митологијом после појаве хришћанства. С друге стране, библијски митови су задржали посебан посвећен статус отприлике све до XVIII века, а у декадентнијем ста-

њу и до нашег времена. Али, како се друштво развија, оно постаје плуралистичније: одговори на различита питања се траже речима, а од вербалне културе све више се тражи, тако да се стварају друкчији типови језика и приповедања од оних које смо истраживали.

Тако се грчка митолошка вербална култура, која је дала Хомера, Хезиода, хомерске химне и трагичке песнике, нашла пред изазовом кад су рани филозофи почели да постављају оваква питања: Од чега је свет створен? Постоји ли првобитна супстанца из које су остале изведене? Шта су стварно звезде? Има ли таквих ствари као што су атоми? Та питања усмеравају размишљања ка науци, а они који их постављају ускоро су открили да митологија нема озбиљних и релевантних одговора на њих. Разлог је у томе што митологија није нека протонаука: она изражава људска веровања, страхове, зебње, страсти и агресије у њиховом контексту традиције или откровења за које се претпоставља да потичу из неког ауторитативног, мада, у крајњој линији, тајанственог извора. Наравно, многи митови имају протонаучне импликације, као што су митови у којима се говори о формирању календара, помирењу соларне и лунарне године и њима слични, баш као што су многи митови заобилазни прикази историјских личности или догађаја. Али, примарно, митологија није заинтересована за спекулативно, а још много мање за фактичко: то је структура практичних људских потреба — с речју „потреба" ускоро ћемо се опет срести.

Такве нове потребе, кад се једном појаве, није лако избацити из главе због лингвистичких могућности које су оне отвориле. Питагорејци су, и поред свих окултних замки, наговестили да првобитни језик при изучавању физичког света можда уопште није вербалан него математички. Време за такву идеју, може се рећи, настало је тек у веку Галилеја и Декарта, кад се она померила у први план мишљења. Али наука не може много учинити уз неразвијену технологију, па су пресократовци оставили углавном сјајне интуиције у спекулативној космологији. Оно што је за нас у овом тренутку важно јесте да су се те ране спекулације супротстављале друштвеним зебњама које су, као у свим друштвима, доминирале у митски створеној идеологији. Једног филозофа, Анаксагору, Периклова учитеља, извели су у Атини на суд због безбожности и атеизма — зато што је он претпостављао да би Сунце могло бити усијана стена велика можда као пола Грчке. У то време и тамо није могло много да се дефинитивног утврди о Сунцу, тако да је ту излаз — мада врло важан излаз: право појединца на сопствене спекулације — право које је мало друштава било вољно да призна.

Много познатије суђење Сократу с истом оптужбом симболизовало је већу и сталну револуцију у вербалној култури. Сократови интереси су били мање у свету природе, а више у етици, и зато су били много непосреднији изазов по друштвени монопол забрана. Колико год да је пресуда Сократу била погрешна, та револуција на самом свом почетку је имала среће што је мученик био он и, наравно, што је сведок његовог мучеништва био Платон. Револуција је деловала тако што је *митос* заменила *логосом*. Овде логос значи идеолошку реторику за коју се претпоставља да је контролише дијалектика и, бар испрва, Платон и Аристотел су је поистовећивали с дијалектиком. Очигледно ће књига о хришћанској *Библији* морати да користи термин логос у другом контексту, а биће дата и одговарајућа напомена кад се контекст измени. Ма како да се осете ограничења језика у допирању до стварности, прозно уређење речи које се развија реченицама и које чини одређене и особене исказе, одводи нас даље од језика приповедања с песничким самообуздавањем које не може бити ни оповргнуто ни потврђено, и које у најбољем случају претендује само да начини посебне исказе. Логос-мишљење потиче из главе појединца, али је његов крајњи извор општа друштвена сагласност: Платон користи облик дијалога да би и то делимично симболизовао.

И данас још можемо уз многе квалификације схватити Платоново истеривање песника у *Републици* и презриве примедбе на митолошки начин мишљења у Аристотеловој *Метафизици*, што представља подређеност песничког и метафоричког пред дијалектичким језиком, а тај став је од тада доминирао у западној култури, ма како често да се мењао правац дијалектике. Од Платона и Аристотела до хеленистичке филозофије, од ње до хришћанске теологије и сколастике, и одатле до секуларних идеологија наших времена, демократских, марксистичких или било којих других, надмоћ дијалектичког над поетским била је релативно константна.

Тако мит, као што је раније објашњено, губи своје идеолошке функције осим за оно што преузима и адаптира логос. Митови у које се више не верује, који више нису повезани с култом или ритуалом, постају сасвим литерарни; митови који задржавају посебан статус у друштву преведени су на језик логоса, о њима се предаје и они се у том облику уче. То се у ствари десило с *Библијом* у хришћанским столећима; пре читања *Библије* човек је требало да научи да је чита из структуре доктрине коју формулише логос. Тај поступак је био увелико исти и у реформисаним црквама, ма колико теорије биле различите. Отворена *Биб-*

лија је била једно од најважнијих достигнућа Реформације, али калвинист, на пример, није читао *Библију*, него *Библију* у Калвиновом тумачењу *Библије*.

Прихваћени митови ускоро престају да функционишу као митови: тврдило се да су то биле историјске чињенице или описни извештај о нечему „што се стварно догодило". Запазио сам место у *Фаусту* кад Фауст намерно мења оно „У почетку беше Реч" у — „У почетку беше дело". Додао бих да је Фауст једноставно ишао за установљеном хришћанском праксом до свог времена. У почетку је Бог нешто учинио, а речи су описни сервомеханизми који нам казују шта је учинио. То уноси у западну религију оно што пост-структурални критичари зову „трансцендентално означено", гледиште да је оно што је истинито или реално нешто изван речи од онога на шта речи указују. Чини ми се очигледним (више од овог последњег) да почетак *Еванђеља по Јовану* изричито покушава да блокира тај став и да идентификује логос с митосом. Али тај став је и сам по себи дубоко укорењен у људској свести. У XX веку Троцки је потказао неке маркистичке дисиденте свог времена зато што су веровали, као идеалисти, у примарност речи, с обзиром да, по њему, сви истински марксисти знају да је на почетку било дело.

Повремено се на сав глас говорило да су мит, басна и књижевна проза, термини који означавају приповедање, у ствари еуфемизми за лажи, а то гледиште је у ранијим столећима обухватало и екстремно хришћанско учење да су класична и друге митологије ђаволје пародије истинитих митова. Библијски митови, по том мишљењу, нису лажи, па зато нису ни митови: упозорење против „глупих митова" *(mythous bebelous)* потиче још из пасторалних пословица у *Новом завету*. Можда је то, ако то датуми омогућавају, напад на изливе митопеје у *Гностичким списима:* ако је тако, то је одлучна намера да се искључи сва митологија изван канона, ма шта да је канон у то време био. Такав став ограничава нас у бинарни систем истинито/лажно, у којем је флексибилност мита изгубљена, мада се у западној културној историји либералнија сагласност трудила да се тог става клони. Срели смо, а и даље ћемо сретати, ипак, многе заостатке и замене традиционалних предрасуда против мита.

Платонови митови, које је створио дијалектичар врхунског генија који је историјски још веома близу функционисања митологије, најјаснији су примери које имамо о томе како се претпоставља да митологија делује тамо где је задужен логос. Код Платона митови преовлађују тамо где је дијалектика отишла онолико колико је могла и ми смо спремни за оно што је у *Тимеју* названо вероватном

причом (или, сликовитије речено, веродостојном причом). Вероватна прича илуструје оно што је речено, или размишља о још нерођеним могућностима у дијалектици, или, као у *Федону*, указује на врсту ствари која мора бити ваљана у областима које су изван домашаја непосредних доказа. Аристотел такође налази место за песнички израз кад је овај способан да изрази универзалне ако не изражава појединачне истине, и одатле да садржи сопствену врсту хипотетичке истине.

То, у ствари, значи да је књижевност врло тесно повезана с реториком, а као реторику треба у њој видети *antistrophos* дијалектике. То становиште је одувек било добрим делом доминантно: чињеница је да ни данас нема ни близу довољно критичара који могу да разликују песнички језик од реторике за специјалне намене. Веома препознатљив израз овог става, који потиче од Аристотела, налази се у *Апологији поезије* сер Филипа Сиднија из XVI века, у којој се каже да песник „никад не афирмише", у значењу да су сви искази у књижевности хипотетични или су псеудоискази. Али поезија, каже Сидни, упоређена с (моралном) филозофијом, преокреће апстрактно правило у конкретан пример, док, упоређена с историјом, претвара несавршен људски пример у идеализовани или у модел примерне улоге хероја. Зато поезија има веома истакнуто место у друштву међу свим чиниоцима људности или цивилизације, чак и у војним круговима, где је „пријатељ логора".

Груба је гомила претпоставки које Сидни делимично прихвата а делимично квалификује: та поетика је примитивна и зато треба да будемо свесни, читајући је, оних аспеката које треба превазићи: та поетика је враголаста и зато је треба прихватити у друкчијем духу од дискурсионе вербалне структуре; та поетика је имагинативна и зато није такмац у вербалној трци ка истини и стварности. Песников идеал је да очара и поучи: извори очаравања су унутар његове уметности, али за проучавање му је потребно вођство неке друге вербалне дисциплине. Приче делују илустрацијом и примером, што је лакше унети него аргументе зато што се они обраћају детињастијем нивоу свести. То поетици даје неку емотивну резонанцу, повремено чак и смисао тајанствених неистражених могућности, што привлачи много ширу публику него чисти аргумент. Она обезбеђује боју тамо где аргумент обезбеђује само црно и бело. Њена битна друштвена функција је, дакле, да снабде реторички аналогон или парњак било којој надмоћној идеологији која јој може бити савремена. Подразумева се да су митови платонског типа законите и корисне литерарне структуре.

Песници се прилагођавају тој ситуацији на различите начине, од којих су два од нарочите важности. Један је

употреба алегорије. У алегорији је однос између приче и њеног значења сасвим видљив, а значење у том контексту је повезано с преводом на језик логоса, као кад се изрекне дискурсивна поука о значењу Езопове басне. Овде је врло јасна улога поезије као реторичког аналогона надмоћној идеологији.

Касније, писац почиње да премешта митске структуре ка веродостојном и вероватном, и тим поступком започиње успон реалистичке и натуралистичке прозе. Ту, као у алегорији на други начин, неизбежна је функција књижевности у улози илустрације идеологије. Мање екстремна прилагођавања налазимо у стиху — поетско у ужем смислу најнепослушнији је део литературе у погледу прилагођавања дискурсивном писању. Али чак и ту имамо значајне облике онога што је у библијским студијама названо „демитологизовањем". Пример за то је и Вордсвортов прекид с традиционалном митологијом овидијанске метаморфозе и слично, и његово коришћење дескриптивнијег идиома повезаног с онима из некњижевне прозе. Врста викторијанског читаоца, по речима Дагласа Буша, који верује да чита поезију онда кад он, у ствари, само тражи „велике мисли", такође добија изглед демитологизовања.

*
* *

Бацили смо поглед на начин на који идеолошки језик подржава жеље друштвене власти и како се други типови вербалног ауторитета и поред свега успостављају, на пример у науци. У Галилејевим и Бруновим сукобима са црквеним властима свог времена уочавамо да је научник привржен науци као и друштву, и да је у неким обртима обавезан да остане веран својој науци, чак и пред могућношћу да буде ућуткан или мучен. То може бити једноставан морални исход у придржавању чињеница и очигледности насупрот реакционарних илузија, али може бити и нешто суптилније од тога. У Галилејево време очигледност соларног хелиоцентричног система још није била убедљива: геоцентрична теорија је још изгледала разумна и Галилеј је стварно починио оно што се звало прескакањем вере. Тај термин се користи у црквеним списима, али није свако прескакање вере религиозни прекршај. Што се тиче Бруна, његова прескакања су тако велика и разноврсна да чак и специјалисти који га проучавају једва могу да држе корак с њим. Али онда Исак Њутн презентира готово исто тако збуњујућу слику кад се размотри целина његовог учинка и домашаја.

Ауторитет науке, другим речима, простире се унутар ширег и обавезнијег ауторитета друштвене и интелектуалне

слободе. То ће увек бити важно докле год научник остаје људско биће чији рад има лични контекст колико и научни рад, повучен идеологијом чак и кад изазива неке њене прихваћене форме. У наше време, конфронтација између научника и друштвене реакције може довести до несреће. Технолошки јако развијено друштво може регрутовати научнике за рад на друштвеним интересима, после чега ће други схватити да је основа њихове привржености науци убеђење да наука постоји због добробити човечанства, а не за промоцију тираније и терора.

Ауторитет науке је данас општепризнат, мада преко воље, што је често пропраћено прогањањем или друштвеном изолацијом научника-дисидената који се не прилагођавају одобреним друштвеним тежњама. Али ауторитет песника једва да је уопште признат, а може бити и изричито негиран, као што се то дешавало, на пример, у манифестима „социјалистичког реализма" у стаљинистичкој епохи у Совјетском Савезу, у такозваној „културној револуцији" у Кини, или у хистеричним таласима средње класе, често названим моралистичким, који периодично прелазе преко Сједињених Држава и Канаде.

Идеологију подржава дијалектика, или се подразумева да је подржава, а дијалектика, рекосмо, традиционално делује тако што показује да је једна тврдња истинита, и да према томе супротна њој мора бити погрешна. Хришћанство афирмише постојање отелотвореног Бога и каже (или је говорило) за сваког ко тврди супротно да га треба анатемисати или проклети. Али све више, бар почев од Хегела, ми схватамо да је свака афирмација делимично и исказ који садржи своју супротност, а ова остаје повезана с том афирмацијом. Ако кажемо „Овде је Бог", ми смо сугерисали и могућност да се каже „Овде није Бог", а на неки начин смо то већ и рекли. Најделотворније идеологије данас су оне које су развиле довољно флексибилности и трпељивости да ту чињеницу узму у обзир.

Али, по правилу, они који су на власти, а можда и шири слојеви друштва, флексибилност и толеранцију сматрају опасним друштвеним силама. У XX веку идеологијом обузете власти су много песника и романсијера протерале, ућуткале, изоловале, затвориле, убиле и натерале на самоубиство. Они су постали означени као мученици или жртве највише због инсистирања на целовитости њихове песничке визије. Тако и питање, не само остварености песничке визије, него и ауторитета који је процењује тешко да може бити занемарено као неважно. То је нарочито истинито у оним случајевима кад се прошири изван књижевности у идеолошки ћорсокак по целом свету, с будалама и психо-

патама који се залажу за рат и систематски тероризам као остварљив начин да се уништи идеологија других.

И мада писац може бити привржен очувању целовитости своје визије све дотле док рискира средства за живот, па чак и сам живот, он и даље у својој свести може бити врло несигуран да ли му та привржености гарантује целовитост визије. Против њега је и притисак претпоставке да су поетске и митолошке форме мишљења примитивне и да ће без сопственог идеолошког вођства његово дело остати друштвено некорисно, а можда и нешто горе. Још од жалосног Петраркиног дијалога *Secretum*, дијалога између самог песника и светог Августина, свесни смо како се песник може јадно осећати у својој средини кад се упореди с тако важном личношћу као што је доктор Цркве.

И у Чосеровом *Порицању* песник се одриче свега у својим делима што може „одвести у грех". У том списку можемо осетити снажан задах онога „потпиши овде", и да не треба да бринемо за неговање познанства с било ким ко мисли да читање Чосера може одвести у грех. Али, и поред свега тога, дуги низ преобраћења, кајања и одрицања од ранијих дела истовремено и претходе и следе та порицања у историји књижевности. Није тешко наћи велике писце у свакој култури — Тасо, Гоголь, Јукио Мишима су случајни примери — који су доспевали до нервног слома или стерилности, или још горе, до сумње и недоумице око друштвене функције њиховог дела. Наравно, сваки од ових случајева би се могао испитати као психолошки проблем који се разликује од осталих, али њихова учесталост ипак превазилази довољност искључиво психолошког приступа при тумачењу ове појаве.

У *Окасену и Николети*, француској поеми из XIII века, Окасен је опомењут да ће га његова привржености љубави и уметностима одвести у пакао. Он одговара да је то управо место куд он жели да иде, као да изгледа јасно да се све што је од неке хумане вредности упућује баш у пакао. За сваку лепршаву шалу многи од Окасенових савременика би изговорио исто упозорење са смртном озбиљношћу, а ако опет помислимо на Чосерово *Порицање*, схватамо да није било лако сачувати тако пркосан став неограничено дуго, у таквом друштву, нарочито кад је човек на самртном одру. Ипак, пркосно понашање, исто као и сумња у сама себе или потчињеност, испољава се у целој књижевности, или бар од средњовековних песника до наших дана. То често поприма облик усвајања стила живљења који изгледа да поручује: ако нас друштво сматра антисоцијалнима, ми ћемо бити антисоцијални, или бар у тој мери да шокирамо његово самозадовољство.

Дидроов *Рамоов синовац* у XVIII веку наговештава свет у којем практично свака деценија избацује понеку варијанту понашања који је против устаљеног реда а припада некој од уметности. То се односи на боемски начин живота крајем XIX века и на дадаисте за време I светског рата. Савременици ових последњих, многи велики писци, заједно с минорнијим, флертовали су с различитим типовима фашизма, очигледно зато што је то најјаснија антисоцијална идеологија која је достижна. У енглеској књижевности ту су Јејтс, Езра Паунд, Виндам Луис и Д. Х. Лоренс (чија је *Змија покривена перјем* сигурно протонацистичка у својим импликацијама). Оне идеологије за које се у ретроспективи чини да су биле блаже, ако не мање перверзне, изазвале су многе друге у истом раздобљу, и тенденција ка симплицистичком мрачњаштву, било да је лоцирано десно или лево, појављивала се и раније, у делима неких врло истакнутих романсијера XIX века, и касније, у поткултурним и противкултурним покретима последњих двадесет пет година.

Списку писаца који су тражили подршку у повезивању с религијом у прошлом столећу није потребан коментар, осим примедбе да је та повезаност обично добровољна с песникове стране, да је тражена и бирана на начин какав није постојао у периодима кад је привржености религији чинила део културне средине. Одатле њен контекст више припада једном од споредних протеста него што је доминантна идеологија. Запажамо још два елемента која се појављују у тој слици: прво, побуњенички начин живота шири се ка другим уметностима, нарочито сликарству, као и ка литератури; друго, антикултурни аспект је по правилу изричито антагонистичан а мање је једноставно апартан.

Обичним речима речено, разликујемо рад и игру: рад је енергија утрошена за неки даљи циљ који је у изгледу; игра је енергија утрошена ради саме себе. Дискурсивни језик делује речима, што значи да речи нормално треба да буду поређане у правој линији која води до средишта онога о чему се говори. Али ми говоримо о свирању на клавиру или игрању тениса, а и о драмама, чак трагедијама, као о играма. Упражњавање таквог играња захтева много рада, наравно, али циљ тог рада је у самосталној енергији игре, или је тесно повезан с њом. Изгледа јасно да је популарна концепција дискурсивне прозе као одговоринје и озбиљније од песничког језика неки аспект радне етике, неки аспект идеологије довољно снажан за саме песнике да осете његов притисак. Поред свега тога, литература установљава веома тешко и захтевима оптерећено руковање при игрању речима, а допушта чак и да има нечег тачног о уметностима у *Игри стаклених перли* Хермана Хесеа, елемент игре у

њима не би требало погрешно схватити као повлачење из озбиљних друштвених послова. Дистинкцију између рада и игре изразио је Валери у контрасту између ходања и плесања: у првом случају циљ је савлађивање раздаљине, у другом случају није. Али кад веома квалификовани извођач упражњава своју вештину, те две активности се једва могу разликовати: балерина јесте балет, како то Јејтс изједначава. Шта је, онда, изражено том дистинкцијом између рада и игре? То нас поново води до речи „потреба", речи коју сам једном или двапут већ употребио у нади да ће она саму себе објаснити јер је нисам користио у неком посебном значењу.

Разликовао бих примарне и секундарне потребе, мада међу њима нема праве граничне линије. Секундарне потребе потичу од друштвеног уговора и подразумевају патриотску и друге лојалне припадности, религиозна убеђења и класно условљене ставове и понашања. Оне се развијају из идеолошког аспекта мита, и због тога теже да буду изражене идеолошким прозним језиком. На митском ступњу њих често прати ритуал. Такав ритуал може бити планиран, на пример, да остави утисак на дечака кад му се допусти да уђе у друштво одраслих људи, у неком ритуалу само за одрасле; да припада овом племену или групи, а не оном, чињеница која ће вероватно одредити природу његовог брака; да су ови, а не они његови специјални тотеми или заштитна божанства.

Примарним потребама се могу сматрати оне које припадају овим четирима областима: храна и пиће, и сличне телесне потребе; секс; својина (тј. новац, имање, кров над главом, одећа и све оно што сачињава својину у значењу онога што је „својствено" нечијем животу); слобода кретања. Општи објект примарне потребе изражен је у библијској фрази „живети обилније". По пореклу, примарне потребе нису толико индивидуално или социјално усмерене колико генерички, оне претходе конфликтним захтевима појединца и групе. Али како се друштво развија, оне све више постају захтеви појединца, а мање политички захтеви. Глад је друштвени проблем, али само појединац гладује. Тако се подржан покушај за изражавањем примарне потребе може развити само у друштвима у којима је осећање индивидуализма такође развијено. Аксиоми примарне потребе су најједноставније и најпростије опште фразе које се могу свако формулисти: да је живот бољи него смрт, срећа боља од несреће, здравље боље него болест, слобода боља него ропство — за све људе без знатнијих изузетака.

Оно што смо назвали идеологијама тесно је повезано са секундарним потребама и у великој мери се састоји у њиховој рационализацији. И што дуже посматрамо митове, или

моделе приповедања, све јасније се истиче њихова веза с примарном потребом. Ма шта да људски живот јесте, он није у толико великој мери задовољавање тих потреба колико је митски приказан као страх од њихове незадовољености. Тако велики број митова о „богу који умире", а које је скупио Фрејзер, колико год разноврсности антрополошких склопова они могли пристајати, изгледа да имају заједничко порекло у страху за набавку хране, што постаје повезано са сексуалним страховима у квазимагичним асоцијацијама плодности и мушкости. У књижевности би читалац романси могао имати оправдања због тога што понекад помисли како романса и нема другог предмета осим сексуалне фрустрације, чак и кад је фрустрација на крају разрешена.

Сви прозни радови написани у последња два столећа одразиће секундарне и идеолошке потребе свог времена, али ће довести у везу те потребе с примарнима, залажући се за живот и љубав и борећи се за слободу и живот. Идеолошким одликама би се могло професионалније баратати помоћу описног или појмовног језика, али свако разуман сматра да је перспектива уметничке прозе незаменљива. И ма како прозно дело да је иронично или обузето узнемиреношћу, иза њега је позитиван импулс, импулс да би се изразила потреба за пунијим животом, он је ипак *gaya scienza,* облик игре или уздржане енергије.

Током целе историје секундарне потребе су имале преимућство над примарнима. Желимо да живимо, али идемо у рат; хоћемо слободу, али допуштамо, у различитим степенима самозадовољства, огромну количину експлоатације, нас самих и других; желимо срећу, али допуштамо да протраћимо највећи део својих живота. Двадесети век, с нуклеарним оружјима и загађивањем животне средине који угрожавају ваздух који дишемо и воду коју пијемо, можда ће по први пут у историји показати као заиста очигледно да примарне потребе морају постати примарне, и обрнуто. Неки од писаца нашег времена, које је намучила непријатељска идеологија, исказивали су се бранећи вредност и значај свог рада, и ти искази се често односе на њихову привржености истини. Под истином они обично подразумевају не толико верност друштвеним чињеницама које сачињавају много од њихове описне садржине колико њихову оданост примарним људским потребама.

Запажања о идеологијама у претходном поглављу претпостављају да су идеолошки принципи метонимски: то јест, они су ту уместо идеала предочених примарним потребама. Не можемо живети у савршеном друштву, тврди се, али живимо у најбољем које је на располагању. Тако се тежи да се примарни циљеви на неодређено време одложе. Маркс

за свој статус мислиоца-пророка дугује оштрини којом је анализирао идеологију капитализма у односу на примарне потребе и зебње отуђене радничке класе. Али тактичке адаптације марксизма, кад је дошао до власти, претварају га у још једну дефанзиву идеологију, супротно изворном марксистичком идеалу света без класа и држава. Слично томе, динамика демократије почива на својим примарним потребама које амерички Устав зове животом, слободом и тежњом за срећом. Али демократска идеологија је углавном камуфлажа олигархије или различитих утицајних група унутар друштва. Можемо запазити да у песника захваћених револуционарним околностима, као што су били Данте, Милтон и Виктор Иго, речитост поезије, која је повезана с примарним идеалима, често чини део изненадне невиности актуелних друштвених снага око песника, које их и саме идеолошки изражавају.

Та везаност поетског мита са примарном потребом објашњава се чињеницом што је, за разлику од индивидуалних митова и прича, број митолошких тема ограничен. Наравно, ту не можемо одвајати тело од свести: радозналост и подражавање, побуда за знањем и стварање те побуде као полазишта науке и уметности, такође су примарне, а слобода покрета проширује се на слободу мишљења и имагинације. Али овде се могу разликовати два правца развоја. Један води ка прихватању секундарне потребе: тако се потреба за живот може проширити на потребу за потомство, за бесмртност или продужење нечијег дела или доброг имена, као у Сарпедоновом говору у *Илијади*. Таква проширења увећавају идиоме типа логос при изражавању. Други правац је ка метафоричном, као што се потреба за храном и пићем развија у симболику еухаристије у *Новом завету*. Разлика је што се метафорички или „спиритуални" правац сматра испуњењем физичке потребе у другој димензији егзистенције: то може захтевати сублимацију, али га не може одсећи од физичких корена или напустити те корене.

Даљи коментар могао би бити потребан да укаже на чињеницу како однос књижевности и примарне потребе није изведен из хуманих околности. Прва половина XX века било је време поларизованих сукоба, у којем су идеологије биле међусобно супротстављене, кад су букнуле комунистичка и фашистичка револуција против капитализма, кад су покрети за националну независност нагризали империјализам. За време хладног рата Совјетски Савез је био у хроничној несташици животних намирница, сексуалном чистунству, својина је била сведена на најнеопходнију одећу и кућне потребе, уз строга ограничења слободе кретања. Сједињене Државе су нудиле огромне количине хране и

пића, неконтролисану сексуалност, анархично нагомилавање добара и неуморна номадска путовања. Један систем подредио је примарне потребе наводно материјалистичкој идеологији, други их је задовољавао до крајности на искључиво физичком нивоу. У другој половини века сведоци смо јачања неверице у све идеологије и у порасту осећаја за важност примарне потребе како у телесном тако и у менталном контексту. Сад виђамо протесте у корист мира, достојанства и слободе пре него изјашњавање о могућном идеолошком систему. Властодршци и они који су одређени да то буду такве протесте зову контрареволуционарним, и већ не знам како, а власт сматрају нечим што произилази, по Мао Цедунговој изреци, из буренцета револвера. Ако се људски род не може домоћи боље концепције о власти од ове, јасно је да свет неће још дуго трајати. Наслов ове књиге *(Еванђеље по Луки,* 4:32) наговештава вербални аспект моћи који нема ничег заједничког с револверима и зато је доследан, као што онај други то није, у човековој тежњи да преживи.

С енглеског
Душко ВРТУНСКИ

Нортроп ФРАЈ

ОБНОВА ТРАДИЦИЈЕ

Један поглед на српску савремену прозу

Средином девете деценије колективна критичка свест и историјска интуиција српског народа још увек су биле умртвљене, живе тек у наговештајима, расплинуте и неканалисане у једном смеру. Крајем деценије, у неколике мирне, али динамичне године, народна свест се пробудила и прерасла у широк ослободилачки покрет чији је циљ ослобођење од комунистичког режима и успостављање модерног демократског поретка. Тај процес нема једино ни првенствено политички карактер; политичке промене само су предуслов, а можда и видљива последица дубинских (епохалних) културних и духовних преображаја у којима се налазе савремена друштва, грађанска једнако колико и комунистичка. Шта ће се родити из тих преображаја — то за сад још није извесно; али да се налазимо на прагу нове историјске епохе и на почетку неког новог културног пута, у предворју нове цивилизације и пред васкрсом нове духовности — то је сасвим јасно.

Један од знакова који нам о томе говоре јесте и обнова националних духовних традиција и актуализовање националних историјских искустава. Ти процеси тренутно су карактеристични за бивше комунистичке земље. Али вероватно је да ће слични процеси захватити и тзв. западни свет. Јер човечанство данас изводи једну велику рекапитулацију историјског пута који је прешло, сажима тај пут у јасну свест да је историја можда била ход у погрешном правцу, да је било могућно кренути и неким другим путем, — и да је човек поново враћен на првотно онтичко и космичко стање у којем треба да изабере нов пут у своју егзистенцију.

Та духовна ситуација вероватно је условљена кризом идеје историјског прогреса.

Идеја прогреса била је spiritus agens нововековне цивилизације, оне која је рођена из хуманизма и ренесансе и која траје до данас. Комунизам и техничка цивилизација су два највиша, али екстремна израза нововековне цивилизације. И један и други су утемељени на вери да је могућно саздати Рај на земљи, да се човек може ослободити из своје првородне егзистенцијалне ситуације на Земљи, да је могућно учинити га срећним, не само без Бога, него и против Његове воље. Комунизам је показао унутрашње наличје и своју историјску и егзистенцијалну немоћ; вера у технички прогрес, односно у технологију као у оваплоћење идеје прогреса, на практичном плану још увек је жива и још увек покреће грађанска друштва, али на духовном плану, у просторима човекове интимне егзистенције, и та вера је већ разједена смртоносном сумњом. „Враћање у прошлост" је природан резултат критичног стања у којем се нашла вера у будућност (прогрес); прошлости се враћа оно што нема будућности; али, исто тако, оживљавање прошлости је само међуетапа на путу у неку потпуно другу будућност, у друго време које неће бити продужетак времена садашњег.

И пре но што је процес обнове традиције прерастао у један шири духовни покрет, али и у друштвени и политички инструменат, у српској књижевности девете деценије нашег века тај процес је био јасно уобличен. У почетку се испољавао не толико у враћању историјским темама, старим националним заветима, легендама и митовима, колико у оживљавању традиционалних облика духовности и традиционалних уметничких форми. Те облике духовности и форме уметничкога уобличавања књижевност је сугестивно исказивала, дискретно реафирмисала. Такав однос према традицији проистиче из саме природе књижевног стварања.

У природи књижевности је да несвесно памти егзистенцијална искуства, душевне доживљаје и духовне визије прошлих генерација. Та искуства, доживљаји и визије субlimисани су у матерњем језику; ма о чему писао, ма колико био модеран и оригиналан, самим језиком писац реафирмише духовну есенцију свог народа и његову васколику културу, све културне хоризонте и историјске етапе кроз које је народ прошао. И не само књижевност, него култура у целини, у сваком периоду свог трајања, представља један отворен духовни хоризонт у којем се укрштају, стапају, преплићу и сударају културна стремљења времена садашњег и духовна енергија културних модела из прошлости. Стога су традиција и култура једно те исто. Култура је

свест о традицији, а традиција свест о плуралиѕму и слоје-
витости културе садашњег времена. У књижевности та свест се испољава не само у несвесном памћењу прошлих времена и спонтаном стваралачком сећању на различна егзистенцијална стања, духовне ситуације и културне хоризонте у којима је живео национални колектив који се споразумева једним језиком — него такође и у пишчевом свесном знању конкретних књижевних форми које су стваране на матерњем језику.

Темељна упоришта васколике српске књижевности налазе се у усменој књижевности, вековима стваној у крилу патријархалне културе, и у средњовековној писаној књижевности, настајалој у окриљу Српске православне цркве. Та два духовна космоса и два поетичка система уграђена у српски језик представљају најстарији слој српске књижевне традиције. Новији слој представљају поетике романтизма и реализма. Модернистичка и авангардна усмереност књижевности нашег века представљала је покушај радикалног раскида са традицијом, у првоме реду са новијим слојем те традиције, са духовним и поетичким садржајима реалистичке литературе. Али и таква настојања битно су одређена традицијом, јер су се вредност и смисао књижевнога стварања огледали у удаљавању од традиције више но у стварању нових аутохтоних вредности. При томе треба имати на уму да напуштање традиције није било остваривано у потпуном виду. Тако је, на пример, модернизам без сумње био једна врста антитрадиционализма; али упркос томе, модернизам није само негација, него и афирмација традиције; јесте негација новијег слоја књижевне традиције (класицизма и реализма), али је истовремено и стваралачка реафирмација старијег слоја традиције (народне и црквене књижевности). У том старијем слоју традиције модернизам је тражио и налазио врела стваралачке инспирације, духовне путоказе и нову језиковну енергију. Авангардни покрети представљају, пак, радикалан раскид са оба слоја књижевне традиције, и са старијим и са нововековним. У томе је суштинска разлика између модернизма и авангарде. Пошто су се огласили у истом времену и пошто су имали истоветан став према традицији нововековне књижевности, они су често у књижевно-критичким разматрањима изједначавани; идентификација модернизма и авангарде на основу спољних обележја изведена је на штету њихове суштинске различности, која, додуше, није прерасла у отворену супротстављеност, што ипак не значи да је тиме и укинута. Стога је и историјска судбина ових двају уметничких и

духовних покрета различна. Авангардизам (футуризам, дадаизам, надреализам, соц. реализам) био је и остао маргиналан и алтернативан књижевни покрет. Модернизам (симболизам, експресионизам) временом се уобличио као трећи, најмлађи слој српске књижевне традиције. Симболизам и експресионизам су већ део класике, како у културолошко-историјском тако и у вредносном смислу.

У савременој (послератној) књижевности претежно су други и трећи слој књижевне традиције зрачили активном духовном енергијом. Непосредно по свршетку рата владајућа и обавезујућа уметничка поетика био је социјалистички реализам, који у основи представља најнижу, декадентну форму авангардног духа. Потом је актуализован класични реализам, а с њим упоредо, као антипод, онај ток авангардне духовности који се пре рата сублимисао у надреалистичком покрету. Надреалисти су имали амбиција да под своју поетику подведу сав модернизам, дакле и симболизам и експресионизам. То се ипак није догодило. Модернизам је шездесетих година реафирмисан као аутентичан, од надреализма много шири и у основи друкчији књижевни правац. Преко модернизма савремени писци су успоставили стваралачки додир и са најстаријим слојем српске књижевне традиције, са усменом и црквеном литературом, јер модернизам је, као што је речено, између осталога био и духовни и уметнички покрет који се враћао у прошлост успостављајући стваралачки дијалог са архаичним, патријархалним и хришћанским културним хоризонтима.

У деветој деценији века књижевност све живље и отвореније успоставља контакт са најстаријим слојем српске књижевне традиције, са патријархалном и хришћанском културом, односно са усменом и црквеном литературом. Тај контакт је непосредан, успостављен не више једино преко модернистичке традиције него преко аутентичних извора и класичних дела патријархалне и хришћанске цивилизације. Реафирмација најстаријег слоја књижевне традиције, као што ћемо видети, мање је видљива на тематском, а више на једном општем духовном плану. Штавише, патријархална и хришћанска духовност као да се пуније исказују у делима која су тематски везана за савремени живот него у онима која су *и* тематиком смештена у стара времена.

Истовремено са обновом и духовним активирањем најстарије српске књижевне традиције у савременој српској књижевности мења се и однос према модернизму. Уосталом, став према модернизму не може бити исти у времену кад је модернизам активан и актуалан процес и у времену кад је модернизам постао слој, део књижевне традиције. Тај измењени однос према модернизму, премештање модер-

низма из актуалне садашњости у традицију, књижевни критичари објашњавају појмом *постмодернизам*. Као што му и само име говори, постмодернизам није нека друкчија књижевност од модернистичке него само нов однос према модернизму, једна нова етапа у његовом развоју.

Ни један од ова два процеса — ни обнова најстаријег слоја књижевне традиције ни нов однос према модернизму — нису основне и једине одлике савремене књижевности, нису доминантне тенденције. Али маркантне свакако јесу. Реактивирање технике усмене приче и духовности патријархалне културе, реафирмација хришћанске духовности, стваралачко преиспитивање и настављање модернистичке традиције — то су, можда, они процеси у књижевном стварању по којима ћемо препознавати стил и дух српске књижевности девете деценије овога века.

Шта су основне карактеристике и доминантне садржине тих процеса?

Реактивирање технике усмене приче и духовности патријархалне културе

На стилском плану овај процес се испољава у обнови локалних говорних дијалеката који немају статус стандардног књижевног језика. И у реалистичкој књижевности регионални дијалекти, архаизми, провинцијализми, обилато су кориштени; али у класичним реалистичким делима они су били искључиво језик конкретних књижевних јунака, а не и пишчев, односно језик дела у целини; дијалектима се писац користио да би верно предочио карактер, али и социјални статус тзв. типичних ликова, или да дочара локални колорит средине о којој се конструише прича; понекад је писац према тој врсти некњижевног језика успостављао ироничан став; у сваком случају, регионални дијалекти везују се уз ниже или уз егзотичне сфере стварности. У савременој књижевности има, међутим, целих дела написаних на неком локалном дијалекту. Тако је Драгослав Михаиловић романима *Петријин венац* и *Чизмаши* покушао да мораво-ресавском дијалекту обезбеди дигнитет равноправног књижевног језика, равноправног са стандардним, нормативним књижевним језиком. Иван Ивановић је, посебно у роману *Аризани*, реафирмисао говорни језик јужне Србије. Следећи поетику Матије Бећковића, више писаца је настојало да у књижевност поново уведе стари црногорски говор. На занимљив начин то је пошло за руком Марку Вешовићу у роману *Родоначелник*.

На формалном, структурно-композиционом плану ова врста уметничких књижевних дела реафирмише, стваралачки примењује и разрађује технику усмене народне приче и неухватљиву поетику непосредног говорења. Основа романескне конструкције јесте прича или венац прича — било да је нека позната стара легенда, или мање позната локална, фамилијарна, чак породична легенда, каквих у патријархалној култури има мноштво у свакој средини и у најмањим друштвеним ћелијама, било да је романескна прича мање или више потпун животопис оног имагинативног јунака који се једновремено јавља и у улози стварног казивача, односно приповедача. И у романима и у приповеткама овог круга у основи наративног тока налази се анегдота, цртица, кратка прича са снажном хуморном или трагичном поентом, сви ти мали облици казивања добијају статус посебних приповедних мотива.

Техником усмене приче не користе се само писци који своја дела и тематски везују за патријархални цивилизацијски хоризонт. И писци чија је тематика преузета из урбаног живота понекад своје приче развијају у духу усменог казивања. Такав писац је, на пример, Света Лукић. Иако тематски не припада овом кругу, и његова прозна дела васкрсавају или конструишу ону животну ситуацију у којој се казује и слуша прича у патријархалној култури. Тако у романескну причу не улазе само догађаји и доживљаји који се повезују у мање или више узбудљиву фабулу; садржај приче је такође и непосредна, реална или имагинативна ситуација у којој се прича казује или пише и у којој се чита или слуша; јунаци романа тако постају и сам писац и читалац, односно слушалац. У *Трену I* и *Трену II* Антоније Исаковић уметничке композиције гради на овој животној ситуацији, која се сублимише у један рафиниран модел казивања. На сличан начин и многи други савремени писци непосредну животну атмосферу у којој се казује и слуша усмена прича сублимишу и преображавају у модерну технику приповедања. На тим принципима утемељени су романи Драгослава Михаиловића *(Кад су цветале тикве, Петријин венац, Чизмаши)*, Данка Поповића *Књига о Милутину, Родоначелник* Марка Вешовића, *Аризани* Ивана Ивановића, приповетке Данила Николића, Мирослава Јосића Вишњића, Јанка Вујиновића, Радосава Братића, Јована Радуловића и многих других писаца. Уместо васкрсавања животне ситуације у којој казивач казује своју причу, тј. уместо дочаравања животне ситуације у којој се налази *имагинативни казивач*, Света Лукић, Видосав Стевановић, Светислав Басара и још неки млађи прозаисти настоје да верно и сугестивно артикулишу духовно и егзистенцијално

стање у којем се налази *стварни приповедач*, односно писац, оне, дакле, реалне егзистенцијалне ситуације из којих писац конструише књижевно дело као посебан симболички свет. Ти описи обично садрже мање или више искрену моралну самоанализу, егзистенцијалну и духовну контемплацију, лежерну и самоироничну, или бруталну и патетичну емотивну исповест. На тај начин ова врста делâ приближава се поетици црквене књижевности, реактивира инвокације у којима се писац моли Богу да му подари снагу да разуме и умно проникне у догађаје и доживљаје о којима ће писати, или исповеда своју немоћ да о тако узвишеним садржинама говори, односно пише, или се моли Светом Духу да у пишчев језик излије своју светлост и благодат.

У свим овим варијантама одређене духовне и животне ситуације и енергије садржане у старој књижевности — усменој и црквеној — уграђују се у конструкцију књижевног дела и стављају у службу модерне технике приповедања и исказивања духовних доживљаја модерног човека. Увођењем ситуације у којој се романескна прича казује-пише и слуша-чита у наративну потку дела писац постаје један од равноправних јунака у имагинативном свету дела. Самим тим он губи позицију тзв. свевидећег приповедача, односно оне свести и духовности која стоји негде изнад или иза живота, духовности која у животу не учествује, али зна крајњи и суштински смисао свих збивања о којима се приповеда, онај смисао што је учесницима у збивањима непрозиран јер се још увек налазе с ову страну живота, у индивидуалној егзистенцији која још није искусила сопствени крај — смрт; а једино смрт заокружава и у истинитој светлости открива суштину индивидуалне егзистенције имагинативног романескног лика. Изједначавање писца и имагинативних прозних јунака на онтолошком плану представља, без сумње, једну од одлика модернистичких књижевних дела, и једну од специфичности по којима се та дела разликују од традиционалног, класичног и реалистичког романа. Довођењем писца у исту онтолошку ситуацију у којој се налазе и романескни јунаци, чија егзистенција једино и искључиво зависи од пишчеве имагинације и који и постоје једино као форма његовог имагинирања-контемплирања света и егзистенције, тим поступком оваплоћава се једна од суштинских духовних визија модерног уметника: његова реална егзистенција преображава се, наиме, у имагинативну реалност, тако да није више само дело фикција, илузија и имагинација, него је све фикција, илузија и имагинација, чак и оно што сматрамо објективним светом и реалном егзистенцијом; имагинација постаје једина форма бивствовања васколиког света.

У доживљају реалног света као фикције и имагинације сугерисан је још један суштаствен духовни доживљај модерног уметника. Модеран уметник радикално сумња у смисао књижевнога дела и у саму могућност књижевно-уметничке спознаје света. Сумња подједнако у могућност да се уметничким стварањем осмисли, преобрази персонална егзистенција и да се превазиђе њена ограниченост и коначност, колико и у могућност да се делом васкрсну, сугеришу и саопште најдубље и коначне истине о свету и човеку. Наравно, оваквих сумњи није био лишен ни уметник у ранијим културама, али их није исповедао у делу; настојао је, напротив, да делу обезбеди дигнитет суште истине и оваплоћеног смисла. Модеран уметник, међутим, исказује те своје сумње у делу, оне су развијене у посебан наративни ток или су исказане у есејизираним дигресијама: релативизација уметничке истине, сумња у вредност и смисао уметности, као форме спознаје или начина персоналног духовног бивствовања, представља један од носећих елемената значења и смисла модерног књижевног дела.

Ако је довођењем реалног писца и фиктивног романескног јунака у исту онтолошку раван свет преображен у фикцију, у имагинативну стварност, ако су свет и фикција потпуно изједначени, онда је сумњом у уметност као форму спознаје света разлика између фикције и стварности поново васпостављена. Наиме, сумња у смисао и у стварност уметничког дела могућна је само ако у свести или у интуицији живи нека друга, од дела као фикције виша, пунија и истинитија стварност. Истовремено, тиме је поново повучена разлика између унутрашњег психолошког времена књижевног дела и непосредног, реалног времена у којем се дело пише или чита; а то непосредно време није никаква апстракција него реално време конкретизовано у сваком читаоцу посебно.

Ови модерни доживљаји смисла дела, и модеран однос према уметничком делу као посебној форми духовне егзистенције, у српској савременој књижевности дочарани су и исказани реактивирањем поетике усмене приче, увођењем ситуације кад се прича казује и слуша у унутрашње просторе казиваног дела, односно у причу. А поетика усмене приче никад не садржи само унутрашњу структуру текста-приче него обухвата и конкретан контекст у којем се она казује-слуша. Тек кад је усмена прича истргнута из контекста патријархалне културе, кад је пренесена у писану књижевност и у хоризонт грађанске културе, тек тад је постала текст и тад је као „посебна стварност" одвојена од непосредне стварности и од реалног времена који су били

њена унутрашња садржина; ипак и у записаним усменим причама најчешће је остао траг и наговештај оне ситуације у којој је казивач говорио причу записивачу.

Иманентна контекстуалност усмене приче у савременим прозним делима стваралачки је уклопљена у полифону структуру и дисперзивну форму модерних дела. Усмено казивање по природи је изломљено епским дигресијама, разноврсним умецима и досеткама казивача; оно има своју дубинску перспективу у којој се укрштају унутрашње време приче, односно оно време о којем се плете прича, и реално и конкретно време у којем се она слуша, и где се у једну нечујну мелодију слива казивачев однос према садржинама приче, према имагинативним ликовима и догађајима, на једној страни, и према онима којима се ти догађаји приповедају, на другој страни. У иманентној контекстуалности усмене приче садржано је не само језгро, него и квинтесенција полифоне структуре и дисперзивне форме. Српски писци су стваралачки користили модернистичке потенцијале и високе естетске идеале усмене традиције за изградњу аутентичних и национално специфичних модерних романа и приповетки.

Због тога што се стваралачки ослањају на говорни језик и на поетику усмене приче, ова врста модерних дела исписана је једном новом мелодијом, оном инкантацијом у којој ритмика говора оплемењује стилистику стандардног књижевног језика. Али у говорном језику није садржана само једна нова и специфична мелодија, него и нова духовност ових дела. Та нова духовност јесте у ствари оживљена стара духовност патријархалне културе.

У модерним делима која стваралачки настављају поетику усмене књижевности и која реафирмишу духовност патријархалне културе језик је доведен у једну специфичну уметничку функцију. Језиком се више не призивају скривене суштине и више сфере егзистенције, свепрожимајућа, божанска духовност, као у средњовековним црквеним књижевних делима. Језиком се, такође, не сугеришу на уметнички начин неке законитости које управљају људском судбином у конкретном друштву и времену, какву функцију језик има у прозним делима класичног реализма. У делима патријархалног реализма (назив је, наравно, услован и критичарски оперативан, а не теоријски ни књижевноисторијски верификован) — језик се јавља у функцији *људског разговора*. То је разговор ради разговора, али то никако не значи да је због тога бесадржајан. Разговор је обличје и музика душе. У разговору јунаци ових прозних дела исказују своја реална животна искуства, своје виђење света и доживљај живота — укратко, успостављају духован однос према егзис-

тенцији. Разговор је имагинирање и контемплација егзистенције. У основи, он је сећање на оно што је некад стварно било, што је јунак који разговара у делу видео, доживео, што га је снашло — дакле, сећање (имагинирање и контемплирање) судбине. У сећању лична судбина губи своју тежину и неумитност и преображава се у етеричну и слободну духовну сферу у којој васкрсава нада и вера у друге, надличне и надвремене облике егзистенције. У разговору се лична судбина и индивидуална егзистенција превладавају, добивају вредност и значај у широком току општег људског бивствовања, возносе се у неке друге просторе и времена, у неке више духовне сфере. Те више сфере утемељене су у самом језику-говору. Језик је мост преко којег романескни јунак преводи своју реалну егзистенцију у друге, божанске и светлосне просторе. Разговором његова судбина постаје — прича, из земних пространстава пресељава се у легенду. У епској свести и у душевности патријархалног човека увек живе људска нада и вера да сваки живи створ који је икад постојао на земљи има своју судбину коју треба памтити, с којом ваља саосећати и која заслужује да се казује другим људима. У том казивању све што је некад постојало, постоји поново, на нов начин, не више у материјалном обличју већ у матерњем језику и у људском разговору, постоји, дакле, као чиста и суштa духовност индивидуалне егзистенције ослобођене од свега земног, материјалног и пропадљивог. У те нове и више сфере постојања оличене у људском разговору улази све што је некад постојало: добро и зло, лепо и ружно — подједнако и равноправно; све заслужује да буде упамћено и у језику-разговору сачувано, сахрањено у новој, вишој сфери људског бивствовања. Свему и свакоме остаје нада да ће једном живети у тој сфери, у матерњем језику, у људском разговору, у причи о себи. У неким савременим романима једино та нада покреће јунаке да свој живот испричају другом људском бићу. У *Петријином венцу* и *Чизмашима* Драгослава Михаиловића и у *Књизи о Милутину* Данка Поповића вером у духовност матерњег језика мотивисане су романескне структуре у целини, а не само приче које казују јунаци ових дела. У духовности матерњег језика, верују ови јунаци, живи неки виши смисао, божанска правда и љубав која ће умети, моћи и хтети да обасја и тако спасе њихове земне, у просторима реалне егзистенције окончане и неизмењиве судбине. Али за ту веру није довољан сâм матерњи језик, моћ говора и чежња за разговором. Неопходно је и друго људско биће да разговор прими, да разуме и саосећа са оном судбином што се сад догађа као прича, а уме да сачува и пренесе туђи личан живот као своју причу. Стога у овим књижевним делима разговор није само исповедање

него истовремено и духовно братимљење са оним ком се прича казује. У души тог другог спасава се сопствена душа која се сублимисала у причу и разговор; другом бићу се поверава на чување и разумевање оно једино што јунак осећа бесмртним у себи и у свом животу — сопствену људску душу. Тако се у овим књижевним делима која имају форму непосредног разговора, која се ослањају на поетику усмене приче и на патријархалну духовност — дакле, на најстарији слој српске књижевне традиције — на један дискретан начин открива и афирмише хришћанска духовност српског народа, језика и културе.

Реафирмисање хришћанске духовности

У српској књижевности друге половине 20. века досад се није појавио неки уметнички правац религиозно инспирисан, какав је, рецимо, у основи био експресионизам, нарочито у својој последњој фази, пред почетак другог светског рата. То, наравно, не значи да се хришћанска духовност не манифестује и у делима савремених српских писаца. У послератној епоси присутна више у наговештајима и у готово несвесним поетским доживљајима, у деветој деценији нашег века религиозна духовност, хришћанска етика и естетика, поново постају снажним чиниоцима уметничког дела, „тачка гледишта" са које писац доживљава, самерава и осмишљава, уметнички дочарава непосредни живот.

Посредна, имплицитна и иманентна религиозност савремених српских књижевних дела извире из саме природе уметности. Религиозна духовност у најширем смислу урођена је бићу уметности; уметност и религија потичу из истих унутрашњих духовних извора и представљају два сродна духовна доживљаја света и два сродна духовна односа према егзистенцији, чак и онда кад су ти доживљаји различни до супротстављености.

Хришћанска духовност која дискретно зрачи из дела српских савремених писаца потиче не само из иманентне религиозности уметности, него, исто тако, и из модернистичке традиције, дакле из најмлађег слоја српске књижевне традиције. Преко модернистичког односа према старијим слојевима те традиције савремени писци успостављали су посредан однос са патријархалном и црквеном књижевношћу, у којима је хришћанска духовност снажније и директније исказана него у модернизму.

И у свом односу према религиозној духовности, исто као и на стилском и општем духовном плану, модернизам је био дисперзиван и противречан покрет. На једној страни,

модернисти су паролу о „смрти Бога" прихватили као целу истину и као свој искрен доживљај. Њихово основно питање било је: шта после вере у Бога, чиме и како заменити и надокнадити религију? За разлику од позитивиста 19. века који су на ово питање самоуверено и радосно одговарали да ће религију потиснути научна истина, модернисти су „смрт Бога" доживели као једно тескобно егзистенцијално и историјско стање које је могућно превазићи једино уметничком етиком: пропаст религије замениће и надокнадити уметничка духовност у којој су сублимисани култ лепоте и култ слободне индивидуалне свести и душевности. Али модернисти се ипак нису у потпуности задовољавали уметношћу ради уметности, нису је сматрали самодовољним и самосмисленим начином индивидуалне духовне егзистенције, него су њоме трагали за неком новом религиозношћу или за обновом старе, за једном универзалном филозофијом живота која може дати умирујуће одговоре на човеково питање о смислу његове сопствене, индивидуалне егзистенције; уметност сама по себи није представљала тај умирујући одговор; вера у уметност није успела да постане истовремено и вером у смисао личног живота.

Тако су српски симболисти својом поезијом афирмисали једну специфичну форму религиозне духовности. У њиховој поетици пун израз је нашао модерни мистицизам и естетизантна и рационализована религиозност модерног човека. У религиозној духовности српских симболиста — Јована Дучића, Милана Ракића, Симе Пандуровића, Владислава Петковића Диса и других — преплићу се пантеистички доживљаји са неоплатонистичким идејама, хришћанска етика са стоичком и хедонистичком филозофијом, култ персоналне духовности са будистичким инперсонализмом. Овај духовни плурализам и интелектуални еклектицизам ипак је обједињен у јединствену визију света и живота. Тај доживљај се темељи на визији света као говора симбола: сви природни феномени, све видљиве и невидљиве манифестације живота, само су симболи који посведочавају постојање неке друге онострране стварности, знаци су и поруке којима Творац говори-открива човеку духовну суштину и телеолошки смисао васељене, објављујући му тиме и његово људско позвање у остварењу општег Божијег плана, његово место у „Божанском домостроју".

И српски експресионисти су се, као и симболисти, мучили питањем: шта после вере у хришћанског Бога, како живети после његове смрти? Треба живети слободно, распусно, спонтано, инстинктивно, отвореним чулима, без икакве чежње за вишим смислом егзистенције, јер је њен смисао

већ садржан у њеном непосредном чулном догађању — то је један од експресионистичких одговора на ово питање. Религиозну духовност замењује витализам, култ живота ради живота. Али, као што се симболисти нису могли задовољити вером у уметност ради уметности, тако ни експресионисте није умирила вера у непосредан, природан и чулан живот. И они су трагали за „неким вишим идеалом живљења".

Врховни естетски и стваралачки идеал експресиониста јесте тежња да се открије духовна унутрашњост света, да се природа осети и доживи изнутра, а не да се сагледава споља, да се сва материјална бића у свету доведу до сопствене имманентне самосвести и тако уведу у општа космичка струјања и у божанске сфере. Из таквих естетских тежњи експресиониста рађају се и њихови етички идеали уметничког стварања. Ти идеали су сублимисани у свест о месијанској улози уметности: откривајући духовну унутрашњост природе, доводећи материјална бића до првородне, сушташтвене свести и самосвести, уметност истовремено спасава свет; у његовој трошности, материјалности и пролазности ослобађа вечне духовне еоне. Стога се уметник-експресионист мање или више искрено уживљава у улогу и позу Месије. На тај начин, представљајући уметника као Месију Богочовека, и оне варијанте експресионизма у којима има декларативног богоборштва и у којима се пантеистичке визије конституишу као један нов, модеран фетишизам, ипак се имплицитe оживљава и афирмише хришћанска духовност. Афирмише се првенствено оживљавајући лик Богочовека у позицији уметника. Не само у православном, већ и у свим другим варијантама српског експресионизма, Богочовек је представљен на један нов, нецрквен, оригиналан поетски начин: као уметничко-поетска, а не философско-теолошка визија. У поетици српског експресионизма уметник преузима на себе улогу и судбину Богочовека. Сједињавајући се са постојећим и са могућним формама материјалног и духовног бивствовања, уметник проширује своју индивидуалну егзистенцију до космичких размера, превазилази уске антропоцентричке границе и поистовећује се са ритмом и судбином васколиког живота у васиони. Поистовећењем са свим видовима живота, са свим нивоима егзистенције, уметник свет и живот прихвата љубављу, и из љубави покушава да њихову материјалну ограниченост и пропадљивост спасе својом прворођном, богочовечанском духовношћу. У оваквим естетским идеалима експресиониста несумњиво је живо осећање, или бар сећање на лик Исуса Христа, који се из љубави према човеку оваплотио у људско тело и поистоветио са човековом судбином на земљи.

Онолико колико је модернизам био стваралачка инспирација и мера креативних моћи савремених српских писаца, толико је и ова специфична, модернистичка религиозна духовност била афирмисана и стваралачки продубљавана у послератној књижевности. Естетизантна проза шездесетих година непосредно или индиректно ослањала се на симболистички спиритуализам, док је тзв. нова, стваралачка, неореалистичка проза седамдесетих у великој мери реафирмисала експресионистички култ непосредног чулног живота и једну посебну варијанту витализма. Посебну утолико што тај витализам не проистиче из вере у живот и из радости, већ је, напротив, пркосан одговор на осећање егзистенцијалне тескобе, ускраћености, разочарности у свет и живот; укратко, тај витализам је парадоксалан израз дубоког егзистенцијалног очајања.

У деветој деценији у српској књижевности је изграђен непосреднији стваралачки контакт (не дакле више посредан, успостављен преко модернистичке традиције) са изворима хришћанске духовности, са усменом патријархалном и црквеном религиозном књижевношћу.

Православна духовност се у савременој књижевности испољава на различите начине и у различитим слојевима уметничког дела: у језичком, тематском и значењском слоју, у најширој уметничкој филозофији живота и у персоналним духовним визијама појединих писаца.

Мирослав Савићевић се први међу српским савременим писцима непосредно инспирисао српском црквеном културом и православном духовношћу. Његови романи тематски су везани уз хоризонт црквене културе: *Завети* (1980) јесу духовни и световни животопис Светог Василија Острошког; *Брод мртвих* (1982) мементо је патријарха Арсенија Чарнојевића; *Слово* (1985) модерна романсирана духовна биографија Светога Саве; *Прича о Косовском боју* (1988) јесте повест о Кнезу Лазару и о духовном узлету Србије пред пропаст царства. Али ови романи нису класични историјски, него много више модерни филозофски романи. Савићевић суптилно васкрсава душевне доживљаје и духовне визије религиозног човека који живи у окриљу црквене културе, али он ту духовност не открива као историјску, него као свевремену, па утолико и модерну духовну енергију; том енергијом, као и поетиком средњовековних житија и црквене молитвене поезије, инспирише се за изградњу изузетно модерних и оригиналних романескних облика. И Добрило Ненадић је за тему свог првог романа *Доротеј* узео живот религиозног човека у крилу цркве; али овај писац тај живот дочарава више у светлости ренесансне духовности и рационалистичке филозофије, него у светлости религиозне духовности и хришћанске етике. За разлику од

Савићевића, који религиозну духовност и црквене каноне слободно трансформише у модерне романескне форме, али их при том никад не разара и не руши већ их реафирмише, Ненадић религиозну духовност секуларизује.

На традицију црквене књижевности ослањају се и неки романи и приповетке Видосава Стевановића. Он је реактивирао лексику, синтаксу, реторику и делимично облике црквене књижевности. Али тим језиком он не васкрсава духовне визије, него описује чулне сензације и еротске комплексе својих јунака, а понекад и најниже нивое људске егзистенције. Он не секуларизује само него и профанише религиозну духовност, супротставља јој очајнички и брутални виталузам својих јунака. Тако овај писац реафирмише црквену књижевност на један парадоксалан начин: увођењем профаних садржаја у црквени језик и увођењем црквеног језика и духовности садржане у њему у свакодневни живот и најниже сфере људског бивствовања. Тако традиција црквене књижевности и религиозна духовност у Стевановићевој прози оживљавају у процесу страсне, виталне и патетичне негације којом се дочарава прожимање и потпуно јединство свих сфера људске егзистенције и свих нивоа стварности: светост се сједињује са физиолошком напрегнутошћу тела, а култура и традиција са природом и органским животом.

Хришћанску духовност обнављали су и они српски писци који своја дела тематски и стилски нису везали са црквеном средњовековном литературом. У многим делима која теме налазе у савременом животу на различите начине се манифестује православна духовност: у имплицитној реафирмацији патријархалне културе и византијског наслеђа, у васкрсавању имагинативних романескних ликова који чезну за вером, у дочаравању унутрашње драме човека који је прихватио лажну религију, у конструисању негативних утопија које сугеришу неминовну пропаст материјалистичке и рационалистичке цивилизације, односно остварење хришћанских апокалиптичких визија, итд. Хришћанска етика и православна „отворена антропологија" посредно или непосредно испољавају се у појединачним сегментима садржаја књижевног дела; то је и разумљиво кад се зна да је православље она духовна енергија која прожима свест и живот српског народа, која је уткана и у духовност модернога човека, чак и онда кад он тога није у потпуности свестан. Али, осим овог дискретног, посредног и свепрожимајућег дејства религиозне духовности у савременим књижевним делима, у деветој деценији овог века написана су и дела чија су основна и највиша значења утемељена у хришћанску етику и православну антропологију, дела која непо-

средни живот и историјске догађаје осветљавају и осмишљавају са позиција хришћанске филозофије живота.

Такав је, на пример, роман Антонија Исаковића *Трен II*. Јунаци тог дела су учесници у друштвеним и историјским збивањима, у комунистичкој револуцији; они су, штавише, апостоли и поклоници комунизма као нове вере. Али њихове трагичне судбине никако није могућно схватити ни из логике историје ни из њихових индивидуалних карактера. Исаковић је њихове судбине уметнички „објаснио" тако што је њихову нову веру обасјао хришћанском етиком. Гордост и гнев, самољубље и самозаборав, сујета и завист, властољубље и чежња за обоготворењем, неприхватање човекове основне егзистенцијалне ситуације на земљи и поricање Божијих заповести, обоготворење и чежња за самороћењем, за стварањем новог света и новог човека — све су то оне душевне енергије које покрећу живот и надахњују веру јунака овог романа. Али, са становишта хришћанске етике, то су истовремено и смртни греси. Тако су и њихове судбине приказане као последица трагичне кривице, као Божија казна за грехе које су починили према сопственој људској и божанској природи.

И у збирци приповетки Данила Киша *Енциклопедија мртвих* (1983) васкрснут је духован доживљај егзистенције сродан хришћанској филозофији живота. Не само тематски, већ и по унутрашњем емоционалном набоју, то су љубавне приповетке. Љубав у њима није само психолошко стање имагинативних јунака, него и антрополошки и метафизички принцип којим се негира и превазилази смрт. У свим приповеткама ове књиге описује се по једна смрт и једна велика и тужна љубав која болом обасјава прекинути живот, вазноси га у светлост вечности, чистотом душе буди га из смрти, уводи у просторе новог бивствовања у којима сваки трен угашеног живота зрачи непоновљивим смислом и у којем сваки индивидуални живот добија васељенске димензије и васељенски значај. Људска душа, прочишћена болом због смрти вољеног бића, открива се у овим приповеткама као један посве нов простор бивствовања, као Царство Небесно и Вечност.

Драма религиозне културе уметнички је најпуније дочарана у роману Меше Селимовића *Дервиш и смрт*. Слободно изабрана и брижно негована религиозна духовност главног јунака растаче се у искушењима непосредног живота и у судару са логиком друштва и историје, показује се немоћном да заштити персоналну егзистенцију од њених унутрашњих, карактерних тежњи, открива се као непоуздан ослонац човекове природне чежње за идеалном духовном егзистенцијом.

И у последњем романескном циклусу Добрице Ћосића, *Време зла*, вера, односно човекова природна потреба за вером, јесте основни антрополошки и филозофски проблем који се расправља на уметнички начин. Немоћ да се вера прими, и немогућност да се без ње живи — то је основа на којој се развија духовна и животна драма Ћосићевих јунака, а одабирање лажне религије којом покушавају задовољити аутентичну, урођену људску потребу за правом и пуном вером извориште је њихових трагичних судбина. Вера у разум, и вера у сумњу као у основни садржај и есенцију људског разума, она вера коју је устоличила нововековна просветитељска цивилизација, такође је уметнички проблематизована у Ћосићевом делу. Та духовна, историјска и цивилизацијска драма уметнички је најверније сугерисана у првом делу трилогије, у роману *Грешник* (1985).

И на формалном плану савремени српски писци инспирисали су се црквеном литературом. У неким прозним делима писаним у деветој деценији нашег века дискретно је оживљена лексика, синтакса и реторика средњовековних житија. И модерни писци понекад се уживљавају у улогу и позицију летописца и животописца који о свом времену не говори савременицима већ неким будућим вековима, и тако уводи наше постојање у опште време човекова мукотрпног трајања на Земљи, оставља у делу и делом знаке за распознавање нашег времена, оног земног трајања чији ће коначан смисао бити одгонетнут тек у потоњим временима. Тон и дах летописа понекад прожимају не само дела која говоре о историјским догађајима и колективној судбини него и она која исповедају интимне доживљаје и лична сновиђења. Исповедни и молитвени тон писца-монаха који се на почетку и на крају дела обраћа Богу и Светом Духу да му помогну да разуме живот о којем пише, да га учине достојним свете теме-садржаја дела, тј. оне личности којој је житије посвећено а која се преселила у неке више сфере егзистенције — тај исповедни и молитвени тон све је јаснији и у делима неких савремених писаца. Фабулативни ток савременог прозног дела често је испресецан интроспективним пасажима у којима се писац обраћа читаоцу, исказује свој духован однос према имагинативном животу што га васкрсава уметничким делом, дочарава своју стрепњу пред мистеријом реалног живота чији је смисао непрозиран чак и уметничкој имагинацији, исповеда духовну чежњу за сазнањем коначне истине, не само о свету и животу, већ и за спознањем крајњег смисла сопственог, индивидуалног бивствовања. Савремени писци као да се одричу идеје и уверења да је уметничко дело самосмислено, да је скровиште аутохтоног смисла егзистенције и извориш-

те аутономних животних и мисаоних истина; са сумњом у аутохтону смисленост уметничког дела буди се и вера да је уметност средство општења са вишим духовним сферама, да је начин откривања божанске духовности у себи и у васељени, оне, дакле, духовности коју дело само симболизује, али је не досеже и не садржи у себи. Укратко, модеран писац, као и средњовековни религиозни уметник, све јаче уметничко дело доживљава као метод моралне и духовне аскезе. Раскошна, необуздана, понекад хировита и самодопадљива имагинација савремених писаца постепено прераста и улива се у један модеран аскетизам; побожна задивљеност реалном егзистенцијом смирује уметникову нарцисоидну гордост, разбуђену и раздражену сазнањем да је и он — попут Бога — способан да васкрсава и дочарава имагинативне облике и нове ритмове бивствовања. Тако модернизам с краја овог века, као и онај с почетка века, васпоставља континуитет са најстаријим слојем српске књижевне традиције, са народном и црквеном уметношћу.

Трансформације модернистичке поетике — неоекспресионизам

Превазилажењем и одбацивањем филозофско-теоријских основа и поетичких принципа социјалистичког реализма, у српској савременој књижевности настао је привремен вакуум који су тежили да попуне писци и критичари различитих естетских и идејних опредељења. Српски надреалисти покушавали су да реафирмишу сопствену поетику и да је наметну као квинтесенцију васколиког модернизма и као једини истински авангардан уметнички правац. Писци и критичари чији је укус био формиран на класичним вредностима и на традицијама српске књижевности 19. века реафирмисали су критички реализам и формулисали једну нову, модернизовану варијанту ове поетике коју су најчешће звали „реализам без обала". У полемици између „модерниста" (надреалиста) и „реалиста" неприметно и непланирано у први план је извучена модернистичка традиција српске књижевности, онај естетско-филозофски и поетички правац који се уобличио у последњој деценији 19. века и у различитим стваралачким трансформацијама трајао до почетка Другог светског рата. Симболизам и експресионизам представљају најизразитије поетичке концепте у модернистичкој традицији. Из симболистичке и експресионистичке поетике зрачила је духовна енергија која је покретала и прожимала готово сва стваралачка стремљења у српској послератној књижевности. Тако и писци који су

у првој фази књижевнога рада били присталице соц. реализма или, пак, традиционалног, критичког реализма, у каснијем периоду прихватили су неке естетске и поетичке претпоставке модернизма, како на стилско-језичком тако и на структурно-композиционом плану (нпр. реактивирање метафоричког језика у прози и форме тзв. романа тока свести). На другој страни, и писци који су заговарали надреализам, радикалан и екстреман авангардизам, или хировит и произвољан експериментализам у књижевности, временом су почели да стваралачки асимилују основне естетске законитости и вредности васпостављене у првој фази српског модернизма. Једном речју, модернистичка (симболистичка и експресионистичка) поетика била је естетско-филозофска основа на којој је стварана српска савремена књижевност.

Модернизам је био актуалан уметнички процес, јасно уобличен духован доживљај егзистенције и чврсто формиран, кодификован поетички систем. Тај духован доживљај егзистенције писци су осећали довољно широким и инспиративним за исказивање персоналне душевности, индивидуалног сензибилитета и оригиналних духовних визија, као што су и модернистички поетички систем сматрали довољно флексибилним да се у њега могу уградити индивидуална стваралачка трагања за новим формама и новим технологијама уметничког обликовања животне грађе.

Али, сама природа модернистичке естетике, — изграђене на култу персоналне духовности, на патосу индивидуализма и на глорификацији оригиналности на формалном плану — омогућила је и подстакла рађање нових духовних тежњи, оних које су на стваралачки начин довеле у питање модернизам. Једна од битних одлика нових духовних тежњи у уметности јесте да се модернистичка поетика представи не више као актуалан духовни процес, него као заокружена и затворена традиција. Канонизовањем модернизма као посебног слоја књижевне тадиције, уздизањем модернизма на место модерне класике, подстакнут је нов однос према модернистичкој поетици. Однос савременог писца према модернизму није, наиме, више само спонтано стваралачки, него и свесно критички; модернистичка поетика не представља више целовиту духовну сферу која обавија и осмишљава индивидуалне стваралачке напоре сваког писца. Савремени писац још увек се налази у модернистичкој духовности као у једном посебном културном простору, али он ту духовност не доживљава једино као унутрашњи, већ више као спољашњи простор према којем мора да успостави нов духован и стваралачки однос, да поново нађе, преиспита и одреди његов телеолошки смисао; да индиви-

дуалним духовним напором учини тај спољни простор садржајем своје унутрашње персоналне духовности; или да га коначно напусти и уздигне се у неку другу и нову духовну сферу, да отвори и освоји нов духовни хоризонт у литератури.

Данило Киш је први међу српским савременим писцима успоставио нов однос према модернистичкој поетици и традицији. У деветој деценији Милорад Павић је романима *Хазарски речник* и *Предео сликан чајем* досегао досад највиши креативни ниво у оквиру те нове модернистичке поетике коју критичари означавају појмовима постмодернизам и, ређе, хипермодернизам. Из Кишеве, а потом и из Павићеве поетике, настајала је тзв. „млада српска проза или проза разлике", како је означена у једној хрестоматији прозних текстова најмлађих писаца (*Књижевна критика*, бр. 1—2, 1987). Дела Данила Киша и Милорада Павића млади писци су истакли за своје уметничке узоре и идеале, а Давида Албахарија промовисали у непосредног претходника и у првог међу једнакима у том новом књижевном покрету. Иако се нису организовали у посебан књижевни круг, млади српски писци који су се јавили у деветој деценији настојали су да се издвоје из доминантне уметничке струје свог времена и афирмишу једну нову поетику. Њихова духовна сродност почива на тој тежњи за издвајањем из националне књижевне традиције и из духовне атмосфере једне средине више него на истоветним естетским идеалима или на сродности по сензибилитету. Поред Давида Албахарија, представници и носиоци овог књижевног покрета су Светислав Басара, Радослав Петковић, Немања Митровић, Владимир Пиштало, Мирослав Тохољ, Драган Великић, Миладин Мичета и други; а Михајло Пантић се афирмисао не само као писац већ и као критичар-тумач „младе прозе". Духом и стилом та проза припада традицији српскога модернизма, али у њој су снажна и видљива настојања да се ослободи свих утицаја традиције и да се укључи у нову европску, космополитску уметност као нову духовну форму технолошке, постиндустријске, електронске цивилизације. Стога је ова проза подједнако и стара (модернистичка) и нова (постмодернистичка) уметничка појава.

Шта је старо, а шта ново у „младој српској прози или прози разлике"?

И стари (историјски, класични) и нови експресионизам (постмодернизам, неоекспресионизам) теже да у уметности саздају и дочарају једну симултану стварност. Симултану у двоструком смислу. Прво, уметничко дело дочарава једновремено бивствовање многих видова, различитих нивоа и бескрајних потенцијала егзистенције, унутрашњу ис-

преплетеност, космички ритам и динамику оствареног и могућњног бивствовања. Друго, само уметничко дело је једна потпуно нова, симулирана стварност, „нова целина које нема, а можда и не може бити у ритму природе" (Ст. Винавер). Из првог става развија се чежња уметника-експресиониште да дочара унутрашњу динамику стварности и пуноћу стварног бивствовања; из другог естетичког постулата логично произлази да је уметност не само имагинативна него и илузорна форма духовног живота, да је права, пуна стварност људског бивствовања негде другде, изван или изнад уметности.

Тежња да се прикаже једновремено егзистирање свих видова стварности — спољашње и унутрашње, историјске и психолошке, реалне и потенцијалне — условљава и специфичну форму модернистичког дела.

Та форма је диспрезивна, привидно хаотична и дисхармонична. Узрочно-последичне везе и просторно-временске релације релативизоване су, учињене флуидним и произвољним, понекад и алогичним и надлогичним. Унутрашња структура реченице у модернистичком прозном делу сродна је структури филмског кадра у којем се налази мноштво детаља привидно неважних за саму филмску „причу", али неопходних за сугерисање животне пуноће и имагинативно-стварносног контекста у којем се прича конституише као заокружен смисао и као симбол отворене људске и космичке духовности. На форму модернистичких књижевних дела знатан утицај су извршиле визуалне уметности: сликарство, филм, у новије време и телевизија и компјутери.

Нарушавање еуклидовских представа о простору, формалне, али и здраворазумске логике, рационалистичких представа о линеарном току времена и позитивистичких схватања тзв. објективне стварности — све те карактеристичне и нападне одлике модернизма, посебно експресионизма, нису имале за циљ ни да разоре стару, ни да створе једну потпуно нову и произвољну слику света, него су пре свега израз настојања да се конструише и дочара „истинита", иманентна слика објективне стварности. Такву слику уметност може конструисати и дочарати једино ако уметник успе да открије и чује унутрашњи језик стварности, да привидно немушта материјална бића доведе до самосвести и самоизраза, да их својом духовном енергијом оживи, подстакне да се огласе сопственим језиком и духом и да их тако уведе у струјања универзалне, божанске, космичке духовности и у ритмове општег и вечног бивствовања.

Све те карактеристичне црте раног, историјског, класичног експресионизма јасно су препознатљиве и у најновијој

уметности, оној што се означава појмом постмодернизам. Али у најновијој уметности има не само нових нијанси, него и нових духовних тежњи, визија и доживљаја које су неке критичаре навеле на закључак да је постмодернизам једна потпуно нова епоха у уметности, а не само нова етапа у развоју модернизма, да је постмодернистичка уметност израз, или бар наговештај нове духовности и нове цивилизације, а не само нов однос и специфичан начин имагинирања и уметничког контемплирања постојеће (модернистичке) духовности и владајуће (нововековне) цивилизације.

Шта су нове садржине и које су нове одлике постмодернистичке књижевности у поређењу са класичним модернизмом?

Рани експресионисти тежили су да делом дочарају „мистерију бивствовања"; гајили су култ непоновљивог живота и непоновљивости сваке личности и сваког трена егзистирања свих материјалних и духовних бића у васељени; веровали су у пуноћу и смисленост чулног, физиолошког живота; проповедали су да је чулност основна, највиша, најистинитија и најсуптилнија форма људске духовности, да је продуховљен и интензиван непосредни, чулни живот основа и највиши израз нове егзистенције, нове уметности и културе. Неоекспресионисти прихватају исте егзистенцијалне и естетске идеале, али они сугеришу да је непосредни живот пре једна случајна, чак сувишна, него мистеријска појава; да је пуноћа стварности у ствари стање хаоса; да је егзистенција апсурдна више него дубоко и скривено смислена; да је култура, културна егзистенција пре једна шизофрена ситуација него стање интензивног и продуховљеног непосредног, чулног живљења. Рани експресионисти теже да језички дочарају или бар да региструју што више трептаја у непосредној стварности, у природи; неоекспресионисти, пак, да призову што више садржаја људске свести, што више случајних асоцијација и произвољних визија. Природа и космос су основни простор људског бивствовања у визијама раних експресиониста; они теже да и културу, сва струјања људске духовности која су се уобличила у културне форме, представе као природне, а не само историјске, културне феномене, као космичка, а не само људска стања и ситуације. Неоекспресионисти осећају да је чак и природа механична и вештачка конструкција, да је култура и, још уже, литература једини простор људског постојања и да је шизофрена и нарцисоидна свест једина садржина и крајња ситуација сваке персоналне људске егзистенције. Стога је у њиховим делима на месту пуноће непосредног, чулног, природног живота, дочарана хировита асоцијативност и хаотична разбијеност (а не осло-

бођеност) културне свести. У њиховим делима има парафразирања наслова књига и филмова, прерађених или дословно преузетих новинских вести, персифлицирања језичких и реторских обрта из свакодневне стварности, илустрованих фотографија или пишчевих цртежа, разарања графичких конвенција текста и сличног. Ти поступци до те су мере коришћени у делима неоекспресиониста да су критичари постмодернистичку поетику описивали између осталога и као „естетику цитата".

Сродности, али и супротстављености класичног експресионизма и постмодернизма огледају се и у пишчевом односу према језику. И једни и други негују и исповедају веру у језик као у једину стварност — и по томе су њихове поетике сродне до истоветности. Али неоекспресионисти ипак изводе радикалан обрт тог полазног поетичког и естетског става. Рани експресионисти теже, наиме, да уметничким делом открију и дочарају *унутрашњи језик стварности,* природе, космоса, свих материјалних и духовних бића. Неоекспресионисти покушавају да пишу из логике језика и да тако открију *стварност у језику.* Основни и највиши естетски идеал класичног експресионизма јесте: открити језиком дубинску логику стварности и дочарати унутрашњи ритам, мистерију и смисао бивствовања. А најважније поетичко начело постмодернизма јесте: показати апсурдност, предочити случајност, произвољност и немоћ самог језика. Модернисти су још увек веровали не само да је суштина стварности у језику, него и да је језик у служби стварности, да постоји нека виша стварност коју је језиком могућно открити и дочарати и којој служе и уметник и уметност. Постмодернисти као да више не верују ни у језик ни у стварност, ни у њихову унутрашњу повезаност. Језик и стварност су потпуно раздвојени, као и дух и егзистенција. Језик је пишчева једина стварност и једина егзистенција. „Али каква корист од стварности" — пише у роману *Напукло огледало* Светислава Басаре, једног од најбољих српских постмодернистичких писаца. У крајњој линији, то се питање може формулисати и другчије: каква корист од живљења? Ако су и одбацивали објективну стварност и сматрали је рационализованим механизмом и тамницом, ако су и негирали реалне и видљиве манифестације живота, рани експресионисти су то чинили верујући у „мистерију органског развића" и у саму *могућност* да се постоји, и то не као затворена форма и заокружена судбина, него као свеопшта и бесконачна егзистенција. Њихов нихилизам се рађа из уметникове жеђи за таквом егзистенцијом, из чежње да се бивствује у безброј облика, да се поистовети са свим материјалним и духовним бићима која су икад

постојала и која су могла постојати, да се сједини са самим извором васколике егзистенције, са оном космичком, творачком и божанском енергијом која свако постојање чини могућним и реалним. Не само реална егзистенција него и сама могућност постојања у делима постмодернизма дочарана је као потпуно непривлачна, чак одбојна појава. Модернистички анархизам и нихилизам они су довели до крајњих антрополошких консеквенци и до егзистенцијалног бесмисла.

Енергија анархизма и нихилизма није више устремљена против стварности и егзистенције, али и против уметности. Уметност постаје основна тема и основни проблем уметничког дела. Тако је постмодернистички књижевни текст у основи рефлексија о језику, о форми и техници саме књижевне уметности. Нихилистички и анархични однос према уметничкој форми не огледа се једино у стваралачкој деструкцији и деконструкцији форме, него у првоме реду у рефлексији форме, у контемплацији уметничке технике. Контемплацијом уметничке форме и рефлексијама о уметничкој техници, форма постмодернистичког дела појављује се као једна хипертрофирана самосвест форме. На тај начин уметничка форма престаје да буде илузорни или симболички израз природне, органске и божанске духовности — постаје метаформа. Постмодерни уметник свесно настоји да разори илузију да је дело природно, да има унутрашњу, органску духовну суштину, тежећи да га заснује и предочи као хиперинтелектуалну, слободну и произвољну, у најбољем случају као метафизичку конструкцију.

Уместо описивања простора у којем се догађа имагинативни живот-прича (како је било у класичним, а највећим делом и у раним модернистичким делима), у постмодерној прози описују се сами унутрашњи простори приче; простор приче, а не просторност живота, оквир је у којем се догађају разнородне животне ситуације, духовне визије, чулни осећаји, визуалне и друге сензације, халуцинације и фантазмагорије. Унутрашњи живот лика — његова хировита, често шизофрена и нарцисоидна свест, испуњена разиграном луцидношћу и настраним дисоцијацијама у којима је садржан не само „личан осећај" него и неки парапсихолошки доживљаји и визије — замена је за судбину књижевног јунака у свету. Не постоји у постмодернистичком делу свет, не постоји чак ни личност, већ једино један хаотичан доживљај света и један растројен дух који чезне да се оваплоти у личност, у тело, у индивидуални микрокосмос, у живот, персоналну судбину, у свет.

Тај деперсонализовани, расточени књижевни јунак не чезне, међутим, да се духовно сабере и оваплоти у посто-

јећи свет и у постојећу културу; његова дезинтеграција је резултат побуне против света и непристајања на „обичан, нормалан и свакодневан" живот. Тај јунак чезне да из владајуће културе и из историјских простора изиђе у нека друга духовна пространства и у друга времена. Он слути апокалиптични крај нововековне рационалистичке цивилизације, он тај крај призива и прижељкује. У његовој свести живе „крхотине сећања" на различна времена и разнородне типове цивилизација кроз које је човечанство досад прошло. Сви ти карактеристични знаци различитих цивилизација истргнути су из свог природног контекста, из животне стварности у којој су некад изгледали природним; учињени су чудним, чудовишним, празним, бесмисленим, мртвим и ужасним, сплетеним у један хаотичан и ишчашен космос у којем нема ни „реда" ни „пропорције", ни живота ни смисла.

Не само у култури, историји, свакодневном животу, реда и смисла нема ни у самој природи: васиона је ишчашена, нема своје средишње осе, природног лежишта ни унутрашње свепрожимајуће духовне супстанце која делове држи у једној хармоничној целини. Делови света исто као и историјски и цивилизацијски феномени лебде у неком празном и непознатом простору у којем се не зна шта је горе, шта доле, шта лево, шта десно, шта је прво, а шта потоње. Јунак постмодернистичког дела као да живи у безваздушном калеидоскопу у којем више не делује ни сила земљине теже ни човекова унутрашња чежња за небом, у којем нема ни земаљске хоризонтале ни небеске вертикале, ни свести о времену ни доживљаја и интуиције вечности. Свакодневни, непосредни и реални живот, природа и култура — као простори човековог реалног бивствовања — дезинтегрисани су, атомизовани, учињени чудовишним, проглашени баналним, недостојним човекове горде, самољубиве свести. Јунак ових дела не пристаје на живот и не прихвата свет. Реалном животу и природном свету он супротставља сопствену машту којом измишља нове изгледе света, нове просторе, немогуће догађаје и произвољне, тренутачне халуцинације и визије. Једну исфорсирану, намерно тражену, произвољну и интелектуализовану мистерију он супротставља баналности и познатости света, оном свету који му се чини усамљеним, случајним, заробљеним, откинутим од космоса и отпалим од Бога. Хировитом имагинацијом постмодерни уметник се покушава спасти од живота без тајне и смисла.

Културолошки смисао постмодернизма садржан је изгледа пре свега у томе што је радикално довео у питање саме основне претпоставке на којима се темељи дух ново-

вековне рационалистичко-просветитељске цивилизације, оне цивилизације која се зачела у епоси хуманизма и ренесансе и траје до данас као владајући и најшири цивилизацијски хоризонт и културни модел. Дух те цивилизације постмодернизам је довео до крајњих егзистенцијалних и етичких консеквенци, до саморазарања. Постмодернизам је објављење иманентне самоуништавајуће енергије садржане у духовности модерне цивилизације, сагледавање модернизма са наличја. Самим тим постмодернизам је прелазно доба, она кризна духовна ситуација у којој је једна цивилизација открила своју унутрашњу негативну суштину, бесмисао и расприроденост, а још није сазрела клица нове цивилизације и културе. Излаз из цивилизацијског теснаца постмодернизам тражи у прошлости, а не у будућности. Прошлост је једина будућност човечанства — то као да је једна од парадоксалних порука постмодерне филозофије и уметности. Та порука логично произлази из сумње да је целокупна људска цивилизација била човеков ход у погрешном смеру, кретање ка пропасти и смрти; једини излаз из те ситуације јесте враћање у архаично стање, у ону ситуацију у којој се човек првотно нашао кад је прогнан на Земљу; из тога стања можда је могућно наћи неки нови пут у живот и у ново историјско време. Где је, какав је и који је то пут — постмодернизам не одговара. Та суздржаност постмодерниста у пројектовању нове цивилизације вероватно произлази из скепсе модерног човека према свакој утопији. Ако је нововековна модерна култура изграђена на вери у свеобухватни прогрес и у будућност као у замену или сурогат Царства Небеског, ако је сама будућност представљена као једна празна, бесадржајна утопија, онда је основна садржина постмодернистичке духовности сазнање: да је прогрес пут у смрт, а не у нов и виши живот, да су све утопије које су изграђене у модерној цивилизацији у ствари само бледа сенка хришћанске есхатологије и њена нижа, вулгарна фаза, да утопијска свест не садржи у себи никакву смислену или бар утешну есхатолошку димензију и енергију, да су на есхатолошком плану све утопије не само празне већ су истовремено и проповедање вере у бесмисао. Но, иако владајућу модернистичку, нововековну цивилизацију доживљавају као празну утопију у којој нема никаквог телеолошког смисла, иако негирају све утопијске и реалне пројекте изграђене у тој цивилизацији, постмодерни мислиоци и уметници ипак нису успели изићи из граница утопијске свести. Они, наиме, саму прошлост, прошла времена и цивилизације, исто као и првотну егзистенцијалну ситуацију на Земљи, доживљавају и представљају као — утопију.

Први слој прошлости, онај што садржи историју људске цивилизације, постмодернисти доживљавају као негативну утопију; она духовна, егзистенцијална и културна стања која су испред цивилизације, дакле архаично, пред-историјско, пред-цивилизацијско доба, доба тзв. природног живота, доживљавају као позитивну утопију — не као „златно доба", већ више као стање у којему су сабрани, сублимисани сви духовни и егзистенцијални потенцијали човекови и отворени сви путеви живота, надежнији од оног пута којим је човек кренуо у историју и цивилизацију и који га је довео пред пропаст, бесмисао, увео га у царство анти-живота и анти-материје.

Између осталога, постмодернизам је и свест о крају историје. Историјска прошлост и прошле културе виде се као „поље рушевина, као усуд и руина". „Напредујућа модернизација свих подручја живота допире до човекове свести као неумитан усуд", констатује немачки историчар Ханс Берингер. „Постмодерни сензибилитет доживљава прошлост, али и садашњост, као огромну збирку археолошких ископина која се налази свуда око нас, али на основу тих ископина није могућно реконструисати јединство и целину једне цивилизације и културе. Штавише, постмодерна филозофска и уметничка мисао свесно тежи да демистификује и декомпонује историју, да разори сваку веру у смисленост или у Провиђење историјског тока". Али, без неког снажног смисла, „који измиче растварању и демистификацији историцизма, свако растварање и демистификација губе смисао, те је уопште немогуће мислити" (Хабермас); стога постмодерна мисао није усмерена на разарање историјског смисла, као што ни постмодерна уметност не дочарава само свет и живот у којима нема никаквог смисла; декомпоновање историје и обесмишљавање вере у живот истодобно је и трагање за новим смислом историје и културе.

До тог новог смисла није могућно доспети историјом и културом, већ архаичним, првотним, природним стањима егзистенције. Постмодернисти ипак не верују у враћање архајском као у поуздано спасење. Досадашњу историју и све остварене типове цивилизација и култура нужно је осмислити на нов начин — то је њихова основна тежња. Осмислити на нов начин — то значи сагледати их и доживети као једну органску, природну духовну целину. *Архаизам је само метафора тога новог смисла и стања, а не и њихов реалан израз.* Нови смисао постмодернисти ипак смештају негде у будућност. Стога је постмодернизам и процес рађања нових утопија једнако колико и покушај да се превазиђу границе утопијске свести, оне свести која

представља есенцију нововековне рационалистичке културе. Као и све друге, постмодернистичке утопије теже да створе не само нов свет него пре свега новог човека који би другчије, пуније и истинитије доживљавао свет и егзистенцију но што то чини човек нововековне културе. Садржај новог света за којим чезну постмодерни уметници и мислиоци можда у основи није ништа више него нова хармонизација прошлих времена и њихова неумитна, смислена, а не произвољна и конструктивистичка реинтеграција у садашњост. Иако прошле цивилизације и културе личе на „поље рушевина, усуд и руину", њих је немогућно једноставно одбацити као нешто безвредно; нужно их је ослободити линеарног хронолошког тока и увести у онај тренутак који се открива као — вечност. Они постмодерни мислиоци и уметници који глорификују архаично и природан живот теже у ствари вечности схваћеној као природно без-време. У то без-време модерни уметник не доспева само духовним напором и интуицијом већ и произвољном интелектуалном комбинаториком чија је метафора компјутер; или, пак, вештачким стимулативним средствима чија је неизбежна последица модерна шизофренија и нео-нарцизам. Други пол постмодерне уметности, они уметници који наговештавају рађање нове духовности, а не изражавају једноставно драму човекове егзистенције у постиндустријској цивилизацији, чезну да вечност доживе као васељенско све-време, а не као природно без-време. Можда та нова духовност која је наговештена постмодерном уметношћу у основи представља обнову религиозне свести и васкрс човекове верујуће душе?

И у српској савременој књижевности уочљиве су, мада нису чврсто разграничене, ове две суштински супротстављене уметничке тежње у окриљу постмодернистичке духовности и поетике. У последње време све је снажнија тежња да се помоћу уметности обнови религиозна духовност, тачније да се објави иманентна религиозност уметности, они религиозни доживљаји који су урођени самој природи уметности. На тај начин се и деструктивна енергија уграђена у поетику постмодернизма преобраћа у искрене духовне напоре, а постмодернистички нихилизам све се јасније оглашава као чежња за вером. Деперсонализована и шизофрена свест главног јунака или писца књиге налази свој стожер у жеђи за мистеријом живљења, у чежњи за светлошћу, дубином и светошћу личности, за оном духовном есенцијом која би била у стању преобразити свет у којем више нема ни мистерије, ни дубине, ни светлости, ни светости. Ироније, цинизам, хињена „радост читања и писања", интелектуализована страст којом се разара историјски сми-

сао и декомпонују културна и духовна остварења, брутална искреност, лежерне самоисповести и мазохистичка очајања — све те многолике и супротстављене психичке и духовне енергије што струје постмодернистичким уметничким делом теже да се сједине у јединствен и аутохтон духовни доживљај егзистенције, да се уздигну до нове и више духовности, до нове религије или метафизике, да се улију у биће које има не само своје природно, људско, него и васељенско, божанско, језгро и средиште. И извештачена метаформа постмодернистичких дела — она форма у којој се описују „уметнички поступци" и „технологија уметничког обликовања животне грађе", више него реални свет и непосредни живот, и у којој све садржине изгледају случајним, неповезаним, бесмисленим, фиктивним, а не само имагинативним животним феноменима — и та извештачена, самодопадљива, заводљива, привидно самодовољна конструкција што лежи у средишту уметничке форме постмодернистичких дела све снажније тежи да се угнезди у неку ширу и вишу, природну или божанску духовност, у неку духовну васељену много ширу од хоризоната владајуће (просветитељско-рационалистичке) и нововековне (постиндустријске) цивилизације.

Од романтизма до постмодернизма стално су се јављали духовни (уметнички и интелектуални) покрети који су преиспитивали смисао нововековне цивилизације, оспоравали њене темељне принципе и остварене вредности — и прорицали њен апокалиптички крај. Сви су ти покрети рационалистичком језгру модерне културе супротстављали архајско пра-доба, природни живот, духовни мистицизам или ирационалне и надрационалне човекове енергије. Нововековна култура непрестано се суочавала са ирационалистичким тежњама и увек је успевала да их интегрише у сопствену логику и у своју унутрашњу, рационалистичку суштину.

Да ли ће се то десити и са постмодернизмом? Заснован на модерној култури, на њеним симболима и њеној дубинској логици, изграђен из рушевина нововековне цивилизације, усмерен на претварање привидно чврстих и поузданих система у случајне и произвољне, површне и немоћне интелектуалне конструкције, устремљен против свих вредности и сваке вере у смисао — постмодернизам ипак тежи да историјско време огледа у вечности, да га њом обасја и самери, и да затворене просторе културе и цивилизације уведе у природу и космос. Постмодернизам несумњиво сведочи о томе да се човек налази на прагу стварања нове природне и божанске културе, другчије и више од постојеће рационалистичке постиндустријске цивилизације. Да

ли уметничка имагинација и филозофска мисао постмодерниста припадају тој новој цивилизацији у рађању? Или представљају предсмртни хропац и декаденцију владајуће културе? Или можда ефемерну и маргиналну фазу у њеном историјском развоју?

Милан РАДУЛОВИЋ

КРАТКА ПРОЗА АЛАНА СИЛИТОА

„Када сам објавио свој први роман и однео га оцу, он ме је дочекао речима: ‚Одлично, сине, више нећеш морати у фабрику'."[1]

Отац Алана Силитоа био је неписмен, а читав догађај збио се у Нотингему, у друштвеној клими у којој је највећа тежња била — учинити живот лакшим. Ова анегдота може послужити као мото за читаво прозно стваралаштво Алана Силитоа. Ако се сложимо да сваки човек носи печат детињства, града и породице из које је потекао, предратне и ратне године живота у сиромаштву, у породици која је припадала нижем друштвеном сталежу, биле су одлучујуће за духовно и интелектуално формирање „дечака из Нотингема".[2]

„Моје прве приче заправо јесу делови дневника, описа ситуација у које су доспевали моји рођаци који су били сиромашни и незадовољни, вечито у сукобу са законом, а често и у затвору. Писане су по сећању, јер дневнике је исцепала моја мајка плашећи се да нас због њих не ухапсе".[3] *Borstal boy*, страсни бунтовник, постаје тако владајућа личност, а осећање супревњивости или отвореног непријатељства између различитих друштвених слојева, основни

---

[1] Из разговора са Аланом Силитоом у Београду 1988. године.

[2] Алан Силито рођен је 1928. године у Нотингему. Основну школу завршио је у Нотингему. Од четрнаесте године ради у фабрици бициклова. Његов први роман *Субота увече, недеља ујутру (Saturday Night, Sunday Morning,* 1956) донео му је светску славу, а по њему је снимљен и истоимени филм. Овај роман је преведен и на српскохрватски језик. Силито је објавио више од десет романа, пет збирки кратке прозе и неколико књига поезије, есеја и драма.

[3] Разговор са Аланом Силитоом, Београд, 1988. године.

емотивни набој ране Силитовљеве прозе. У двадесетак прича прве две збирке Силитовљеве кратке прозе налазимо низ описа ситуација, догађаја и анегдота везаних за доживљаје младих бунтовника из предграђа. Сугестивност и непосредност израза у њима веома је блиска усменом приповедању — квалитет који, вероватно, дугују свом пореклу, прича испричаних успут, међу другарима, на улици или поверених дневнику.

Прва Силитовљева збирка кратке прозе *Усамљеност тркача на дуге стазе (The Loneliness of the Long Distance Runner)* представља Силитоа као творца кратке приче, онакве какву су је схватали и у теоријским расправама описали Едгар Алан По, Антон Чехов и Елизабета Боуин. Ова збирка излази из штампе 1959. године и садржи девет прича. Насловна прича почиње описом поправног дома у којем се дечак, приповедач и протагониста, налази. У наставку приповедач нас враћа у прошлост и даје разлог свог доласка у дом — крађа новца из касе једне пекаре. У завршном делу описана је трка између представника поправних домова, у којој главни јунак одбија да победи, иако је, по сопственим речима, свестан да је најбољи.

Главни јунак приче је седамнаестогодишњи млади деликвент, неустрашив и бунтован. Потиче из нижих друштвених слојева радничке класе Нотингема и има изграђене политичке погледе, свест о томе где припада и против кога се бори. То се у причи манифестује експлицитно кроз употребу „ми" и „они", тоном мржње и цинизма који то „они" увек прати, као и отвореним показивањем политичких ставова који су у Силитовљевим причама увек усмерени на критику друштва: „. . . типови ‚у закону' као ви и они, увек су на трагу типовима ‚ван закона' као ја и ми . . ."[4] Као још једну од ознака социјалног статуса, писац употребљава одређени језик и начин говора.

Карактер протагонисте сугерисан је у причи пре свега начином приповедања. Дугачке реченице и непрекидне асоцијације одају неуморан и жив дух, пун жудње да истраје у својим идејама, а истовремено и његову грчевиту борбу против свих, силину његових напора да им докаже да нису свемоћни и да га не могу сломити нити убедити у своју идеју правде. У својим идејама он је усамљен, што приповедач наговештава готово непрекидним монологом. С друге стране, дуге реченице подвлаче мотив из наслова — он је тркач на дуге стазе.

Анегдота која се налази у основи није од пресудног значаја за причу. Писац указује на то не описујући догађај

---

[4] Alan Sillitoe, *The Loneliness of the Long Distance Runner*, „Pan Books Ltd.", London, 1969, p. 9.

ниједном реченицом, иако је ово прича приповедача у којој дијалога готово да и нема, као ни непосредног манифестовања радње. Догађај сазнајемо „успут" док приповедач прича о „себи" и „њима".

Прича је конструисана тако да збивања теку право ка кулминацији и логичном завршетку. Почетак је карактеристичан за приче овог писца — прича почиње нагло, директно и без објашњења, а већ први пасус носи велику количину информација. Одмах сазнајемо место збивања — поправни дом, а по тону наслућујемо јаз који постоји између „ми" и „они". Назиремо, такође, атмосферу, друштвени ранг и вероватне политичке погледе породице главног јунака: „... трчање је увек било значајно у мојој породици, посебно оно пред полицијом".[5] Сазнајемо и угао посматрања — приповедачев, а наслућујемо тачку гледишта — главног јунака — који се у овом случају поклапају. Писац вешто користи метод тока свести и помоћу дугих реченица уводи збивања, пружајући обиље разнородних података, који путем сугестије или експлицитно носе велику количину информација:

„Била је јесен, а ноћ довољно магловита да нагна мене и мог ортака Мајка да луњамо улицама у време кад би требало да смо прилепљени уз те-ве или посађени у плишане столице биоскопа: али био сам нервозан после шест месеци одсуства било каквог посла и сад ме лепо можете питати зашто сам тако дуго ленчарио, јер бих се у нормалним приликама и ја знојио са осталима: али, пазите, тата ми је умро од рака грла, а мама је скупила бедних пет стотинарки од осигурања и помоћ од фабрике у којој је он радио".[6]

Поред података које пружа, писац нам сугерише јунаков начин прихватања живота у породици, која му није пружила много и у којој је стекао навику да се сналази сам, као и специфичну лукавост и проницљивост. Сажимање материјала, као и велика количина информација садржана у вештој употреби речи, потврђују Силитоа као правог представника модерне кратке приче, која јесте роман у малом. Једна од техника којом писац показује да анегдота није тема приповедања већ само одабрани исечак времена у којем прати одређени лик — јесте карактеристичан завршетак прича. Успутним и за причу неважним подацима, као и лакоћом стила приповедања, писац оставља утисак код читаоца да је прича испричана без праве намере и да би, уместо испричаног догађаја, могао бити изнет и неки други, а да „прича" остане иста. Приповедач као да

---

[5] *Ibid.*, p. 7.
[6] *Ibid.*, p. 7.

жели да нас увери да се живот наставља и да почиње неки нови догађај:

„Ако ме не ухвате, момак коме будем дао ову причу никад ме неће издати: он живи на нашој веранди откад знам за себе и мој је човек. То бар знам".[7]

Веома кратка прича *У суботу поподне (On Saturday Afternoon)* садржи анегдоту — говори о једном дечаку који посматра самоубиство. Догађај из анегдоте јесте по себи драмтичан, али прича дугује своју драматику дечаковом доживљају испричаног догађаја, проналазећи мотив у психологији сиромашног, али одважног малишана из предграђа, препуштеног самоме себи и принуђеног да рано стиче горка искуства.

У суботу поподне, док је читава породица била у биоскопу, дечак је из досаде тумарао двориштем. Пажњу му је привукао један човек из суседства. Кренуо је за њим и убрзо схватио шта смера — човек је намеравао да се обеси. Без трунке страха, дечак га посматра и не крије разочарање када човеку не успева покушај. Полиција, која је у међувремену стигла, спречава човекову намеру да покушај понови, и он успева да се убије тек у затворској болници скочивши кроз прозор. Кулминацију приче, дакле, не чини неуспели, а затим успели покушај самоубиства очајног човека, већ дечаково разочарање што посао није добро обављен и задовољство када намера бива остварена. Ако бисмо дечаково осећање у односу на описани догађај једноставно прогласили окрутним, изгубили бисмо низ значења које таква реакција носи. Прво, у питању је дете. Дечак не жели човекову смрт из садистичких разлога, он то једноставно не прихвата као нешто коначно, а прича која је испричана са тачке гледишта детета мора бити и разрешена у истом светлу. Затим, тај дечак који је примио оскудно васпитање, ослобођен је традиционалних схватања социјалне средине и искуства стиче на исконски начин сопственим проживљаваньима.

Почетак приче је, као и увек код Силитоа, директан и упућује изазов читаоцу: „Једном сам видео човека како покушава да се убије".[8] Одмах после уводног пасуса, којим је наговештен догађај, писац уводи дигресију у којој дечак размишља о стању разочараности и засићености животом, пружајући, при том, низ информација о својој породици и њиховом начину живота. Дигресија понавља основну тему — стицање сопствених искустава малишана препуштеног самом себи. У његовом случају то је сазнање докле може да доведе стање разочараности и засићености животом,

---

[7] *Ibid.*, p. 48.
[8] *Ibid.*, p. 102.

као и чињеница да различити људи на то различито реагују — овај човек реагује друкчије него што би то учинио његов отац. Он размишља о разлици између очеве мрзовоље и постојане туге овог човека. Дечак му се искрено диви на храбрости, а оно што га у његовим очима чини херојем јесте чињеница да је доказао да може да оствари циљ. Смрт као појам њега не занима, јер човек за то има своје разлоге, па ма какви они били: „Ипак је било дивно, то како су га глупави идиоти ставили у собу на шестом спрату, што га је докрајчило, чак боље него дрво".[9]

Задржавајући се дуже на овим причама, покушали смо да опишемо, у главним цртама, Силитовљевог јунака, чија личност обележава већину прича овог периода. Док је у једнима тај лик приповедач и, уједно, главна личност са чије тачке гледишта је прича испричана, у другима је примењена понешто другачија техника приповедања. У њима се личност младог бунтовника јавља као обележје једног времена, уједињујући својим значајем за протагонисте све приповедачке токове приче. Једна од таквих прича јесте *Пропаст и пад Френкија Булера (The Decline and Fall of Frankie Buller)*. У овој причи нема анегдоте. У њеној основи стоје размишљања главног јунака о свету омеђеном ликом Френкија Булера. Већ у првом пасусу постављене су основне контуре приче:

„Док сам седео у соби коју су почели називати мојом радном, у стану на првом спрату једне расклиматане куће на Мајорци, поглед ми је прелетео преко полица са књигама свуд око мене."[10] Сазнајемо одмах да је приповедач образован човек, научник у некој од духовних дисциплина или писац, склон медитацијама, ни сиромашан ни богат. Наслућујемо и његову укорењену нелагодност према свему што може бити сврстано у снобизам — назив „радна соба" чини му се високопарним и од њега се ограђује. Своју суштину он прикрива књигама, угледом и читавим устројством свог садашњег живота. Његова права природа припада свету Френкија Булера, а пропаст и пад тог света означавају и њен нестанак.

Дигресија, која је увек функционално уметнута у конструкцију Силитовљевих прича, овде стоји на почетку и обухвата читав уводни део. Упућује на значај Френкија и природу њиховог дружења. Френки, коме је било између двадесет и двадесетпет година, био је деликвент. Никада није ишао у школу, на шта је био веома поносан, и што га је још више издизало у очима дечака. Тек касније сазнајемо да је био ментално заостао. Будући да је прича испри-

---

[9] *Ibid.*, p. 109.
[10] *Ibid.*, p. 135.

чана са Аланове тачке гледишта, а он у детињству није знао за ту Френкијевуману, писац нам ту чињеницу открива тек на крају. Тада им је једино било важно што је Френки добар „стратег", вођа локалних банди. Био је неустрашив, суров и опасан. Било је питање престижа бити у његовој „војсци". Испољавао је знаке садизма — мучио је затворенике. Девојкама се удварао добацујући им уобичајене простаклуке на језику необразованог света. Доласком рата и других животних недаћа, Френки почиње да губи некадашњи значај.

Коначан пад Френкија Булера Алан доживљава када га после десет година среће са орденом на реверу. Био је војник у гарди и „више није био мој вођа, обојица смо то приметили док смо се руковали".[11] Кулминацију чини сазнање да је Френки лечен шок-терапијом. Прихватање чињенице да је Френки ментално заостао чини његов коначан пад у Алановим очима, коначну пропаст једног уверења, света и идеала.

Након последњег сусрета са Френкијем, прича се завршава нагло и читалац добија утисак, сугерисан тоном последњих реченица, спуштања завесе или затварања последње странице књиге. Овим је на особен начин подвучена тема приче — крај једног света.

Сродна овој по приповедачком поступку јесте насловна прича следеће Силитовљеве збирке кратке прозе *Старетинарева кћи (The Ragman's Daughter)*, 1963. Старетинарева кћи својом личношћу и њеним значајем за главни лик обележава једно време које заправо јесте предмет приповедања.

Главни јунак Тони, који је уједно и приповедач, сиромашан је, али сналажљив младић из предграђа Нотингема, који је навикао да новац набавља крађом. Дорис, старетинарева кћи, премда богата, прихвата да краде с њим. Оно што их спаја јесте осећај опасности и игре, који доживљава кулминацију у опису њихове последње заједничке крађе. Чињеница да бивају ухваћени, као и њена каснија погибија, подвлаче нереалност начина на који су покушали да живе. Насупрот томе, постоји супопарна реалност његовог садашњег живота, са којом прича почиње и завршава се одајући утисак континуитета живота.

Већ у првој реченици писац даје назнаке слоја друштва којем Тони припада, као и понешто о његовој личности. Запослен је у магацину из кога „набавља" храну, што раде и остали радници. Одмах после најзначајнијих напомена сазнајемо читаву историју његове страсти за крађу — још у обданишту је, из забаве, украо неколико пенија. Крао је за љубав вештине, а не из користи: „Нисам волео да

---

[11] *Ibid.*, p. 150.

поседујем ствари".[12] Отуда потичу и његове политичке идеје, које су, као и увек код Силитоа, либералне: „Оно што бих волео, веровали или не, јесте да живим у селу, где не бих волео да крадем и не бих желео да крадем, у месту где би се сви осећали исто, јер би имали само исто оно што и други, чак и ако то није много".[13]

Једним од таквих места сматра затвор, што сведочи о томе да вредности код њега постоје, али су из неког разлога померене; највероватнији разлог јесте мржња према политичком режиму, поистовећеном са постојећим нормама живота у друштву.

Дорис је била лепа, паметна, богата и размажена. Људи његовог соја гледали су је са дивљењем. Тони је упознаје у продавници хране. Дорис почиње да краде са њим „из штоса". Чар њихових авантура била је у опасности и тајни, а љубав је давала смисао тој опасној игри на коју их је наводила њихова још дечја психологија — једном су, грешком, уместо новца украли поштанске марке, које су затим излепили по зидовима и оградама.

Најопаснија од свих била је њихова последња крађа — у продавници обуће. Када су ушли у продавницу, Дорис је одједном једноставно упалила светло и почела да испробава ципеле, потпуно мирна и обузета тим новим послом. Била је тада само дете које не схвата сву тежину игре. Његова љубав и дивљење према њој, који прожимају читаву причу, овде долазе до пуног израза: „Чак ни тада нисам био способан да се љутим, осећао сам као да музика из моје главе хоће да избије . . ."[14]

После тога били су ухваћени. Тони је отишао у затвор, а Дорис, којој је те вечери помогао да побегне, удала се, а после неколико година погинула. Њихова игра била је грубо прекинута; реалност се са светлом у продавници обуће увукла у њихов тајанствени свет и од тада је нису више могли потиснути. О томе сведочи и тон приповедања са почетка и краја приче, сасвим различит од тона којим Тони описује своје авантуре са Дорис. Миран и немаран тон говори о његовом садашњем спокојном и једноставном животу, насупрот узбудљивом и поетичном тону средишњег дела приче.

Са прича о младом бунтовнику Силито неосетно прелази на друкчије ликове и теме, које нужно прати донекле измењени приповедачки поступак, а који за њега представљају нови правац у стварању кратке прозе. Од доживљаја

---

[12] Alan Sillitoe, *The Ragman's Daughter*, „Pan Books Ltd.", London, 1970, p. 9.
[13] *Ibid.*, p. 10.
[14] *Ibid.*, p. 28.

младих деликвената писац се окреће сликању људских индивидуалности и различитих односа међу људима, остајући увек у истој социјалној равни. Прича *Господин професор Рејнор (Mr Raynor the Schoolteacher)* из прве збирке говори о професору у сиромашној, неукој и простој средини. Пошто је изгубио све идеале у животу, остало му је само једно интересовање (као несвесни бунт против немоћи да развије остала): да кроз прозор учионице посматра девојке из оближње радње. Имао је породицу, али и поред тога био је усамљен. Био је професор неке школе у предграђу, одсутан и незаинтересован за свој посао. Чим се дечаци у учионици умире, професор би гледао у девојке преко пута. Посматрао их је помно и пожудно, што сазнајемо већ на самом почетку. Прихватио је чињеницу да не може да измени постојеће стање празнине у себи, па се више није ни трудио. Дечаци су били сирови, необразовани и незаинтересовани да било шта науче; после осмог разреда почињали би да раде у околним фабрикама. У тим условима још гротескније делује узвишеност Библије и латинских цитата којима их је професор Рејнор учио.

Девојке су биле његов прозор у свет; писац на једном месту каже да је професор Рејнор био познавалац младих жена у предграђу. Ниједна му није била посебно драга, за њега су оне биле безличне. Биле су само идеја нечег вреднијег и лепшег, а у контрасту са том идејом, његова несрећа добијала је пуни израз — младе девојке, пуне живота, насупрот једном образованом човеку без циља, који живи у бедној, простој средини, лишен било какве подршке.

Неку врсту кулминације догађаја представља инцидент који се одиграо у одељењу. Један дрзак и прост дечак — судећи, између осталог и по речнику који користи — ударио је професора Рејнора. Чак ни то није могло да га дотакне, да га узбуди, јер „Шта то уистину мари?"[15] Овим права кулминација изостаје, симболизујући равну линију његовог живота, у којем нема ни патње ни радости. Реченица коју је изустио изражава основну емоцију која прожима, а у исто време чврсто обухвата све токове приче, мешавину осећања резигнираности, промашености и усамљености. Да би истакао то осећање и да би му истовремено дао обележје универзалности, а животу континуитета, писац у завршним поглављима даје слику млађег разреда са неуредним књигама и опсценим илустрацијама на маргинама: „Био је то млађи разред чије бунтовништво је за сад достигло само странице њихових књига".[16] Сви су били

---

[15] Alan Sillitoe, *The Loneliness of the Long Distance Runner*, p. 67.

[16] *Ibid.*, p. 68.

исти, прости и необразовани. Бранили су се, вероватно, од сиромаштва и тешког живота.

Сиромаштво и празнина духа притискају и јунаке приче о једном браку, *Слика рибарског чамца (The Fishing-Boat Picture)*, која се такође налази у првој збирци. Прича почиње дигресијом која је у овом случају у функцији представљања ликова. Приповедач је један од протагониста приче, поштар који не воли свој посао, али који га обавља ревносно, рутински. На исти начин примао је и све остало што је живот доносио, без жара, али и без отпора. Супротност њему јесте његова жена, одлучна и одређена у својим намерама. Била је необразована и надмена у својој неукости, о чему сведоче њен начин говора, као и несхватљив презир према књигама. Њихов однос означен је њеним захтевима и конвенционалним клишеима, које је он прихватао без размишљања и побуне. Прича је испричана са тачке гледишта мушкарца, а функцију главног лика преузима њихов однос. После неколико година брака, жена га напушта, а он то прихвата мирно, без жаљења, као чињеницу. Жена се изненада враћа, да би затражила нешто новца и слику рибарског чамца — њихов свадбени поклон. Убрзо потом човек ту слику налази у излогу једне залагаонице. Откупљује је, а жена поново чини исто. На крају је проналази мртву, прегажену на улици, са сликом испод руке.

Овај једноставан заплет лежи у основи приче. Испричана је у једном даху и обједињује је јединствен тон који изражава централну емоцију — квалитет њиховог односа, обележен супротношћу између њених жарких напора да живот промени, прилагоди себи и његове равнодушности. Израз тога представља његова реакција на сазнање да га је оставила: „Све је било изведено лепо, никаквих мрља од суза на папиру, само осам речи написаних оловком . . .”[17]

Слика рибарског чамца представља мотив према којем су усмерене све нити ове приче. Сама помисао на такву слику изазива асоцијацију атмосфере јевтине крчме или неке сличне друштвене просторије. Слика симболизује стање духа друштвеног слоја којем припадају ликови. Поред тога, слика која је свадбени поклон симболизује њихов заједнички живот, а пошто је последња из серије од три слике (остале су полупали у свађама), својом појавом подсећа на природу њиховог односа. Осим тога, мотив са слике је уобичајен, конвенционалан и једноставан, баш као и они сами, као и њихова животна прича и став. Будући да је „последњи из флоте”, чамац представља и последњи део њихове заједничке животне приче. За њу је слика сећање

---

[17] *Ibid.*, p. 72.

на њихов брак, које жели да уништи; мада јој је новац потребан, више од тога жели да неко други има ту слику, те је односи у залагаоницу. Осим те слике, од свог заједничког живота ни једно од њих није имало ништа. Остатак је био празнина: „Рођен сам мртав, говорио је себи".[18]

Као и у причи о којој смо управо говорили, љубавни однос је у Силитовљевим причама увек неостварен, неиспуњених је очекивања, и готово без изузетка у функцији је представљања пустоши која влада у главном јунаку.

„Зашто сам рођен? . . . Могу ли ја иког волети довољно да остане жив и бодар?"[19] — пита се главни јунак приче *Магична кутија (The Magic Box).* Фред је сиромашан радник у фабрици, мрзовољан и незадовољан животом. Живот му је био испуњен свађама са женом Нен. Услед живота у немаштини, неразумевање међу њима било је појачано сталним свађама око новца. Имали су још једну заједничку тугу — њихов син Ајвор удавио се у реци када му је било четири године.

Фред је одувек желео да има радио. Радио је у њему будио сећање на рат — време када је био највештији телеграфиста. Симбол радија појављује се стално као појам недосегнутог, неоствареног, жудње за бољим, изван окова сиромаштва, паланачке средине и неуспелог брака: „. . . радио који би га повезао с читавим светом преко кратких таласа, унео разоноду у његов живот и можда спречио да буде таква бараба према Нен".[20]

Потиштеност и незадовољство животом, као и терет сопствене кривице у свести јунака, тематски заокружују приче треће Силитовљеве збирке кратке прозе *Гузмане, иди кући (Guzman, Go Home),* 1968. Насловна прича говори о одбеглом нацисти, човеку који не припада ни једном друштву и ни једној држави. Причу о свом животу Гузман приповеда случајним пролазницима, Енглезима, чији ауто се покварио у Шпанији, где Гузман ради као аутомеханичар. Драма коју ствара судбина јунака добија код Силитоа нову димензију у судару са схватањима реалног света, за који је његова трагедија безначајна: „Глупи нациста, није у стању да поправи чак ни проклета кола"[21] — каже Енглез у последњој реченици.

Прича о Гузману дата је у форми монолога којега повремено прекидају дигресије, уобичајен Силитовљев поступак којим читалац добија обиље сажетих информација о месту, времену и ликовима. Анегдоте су у причама ове

---

[18] *Ibid.*, p. 86.
[19] Alan Sillitoe, *The Ragman's Daughter,* p. 76.
[20] *Ibid.*, p. 70.
[21] Alan Sillitoe *Guzman, Go Home,* „Pan Books Ltd.", London, 1970, p. 175.

збирке крајње поједностављене, а главни лик поклапа се са приповедачем.

Мотив бесмисла живота искрсава увек на нов начин. Као патња једне расељене душе у причи о Гузману, као живот у стану са погледом на гробље у причи *Поглед (The View)*, увек кроз грчевите покушаје јунака да се приближи сопственим тежњама чије остварење му измиче: „Душа је мољац који пролеће кроз дим, доле ка чврстом дну његове личности, понекад је додирујући врховима крила, летећи изнад ње, али увек свесна да је тамо, у диму и тами, и да никад не може продрети доле, у богатије пределе, где лежи спона са свемиром: кључ правог значења живота".[22] *(Пре но што падне снег / Before Snow Comes).*

Прича *Канали (Canals)* почиње сазнањем главног јунака Дика за смрт оца. Одмах након уводне реченице следи дигресија у којој писац, уз назнаке социјалног статуса, даје основне карактеристике Дикове подељене личности. За себе је Дик знао да је осећајан и чврст, мада су га „фотографије приказивале слабим", како наглашава писац. У младости је желео да постане механичар и радио је у фабрици, а онда је схватио да има више дара и постао наставник. Имао је породицу. Писац даје наговештај породичне атмосфере, упућујући на уходане и досадне односе који у њој владају. Ова прича заправо представља враћање главног јунака у прошлост, чији непосредни повод јесте смрт оца и посета граду у којем је одрастао. „Добар војник никад се не осврће", говорио је Диков отац, а тако се и он вратио из синовљевске дужности, не допуштајући себи ни тренутак носталгичних сећања на породицу, прошлост или оца. Приповедач непрестано упућује на контраст између Дикове некадашње личности и њега као зрелог човека, лондонског наставника, што наговештава његову вечиту неопредељеност, бивствовање између једног и другог живота, једног и другог града, једног и другог дела самог себе: „Припадам Лондону, ако уопште икамо припадам".[23]

Смрт оца, осим што представља повод догађаја, враћање у родни град и младост, подвлачи на својствен начин главну тему — приказивање раздвојене, неостварене личности: „Сећање ... је било начин попуњавања те празнине коју је створила скорашња смрт, посебно смрт особе чији живот је био потпуно неостварен ... и која чини да је осетите дубоко, јер у налету бола схватите да и ваш живот може бити исто тако неостварен".[24]

---

[22] Alan Sillitoe, *Men, Women and Children,* „W. H. Allen", London, 1976, p. 76.
[23] Alan Sillitoe, *Guzman, Go Home,* p. 49.
[24] *Ibid.*, p. 45.

Кулминацију борбе у Дику представља изненадно сећање на Мерион, девојку коју је волео и оставио. Сећање на Мерион представља враћање у време кад је био радник у фабрици, у период између четрнаесте и осамнаесте године његова живота, када је, по сопственим речима, „одрастао и умро". Ни сада себи није могао да опрости њену патњу: „Да је био човек, он би пристао (да се ожени њоме), јер ју је такође волео; да је сада човек, не би се вратио да је тражи, не знајући шта заправо жели, да ли је то љубав или хаос који се надао да васкрсне".[25]

Мерион је била једноставна и припадала је нижем друштвеном сталежу од његовог — радила је у фабрици чарапа. И сама је осећала разлику између њих: „Замисли, излазила сам тако дуго са неким ко ће постати наставник! Није ни чудо што си оставио неког као ја".[26] Покушавао је да пронађе оправдање за себе, покушавајући да своју љубав припише „незрелој јурњави за сукњама голобрадог младића",[27] али глас његове друге личности спремно је додавао да се то могло протумачити само као „назадна прошлост човека који, не могавши да заборави, никад није одрастао".[28]

Причу уједињују личност главног јунака, идеја враћања без стварног повратка — наговештена још у наслову — и осећање кривице јунака због немоћи да измени сопствену судбину. Читавом причом доминира благи носталгични тон, постигнут дугачким реченицама и спорим темпом, који је у складу са сећањем главног јунака на прошлост.

Већина Силитовљевих прича испричана је са тачке гледишта мушкарца, неколико прича испричано је са тачке гледишта жене, а у малом броју тачка гледишта се мења, припадајући час једном час другом лику. У ранијим Силитовљевим збиркама кратке прозе, а највише у четвртој *Мушкарци, жене и деца (Men, Women and Children)*, 1973, наилазимо на неколико прича испричаних са тачке гледишта детета. Управо тачка гледишта приповедача, који је обично и главни јунак, даје им специфичан квалитет, јер у њима не причају одрасли о деци, већ се свет посматра са детиње висине. Већ је било речи о једној од таквих прича *(У суботу поподне)*. У причи *Паликућа (The Firebug)*, која се налази у другој збирци, главни јунак је такође малишан који „открива" свет око себе. Једном је, у шетњи са мајком, видео пожар. Бука сирена и сјај пожара пробудили су у њему чудан немир. Од тада је жудео да сам постане узрок

---

[25] *Ibid.*, p. 55.
[26] *Ibid.*, p. 57.
[27] *Ibid.*, p. 58.
[28] *Ibid.*, p. 58.

узбуне, неко због кога ће забрујати сирене. Његови неуспели покушаји само су појачавали ту жељу, док једном није успео да запали шуму. Ватрогасци су дошли и сирене забрујале. Нико није сазнао да је он то учинио, а испуњење жеље умирило је његову потребу за распаљивањем пожара.

Кулминацију збивања у причи чини свакако сам пожар, али кулминацију приче — као и обично — чини дечаков доживљај тог догађаја. Читаву причу прожима јединствено осећање створено утиском слике два раширена детињa ока за које је пожар нешто ванземаљско, сјајно и узвишено.

Прича *Енохова два писма (Enoch's Two Letters)* говори о малишану који је мудрошћу и разборитошћу далеко испред својих вршњака. Силом је гурнут у ситуацију коју не разуме, али инстинктивно осећа као озбиљност живота, неумитну и без права на избор. Као и у већини Силитовљевих прича, и овде прва реченица директно погађа средиште збивања, сугерише тему, даје податке о главном лику, саопштава тачку гледишта, угао посматрања и наговештава приступ, односно поглед детета: „Енохови родитељи растали су се на јединствен начин. Он је тада имао осам година".[29] Приповедач је свезнајући у односу на све ликове у причи — дечака, родитеље и баку. Анегдота, иначе једноставна, испричана је вешто и оригинално. Након десет година мучног брака, Енохови родитељи одлучили су да напусте једно друго, случајно у исти дан. Енох се нашао сам са њихова два опроштајна писма. Случајност овде не изгледа наметнута причи, јер представља почетну претпоставку, покретача радње, а не могуће решење. Ово је прича дечака, те, иако писац говори о браку његових родитеља и даје разлоге растанка, анегдота постоји само као позадина приче, као предмет који изазива одређено стање детиње свести и наводи га на размишљање. Патетичан положај дечака који по повратку затиче празну кућу одаје прва реченица коју изговара: „Мама, је ли готов чај?"[30] Био је паметан и одрешит за своје године; затекавши празну кућу, знао је да се снађе — навукао је завесе, скувао чај и упалио гасну лампу. Опис, тон и ритам приповедања одају запажања и размишљања дечака: „Једна половина (завесе) ишла је лако, али друга само до пола, остављајући као стопа широк прорез таме, налик на дугачка, разјапљена уста која су стајала усправно уместо положено".[31]

Помало је уживао у новонасталој ситуацији. Осећао се поносним као и малишан из приче *У суботу поподне*. Чиње-

---

[29] Alan Sillitoe, *Men, Women and Children*, p. 95.
[30] *Ibid.*, p. 97.
[31] *Ibid.*, p. 98.

ница да се сам налази у једној несвакидашњој ситуацији давала му је одређени значај. Размишљао је о другарима, да би одагнао страх који себи није желео да призна. Најзад је морао да потражи помоћ. Израз његове разборитости и сналажљивости било је и то што је, покупивши сав новац, отишао баки, знајући да је на њему да пронађе излаз из тешкоћа. И поред свих особености, имао је потребу за заштитом, уобичајену за своје године: „Ако су они мртви, бако, могу ли да живим са тобом", питао је Енох.[32]

Енох је оригиналан лик, заокружен, јер спаја типично и особено, мотивисано конкретним збивањима. Осећање које произлази из његовог доживљаја ситуације, произведено тоном и начином приповедања, уједињује причу.

Иако језгро анегдоте чини проналажење два опроштајна писма, кулминацију приче чини дечакоро виђење те ситуације, потврђујући поново пишчеву вештину приповедања у оквирима кратке прозе. У кратком приповедачком делу, у којем јединство приче не сме бити нарушено, прича која је испричана са тачке гледишта једног јунака мора бити и разрешена у истом светлу. Енох је нестанак родитеља протумачио на свој, детињи начин, не схватајући сасвим, али, као паметан дечак, успео је да докучи суштину: „Гледао је у њена широка леђа (бакина) закључивши да су сад обоје сигурно мртви".[33]

Раздвајање улоге проповедача од ликова и носиоца тачке гледишта резултирало је промењеном техником приповедања у причама пете Силитовљеве збирке *Нова прилика (The Second Chance),* 1981. Дистанца која се успоставља између приповедача и протагониста манифестује се кроз нешто дужи израз и мирнији ритам приповедања. На тематском плану Силито остаје веран својим преокупацијама самоћом, недокучивошћу и бесмислом живота. То се испољава кроз немоћну тугу за мртвим сином у насловној причи, затим кроз беду човека и пса у причи *Без имена на улици (No Name in the Sreet),* безлични љубавни састанак у причи *Састанак (The Meeting)* или бесмисао који осећа сваки војник у рату отеловљен у лику Мариа у причи *Врисак играчака (The Scream of the Toys):* „Она (човекова душа) преживела је напад цркве и школе и, најгори од свега, напад Свемоћне државе у лику Мусолинија, који стоји на штиту, а велича га његова банда, тај човек и партија за коју треба да погинете као што сте некад стајали у цркви где су вам рекли да треба да обожавате неког ко

---

[32] *Ibid.,* p. 103.
[33] *Ibid.,* p. 105.

је гинуо за вас — иако нико нема права да гине за вас осим вас самих".[34]

Овај цитат може послужити као објашњење патње код Силитовљевих јунака, илуструјући немоћ појединца да утиче на токове живота: као немоћ војника у рату да измени токове историје. Таква немоћ најизразитија је у високоиндустријализованом друштву у социјалном слоју о којем Силито пише.

Ако се сложимо са Дејвидом Крејгом да је порекло гнева Силитовљевих јунака у безличности њиховог друштвеног положаја,[35] закључићемо да се управо у тој тачки спајају литерарна и друштвена ангажованост Алана Силитоа, чинећи социјални и емоционални бунт главним обележјем Силитовљеве прозе.

Силитовљеве кратке приче и новеле налазе теме у човековом проживљавању историјског, друштвеног тренутка, као и његове сопствене коначности, погађајући суштину психолошких особености створеног јунака. Имајући на уму Чеховљев коментар да је добра кратка прича она којој недостају почетак и крај (увод и закључак) и Поов императив да се кратка прича чита „у једном даху", може се рећи да су Силитовљеве приче писане у најбољој традицији кратке прозе.

Александра В. ЈОВАНОВИЋ

---

[34] Alan Sillitoe, *The Second Chance*, „Jonathan Cape", London, 1981, p. 108.

[35] David Craig, *The Real Foundations: Literature and Social Change*, „Chatto & Windus", London, 1983.

АКО УЖИВАТЕ — ОНДА РАЗУМЕТЕ, АКО РАЗУМЕТЕ — ОНДА УЖИВАТЕ

Радио-интервју с Гертрудом Стејн

Године 1934, након тридесет и једне године проведене у иностранству, Гертруда Стејн се вратила у Америку да би одржала предавања о уметности и писању широм земље. Две недеље по доласку пошла је из Њујорка за Чикаго, први пут у животу — авионом. Чикашке новине *Дејли трибјун (Daily Tribune)* после овога објавиле су да је Карл Ван Вехтен (Carl Van Vechten) — фотограф познатих личности, приповедач, борац за популаризацију харлемске ренесансе, стари пријатељ Стејнове, а напослетку, иако то није све, и искусни летач, изјавио да је то био „најнемирнији од свих летова које сам доживео". Стејнова није била ни мало узбуђена: „Не, нисам уопште имала осећај висине или опасности", приметила је она, „ваздух ми се чини сасвим солидним".

Овакве су и уопште биле реакције госпођице Стејн током целе шестомесечне туре предавања, када би видела неке ствари по први пут у животу, широко отворених очију, попут детета, а не као одрастао човек од којег се очекује да је то прерастао. Она лично је ову туру доживела као могућност да убеди Американце да се ухвате у коштац са њеним обесхрабрујућим књижевним делом и прочитају оно што је писала током протеклих тридесет година. Кад би они само допустили да их њено дело изненади онако како је она допустила да

Америка њу изненади, исто би се тако добро забављали као што је то с њом био случај.

То што је тура по Америци била запањујуће успешна је можда једина ствар која Стејнову није изненадила. Она јесте изненадила новинаре и новинарке, а и учењаке који би мистификовали оно што раде да изазову туђу радозналост. Тако је Гледис Бејкер (Gladys Baker) известила своје читаоце у *Бирмингем Њуз-Еџи-Хералду (Birmingham News-Age-Herald):* „По први пут откад радим као њујоршки новински кореспондент, дошла је у Америку једна позната личност чије се право на славу не да анализовати... Она је створила тако велику сензацију каква би била кад би се спојиле појаве Чарлса Линдберга (Charles Lindbergh), Џина Танија (Gene Tunney) и Пичиз Браунинг (Peaches Browning) у њиховим најбољим данима.

„Чути госпођицу Стејн како чита своје дело", пише други новинар, „значи, бар за мене, први пут га заправо разумети... тада схватите зашто она пише тако како пише; схватите како од реченице до реченице, које изгледају тако слично, она уводи разлику у тону, или можда у наглашавању. И таман кад помислите да је она нешто поновила четири или пет пута, одједном схватите да вас је пажљиво, корак по корак, довела до сасвим нове ствари."

Стејнова није ограничила своју пропагандну кампању само на предавања. Она је слободно закорачила на новинарски терен. У пролеће 1935. године, *Њујорк Хералд Трибјуну (New York Herald Tribune)* је посветила серију новинских чланака о америчким државама и градовима, храни и кућама, образовању, криминалу, па чак и о америчким новинама. [Стејнова је знала како да држи новинарску пажњу: у једном чланку у *Спрингфилд (Масачусетс) Јунциону (Springfield (Massachusetts) Union)* насловљеном: *Госпођица Стејн први пут у посети новинској редакцији,* текст испод фотографије која приказује Стејнову како разгледа неке вести Асошиејтед Преса (Associated Press) гласи: „... и фасцинирана је редакцијском опремом".] Али најнеобичније је, можда, њено освајање нових — бар за њу — медија, радија и слика које говоре.

Ово што следи је један интервју, који до сада није објављен, дат NBC извештачу Вилијему Ланделу (William Lundell), а који је вођен 12. новембра 1934. године, на радио станици WJZ и NET радио. Одговоре Стејнове, као и питања која су јој постављена, објављујемо у оригиналу.

Стефан МЕЈЕР

WILLIAM LUNDELL (у даљем тексту ВЛ, прим. прев.): Госпођице Стејн, дошли сте у Сједињене Државе први пут после тридесет и једне године. Постоји ли нешто овде што је посебно привукло вашу пажњу?

СТЕЈН: Дошла сам у Сједињене Државе после тридесет и једне године и све привлачи моју пажњу, и то веома. Зграде високо у ваздуху и људи на улици, све је то узбудљиво, и знам да се чини смешним кад ово кажем, али мени изгледа да су они тако питоми, пријатељски расположени, тако једноставно отворени и тако мили. Овако доживљавам и људе на улици и зграде у ваздуху. Успут да кажем да је осећај који имам о зградама више везан за то како се оне спуштају на земљу него како се уздижу у ваздух, а то изгледа тако природно и тако једноставно. Што се тиче људи на улици, никад нисам могла ни да замислим тако пријатељски директни обзирни лични контакт који имам са свима њима. Чини се као да ме сви они знају, сви са мном разговарају и ја, која сам се, иначе, дала лако уплашити било чиме што би било неочекивано, налазим да су ови спонтани обзирни разговори са сваким Њујорчанином понаособ дирљиви и пријатни и ја сам тиме дубоко ганута и веома срећна. Могла бих да опишем неколико случајева, али тако шармантних случајева да је управо њихова нестварност, њихова питома пријатна нестварност оно што моје кретање по улицама чини правим задовољством.

ВЛ: С тим у вези, госпођице Стејн, управо ми је јуче господин Серф (Mr. Cerf) испричао једну причу. После забаве коју су у вашу част приредили Рендом Хаус (Random House) и Модерн Лајбрери (Modern Library), господин Серф се спуштао лифтом и разговарао са лифтбојем. Младић је рекао: „Приредили сте велику забаву". Господин Серф је одговорио: „Да, било је много познатих личности. Како ти се допало?" Младић је рекао: „Па, препознао сам само две . . . госпођицу Стејн и Мирјам Хопкинс (Miriam Hopkins), филмску глумицу".

СТЕЈН: Ето, видите најлепше од свега је то што смо се допали једно другом и међусобно изделили савете а да се при том уопште нисмо познавали. Али то је шала на неки начин, јер оно што је необично је управо то да ме у највећем граду на свету сви познају и ја осећам да све познајем баш као у једном селу у Француској где проводим лето и где има 20 породица и сви ме знају, као и ја њих. Чак и на фудбалској утакмици ми је пришао један мали дечак и поклонио се и замолио ме за аутограм. Питала сам га

колико има година, а он је одговрио да има дванаест, и обоје смо били задовољни, онда су ми сви дали своје програме да се потпишем, и то је било савршено шармантно, једноставно шармантно. Чак и кад сам допутовала, прво вече кад сам сишла с брода пошла сам у шетњу и пожелела сам да поједем јабуку, те сам ушла у једну малу продавницу воћа на Шестој авенији да је купим, а продавац је рекао: „Како сте госпођице Стејн, да ли сте добро путовали?" . . .

ВЛ: Ваш долазак у Сједињене Државе да држите предавања, госпођице Стејн, подразумева, чини ми се, да овде има много људи који ће моћи да схвате ваше идеје. Међутим, тренутни утисак о вашем раду, у америчкој средини је заснован највећим делом на огромном публицитету *Четири свеца у три чина (Four Saints in Three Acts)* и, иако то може да изгледа апсурдно, многи Американци сумњају у вашу способност да пишете јасно. Управо где се, према томе, *Четири свеца у три чина* уклапају у вашу шему предавања, која, уколико буде успешна, морају бити макар разумљива . . . што је много више од онога што већина нас може да каже о вашој опери.

СТЕЈН: Видите, бити јасан не значи оно што нам се чини да значи, напослетку све је то ствар навике. Узмите, рецимо, оно што новине пишу о такозваном Њу Дилу (New Deal). Ако знате само уобичајени енглески, онда нећете имати појма о чему то новине пишу: свако има свој енглески и ствар је само у томе да се неко навикне на енглески неког другог, и онда је све у реду. Коначно, ако ви кажете да они не разумеју *Четири свеца,* шта под тим, заправо, подразумевати? Наравно да разумеју, јер иначе не би слушали. Значење разумевања ви, у ствари, видите у томе да можете о некој ствари да говорите на начин на који сте навикли да говорите . . . претварајући то у друге речи . . . али ја под тим подразумевам уживање. Ако одете на фудбалску утакмицу, ви и не треба ту утакмицу да разумете ни у ком другом смислу осим у фудбалском, а све што треба да учините са *Четири свеца* јесте да уживате у томе у смислу *Четири свеца,* јер то тако и ја радим, у супротном не бих ни могла на тај начин да их напишем. Зар не схватате шта мислим? Ако у нечему уживате, онда то и разумете, а пошто је много света у овоме уживало, онда то значи да су разумели. Видите, о томе ће и бити моја предавања. Она ће бити једноставан начин да се ово објасни свима, дакле да ако у нечему уживате онда то значи да то и разумете, и,

према томе, ако им ја говорим на овај начин о томе зашто је моја интерпункција таква, зашто су моја такозвана понављања таква, шта је моја проза и шта је моја поезија и шта су моји драмски комади и шта је моја енглеска књижевност и шта су моје слике и све им то говорим једноставно, као што уопште и говорим, видећете, они ће разумети, јер ће уживати у томе.

ВЛ: Па, мислим да разумем . . . Ваш живот је, изгледа, зачуђујуће пун интересовања, госпођице Стејн, бар судећи по *Аутобиографији Елис Б. Токлас (Autobiography of Alice B. Toklas)*.

СТЕЈН: Да, мој живот је био и јесте пун интересовања, јер ја све волим и све ми је чудесно и ништа није мање чудесно од нечег другог, свако кога сретнете је чудесан, и у томе је суштина и, ако сте ви чудесни и они чудесни, свет је пун интересовања, и то је сасвим природно. У *Аутобиографији Елис Б. Токлас* сам то рекла на један начин, у *Портретима и молитвама (Portraits and Prayers)*, књизи која управо излази, и веома ми је драго што излази баш кад сам ја овде, то сам објаснила на други начин. Видите, у *Портретима и молитвама* су сабрани сви портрети које сам направила током свих ових година, и оно што ја подразумевам под портретом је то. Кад неког добро познајем, онда то мени нешто значи, што важи за сваког од њих понаособ. То је природно, али онда мора да дође тренутак када знам све што могу да знам о некоме, онда знам све одједном, и онда покушам то да саставим, да ставим на папир све што знам о неким људима, њихово понашање, боју гласа, акценат, покрете, карактер, све што раде, а одједном то урадити је веома тешко. Ето, нек' неко покуша и видећете о чему говорим, и у овој књизи *Портрети и молитве* сам то покушала да урадим и урадила сам на веома много начина, а понекад сам осетила да сам и успела у томе. И не смете да мислите да не разумете нешто зато што не умете то себи да поновите другим речима. Ако се нешто догоди у вама самима док читате ове портрете, онда их разумете без обзира шта себи и другима кажете о неразумевању. То је оно што је збиља права истина.

ВЛ: Кад погледате уназад, госпођице Стејн, на све ваше пријатеље чије сте портрете направили, да ли се међу онима који су описани у *Аутобиографији Елис Б. Токлас* и у вашој најновијој књизи *Портрети и молитве* истичу и неки од Американаца?

СТЕЈН: Да, има Американаца у овој књизи. Сви су у овој књизи, сви који су постојали у мом животу, јер чим бих неког добро упознала, покушала бих да начиним његов портрет, па скоро бих могла да кажем због тога што бих их на тај начин избацила из себе. У супротном бих била препуна онога што сам о другима носила у себи. Разумете? Да, има много Американаца у *Портретима и молитвама*, и неки од мојих омиљених су управо портрети Американаца, ту је и други портрет Карла Ван Вехтена, и портрет Шервуд Андерсон (Sherwood Anderson), за који мислим да је можда најбољи од свих које сам сачинила, има и мали портрет Хемингвеја и неких Американаца које не знате и портрет једне Американке коју сам веома волела, Милдред Олдрич (Mildred Aldrich) из Хилтопа на реци Марн (Hilltop on the Marne), и који је тамо, стоји под насловом: *Субота Милдред Олдрич (Mildred Aldrich Saturday)*.

ВЛ: Да се вратимо за тренутак Вашој опери која се изводи, *Четири свеца у три чина* — желео бих да Вас питам да ли искрено верујете да енглеска књижевност може да напредује таквим експериментисањем које сте ви испробали у *Четири свеца у три чина?*

СТЕЈН: Не поставља се питање напредовања енглеске књижевности, Ландел, постоји само питање континуитета стварања енглеске књижевности, и сада континуитета стварања америчке књижевности, и ја заиста мислим да је моје дело и *Четири свеца у три чина* важан део тога, веома важан елемент у континуитету стварања енглеске књижевности и, природно, свако ко нешто жели, жели да то траје, а моје писање је део тог трајања, тако ја гледам на то.

ВЛ: Волео бих да будете савршено искрени, госпођице Стејн. Шта Ви мислите о ономе што се данас пише у Сједињеним Државама?

СТЕЈН: Писање у Сједињеним Државама иде својим током, и млади ми шаљу много рукописа, и већи део њих стварно зна шта је писање, али, видите, оно што је важно је да они треба да наставе с писањем. Хорас Грили (Horace Greeley) је рекао о обнављању плаћања кованим новцем после Грађанског рата да једини начин да се настави с тим јесте да се настави с тим, а то је случај и са писањем. Једини начин да се настави са писањем јесте да се настави са писањем, и, ако имате ишта у себи, од тога ће испасти нешто, а ако немате, неће бити ништа, али, пошто у Америци има несумњиво много тога што ме узбуђује откако

сам овде, онда ће несумњиво бити и много тога у будућности америчког писања.

ВЛ: Док сам читао *Аутобиографију Елис Б. Токлас*, госпођице Стејн, искусио сам изванредно читалачко осећање захваљујући Вашем необичном стилу, чинило ми се да ми речи лете пред очима. Читао сам страну по страну у некој врсти журбе без даха. Шта је, заправо, оно што ствара ту хитрину у Вашем стилу?

СТЕЈН: Стил *Аутобиографије Елис Б. Токлас* уопште није необичан. Једина ствар која је ту необична јесте да сам је ја сама написала. Предложила сам мојој секретарици Елис Б. Токлас да напише своју животну причу, а она је то стално одлагала и, коначно, да бих је охрабрила, једног дана сам села у башту и написала поглавље, а онда ме је то обузело, па сам наставила да пишем и да пишем, да седим у башти и да пишем, и написала сам целу *Аутобиографију* за шест недеља.

ВЛ: И после је уопште нисте прегледали да бисте понешто преправили?

СТЕЈН: Не, нисам, — ја, ја сам је једноставно написала.

ВЛ: Али, госпођице Стејн, зашто сте тако често изостављали да напишете велика слова и упитнике?

СТЕЈН: Па, видите Ландел, зато што су велика слова и упитници бескорисни. То су остаци из прошлости кад људи нису умели добро да читају, то је саставни део целог питања живота и смрти знакова интерпункције, ако ви не знате да је питање питање и без знака питања на крају, каква је онда улога знака питања?

ВЛ: Није велика. Ви, значи, мислите да упитници и велика слова служе као штаке менталним богаљима?

СТЕЈН: То је то, управо помажу неким људима, али просечној читалачкој свести нису потребни.

ВЛ: Али, поред интерпункције, Ви, изгледа, имате и врло одређена схватања о именицама и придевима.

СТЕЈН: Имам, именице су прилично мртве, а придеви који се односе на именице које су практично мртве су још више мртви.

ВЛ: Али где је онда живот у писању. У глаголу?

СТЕЈН: У глаголима је живот, у предлозима и прилозима такође, и прилично у везницима. На пример, најснажнији израз у америчком говору се састоји од две речи — „Још како" („And how"). Он је пун осећања и изражава све што треба да изрази.

ВЛ: Али мора да је Ваше проучавање ових фраза у сленгу, рекао бих, доста ограничено. У књижевним круговима у којима се крећете не наилазите често на нови изражајни сленг.

СТЕЈН: Ох, ма немојте! Како Ви знате да не наилазим. И одакле Вам идеја да ја водим разговоре само у књижевним круговима? Ја говорим са сваким и слушам свакога. Са ким сам разговарала за време рата? Осим тога, сваког дана разговарам са таксистима и издавачима.

ВЛ: Према томе, Ви, очигледно, сматрате амерички говор врло снажним?

СТЕЈН: Ох, да! Амерички говор је врло снажан, снажнији од енглеског. Енглески говор је мртав, а ако је говор народа мртав, онда је и књижевност мртва. Када се земља мења и напредује, онда и њен говор постаје снажнији и књижевност постаје снажнија и живља. Елизабетанско време у Енглеској је најживљи период и језик је напредовао и језик је постајао снажнији.

ВЛ: Да ли би то онда значило, госпођице Стејн, да због снаге грчког живота у време Софокла и римског живота у време Цезара, старогрчки и латински нису мртви језици, већ, напротив, врло живи?

СТЕЈН: Сигурно да су живи. Књижевност било ког језика који је некада био жив не може да буде мртва, али енглески језик савремених писаца није у виталном стању. Још од смрти Свинберна (Swinburne), Браунинга (Browning) и Мередита (Meredith) није било прворазредних писаца на енглеском, само другоразредних и трећеразредних, и за то нико други није крив до Енглеска која је изгубила своју виталност.

ВЛ: А шта рећи о нашим младим америчким писцима?

СТЕЈН: Млади писци су млади писци, не можете судити о писцу док његово дело није иза њега.

ВЛ: Али како онда да знамо коју књигу да купимо и каква је улога књижевног критичара ако не можемо да просудимо ауторову вредност док његово целокупно дело није завршено?

СТЕЈН: Улога књижевног критичара је да прикаже, и то је сасвим у реду.

ВЛ: Да се вратимо опет Вашем писању, госпођице Стејн. Да ли бисте објаснили пасус из *Четири свеца у три чина* о голубовима на трави, који почиње овако: „Голубови на трави авај. Голубови на трави авај. Ниска виша трава ниска виша виша нижа жута трава",[1] и завршава се са: „Лили Лили Лили дај Лили Луси Луси дај Лили. Дај Луси Лили".[2]

СТЕЈН: То је једноставно: шетала сам по Луксембуршким вртовима у Паризу, било је то крајем лета, и трава је била жута, било ми је жао што је крај лета, и видела сам велике дебеле голубове на жутој трави и рекла сам себи: „голубови на жутој трави, авај", и наставила тако да пишем: „голубови на трави, авај, ниска виша трава ниска виша виша нижа жута трава голубови велики голубови на нижој вишој жутој трави, авај голубови на трави", и тако сам писала док нисам испразнила ово осећање. Ако је мајка препуна својих осећања према детету док га купа, онда ће та мајка говорити и говорити и говорити док осећање не престане, тако стоји и писац са својим осећањем.

ВЛ: Али како би читалац требало да зна на шта сте Ви мислили?

СТЕЈН: Читалац зна, јер ужива у томе. Ако уживате, онда разумете, ако разумете, онда уживате. Оно што ви мислите да је разумевање јесте да можете нешто да кажете другим речима, али то није неопходно. Као што сам већ рекла, уживати у фудбалској утакмици значи разумети је у фудбалском смислу.

ВЛ: Ви сте гледали утакмицу Јејл — Дартмут (Yale — Dartmouth) прошле суботе, зар не? Да ли сте је Ви разумели на амерички начин или на фудбалски начин или како?

СТЕЈН: На амерички начин. Оно што ме је заинтересовало је то што савремени Американац и његово кретање и акција у фудбалској утакмици тако личи на плес црвеног

---

[1] „Pigeons on the grass alas. Pigeons on the grass alas. Short longer grass short longer longer shorter yellow grass."

[2] „Lily Lily Lily let Lily Lucy Lucy let Lily. Let Lucy Lily."

Индијанца, и то доказује да је једна физички схваћена земља створила и једно и друго, и да је црвени Индијанац још уз нас. Они свечано спусте главе доле, сви заједно и раздвоје се у два реда, док иза линије са обе стране резервни играчи скакућу баш као и Индијанци... Онда се спусте на све четири исто као Индијанци.

ВЛ: Али то скакутање представља, у ствари, вежбе загревања.

СТЕЈН: Нема везе зашто то раде, они управо то раде, исто као што Индијанци поскакују у игри, а онда ту је и та мала смеђа лопта пред којом се сви сагињу и обожавају је.

ВЛ: Али, циљ је да се лопта пребаци преко линије гола.

СТЕЈН: Али, зар Ви мислите да ја то не знам, и зар Ви мислите да Индијанци исто нису имали неки јак разлог и да нису једнако уживали у свом игрању?

ВЛ: Можда је и тако. Али дозволите ми, госпођице Стејн, да Вас замолим да ми објасните ваше редове под насловом: *Портрет Карла Ван Вехтена.* Ја их не разумем. Хоћете ли да их прочитате?

СТЕЈН: „Ако то и као што то, ако то или као што то, ако је то као што то, и то је као што и као што то. Или као што то. Још као што то. Као још. Као што још ако то. И ако то. И за и као што то".[3] То је портрет Карла Ван Вехтена. Он је управо такав, понекад овакав, понекад онакав, он је понекад врло реалан, а понекад сасвим нереалан, понекад жив, а понекад није.

ВЛ: А шта је с овим петим пасусом?

СТЕЈН: „Везан и невезан то је све што има о томе да се каже. И једнако везан као и иза, и као и иза и везан. Везан и невезан и иза и као иза и као невезан и као везан и као невезан и као иза".[4] Ето, само погледајте ове речи,

---

[3] „If it and as if it, if it or as if it, if it is as if it, and it is as if it and as if it. Or as if it. More as if it. As more. As more as if it. And if it. And for and as if it."

[4] „Tied and untied and that is all there is about it. And as tied and as beside, and as beside and tied. Tied and untied and beside and as beside and as untied and as tied and as untied and as beside."

речи личе на Карла Ван Вехтена, сви могу да схвате да оне крију Карла Ван Вехтена, свако то може да схвати.

ВЛ: Па, то је доста тешко за нас, нормалне Американце, да схватимо . . .

СТЕЈН: Шта је то нормални Американац, има прилично много нормалних који то могу да схвате. Још како! Али, напослетку Ви ипак уживате у мом писању, а ако уживате, онда га и разумете. Ако не уживате, зашто онда правите фрку од тога? То је прави одговор.

С енглеског
Даница КИЋЕВАЦ

Вилијем ЛАНДЕЛ

ЗАВЕТИНЕ (6)

ЧУДО ЖЕТВЕ

Нема, ваљда, ниједне ствари или појаве која нас окружује да је тако омиљена и цењена као што је сунце. Као извор свеколике људске благодети, сунце је божије око и у њему је и благост и строгост небеског свевидца. Није нимало чудно што су од свих људских култова два, изгледа, најстарија и најраспрострањенија, а у сваком случају најприроднија: култ сунца и култ предака. Сви остали су заправо изведени из њих и замена за њих.

Да је у овим култовима садржана древна и универзална истина о јединству живота и смрти, рађања и умирања, земље и неба — сведочи читав низ под-култова, као што су култ месеца (сунчева ноћна замена) или култ ватре („мало сунце") и домаћег огњишта. Кроз њих се и помоћу њих се рађао човек, физички и духовно. А сви они су, опет, чврсто повезани са обрадом земље и природним годишњим циклусима.

Како је реч о ритмичном смењивању и вечном самообнављању, многим површним посматрачима се учинило да је култивисање земље крајње једноставан, једноличан и досадан посао, па су га тако углавном и описивали. А то није тачно.

У обради земље (која више није чудо само зато што се сваке године понавља, па смо на то навикли) крију се многе тајне и бројна изненађења. Већ кад се заоре њива, никад се не зна шта ће се изорати, а још мање шта ће на њој родити и ко ће њене полодове убрати и уживати: на добра два пушкомета од најближе реке забеласа се белутак у бразди, који делује у исти мах присно и страно (некад

се веровало да у њему обитава душа умрлог претка); у присојној страни, далеко од сваке воде, изоре се кућица каквог морског пужа или шкољке; у више пута преораној башти приљежни риљач набаса на земне остатке неке старе људске расе и њене древне цивилизације; краткотрајна летња непогода беричетну годину зачас у гладну претвори; благородни сејач и не сања да неће дочекати плодове сетве своје и да ће му њима за покој душе наздрављати; мирољубави и приљежни домаћин и не помишља да ће се муком његовом туђинска војска сладити...

У ствари, ништа тако уверљиво као земља и њени плодови не потврђује да је разлика између блата и блага истовремено велика и мала. И ништа се тако складно не допуњава као човек на њиви и небо над човеком-делатником, не само опхрваним обделавањем земље, од које је и којој ће, већ и загледаним у себе и обузетим чежњом за небом, од којег очекује да му подари вечност и просветли смисао постојања.

Тако се стварала једна трајна и дубока веза између људи, неба и земље, која може ослабити, али која, чини се, неће никада сасвим ишчезнути — или се то барем неће десити без крупних и озбиљних последица за човека. Као што у пролеће земља сања ораче, тако и орачи жуде за земљом. Обузети исконском потребом, људи се у то доба дохватају било чега што им падне под руку и њиме чепркају по земљи. Ако ничим другим, а оно голим рукама. Пробуђена сунцем, земља тада пусти мирисе, омекша и рашири се, па, као и свака друга женка, чека да неко положи семе у њену разгрејану утробу. А, баш као и многе женке, и она је пробирљива, ако јој се укаже прилика да бира. У противном, подаје се оном ко је ту и ко је спреман да, на било који начин, задовољи њену нараслу жудњу за оплођавањем и рађањем.

Плодови тог гигантског и тајанственог подавања готово у подједнакој мери зависе од спољашњих и унутрашњих услова, од оног што је очекивано и на шта се може утицати и оног што је непредвидиво, случајно. Јер, попут људи, и природа зна бити ћудљива и променљива, а чешће неумерена него умерена. Кишне године смењују сушне, а питоме и родне се памте као највећа благодет и лепо, заједничко божанско и људско дело.

Сушне године се оплакују, а кишне дурају. За сушних година најбоље се може сагледати људска зависност од природе: усеви и трава се сасуше, земља спече и испуца, воћке спарушe и омлитаве, а извори пресахну. Не зна се шта је тужније гледати — усеве, стоку или људе. У таквим неприликама човек зачас одбаци достигнућа, охолост и оклоп цивилизације, враћајући се неким привидно застарелим и

заборављеним паганским веровањима и обредима. Као што у тешкој ситуацији свако, макар кришом и у себи, помене мајку и бога, тако се и овде приклони магији и магијском. Али, чим мине невоља, људи то обично заборављају и враћају се своме уобичајеном „цивилизованом" понашању и држању. Већина се прећашњег уопште не сећа, а ако се и сећа, не чини то ни са стидом ни са кајањем. Ту нема много чега необјашњивог или нечасног, јер се људи углавном понашају спонтано и према прилици, по принципу тренутног изазова и одговора, па њихово сећање ретко надживљава свој повод и његове непосредне последице. Заборав је једно од основних средстава људског преживљавања. Помоћу њега се душа и тело чисте од прећашњих утисака, озледа и ожиљака, да би начинили места новим и да би прикупили снагу да се одупру или прилагоде будућим недаћама.

Није доиста било лако преживети на оскудној земљи, са ћудљивом природом и бесловесном сабраћом. Било је више посних и гладних но мрсних и ситих дана. А где се пуно гладовало, тамо се о хлебу снивало. Као што је случај и са многим другим народима, и у нашем народу постоји прави култ хлеба. Он је симбол сваке хране и оличење божије милости и награде за људска прегнућа. Хлеб је и молитва и заклетва. Није срамотно обожавати хлеб и клети се у њега, јер он не служи ни за какво уживање, већ за просто, посно људско преживљавање.

Грех је хлеб бацити, а још већи њиме се разбацивати: то се узима као најјачи израз обести и безбожништва. Прави домаћин ће кору хлеба која му претекне после обеда скрушено пољубити и нежно спустити на сто, не толико из штедње колико из поштовања. Деца су се од почетка учила да треба свако зрно жита и сваку крушну мрвицу сакупити и сачувати. Веровало се да ће бог одузети хлеб оном ко га бахато баца или га, чак, само несмотрено и грубо одлаже. Исто тако, хлеб се није могао јести било где, на било који начин и било када, већ уз поштовање одговарајућег реда и редоследа, који су и сами били део једног ширег материјалног и духовног поретка.

Жетва је овде била један од најсвечанијих и највеселијих догађаја. У старо доба жетеоци су ишли на житна поља свечано одевени, као за вашар. То је био колективни чин-догађај, друштвени у пуном и правом смислу те речи, а не технички, тј. посао као и сваки други. За почетак жетве, као уосталом и за само засејавање, било је везано мноштво обичаја и обреда. У њима је, осим умилошћивања виших сила, исказивано пуно животне радости и тихе среће, али и немало страха и стрепње. У свим тим обредима

долазило је опет до изражаја јединство природе и људског света. Већ су се прво пролећно заоравање, изгон стоке на испашу и сусретања и загледања будућих љубавних парова, а можда и младенаца, складно допуњавали са буђењем природе после зимског сна, имајући исти циљ и смисао — обнављање живота. А тако је било током целе године.

Нигде лепота и суровост тежачког живота нису тако чудесно измешани као у жетвеном послу. И нигде нема тако много догађаја као у једном врелом и дугачком жетелачком дану:

Нисмо честито ни легли, а већ устајемо. Ране од прећашњег умора се охладиле, па пеку ко жеравица. Расклопљене кости пуцкетају и шкрипе ко расклиматани старински кревет. Недосањани снови се вуку у праменовима. У очима хиљаде ножева. Воља се завукла у топлину постеље, па не излази. Од јутарње измаглице тело зарђало. Студен се свила у срцу. Роса се увлачи под кожу. Цвили бунарски точак и на умивање опомиње. Јежимо се и од помисли на додир са змијски хладном водом. Гурамо руке под пазуха и грејемо се на остацима ноћашње топлине. Искашљавањем стружемо умор и скривамо га и од себе и од других. Зеванњем се одржавамо будни.

Али, ево већ се залажу прве ватрице бодрости. Јутро нам добацује изазов, а част нам налаже да га прихватимо. По налогу навике и под командом дужности, скупља се расута синоћна војска. Опрезно се протеже снага. Загрева се птичица душе. Враћа се кураж. Пропламсава нада. Искри се око. Буди се такмац у нама и погледује испод ока јуче започети посао. Комшилук нас дозивањем изазива. Њива нас ко девојка мами. Нуди се сањиво жито. Опљунуте шаке лепе се орно за држала алатки. Оштри мириси балеге и тек помуженог млека мешају се окрепљујуће. Волови невољко устају, протежу се и уздишу, али врат у јарам ипак послушно увлаче. Домаћице послују у тишини и дворе своје раденике, немо и брижно.

Заруделo обзорје спокој уноси. Река се пуши снена. Врбе заверенички ћуте и тихо саосећају. Јасике стрепе и дршћу за нас. Тичији ранораниоци песмом нас бодре. Јутарњи поветарац на жегу слути и на хитњу опомиње. Небо нас ведрином без облачка дарива. Омамљују нас витице девојачке, жуте и тешке, ражаном снопљу сличне, и зове поглед њихов дубок и мио, ливадском цвећу налик. Убледелa кришка месеца на заласку одвлачи последње крпице сна за собом. Залепрша јаблан на брегу у трену, а одзове му се топола у дољи једва видљивим трептајем, нас да окрилате и из тупе лењости отргну.

Једни друге грајом осокољујемо. Окрепу ући топлој погачи и густом млеку што се пуши тражимо. Жеженом ракијом они што се најтеже буде спирају лањски умор и оломањску тугу. Шаљивџије нас разгаљују, а мудри старци мелеме од благих речи на душу нам мећу. Пред крхком, а жилавом паучином, разапетом на старој трешњи и наквашеном росом, мишице се наше успаване постиђују и напињу, за рад спремне. Пшенично класје, благо нагнуте главице, присно нам се поверава и нежно нас дозива. Непокорна ражана војска пркосно штрчи и изазива. Слаткасто миришу влажна стрњишта и наша јучерашња прегнућа и подвиге уздижу до неба. Пред нама је дугачак и врућ летњи дан — као створен да се у њему хлеб сабира и младост надмеће.

Сунце није честито ни изгрејало, а већ нас жестином својом притиска и омамљује. Али ми се не предајемо. Још није малаксала снага и још су нам игра и весеље украс рада. Пожурујемо једни друге и утркујемо се. Забадамо силовито орпове у густо пшенично море и с лакоћом слажемо дебеле руковети. Несмотрено расипамо снагу и не хајемо за благе опомене старијих. Песмом се надгорњавамо, шалом зачикавамо, а вриском вишак заноса изгонимо. А небеско пржило се само надмоћно смешка и чека нас у зениту.

Најзад стиже и то. Подневна јара растапа остатке воље. Скраћује дах. Сврдла у потиљку. Пресеца нас на пола и шије покорно к земљи повија. Нигде гласка, ниоткуд дашка. Сенке појеле властити реп. Угасла свака веселост. Обневидело се. Утрнуле руке се наслепо поводе за шушкањем класја. Ватрени дах плази по слепоочницама и срце, ко преплашено лане, у подгрлац тера. Ошине нас муљевито сенка безнађа. Зрневље се, ко узнемирене бубице, на све стране скачући расипа. Капље зној с чела у распукнуту сувоту земље и намах испарава. Од врелине се глава у ужарену куглу претворила. Титра јара поврх класја и брише крхку границу између јаве и сна. Не владамо више собом и својим покретима. Погледујемо се кришом: вагамо чији ће страх од срамоте први попустити. Узалуд проклињемо властиту слабост. Већ се спремамо да признамо немоћ и да се препустимо бездану пораза. Зазивамо последњи пут бога. Прижељкујемо изненадну непогоду или несрећу.

Утом стиже ужина. Бацамо српове у оскудну хладовину крстина и хитамо према дивљој крушци на омеђку, раскошне и заштитничке крошње. Освежавамо се киселим млеком и бистром изворском водом. Ослушкујемо потмуло дамарање у ушима. Лежимо налакћени и гледамо устрану. Ћутимо, као да се стидимо прећашње слабости. Али закратко. Већ се скраја јавља жагор — тишину да разбије,

веру да поврати. Опет се кочоперимо. Оштримо се за нове окршаје. Клонуло сунце, ко рањени непријатељ, у нови бој нас зове.

И небески свевидац се смиловао на нас: ветрић планински пушта, муке да олакша, наду да подржи, тело да оснажи. Младалачка крв се на одоцнелу припеку још већма узбурка — не да се, пркоси. Прошло је време страха и безнађа. Ево вечери, ево хлада. Сад ће се видети ко још може, ко још хоће, ко се не предаје. Однекуд надолази снага и опет се троши немилице. Пада сноп̀ље, почиње песма. Умор коначно одступа.

Тек што одсјај сунца замре за реком, а већ се, ено, месец на планини жари и први свитац ватрицом својом сјаји у трави. Вечерњим хуком ћук се јавља. Шума весело жамори. До тада невидљиво, јато препелица прхне у сутон. Уздигнуте главе, наћуљених ушију и раширених ноздрва пастув рже. У даљини му се ждребица танком њиском одзива. Чобанин двојеницама сита говеда пред собом тера. Гундељи у ројевима махнито око крошњи дрвећа облећу и шумно у траву падају, завр̀зујући се и батргајући се немоћно извр̀нути на леђима. Насред ливаде два старца јакају гласно и немарно се чешкају врхом бичаља по леђима.

Као да се ником не жури кући. На чесми се, темељно и безбрижно, умива једра снаша, а девојке се сашаптавају, кришом подгурк̀ују и суздржано смеју. Један дечкић блажено снива на прострт̀ом очевом џемпер̀у. Волови се лењо бране од мува и шумно отхук̀ују. Везилац сноп̀ља, оставши сам на бојишт̀у, толи последњ̀у жеђ из млаког крчага и кори жустро малог водоношу.

Ћарлија топли вечерњи повет̀арац по раздрљеним гр̀удима мушким и расутим косама девојачким. Однекуд шкропи мирис росом пробуђеног босиока. Камење се беласа у сутон и с пуцкетањем се хлади. Неко расеца лубеницу и она зрелином пуца. Усплахирена фазанка брзим квоцањем своју бројну пилад пред ноћ скупља. Шуморе сестрице брезе и повијају се једна према другој, као да тако страх од ноћи желе да одагнају или поделе.

Тук̀у млазеви млека у рукатку и прскају радознал̀у децу̀ по мусавом лицу̀. Мачка чучи пред грмом и стрпљиво вечер̀у вреба. Коза тужним мекетањем дозива продато јаре. Негде дете врисне у плач, па нагло заћут̀и. Земља, к'о стеона крава, врелином одише. Под вежом, испред куће, звецкају тањири и лупкају кашике. То се уморним жетеоцима богата трпеза ужурбано поставља.

Сустиже нас опет умор. Кљуцка у крстима, притиска у очима, дрхће у грлу̀, бубња у ушима. Скривамо га у мраку̀. Заклањамо се иза пошалица. Бранимо се преко-

мерном галамом и подгрејаном ордачношћу. Тешимо се скорашњим сном. Сочимо зимском доколицом. Заваравамо љутом ракијом. Награђујемо врућом погачом и руменом пилетином. Мамимо меком и топлом постељом. Сладимо љубавним наговештајима и маштањима. И тако сваког дана, док има иједног усправног класа . . .

Али, жетва је само први део посла. Предстоји још један, ништа мање тежак и неизвестан — вршидба. Садене се снопље у стогове, па се чека. Прате се небеска збивања. Траже се поуздани знаци лепог времена. Па се онда устаје у цик зоре, помоли се на брзину богу, нешто презалогаји и разврши први житни стог. Снопље се простре по гумну и уведу се одморни коњи, који се терају наизменично у круг око стожера, док их пена не попадне, а гониоцу се не заврти у глави. Онда се вилама скине прва слама. Затим се опет с коњима гази по остатку класја и скупља се нова слама. И тако триред.

Најпосле се згрне на гомилу зрневље измешано са плевом. Па се жељно ишчекује ветар — ни преслаб да ошље и плеву не може носити, ни прејак да заједно с њима не одува и зрна. А онда се, с надом у божју помоћ и добру срећу, захвата лопатом са хрпе и баца вешто увис у правцу или бочно од ветра. Док плева пада на вређе натучене преко главе, а ошље се забада у очи и нос и завлачи под халине слепљене од зноја, дотле жене и деца лаганим метлицама пажљиво скидају сламчице са хлеба. И стално се са стрепњом погледује у небо. А облаци, к'о за инат, почну да се гомилају и студени ветар се са студени око орца измеша. И тада започне нема и мртва трка између човека и природе, среће и несреће, берићета и пропасти. А напетост расте из часа у час. И наизменично се ређају клетве и молитве.

И тако, некад се битка заврши у корист човека, а некад, боrами, судба стане на страну врага. Те цео годишњи труд опогани и упропасти. Отуда се човек не може ни у срећи много радовати, ни у тузи одвећ жалостан бити. Отупи и оживинчи. Па кад се изједначи са камењем, земљом, дрвећем или зверињем, е онда је прави тежак — ствар међу стварима, али и свој на своме. И круг може опет почети да се затвара — од пролећа до зиме, од рођења до смрти, од оца до сина, од поколења до поколења. У томе су, изгледа, сјај и беда, лепота и мука сељачког живота.

Милан ТРИПКОВИЋ

ПЕСНИК О ПОЕЗИЈИ

Стеван Раичковић: *Дневник о поезији;* „Народна књига", Београд, 1990.

Иако се писањем о поезији и песницима бавио спорадично, најчешће по захтевима уредниковања по издавачким кућама, после књиге *Портрети песника* (1987), ево и друге Раичковићеве књиге на исту тему.

Онај ко од ње очекује нека изузетно дубока разматрања о поезији остаће мало прикраћен. Раичковић није теоретичар књижевности; он је песник и све оно што он има рећи о поезији веома је субјективно, а песник — право говорећи — и не жели да његова разматрања о песницима буду друкчија до лична, па и пристрасна.

Ова Раичковићева књига, као и све друге што је написао, биће основа за биографију песникову коју ће једнога дана неко написати. Толико у њој има личне трепетљивости. Све што песник о поезији има да каже односи се на лични знамен у песнику, на оно нешто што га од свих других разликује и чини самосвојним. По природи посла којим се бави, песник не може бити ни у чијем строју и повињавати се налозима неке универзалне поетике која не постоји. Свака права поезија поседује неки свој унутрашњи облик и он се јавља по сили спонтанитета. *Налози времена* могу тај спонтанитет само покварити, изменити га, преобликовати, укривопутити, као што се то и код нас догађало непосредно после рата, кад је поезија била стављена у службу наводно високих друштвених циљева, а заправо у службу једне идеологије која се желела промовисати и путем песничке речи (као и преко свега другог што јој је могло послужити у исту сврху).

Нека ми буде допуштено да на овом месту искажем нешто у поводу појаве Раичковићеве песничке збирке *Песма тишине*

из далеке 1952. године. Кад год се поведе реч о великој књижевној трансформацији оних година, Миодраг Павловић и Васко Попа ступају у први план, као корифеји, јер су у формалном погледу доносили нешто ново, превратничко. Међутим, то превратништво није доносило толико новога колико се помишља, већ је оно пре повезивало онај књижевни тренутак са једном традицијом неговања формалних квалитета која је већ била на сцени у нашој књижевности између два рата. Тиме не желим умањити значај ова два песника, али би њима морао бити прибројан и Стеван Раичковић тиме што је он, више од свих других, доносио у својој поезији један изразито лични садржај, једно поунутрашњено виђење ствари и живота. Његова поезија, скрајнута од свих оновремених токова, певала је једну личну кантилену, помало у страху, помало у зебњи, али и с неспоновљивом песничком искреношћу. Чим се та књига појавила, већ колико сутрадан, поклоници ове поезије већ су мрмљали стихове:

„Сунце греје. Сунце топло греје!
Мени ништа неће траве, грање.
Мени ништа неће брег. Нек веје
О сунце и ветар на путање."

Прави удар на идеолошке захтеве времена био је овај Раичковићев интимизам, ово превратничко истицање права на изолацију у промишљању самога себе унутар индивидуалног круга постојања. Ти су стихови изражавали неку благу сету, којој није недостајала одлучност да се искаже. Значај Раичковићеве *Песме тишине* за преображај духовне климе онога времена уопште није оцењен по правој заслузи.

Одбацујући све захтеве који се пред поезију постављају (и не само пред њу), Стеван Раичковић — уверен да је поезија по својој природи аутономна и да је поезија тек ако је аутономна — наводи реч Осипа Мандељштама (који је аутономност песничке речи и главом платио) по којој поезија ничему и никоме није дужна до самој себи, до ономе што је природа самога песника који је изражава и изразом доводи на свет.

Занимљиво је Раичковићево запажање да је пред сваком песмом коју је намеравао написати стајао као почетник. Искуство у поезији не вреди. Ствар и јесте у томе што је задатак који свака песма поставља увек нов. Нема сумње да техничко знање унеколико помаже, али оно се тиче занатске стране песме, а не и њеног духовног обриса који мора бити посебно ишчитан и дешифрован. То би значило да свака песма (то је, разуме се, идеалан случај) представља круг посебних духовних вредности. Управо зато поезија није нити може бити занат, јер она се никада не ствара по шаблону. Ако је песма духовно

зрачење које избија из најинтимније људскости песникове, онда то истовремено указује да је аутобиографичност онај прави извор из којег дух и дах поезије произлази.

Ни Стеван Раичковић није могао избећи изазову а да понешто не каже о свом песничком искуству, о томе како ствара песму. Песник пише о томе да је нека опсесивна реч или однекуд искрсла сличица могла бити довољан повод за песму, или чак новинска вест или било какав други податак. Јер све те ствари, и та реч, и та сличица у свести, и та вест или тај податак — све је то постојало и раније, пре песме, а онда, сто, наступи час кад то што је до малочас, иако знано, стајало у сенци, одједном добије размере духовности и тежи да се испољи као дело. Постоје духовна комешања којих постајемо свесни тек кад се испоље, али нам све те предрадње измичу, скривене тамном сенком невиделице. Није, дакле, ствар у томе шта може бити подстицај за песму, већ зашто и којим путевима делују ти и такви подстицаји. А о томе тешко да се ишта стварно може знати.

Путеви психичности којима се крећу потенцијални духовни садржаји остају нам заувек скривени. Раичковић нам казује да му је ретко кад полазило за руком да напише песму из — како он вели — „чиста мира". Ту физичка свежина стваралаца и жеља да се напише песма ништа не значе. Напротив, песма се најчешће јављала под најнеповољнијим физичким и психичким условима: у тренуцима оптерећене психе, под умором, мамурлуком или у болести, у хладној соби затреперило би над песником благо крило поезије, као дух узнесен над водама. Чак ни несносна бука и галама нису могли бити препрека да песма навре кад јој дође час. Песник нам саопштава да је један од својих најлепших сонета *О сјај су само врата краја* написао док је трајала препирка у издавачкој кући у којој је радио и који је касније Црњански издвојио као песму која га је највише такла, а Миодраг Павловић уврстио у своју знамениту антологију.

Дневник о поезији је књига рађена с невеликим амбицијама. Заправо она и није рађена као књига. Она се као књига сама сложила, и представља сведочанство о самом песнику, о ономе што је он бивао у различитим раздобљима свога живота. С великим интересовањем се читају песникова сећања на његово војниковање у Битољу. Има ту пуно занимљивих анегдота, од којих ће она о песнику и војној полицији увек бити радо препричавана.

На крају књиге песник нам казује нешто што је од битне важности за његову поезију. Једне летње вечери, у Сенти, уочи рата, дечак се изненада нашао усамљен. Требало је превалити поприлично растојање до куће (остали другари су се разишли). Међутим, дечак се не упућује право кући, он скреће према

неком травњаку, ту леђне, топла августовска земља под њим, а над њим огромно небо. Дечак је помало уплашен, али и као опчињен.

Оно што смо сумарним препричавањем ове сцене желели рећи јесте то да су ова трава и бескрајно небо управо најбитнији мотиви поезије Стевана Раичковића. У томе часу тај дечак, и не знајући за то, био је у светилишту властитог духа, у ономе за шта је био генетски одређен. Тај доживљај из детињства спомиње Раичковић као помало чудећи се, чудећи се заправо тој снажној фикцији нечег наоко неважног. Али никаквом чуђењу ту нема места ако се прихвати да је тај тренутак био тренутак епифаније, тренутак духовног обасјања у којем ће песник провести сав свој век.

Миодраг ПЕТРОВИЋ

МАТЕРЊЕ НАЧЕЛО И ЊЕГОВ СЈАЈ

Јохан Јакоб Бахофен: *Матријархат;* Издавачка књижарница З. Стојановића, Сремски Карловци, 1990.

Сарадња издавача Зорана Стојановића и врсног преводиоца с немачког на српски језик, Олге Кострешевић, показала се нарочито добром. Након превода капиталних дела Касирера, Хумболта, Јасперса и Шелинга, на ред су дошли Бахофен и Ервин Роде. Њен превод Бахофенове књиге *Матријархат,* течан је и разумљив, тако да се потпуно уклопио у изражајне могућности модерног српског језика. Обимни наводи на грчком и латинском језику веома су пажљиво штампани, са веродостојним преводима у напоменама, што служи на част Зорану Стојановићу и његовим техничким помоћницима. У овом нимало лаком добу за штампање ексклузивних дела, а то *Матријархат* Јохана Јакоба Бахофена сигурно јесте, у прилици смо да сагледамо обим и дубину свеколиког духовног запта који је на нашим просторима донедавно владао. Утолико ова накнадна, али не и закаснела издања, у политичким приликама и економској ситуацији која је Србији потпуно ненаклоњена, сведоче у корист упорности умне воље и благородних пожртвованости духа нашег поднебља. Ту, мора се истаћи, све кошта: од одвајања времена за мукотрпни посао превођења, док је готово сва пажња народа усмерена на дневно-политичко информисање о размерима сукоба у медијима и на бојиштима, па до бројних препрека у штампи и сналажењима око продаје и достојног представљања књиге. Ова Бахофенова расправа о матријархату, односу власти и женског питања, као узорна и класична

студија из овог подручја, заслужила је пажњу јавности, а у неколико цртица покушаћемо и да укажемо на разлоге ради чега је тако.

Пре свега, књига за своје време носи продоран и свеж тон уплитања у прафеномен антрополошког поларитета физичке полности, типологије свести и културисаног односа према савести. Стога је она и у раздобљу између светских ратова била нешто посебно, будући да се ухватила у коштац са темама које нису биле занимљиве за „озбиљне филологе", изузму ли се сјајни појединци, попут Ервина Родеа, Фридриха Ничеа или Олге Фрајденберг и сличних. Да је Бахофен свесно напустио тло удобности „озбиљне" филологије, која је ова питања третирала као нижеразредна и готово непристојна, те да се поставио одговорно према њима на један префињен и продоран начин, сведоче већ први редови књиге: „Досадашња наука о античком добу не наводи матријархат (материнско право). Нов је тај израз, непознато је то породично стање које он означава. Расправа о таквом предмету доноси, поред необичних драži, и необичне тешкоће. Не само да нема никаквих значајних примерених радова: досадашње истраживање још ништа није учинило за објашњење оног културног периода којем припада матријархат. Дакле, улазимо у подручје које тек треба раскрчити."

Основно обележје истраживања која је Бахофен предузео састоји се у томе да она не постоје само на лимитованим топосима ране, класичне и позне грчке културе, него те топосе прожимају како на околне културне ареале, тако и у синхроно одговарајућу временску димензију. Позната раздобља антике тако нам показују и своје занемарене стране, познате из ранијих периода, зато што се Бахофен упушта у позадину духовног света оних народа који су везани уз славу античких цивилизација, да би тамо уочио самосталне кругове настајања гинекократских склоности и владања.

Владавина женског начела, премда није јасна у оној мери колико патријархат, ипак пружа могућности реконструкције такве организације живота. Тако су Ликијци онај народ, по Херодоту, који није потомству додељивао име према оцу, него према мајци, а исто се тако одређивао имовински статус и право наслеђа. Бахофен одмах улази у садржај Херодотове изјаве и примећује како то није само одступање од јелинских обичаја, него и сасвим самосталан начин процењивања и успостављања друштвених односа — читаво породично право изграђено на гинекократском начелу. У његовом описивању он проналази значајно место код Страбона, где се наглашава како су жене због близине божанској правди у стању да обуздају дивљу мушку снагу благотворним усмеравањем: „Свакако, у жени је виђен неки ближи однос с божанством, па јој је приписивано да више разуме његову вољу. Она у себи носи закон који про-

жима материју. Несвесно, али сасвим извесно, у смислу *савести*, из ње проговара праведност; сама по себи она је мудра, од природе Аутоноја (себесвест — прим. аутора), од природе Дике (правда — прим. аутора), од природе Фауна (живахна — прим. аутора) или Фатуа (судбена — прим. аутора), пророчица судбине, Сибила, Марта, Фенида, Темида. Зато су жене важиле као неповредиве, као носиоци судијске службе, као извор пророчанства. Зато се борбене линије раздвајају на њихову заповест, зато оне као свештенице — мировне судије измирују спорове народа: религиозна основа на којој је гинекократија чврсто и непоколебљиво почивала. Од жена потиче прво култивисање народа, као што жене уопште посебно суделују у сваком пропадању и сваком поновном уздизању — идеја за коју се посебно залаже гроф Леопарди у дивној свадбеној песми за своју сестру Паолину. Дело жене је кроћење чулно сировог мушкарца. У њему је принцип снаге и силине, у њој принцип спокоја, мира, богобојажљивости, права..." Илустрација оваквих схватања више је него упечатљива, па је треба навести као одличан пример: „Атина поседује тајну како да заулари дивљег Пегаза. Од ње то учи Белерофонт, као што Прометеј, с којим пореде Белерофонта, од своје мајке Темиде сазнаје тајну властите судбине, коју не зна ни Зевс. Скифије се назива први коњ који, на Посејдонову заповест, искаче из земље, као Пегаз из Горгониног крвавог трупа — она животиња дивље, још необуздане снаге првог стварања, какву је у Атини Хипомен затворио заједно са својом браколомном кћерком Лејмоном у подземни дом, у истом оном значењу у којем Кумејци браколомну жену водају по граду на магарцу, најпохотнијој од свих животиња. Коњ је слика водене снаге која влада мочваром, дивље плодећи земљу, а Лејмона — од грч. λειμών, мочварна ливада — према томе, слика браколомног живота; јер мочвара и браколомство су на истој равни, а елидска Лејмона зове се и Хелона (хватачица — прим. аутора) код Страбона. Корисно је упоредити и скитски мит (код Херодота 4,9). Код Хелиодора (*Aetiopica* 3,14) Хомер има, као знак пролазности своје мајке, бедра покривена дугом косом, као што се дивље, нерегулисано спаривање у мочвари показује у бујању дуге трске или тзв. Изидине косе (сари). Од необузданог Скифија постаје Арион или Етон који вољно носи ујар дижући Ауморине кочије на небо и тако усмерава плес небеских тела. Он се сад гнуша дивљег спаривања, којем је раније тежио. Сам Белерофонт постаје Хипонос, као што се његова супруга, Јобатова кћи, зове Аутоноја, тј. сама по себи мудра".

Закључак који из матријархалног начела у богатим илустрацијама извлачи Бахофен своди се на успостављање брачног стања, у већој или мањој мери моногамског, за којег тврди: „Али прелазак на брак уноси строго рашчлањавање у ту хао-

тично-јединствену масу људи и добара. Он преводи јединство у мноштво. Тиме је уведен у свет тај највећи принцип реда... С напредовањем од јединице ка мноштву, од хаотичних прилика ка рашчлањавању, поклапа се напредовање од чисте материјалне ка вишој духовној егзистенцији. С материјалном започиње људски род, а ова виша духовна је његов циљ, ка којем непрекидно напредује кроз све падове и уздизања. „Али духовно тијело није прво, него тјелесно, па онда духовно (Ап. Павле, *Коринћанима посланица прва,* 15/46)." Оваква своја истраживања Бахофен је засновао на сасвим модерним схватањима принципа настајања митског сфероса живота и његових испољавања. То се нарочито очитује код народа прејелинске цивилизације, где је жена друштвени стуб уз који се везује процват и неговање те првобитне културе. Из тих старијих слојева прилива се обилан материјал, са истакнутим гинекократским појавама у разноликости црта уочљивих код народа Локрићана, Лелеза, Каријаца, Етолаца, Пелазга, Кауконаца, Аркађана, Епијаца, Минојаца, Теливојаца, итд., на подручјима Ликије (Мала Азија), Крита, Атике, Лемноса, Средње Азије, све до Индије, као и у Египту. Сама митска предања далеко су од тога да буду споредна у односу на рудиментарне остатке гинекократије који се манифестују све до наших времена: „Потврђену провером повесно утврђених чињеница, митску традицију ваља признати као право сведочанство древног доба, сасвим независно од утицаја слободне, стваралачке маште." У том је погледу Бахофен узоран, јер он није само беспрекорно овладао знањем старих језика, које му је омогућило приступ древностима, већ и истанчаним осећајем, којим је изоштрио антрополошку интуицију и развио мање уочљиве стране распоређивања овлаштења и статуса у најранијим заједницама. Пример за то је чувено питање Амазонки, жена-ратника, и уопште односа жена према рату: „А жена, уздигнута влашћу, с предношћу искључивог права на наслеђе, узвисила је мушкарца. Племенитост своје природе жена уздиже у оној мери у којој племенитост мушкарца опада под утицајем двоструког срозавања. Тако промена начина живота показује један исти морал у сасвим различитом светлу. Из прилика ранијег ратничког живота стари изводе настанак амазонства. Оно је гинекократија доведена до неприроднога, изазвана одговарајућим изопачавањем мушког рода. Ступањем мушкараца у везу с тракијским девојкама, које су отимали на својим походима, Лемњанке су нагоњене на своја пословична недела. Убијајући све што је мушког рода, оне прелазе на амазонски живот... За сузбијање Амазонки везује се увођење патријархата. Силама светлости уништава се амазонски принцип Месеца, жена се враћа свом природном одређењу и духовном патријархату обезбеђује се владавина над материјалним матернитетом за сва времена. Највеће претери-

вање доводи до потпуног пада." Уз супротстављеност обучених и наоружаних жена које подвлашћују мушке ратнике везана је и приповест из Централне Азије и Индије о Александровом походу. Историчар Аријан описује их: „Оне беху опремљене као коњаници, осим што ношаху секире уместо копаља и мање штитове уместо већих. Неки веле да им десна дојка беше мања и да је оне у биткама откриваху" *(Indica,* 7, 13, 1), а о њиховој топографији Ритер у својој *Азији* каже: „Жене имају врло много моћи, приликом свађа и непријатељстава, оне успостављају мир. Необично су јогунасте, дивље и врло слободног морала. Можда је она стотина ратоборних Амазонки, које је Атропат довео Александру на пашњаке висова Хипобота, била соја тих Курдистанки из шумског предела Халабца, који лежи непосредно на југозападу од Сена на северној страни обале Ширвана, недалеко од рушевина Дарнаха." Са тиме се Бахофен слаже: „Спој свих тих околности показује колико је у том подручју Азије, куда се преноси сусрет с Амазонкама, у свим временима било сећања на истакнут положај ратоборних жена, обучених јахању".

Амазонске државе жена показује се да постоје, према кинеским хроничарима, и то у сталном облику у источноиндијским пределима. Оне су оснивале градове и бавиле се земљорадњом, судијска служба је у власти краљице, влада мир и несклоност крађама и насиљу: „Очигледно је да постоји унутрашња повезаност тих особина с природом материнства. Као што се мушкарцима, њиховој необузданости и њиховој склоности ка насиљу, ово супротставља као принцип спокоја, мира, измирења и права, тако власт жене преноси поштовање тих истих врлина у грађанске савезе које жена оснива и води... Ратничко, освајачко амазонство, са својим непријатељским односом према браку и са својим хетеризмом, узмиче пред вишим стањем које се оснивањем градова везује за брак и бављење земљорадњом, мајку ставља на чело државе и породице, од ње добија строг морал и правила живота, а тек после дужег времена, најпре у држави, жену замењује мужем. Нема ни говора о живљењу без мушкараца, на које се пре свега увек помишља при поминьању амазонских услова".

За разлику од феномена гинекократије и хетеризма, који карактеришу египатске распореде снага, где жена по обичајности изабире мушкарца или промискуитетно онемогућава породични живот, такорећи остављајући фамилију непознатом (инцестуозност као право, избор оца по сличности телесних црта или чак потпуно потискивање), ови средњеазијски и индијски феномени гинекократије указују на супротно. Није ли у том правцу мишљена, а од Аристотела оштро критикована, Платонова „заједнице жена", није тешко наслутити. Уосталом, ако ћемо право, заиста жена одређује род својим слободним предавањем и осећањима, па је било какве строге границе или

забран општења са припадницима других родова и немогуће спровести, а и непотребно застирати. Изузев насиљем, које сигурно не спада у нешто чиме би човечанство могло да се похвали, гушење слободе избора супружника која претпоставља најкомплексније осећање љубави, не би се могао пронаћи довољно ваљан или адекватан интерес који би могао да га надокнади и осигура сигурност срповођења једносмерног сународњачког брака и савеза.

И као што се може рећи ничеанским речником да патријархат прати аполонски моменат који конституише моногамску фамилију, тако хегемонију женског начела прати деметричка култура која фамилију не претпоставља. У овој обилној документованости Бахофен је са нарочитом снагом истакао како у епохалним променама парадигме у облицима владања и изгледом превласти пола у заједницама — нису ни апсолутне, ни вечне. Њихова узајамна трвења и сукобљавања ствар су живота и потреба које он намеће истицањем у први план. То је одлично исказано у књижевности античког света до појаве хришћанских држава, кроз описе културних, митолошких и обичајних појава. Са својим митовима и симболима, антички свет постаје нам нешто што није несхватљиво и недокучиво. За ту природност и приступачност, Бахофену је послужила развијена интерпретативна мрежа филолошких радова, коју он користи са карактеристичном умешношћу и сопственом стасалошћу за доношење компетентних процена. То се нарочито односи на сегмент о питагорејству, у којем он уочава ванредно снажан утицај митског гинекократизма у конституцији таквог начина мишљења. Деметријску подлогу његову, Бахофен је установио као несумњиву. То нас помало подсећа на убеђења Борђа Марковића Кодера, који у свом спеву *Роморанка — Сан матере српске*, полази од материчних компетенција и женске надлежности над областима духа, које се односе на стваралачке способности. Бахофен чак питагорејском декадном систему додаје придев пелашки (позивајући се на Јамвлиха), упућујући на физичко-женску природу свеобухватне, свеограничавајуће мајке земље, а чувени тетрактис види као „извор без природе, хармонија у којој су Сирене". Овим се далекосежно закључује: „За питагоризам и његове појаве, дакле, посебно за деметријску мистерију најстарије орфике, везују се Платонови погледи на достојанство материнства. Као што Аристотел у *Метафизици* (1,6) истиче ту везу, а Сиријан пише ‚О слагању Орфеја, Питагоре и Платона', тако Цеца преноси легенду о Платоновој куповини Филолајевих књига; Платон их прима из руку питагорејских жена, дакле, оне га сматрају питагорејцем".

У оваквим пасажима Бахофенове опсервације не мало изненађују. У Платоновом фамилијарном сродству с Медонтидима из месенског племена, он проналази склоност источњачким

виђењима, исто као и у отпору на прилике античког живота. При томе се он позива на Проклов коментар Платоновој држави, где он посебно истиче „заједницу по лику и врлинама" овако: „а и што се тиче жена треба да подсетимо, да би по природи храбрости то било усклађено", а у коментарима уз *Тимаја* (I, 46) додаје: „да постоје врлине жена и мушкараца заједно, што сличи Платоновом почињању ... те да и историја може чврсто да покаже да ће жене добро издржавати далеко честитије јунаштво". Након овога, Бахофен чини један широки излет у идејне токове раних светоотачких и гностичких схватања на основу поделе „Мудрост — Материца", и приказује га као падање на предцивилизацијску раван природног права. Својеврсно ласкање женама у сфери обезбеђивања статуса и положаја, протумачено као накнадно везивање уз чулно-дионизијски мистеријски култ, као епикурејске појаве, указује на Бахофенов конзервативни морализам и везује га уз окрутне димензије безличне протестантске етике: „Дакле, посвећени се појављују као στρατός, према чему, како смо раније истакли, Пиндар Локрићане, одане орфичким мистеријама, назива ακρόσοφος στρατός. Прва половина речи означава, као у многим сложеницама, трајну и неподељену усмереност духа ка оном предмету који наводи друга половина те речи, а представља супротност оном летхе које Прокло супротставља самом ἀναμνηστικόν (присећајућем) .. Ширење религије и њених мистерија постаје обавеза. На почетку ширења силом оружја кроз земље, као код амазонских и дионизијских жена, она је касније подражавана свим средствима учења и еротског утицаја. У том светлу се показују Марселина, Хипархија, карпократијанске жене уопште ... Очигледно је да је то поновно истицање киренских жена најтешње повезано са високим положајем који им је даван у старо доба ... Питагора је телуризам уздигао до ступња чедног деметријског материнства, свуда је сузбијао хетеризам ... ипак основа целог његовог система религије је стара азијско-пелашка ..." Премда Бахофен има у виду Ритерову примедбу, како је веза епикурејства и питагорејизма измишљена, и даље на основу словесности тражену заједницу истраживача (κοινὰ τὰ τῶν φίλων) на крају Платоновог *Фајдона* тумачи као материјалистички карпократизам. Поимање ових феномена најпре је сасвим изузучено из контекста, свођено до безличне једнодимензионалности, а одатле их је сасвим лако превазићи или чак одбацити. Додуше, ако у овоме ни у ком случају не бисмо могли да налегнемо у неосвештене протестантске корице Бахофеновог духа, који показује чак изричиту одбојност према „источњаштву", то не значи да на тим местима није плодно изазвао читаоца на дијалог. У том је смислу, наднесен над загонетком човековог ропства и слободе, овој обимној студији на 712 страница комплимент упутио и један мислилац руског религијског ренесанса: — „Постојала

је борба матријархата и патријархата. О овоме је дубоко мислио Бахофен" (Николај Берђајев, *О човековом ропству и слободи).*

Без обзира што Бахофен налази исходиште у готово монофизитском поимању духовног патерналитета, постављајући матерински култ као антагонистичко-амазонски „оријентални" пол конкуренције, називајући ту чегрст „прометејским патњама", он је за тезу о хармонији међу супротностима дао више него довољно доказа. Сигурно је да телесна полност није само ствар „спољашњих разлика", него нешто толико дубоко условљено да опредељује душевност и ликове поимања стварности. Полемика међу супротностима спада у домен сасвим природних појава, и као што упркос чегрстима проистиче слагање до једношности и једноставности, тако исто и на менталној равни ум не спада у оне животне појаве које нису у стању да схвате противречности. И стално кретање које супротстављеност полова изазива, и интенционалитет интереса у самообезбеђивању, нису нешто што обеспокојава и пресеца унутрашњу и дубоку потребу за другим, као саставним делом интимне целине постојања. То је оно што би таоисти именовали као *Дао* (пут и врлина), Хераклејт „невидљивом усклађеношћу", Платон оним Једним изнад свих подвајања, а немачка класична философија као битије бесконачног, подударање у супротстављању до ванусловљавајуће истоветности.

Александар М. ПЕТРОВИЋ

БАЈКОВИТЕ ПРИЧЕ

Стеван Пешић: *Дописивање са Богом;* „Књижевне новине", Београд, 1991.

Књига *Дописивање са Богом* заправо је збирка фантастичних прича о измишљеним и стварним песницима и уметницима. У току година, Стеван Пешић је написао више књига у којима се нестварно преплиће са стварношћу — о *Катмандуу,* о *Светлом острву,* о *Сарату и Випули* или о *Тибетанцима.* Писао је он и песме, и драмске текстове, а ово је његова девета по реду књига, и прва збирка приповедака.

Прва приповетка у књизи је бајковита прича о *Јовану од зиме,* песнику заљубљеном у снег, лед и пахуљице. У тој опчараности зимом верно га је пратила Драга Мала Пријатељица. Они су заједно уживали посматрајући како анђели великом црвеном лоптом играју хокеј. Пешић је ушао у литературу са књигама о Катмандуу, Тибету, Сри Ланки, Индији, те не мора

да изненади што већ у првој причи Пешићевом јунаку Јовану у сан долећу крилати Хималаји, који га односе са собом, у светлост, зиму и висину, остављајући његову пријатељицу да се, потом, када Јована више не буде било, дуго сећа Леденог Сунца.

Да је у моћи песника и то да се све што напише и отелотвори, казује прича *Јесењи лист*. Песник Велимир Дамјановић могао је да напише песму о птици, а да се, уместо белог листа хартије, појави птица сама. Његове књиге су „цветале, трчале, сијале и радиле на пољима". Стварао је, тако, дрвеће и животиње, брда и ливаде. Оженио се срећно и добио дете. А онда је власт затражила од њега да направи мост, што је он и учинио, и тада су настале његове невоље. Мост се није свидео надлежнима, и то је изазвало бес код песника. Мост је срушила олуја, а њега су за несрећу окривили, јер су хтели да сачувају мост. Тада су га жена и деца напустили, остављајући га његовим чудесним песмама. Писао је за људе испуњавајући њихове жеље све док му није дозлогрдило, те је оставио перо. Написавши у старости песму о смрти, нестао је заједно са њом.

Баво је редовно склон уметницима, суди Пешић, али његов јунак Михајло Цветић, у причи *Због једне речи*, није имао бављеве наклоности. Реч је о писцу кога су упорно одбијали издавачи, а он је, уверен у вредност онога што пише, објављивао књиге о свом трошку. Када су га пронашли мртвог, са разбацаним рукописима, задесио се ту, уз милицију, и један студент, који је листове покупио и предао их издавачу, а тај их је, овај пут, објавио као књигу.

Шта све писци могу или не могу да буду, види се из приче *Песник разбојник, једна сликарска змија и птица звана Амадеус*. Песник разбојник је Растко Кнежевић, прозван и „мостом између Неба и Земље". Тај смерни човек, како су о њему мислили док је био на овоме свету, право лице открива тек након смрти, када су се отвориле полицијске архиве. И он је, као и јунак из прве приче, чинио чудеса, умео је да промени људе, да их оплемени. Тако је наговорио једну необразовану девојку да чита поезију, а онда ју је посматрао док јој се лице мења, продуховљава и од ружног постаје племенито и лепо. Девојка је научила напамет *Максима Црнојевића* Лазе Костића, и до те мере га заволела да се заљубила у Максима: „лепота одузета песниковом јунаку враћена је њој". Растко Кнежевић био је национални песник, идол многим младим песницима, мученик — веровали су — кога је прогањала полиција. После смрти открило се да је за полицију радио и да је учинио многа недела: његова велика љубав са седамнаестогодишњом девојком заправо је била маска за мрачне послове по Италији, његово учествовање у буни стајало је живота његова два пријатеља која је он дојавио полицији, итд. Други део исте приче

је о Светиславу Предићу, чиновнику, али и сликару, што се касније испоставило. Како случајност понекад може да измени људски живот, тако се и Светиславу догодило да му чистачица Мара случајно завири у сто и пронађе његове цртеже — карикатуре многих познаника, али и важних личности. Ужаснута, одмах је то дојавила надлежнима и Предићев живот добија други ток: добар чиновник постао је непријатељ народа, а сви ближњи су се одрекли сродства и познанства са њим.

Механички пегаз прича је о песнику и његовој машини, а та чудесна направа није стварала копије него — по уметничкој замисли — оригинална уметничка дела, стихове. Али, апарат који је начинио песник Вернички заказао је у одлучном тренутку. Када је песник уснуо најлепши сан свог живота, заспавши испод дрвета, машина није била поред њега и тај сан, од свих снова лепши, остао је незабележен, а песник је, одбацивши машину, данима потом, покушавао да се сна сети и да га запише руком.

Међу јунацима Пешићеве књиге је и један песник реалиста, Љубомир Ружић из приче *Превелика брига за земљу и људе*. Његова намера била је да створи књигу која ће бити потпуна копија живота, а назвао ју је *Памћење света*. Започео је са идејом да каже све о једном граду. „Дугме на нечијем капуту имало је исту важност као и живот власника тог капута." Наравно, у његовом послу учествовало је неколико сарадника. Колико се Пешићева књига приповедака може читати као повест о уметницима особењацима, ова прича на известан начин предњачи.

„Једино служењем поезији стиче се њена наклоност, и само они који су јој читавог живота верне слуге смеју се назвати песницима", записао је Пешић на почетку приче *Рајић или неспоразуми*. За песника Рајића најблаже би се могло рећи да је нарцис и егоцентрик. Ништа му у животу није било важније од његових стихова, па ни смрт жене и сопственог детета: „Он није ишао на гробље, дотеривао је стихове".

Господин Луковић, у истоименој причи, живео је у друштву песника и сматрао сам себе песником мада у животу није написао ниједан стих, али он ипак није једини необичан уметнички лик у причи. Ту је и песник Марић, који је, пишући песме, тежио пре свега сажетости, тако да је од целе његове једне песме остао само наслов; или сликар Христић, којему се догађа исто што и песнику Велимиру Дамјановићу, из приче *Јесењи лист*, тј. оно што би нацртао, то би и оживело.

Најдужа прича у овој збирци је *Извештај о небу и паклу*, а у поднаслову је назначено да је то извештај песника Чапана који је овај поднео својој сабраћи из кафане „Три шешира". Песник је боравио у Паклу и Рају, а кога је све тамо срео, предуго је набрајати. На небу су били и духови (њихове књиге

нико није читао), и критичари (са отвореним трбусима) и писци, и њихови ликови, а међу песницима били су Хомер, Вергилије, Данте, Шекспир, Милтон, Гете, као и Доситеј, Вук, Његош, Костић и други. Причаће јунак и о томе како је дошло до сукоба између Бога и ђавола, али и о њиховом заједничком пријему коме ће присуствовати и писци. Наш јунак је боравио и у Паклу (у којем, по његовом казивању, и није толико лоше). Пре него што су га вратили са Небеса на Земљу, одозго, из црне рупе, посматрао је овдашњи свет. Занимљив и леп је опис сусрета са мајком, која није препознала сина: „Лик са њене фотографије и та дивна жена са светлошћу око главе беху исти. Стао сам пред њу, а суза ми је заблистала у оку". Посебан сусрет Чапан је имао са Исусом и његовом мајком. Бога је упамтио као достојанственог старца који много пуши. А ђаво је представљен у лику главног и одговорног уредника.

У причи *Излет на Стражилово* песник Димовић такође борави на небесима, само што је његово друштво уже од онога које је обишао Чапан у претходној причи. Димовић се дружио са Лазом Костићем, Змајем, Буром Јакшићем, Бранком, који су желели да чују његов извештај са земље, али су спремно — и врло критично — коментарисали и његове песме. Када се песник Димовић пробудио, схватио је да су класици у праву, и да их вреди послушати.

У причи *Поезија је једина правда* Шандору Петефију Петефи је подарио анђеоска крила како би се вратио на Земљу да би видео све недела на њој, али и да би бодрио јунаке. Од безброј легенди које су везане за индијску песникињу Мирабај, Пешић се — у причи *Два бора и једна јела* — одлучио за ону која ће Мирабај представити као жену која је свога бога славила тако што се подавала сваком мушкарцу, све док није постала старица. Али га је она пре свега привукла својим чином одрицања од живота у благостању, што је по нечему чини упоредивом са јунацима друга два дела исте приче — са Фридрихом Хелдерлином и песникињом Миленом.

Прича стара као свет је повест о Полију и Полији, о Франческу и Лукрецији и о Драги и Невенки. Све три говоре о љубави, бескрајној као светлост. Тек при крају ове књиге јавља се Пешић као сведок и лик сопственог приповедања: као лутник који је присуствовао представи или као познаник двоје људи, Драге и Невенке, који су заувек ишчезли негде у Индији.

Емилија или дописивање са Богом последња је прича у књизи. Има ли нешто лепше него слати телеграме свакоме коме се пожели, укључујући таласе, сунце и снег; јавити се Шекспиру, песникињи Сапфо, песнику Вијону, без обзира где су, овде или у небесима. Управо то је Емилија чинила, а онда се смрт појавила и Емилији: „Тада се пред кућом зауставише кочије

којима је управљала Смрт... И Смрт је ћутала. Црне су биле њене кочије, црни коњи и црн пут којим су ишли". Није више било дописивања са Богом.

Радмила ГИКИЋ

ИНДИЈСКА УПАНИШАДСКА МИСАО И БАЛКАНАЦ ПЛАТОН

Васили Г. Вицакси: *Платон и упанишаде;* превела Ксенија Марицки-Гаћански; Књижевна општина Вршац, 1990.

Наш врсни јелиниста Ксенија Марицки-Гаћански превела је књигу *Платон и упанишаде* са новогрчког језика (Атина, 1977), заједно с предговором из пера познатог ведантолога Т. М. П. Махадевана, и написала је властити поговор. У њему, она је нагласила значај радова који су до сада код нас писани на тему упоредних анализа античке и индијске филозофије, остављајући значење самог грчког појма „филозофиа" отвореним. Заиста, да ли та реч садржајно и значењски може да се згусне у појам „онога који жуди за целокупном мудрошћу" (Платон, *Држава,* 475б), или у „погледе", „становишта", „учење"? Питање заиста треба да остане отворено, с обзиром на карактер „знања" који одатле следствено треба да проистекне. То стога, што квалификована одлука о условима који истину ствари определьују сама није безусловна, него испреплетено и вишеструко и сама у упитности према ономе према чему одговара, и према чему је, на крају крајева, не само „озбиљна", него *одговорна.* Овакво усмеравање пажње писца поговора и више је него добродошло приликом читања књиге о Платоновој и упанишадској мисли.

Сама замисао да се упоредо разматрају Платонова и упанишадска казивања прилично је неуобичајена и смела. До сада је често истицана сродност између филозофије Хераклита и Тао-Деа (Лао-Цеа) и поређена са „неортодоксним системом" Санкја. Исто тако, налажене су космогонијске паралеле између упанишада и пресократске мисли на линији елементарних постављања начела (ватра, ваздух, земља, вода), као и са учењима стоичке и скептичке школе у погледу менталних и етничких определьења. Чедомил Вељачић је готово покушао да Демокритову, платоничку, уопште постсократовску мисао до гносеологије Климента Александријског, прикаже као изведену или чак последицу утицаја индијске мисли. Имајући у виду новија ископавања и открића цивилизација на тлу Блиског истока почев од прошлог века, као и за нас значајна открића почетком овог века која указују на високе цивилизације Винче и Лепен-

ског вира са датовањем до осам миленијума пре наше ере, овакве теорије које почивају на принципу некаквог „биолошког пенетрабилитета" показују се неозбиљним. Велике сличности које се могу открити таквим упоредним анализама пре иду у корист замисли догађања философске мисли код Карла Јасперса у трагању за „Свеопштом филозофијом", која саму себе налази кроз људство, неоптерећена био-географским предрасудама и квантификацијама, или баш упркос њима простире своју „величину". Негде на том менталном простору креће се и монументални рад тзв. америчке школе компаративне философије и њеног истакнутог представника „глобалне философије" — Плота. Не узимајући неозбиљно ни описе психичких претпоставки у савременој дубинској психологији, као ни истраживања из области историје религије и митологије, држим да није неумесно говорити о замисли архетипске философије коју је нарочито истицао платонизам. Управо са оваквом замишљу као претпоставком излази и Васили Г. Вицакси, непосредно се упуштајући у разматрање главних тема које су руководиле, с једне стране, Платонову философију, а, с друге стране, философију упанишада.

Књига *Платон и упанишаде* почиње од проналажења заједничких тачака у структури и методу, затим се бави заједничким тачкама у општим приступима и, на крају, заједничким тачкама у посебним темама. Структурна или морфолошка поређења указују на истоветност употребе дијалога као изражајног средства, коришћења високог стила излагања употребом поетског језика и митоса, сна као еманације мита, приклањања надахнућима и помамљености божанским. Каракер дијалектичког разматрања и логичке строгости „хладнокова" допуњава се изласком на чистац са појмовима призивом митотворних елемената карактера „крилатића", за које аутор каже: „Давање првенства је једна ствар, а међусобна комплементарност нешто друго". Међусобна повезаност логичких и поетских елемената чини ону нарочитост како Платоновог тако и упанишадског мишљења, која приближава истини до које људски језик може да стигне. Неке заједничке карактеристике у општим приступима указују и на потешкоће које би без таквог амалгамисања биле непремостиве.

Мисаоно удубљивање или когнитивна интровертија чини у оба случаја опште признате врхунске домете. Преко питања о томе шта уопште јесте или онтолошког разматрања, ум се код Платона обраћа самом себи у оном шта јесте и ко јесте: „Светлост ка унутрашњем свету човека, зрак усмерен на ‚себе' у човеку — то је Платонов пут. Оно ‚Упознај самог себе', које је попут искре кресnуло у једном од седам мудраца и, преко делфијске изреке, довело Сократову душу до усијања (у *Федру, Алкибијаду)*, постало је темељ на којем је Платон поди-

гао своју величанствену мисаону грађевину. То ‚ја сам' у души, у уму, изван уског ‚ego' јесте одраз и почетак општења с идејама, и са оном највишом, идејом добра, с којом је сродан и према којој просветљеног човека привлачи сећање и љубав *(Менон, Алкибијад, Гозба)*". Исто тако, сазнајно поунутрашњење карактерише и упанишаде: „У *Упанишадама* се следи исти метод интроспекције да би се стигло до врховне истине. Да би човек сазнао крајњу истину, треба да осети, значи да проживи Брахман, ту ‚светлост којом се осветљавају све светлости', а та примарна суштина налази се с оне стране интелекта, и човек је мора схватити унутрашњим искуством... *Упанишаде* уче да човек суделује и припада ономе што је истинито и то истинито постоји и огледа се у њему *Tat tvam asi* — *То си ти,* како се епиграмски наглашава у темељној упанишадској изреци:

> *Као што чиста вода, кад се слије у чисту воду,*
> *остане и даље непомућена, такав... постане дух*
> *мудрога кад он спозна."*
>
> (*Катха Упанишада,* II, 1,15)

Следеће заједничке тачке у општим приступима су продубљивање психике до везе са безусловним, превазилажење границе између субјекта и објекта сазнавања, божанско као надличан и план с ону страну облика, логички пут поимања од многоврсног ка јединству и ономе што све то омогућава, илузорности света чула без споја са унутрашњом вертикалом, недокучивошћу и неописивошћу апсолутног (првобитног Једног) којем припада тзв. апофатички низ теологумена са упућивањем на „чисто унутрашње доживљавање и изненадни блесак" који услеђује мајсторском исцрпљивању логичких могућности на чијим исходиштима настаје тишина. Када су интелектуални ресурси исцрпљени, када се „појмовима кроз саме појмове изашло на крај" (Платон, *VII писмо),* или „када је спонзаја у пробуђењу назрета бесмртност се достиже..." *(Кена Упанишада* II, 3, 4), наступају интелигибилије или мислене чињенице које ствари разоткривају са наличја и допуштају упоредним сагледавањем нормалног и обрнутог света налажења исходишта. Она се исказују преко оног што Вицакси зове посебним темама.

Посебне теме у којима се откривају заједничке тачке Платонове философије и упанишада јесу: Ум и Атман, слојеви душевности и живе „корице" Атмана, телесност и душевно прочишћење, питање реинкарнације и постојања идеја, типологија социјалног уређења друштва, питање правде и љубави. Ове теме су свакако езотеричке и толико танане да мало шта повезано с њима не може да буде оспоравано. Ипак, оно што је основно,

а то је намера указивања на сродност и на неку унутрашњу нужност третирања, остаје ван домета оспоравања. Та се намера састоји у потреби да се искаже узајамна сложеност или силина количине претпоставки које се намећу мишљењу у приближавању бесконачном и вечном. Без обзира на слабости које нужно оптерећују компаративне анализе разнородних менталитетних поднебља експлицитно на херменеутичком терену, квалификованост говора ипак важи захваљујући стручној литератури и нараслим сазнањима из ових подручја, као и личности самог писца који те споне виспрено проналази, дубоко прониче у обе традиције, како у свом предговору наглашава Махадеван. Истина је да аутор такорећи „прескаче" нешто што би се могло назвати школским делом приступа и излагања, а то је полагање рачуна о углу посматрања обе области, којима би ваљало да претходи философска експликација појединих Платонових дела на мисаоној и филолошкој равни, једнако као и самих *упанишада* понаособ. Пошто је он изостављен, онда неминовно не може да се тематизује ни вид конспекције. Пратећи саму намеру, уочавамо да овај научни апарат надраста добра употреба цитата са виспреним поредбеним могућностима, а исто тако и приступачан језик излагања који би указивао на погођену непосредност и јаку интуицију. Тако Платонов појам Νοῦς он одлично разликује од просуђујуће душевне моћи τό λογιστικόν и пореди са упанишадским *Ātman*, а не са *Mānos*. Ум је више светскодушевна појава управљана са основним начелом свега што јесте, светлосни сноп начелне тежине, неголи активни рефлексивни орган разлагања и овладавања стварима. Ум је више него душевно, само постојање у изворности онога што јесте, па је нека кореспонденција између упанишадског *Ātman* (Сопство, Самство) и Платоновог виђења ума и умности евидентна. Надасве је смела и теза која се тиче тзв. теорије идеја: „Сматрам да је у *Упанишадама* могуће разликовати бар у траговима сјај овакве грађевине [идејне — А. П.] која је ионако остала недовршена, попут покретне слике која се угасила пре но што су дошље до свести њене особине", а потврђује је и ведантолог Е. Урвик: „Све што ми нормално опажамо, или у спољном свету или у нашим сопственим мислима, или је пројекција или одјек *идеја* које су стварно само у некој другој сфери". Одлично је обрађена и вероватно најупадљивија сличност поделе природе душе код Платона на жудњу, страст (срчаност) и разум и упанишадског tamas (тама), radjas (узбуђеност, буктање) и sattva (светло, пример) у аналогији са успостављањем друштвеног поретка. Њима одговарају три класе — чувари (владари), војници и занатлије или Брамини, Кшатрије и Ваишије (Шудре су тзв. претклasни или непризнат слој), а оне одговарају „неписаним законима" праведности, која се управља прирођеним људским способностима којима је врлински (аретичан, дармичан) космос круна. Лична веза којом је

човек у својој властитости заинтересован за све што постоји, остварује се урођеношћу ероса, стваралачке љубави, усмерене према врхунској лепоти, која је сама по себи добра. Она од земаљског узноси према ванкосмичком, од емпиријског испремешта ка трансцендентном. Ерос је крајња творачка моћ код човека у зависности од теургијске прочишћености до које је доспео. Није случајно што са њиме Вицаксијева студија завршава.

Александар М. ПЕТРОВИЋ

ДОПРИНОС АУТОРСКОМ ЕСЕЈУ

Сава Бабић: *Пет више пет;* „Дневник", Нови Сад, 1990.

Иза „рачунског" наслова *Пет више пет,* формулисаног у име особене наклоњености књижевним и језичким играма коју Сава Бабић гаји, „крије" се књига књижевних портрета. Али та књига по много чему није *обична.* Њу је, пре свега, написао аутор који је, у исти мах, критичар, преводилац и теоретичар превода. Зналац књижевности, пре свега. Подједнако склон — и вешт — када је реч о интерпретацији и о анализи књижевног текста. Истински ерудита, поготову у сферама српске и мађарске књижевности, укључујући, наравно, и одговарајући, најшири културни *фон.*

Сава Бабић је, уосталом, с мађарског превео на десетине и десетине књижевних дела, итекако нам приближавајући ову значајну књижевност. За илустрацију, довољно је споменути Лукача, Тибора Дерија, Миклоша Хубаија, Леа Попера, Булу Ијеша, Агнеш Хелер, Иштвана Еркења, Белу Хамваша, Иштвана Ершија . . .

Књигу есеја *Пет више пет* Бабић је, уосталом, и компоновао као низ наизменичних есеја о нашим и мађарским писцима. Она се, тако, отвара текстом о раном Милораду Павићу, да би уследили есеј о драмском писцу Миклошу Хубаију и оглед о интимној драми „младог Лукача". Потом је поново у жижи пажње домаћи писац. Реч је о Данку Поповићу и његовим делима *Господари* и *Књига о Милутину.* Даље се Сава Бабић бави Тибором Деријем, *Кором* Васка Попе и делом Томислава Кетига. Књигу докончавају портрети Беле Хамваша, Буле Ијеша и још један есеј о Павићу. Овога пута, међутим, реч је о Павићевим романима.

Тако, када је реч о простом збиру текстова, уистину важи „принцип": *пет више пет.* У „збиру", међутим, претежу мађарски аутори — равно њих пет наспрам четири домаћа. Све је

то, ипак, поравњано двоструким обраћањем пажње на Павићево дело; најпре у почетном, на крају у закључном есеју ове књиге.

Наравно, постоји могућност и за једну „прикривену", „тајну рачуницу". На самом крају књиге налази се (као одељак равноправан претходним) био-библиографска белешка о аутору, Сави Бабићу. Осим уобичајених основних података, она обухвата попис објављених ауторских књига, попис књига превода и изузетно обиман списак *необјављених књига превода,* оних што чекају у рукопису. На тај начин и овај одељак, осим многоструких информација које пружа, делује и као сажети, мали ауто-оглед, дочим је његов крај (списак необјављених превода) раван стишаном, али пунозначном *менту.*

Неуобичајену, оделиту компоненту књиге представљају и портрети свих аутора, дело Ивана Балажевића, распоређени тако да претходе појединачним огледима-портретима. Ови мајсторски пастели плод су истинског духовног саживљавања с ауторским индивидуалностима које нам предочавају. Њихови оригинали, које треба видети у изложбеној поставци, смела су и на свој начин интерпретативна дела унутар којих је, чини се, посебно важна колористичка гама, вођена све до судара и драстичних акцената, ретко смирена, изражајна на особен начин.

Занимљиво је, међутим, да се сви Бабићеви текстови не могу сврстати у ужи облик књижевног портрета. Два текста о делима Данка Поповића, „измонтирана" у целину и допуњена трећим (о моћи и немоћи критичког суђења, као и о одговарајућим домаћим приликама у тој сфери), фактички су шири критички написи који се пре свега аргументацијом и обимом разликују од модела *дневне, новинске* критике, али у основи имају књижевнокритичку (валоризациону) функцију.

Есеј *Седам кора Васка Попе* писан је као поговор за осмо издање књиге *Кора* (у библиотеци *Бранкова награда),* али га, како Бабић напомиње, Васко Попа „није прихватио". Овај необични, сада већ књижевноисторијски податак, лако се дâ објаснити на основу читања Бабићевог текста. Текст је луцидан и проницљив, али је у њему Сава Бабић јасно посегао и за поправкама које је песник, годинама, уносио у издања *Коре,* показујући онај пут којим је Васко Попа наглашено тежио сажимању и редукцији исказа, одбацујући све што му се, са становишта накнадног искуства, у властитом тексту чинило *сувишним,* одвећ *распричаним* и недовољно интензивним у поетском и информацијском смислу. Бабић је, чак, од неких „рестлова" и прозних записа покушао и да „прави" песме у маниру Васка Попе. То је, у неку руку, учинило да његов напор, наклоњен тумачењу колико и игри, пређе *црту* песникове осетљивости. Али је, свеједно, остао један занимљив и значајан текст.

Сличном поступку Бабић прибегава и при тумачењу Павића. На једном месту у оквиру Павићевих реченица издваја све што је елемент њихове *поетске вредности* и барокног *бокорења*. Оно што мимо тога остаје, зачуђујуће је обично и значењски „нормално". Али Павић се, како видимо, није осетио погођеним због овог аналитичког „хируршког реза" којим се индиректно обелодањују његове стилистичке тајне.

Остали текстови, у првом реду они забављени мађарским писцима, испуњавају „пропозиције" књижевног портрета. То ће рећи да Сава Бабић, обликујући их, посеже како за многоструким културним и књижевним информацијама, тако и за једним особеним „зачином". Реч је о биографској „соли" нужној да зачини и употпуни овакве текстове, да их оживи и доиста нам приближи интегрални лик одређеног писца — како с литерарне, тако и с интимно људске стране.

То подједнако важи онда када нам Бабић приближава духовни портрет Буле Ијеша (између осталога, аутора необичне књиге о старењу *На Хароновом чуну*, која је уједно и рекапитулација европске културе, књига о њеној цивилизацијској старости), или када се посвећује откривању Беле Хамваша, писца и мислиоца недовољно познатог и у самој Мађарској, „мађарског Ничеа" колико и „анти-Лукача". Посебна прича је откривање мука младог Лукача — Лукачева преписка с Ирмом Зајдлер и духовна спрега с Леом Попером. У овим, као и у осталим поменутим портретима, Сава Бабић је показао пуно умеће анализе и интерпретације, здружено с биографском компонентом и особеном есејистичком „нарацијом", чији је циљ да повеже мотиве, сачува читаочеву пажњу и што лагодније га уведе у свет сложених књижевних чињеница. Већ по томе, али никако само по томе, књига *Пет више пет* је ваљан допринос нашем савременом, наглашено ауторском есеју.

Срба ИГЊАТОВИЋ

РЕФЛЕКСИЈЕ О САЊАНОМ И СТВАРНОМ

Бранко Бурђулов: *Слутње;* „Ново дело", Београд, 1990.

Књига *Слутње* песника и приповедача Бранка Бурђулова садржи седамдесетак кратких записа који би се, у жанровском смислу, могли одредити као песме у прози или као лирска проза, мада ваља нагласити да ни ова два термина — због различитих садржаја које обухватају њихови теоријски описи — не покривају у потпуности текстове из књиге о којој је у овом осврту реч.

Бранко Бурћулов је, опредељујући се за овакав тип прозе, продужио данас можда скрајнуту, али у књижевно-историјском погледу врло значајну традицију у српској књижевности, традицију чије је темеље највероватније у својим бесе дама поставио Гаврил Стефановић Венцловић, а врхунце достигли песници српске модерне (Дучић, на пример), авангардисти (Винавер, Црњански, Растко Петровић, Милан Дединац) и „пост-авангардист" (Момчило Настасијевић), „традиционалисти" Десанка Максимовић и Иво Андрић. Осим Бранка Бурћулова, трагом ових писаца у наше време најистрајније ходе Зоран Милић и Милош Комадина.

Иако је на литерарну сцену ступио знатно раније, приповедном прозом коју је објављивао у књижевној периодици, недељној и дневној штампи, пажњу књижевне критике Бранко Бурћулов скренуо је двема књигама лирске прозе — књигама *Сан* (1982) и *Није смела да умре моја прва игра* (1984). *Слутње* органски произлазе из ових двеју књига (тематски план, синтаксички модели исказа, општа интонација), али је очигледније ауторово настојање да се обим записа редукује, сведе на стварни минимум који ће тексту као целини обезбедити и импресивност и значењску пренапрегнутост. Да би се ово настојање реализовало, у најновијој књизи поетске прозе Бранко Бурћулов био је принуђен и на селекцију тема и не селекцију језичког „материјала", а понајвише на елиминацију елемената који творе фабулу, односно на овлашно наговештавање сижеа који ће у записима имати само једну намену: да послужи као основа и оквир за рефлексију и да тој рефлексији одреди смер, семантички волумен, па и поетско-естетску дејственост, како се, на пример, види на примеру записа *Звезде и љубав:*

> *„Најпре се појавише звездане олује и створише кристално-треперава зрна даљина. Дуго је било потребно да настане човек и огласи се његова реч.*
>
> *У часу се родила љубав, луда од људске среће и божанског бола."*

Шта је све постајало предмет почесто меланхоличних медитација Бранка Бурћулова показују и наслови записа, који се мање или више уклапају у значењски круг насловне речи у књизи — *слутња: Несигурност, Немоћ, Намера, Недостижна чаролија, Илузија, Неизбежност, Неуништива нада, Некад нешто.* Наглашено присуство властитога Ја у овим записима није, међутим, спречавало аутора да буде објективан у предочавању света (онако како он појми свет), који је саткан и од збиље и од снова и да, из перспективе човека који и збиљу и снове само *слути* као „вечити сањар", како сам каже, — трага за одговорима на питања која се намећу у свакодневном животу, а најчешће у тренуцима самоће и неизбежних преиспитивања

зашто је све тако како јесте и да ли се, малим, микрокосмичким снагама човековим, може деловати на „општи ток ствари". Попут песника, Бурђулов је у прозној форми саопштавао искуства и резултате оваквих трагања, самопортретишући се и недвосмислено указујући на неизвесност, па и несигурност доживљеног, домишљеног, привидно спознатог, а све то — што се износи као неприкосновено лично искуство — може се подвести под наслов записа *Немилосрдна бајка,* у којем се, заправо, дословно излаже централна (тематска) усредсређеност овога писца на релацију појединачно — опште, индивидуа — свет:

„Има нека сила... Не знам зашто ме мрзи и прогони до уништења.

Годинама нешто градим што треба да ми спасе живот и од самог себе. У часу кад сањам да сам успео, она однекуд искочи и све сруши. Потом нестане и бесомучну грижу савести остави мени.

Не само реконструкција велтаншаунга, него и света који Бранко Бурђулов доживљава као двополан и комплементаран *(збиљски* и *сновиђени),* остварива је и у искуству читалаца ако се текстовима, о којима је реч, прилази само као *слутњама,* а не као дефинитивним спознајама које писац транспонује, преузевши их из искустава других. Чак ни оно, штавише, што је спознато у конкретном животу и што поседује непорециву снагу доживљеног — није општеважећа истина, аксиом *(Поклон, Погрешан човек, Повратак себи).* До *истинâ* се мора доћи сâм, а и тако досегнуте истине касније се потврђују као заблуде, било да су условљене променљивостима света, било због несигурности спознајних „инструмената" онога који их као такве предочава. Поглед „унатраг", на пример, промовисан у песми у прози *Некад нешто,* сав је у знаку неодређености, како се из његовога наслова види, и кореспондира са Сарајлијином опсервацијом да су сва људска знања, у ствари, *незнан,* и са Стеријином поруком да на овом свету тек је стална *ме́на:*

„Светлело је нешто што се звало сунце и месец, и штедро су упућивали своје зраке на нешто што је некад била земља, а ту је постојало нешто о чему се говорило да је живот.

Светлело је нешто што је слало светлост на нешто што је било зелено и плаво, на чему је постојало биће које је живело и — што је за њега било, понекад, значајније — сањало."

Уколико поруке ове песме не опомињу читаоца на „чисти" агностицизам до којег је аутор дошао и сопственим искуствима, евоцирају, барем, слутње о релативности свега онога што

је у вези с тим искуствима, посебно онога шта припада домену рационалнога у процесима сазнања. Овој песми, заправо, семантичку ауру одређују изрази којима се — бар језика што се тиче — сугерира/саопштава *неодређеност (некад, нешто)*, а истовремено интонацијски склоп исказа тако је моделован да се њиме доиста доводи у питање и смисао целокупног записа као резултанте исказа које обухвата, а чији је смисао садржан у поруци да је све у човековом свету непредвидиво и релативно. Релативност као принцип с којим се мора рачунати у стварима сазнања још је отворенија и наглашенија у записима у којима се среће смена израза *знам* и *не знам* као значењски најбитнијих и најфреквентнијих речи — речи које на најексплицитнији начин отварају гносеолошка трагања Бранка Бурђулова. У запису *Последња жеља*, на пример, Бурђулов ће казати: *„Пустише ме да живим колико још могу. Своје мане з н а м. Нисам у стању да их променим"* ... (истицао Ж. Ж.), а у запису *Судбина* у овом смислу је карактеристичан почетак (и због облика глагола з н а т и и због израза који упућују на *неодређеност*: *„Неко моћан и немилосрдан стално ме из потаје прати и пази на сваки мој миг. На опрезу је и кад сањам. Уверен сам да о мојим поступцима и мени з н а све"* ... Одрични облици глагола *знати* срешће се у више записа, почев од онога који је овде већ наведен *(Немилосрдна бајка)*, до *Пупољка* (*„Н е з н а да нежном лепотом краси све око себе и свој кратки век"*), *Малих моћи* (*„За мене ништа не постоји што ме не дотиче и не изазива љубав или мржњу. Остало н е з н а м где се налази и не могу да прихватим да је стварно"*), или записа *Признање*, који почиње реченицом: *„Ништа више не з н а м и ништа нисам у стању да урадим. Све ми је чудно и н е п о з н а т о"*, а завршава се овако: *„Потпуно сам збуњен и неспособан за било шта друго осим да градим слике неког света лудих боја и невероватних догађаја који се никада неће остварити. Знам само да је он мој и да бих једино у њему могао да живим пуним животом."*

Жудња за светом „лудих боја и невероватних догађаја", за светом у којем се може живети „пуним животом", природна је и људска, а проистиче како из потребе да се надоместе недовољности стварнога света тако и потребе да се буде *свој у своме* или *на своме*. Тај паралелни, али фиктивни свет — на више места у *Слутњама* је наглашено — катартички делује на биће, обнављајући му моћи за нове судare са збиљом која се, упркос свом непорецивом, материјалном постојању, све више замишља но као таква осећа, доживљава, разумева. *„Све више замишљам и све мање верујем у стварност. Једино тако могу да живим"* — записао је у *Самоубици* Бранко Бурђулов, а потом додао како га ужасава помисао да ће једном „нестварни свет истиснути стварни", остављајући отворену недоумицу и читаоцима да проникну који је свет заиста стварни, а који измиш-

ьени, и та, намерно постављена дилема на најбољи начин осветљава духовна стања и безизлазе с којима се човек нашега доба неминовно суочава, бори. Премда је јасно да су ова суочења испуњена драматиком, импресионира Бурђуловљева суздржаност, смиреност у изразу и прецизност у именовању свих трептаја душе која није друго до поприште антагонистичких сила, ума и срца, напокон.

С обзиром на то да су сижејна језгра у овим записима максимално редукована и да се може стећи утисак да је писчев превасходни циљ била рефлексија, ваља истаћи да наратија није изостајала, али да је увек функционисала у смислу *исповести* као форме излагања. Ова форма подразумевала је и другу, сродну — форму обраћања, тако да су многи записи, у ствари, *казивања некоме* (па и самоме себи) и рачунају на дијалог. И овај осврт је скица могућног дијалога са Бурђуловљевом поетском прозом.

Живан ЖИВКОВИЋ

ХУМОР: ЈУНАЧКИ ЕП

Миодраг Раичевић: *Дебеле девојке;* **„Рад", Београд, 1990.**

Верујемо ли још увек да поезија може да представља место отпора, отпора лошој стварности и наказном мишљењу подједнако? И, ако то верујемо, слутимо ли на који начин би поезија понајбоље могла да се одупире? — Можда тако што би се одрекла сваког покушаја да свој глас стави у функцију ванпоетског интереса, тако што би, напуштена од свих и напустивши све, терала шегу са својим окружењем? Тако што би се претворила у демонстрирање искривљености смисла, тако што би показала позадину језика који нам је постао свакодневан, али не и присан? Не можемо с поуздањем рећи да је ова идеја једино у основи нове песничке збирке Миодрага Раичевића *Дебеле девојке,* али је сигурно да се хумор којим ова књига одзвања може разумети као израз непристајања и специфично естетске побуне.

Раичевићева песма, у којој царују хумор и досетка и која се понекад и своди на досетку, наругаће се овешталим фразама, смисаоним шаблонима и симболима током дуге употребе отуђеним од својих предмета: „пешадији је најтеже јер се увек / гура у прве редове тамо далеко". Објекти изругивања су, најчешће, политичко и еротско, сфере у којима се говор патријархалне културе сналази само када је заогрнут смртном озбиљношћу. Приближени покаткад вицу, песникови стихови, осим што сведоче о мобилној и врло осетљивој језичкој интуицији,

дефинишу своје полазиште, спрам етаблираног начина говора, као изразито аутсајдерско. Тако одређена позиција олакшава песнику посао и даје му више него довољан алиби: добровољно искључен из комуникативних конвенција које обликују говор званичног, он лакше може да уђе у покушаје да у песми гради мали, аутономан комуникативни свет — као што то чини, рецимо, у насловној песми *Дебеле девојке.*

Иако се одрекао „великих" тема, Раичевић се не одриче говора о суштинском — само што сада суштине не треба тражити на местима на која смо навикли. Нешто мање директно него када је његов објект политичко и еротско, песников хумор је управљен и против „озбиљнопишућих" песника, и то на врло занимљив и плодан начин. Раичевић се, наиме, не либи да исказе са одређеном поетичком или чак филозофском тежином, који су постали део стандардног песничког репертоара, постави у контекст који им одузима намргођено-забринути дигнитет: „ништа није неизрециво под условом да не ћутиш". Јер можда је оно означено као неизрециво заправо само химерична представа, самообмана главе у облацима.

У збирци *Дебеле девојке* има, осим песама-досетки, оних које би се с пуно права могле одредити као једна врста урбаног песништва, и аутентичних лирских просева: *Понедељак и ружа, Покушај да се разуме песма* . . . Читање последњих неколико песама у књизи открива и неку врсту сетног, да не кажемо меланхоличног расположења; тако ваљда увек мора да буде када се песма окреће себи као предмету. Ту промену расположења, од необузданог хумора, чији продукти понекад лебде на опасној граници иза које више не би могли да се назову поезијом, до наслућивања да је нешто битно мимо нас прошло „јер онај / који планине помера био је овде / и отишао", треба посебно нагласити; она сведочи о вишедимензионалности песниковог пројекта, а у најмању руку о способности његовог гласа да пева у различитим регистрима. Посредно, ова брига за однос песништва према универзалном, уверава нас да почетни хуморни изливи нису били пуко деструктивни, него да су мотивисани критичким разлозима. Певајући о малим и обичним стварима, о свакодневици, нудећи нам необичне визуре познатог, Раичевић пева о ономе што нам је најближе и, према томе, веома важно. Стратегија овог песника се ослања на индиректно деловање смисла: накнадним осветљавањем, компликовањем читања које је мислило да ће праволинијски изаћи на крај са песмом, хумор песничког текста наједном прераста у изворну бригу за свет.

Хоће ли или неће стићи до тог увида који рађа квалитативни скок у разумевању, стоји само до читаоца — а „ти који о томе ништа не знаш / време је да ћутиш".

Саша РАДОЈЧИЋ

ПРИЧА ТРЕСЕ ТАНКУ РЕСУ

Исмет Ребронња: *Кероника;* БИГЗ, Београд, 1991.

Иза загонетног наслова крије се шеста песничка збирка Исмета Ребронье, још једног песника с маргине, аутора који, стварајући властити песнички свет, остаје по страни од доминантних струја на савременој српској песничкој сцени. *Кероннику* чини двадесетак тематски блиских песама у којима Ребронња наставља своје интересовање за пра-словенске митове, односно њихове актуелне остатке. Типична Ребронњина песма је више или мање спретно реализована *причица у катренима,* најчешће римованим, с изразитом наративношћу фразе и јасном фабулом. Песник препричава извесну сцену из митологије Старих Словена или, ређе, представља читаоцу некакав етноподатак (упоредите *Скитско шкембе),* а затим открива њихов траг у властитом животу, проналазећи га у обичају, поступку, језику. Често је траг мита само претекст за критичку опсервацију о поратном животу у Југославији, када Ребронња скоро публицистички излаже критици обесвећивање култова, „комунистичка злодела" и томе слично, најчешће не инсистирајући на континуитету зла у историји, што је, по мојем уверењу, песнички далекосежнији поступак — понајбоље остварен у насловној песми књиге. Књигу прати и специјални описни речник појмова који се у њој помињу, назван *Боговник,* у којем Ребронња неупућеном читаоцу подробније говори о особинама словенских богова, њиховом месту у поретку божанских бића или сигнализира етимолошке везе појединих речи, предочавајући нам како губимо свест о исконској мотивисаности језичких знакова и изгубљеној свеповезаности појава у свету (присутној у језику и мишљењу праљуди).

У основи Ребронњине поетике је уверење да су времена повезана и да су споне нашег доба са прадобом знатније него што би обичан човек могао да претпостави. Песниково лично искуство јавља се као основ таквог става и певања. С друге стране, Ребронња очито верује и да су релације између различитих пранарода на индоевропском тлу биле знатне — отуд споне језика, аналогије обичаја и преостали трагови ишчезлог. Оба наведена става су у начелу прихватљива, али је проблем ове поезије у томе што песнику песма најчешће служи као илустрација такве визије, што је текст песме пречесто сведен на својеврсно убеђивање читаоца кроз римовану причицу. Језик је, наиме, немоћан да песника и нас врати у прасвет, он је данас неадекватан медиј за сериозније заснован покушај (сетимо се, рецимо, Настасијевићевих мука, чије су амбиције, бар кад се води рачуна о темпоралном скоку уназад, биле знатно скромније, али зато реализација кудикамо успелија од Ребронњиних амбиција). Желим да кажем да у овој књизи, и

поред солидно урађеног песничког посла на сачињавању појединачних катрена (чак и једног сонетног венца!), нема ни једне једине песме која је у стању да значи *нешто више* ван граница пројекта у којем се налази. Језик је основна слабост Ребронњине *Керонике*. Читалац га не доживљава као интенционални поетски језик, већ као другостепени медиј препричавања који поетску реч своди на материјал за обликовање приче. Прича и њена поента су сасвим надређене језику.

Ево, уместо даљег негативно интонираног описивања, примера како Ребронја реализује свој епско-лирски концепт у песми *Степа и Дубока*. Прва строфа исказује песникову савремену ситуацију:

„На телевизији блесави вођа
Прича тресе танку ресу
Сви ћемо ми можемо
Решити беду на конгресу."

После те ироничне дескрипције, која подсећа на поезију Предрага Чудића из књиге *Наша песма*, следи опис акције:

„Гасим телевизор нагло
Псујем власт и лопове
Тонем у старинско време
Кад су мудро беседиле сове."

Вративши се на прве две строфе, запажамо, рецимо, баналнo именовање „блесави вођа", па неинвентивну строфу изазвану потребом римовања „Прича тресе танку ресу" (!), да би у другом катрену, после битне семантичке копче — „Тонем у старинско време" — уследио још један апсурдан стих: „Кад су мудро беседиле сове".

Наредне строфе ове песме понављају писање по схеми „топло : хладно". Час смо пред успелим стихом, час је пред нама немотивисан, који нам „описује" стање у којем ће песник чути давнашњу молитву Степе и жене му Дубоке. Њих двоје моле богове да им дају воде, а заузврат нуде жртву; надају се плодним овцама, понове моле богове да убију куну која им дави кокошке, и слично. Нагло, без мотивисаности или разрешења молитве, долази строфа која читаоца враћа у савременост:

„Опет палим телевизор
Од зла ми уши зује
Видим министре председнике
Проститутке гологузе буржује."

Какав је смисао ове песме? Он, очито, није у евентуалној песниковој вештини. Форма песме је неизбрушена. Смисао песме није ни у реализованој песниковој фантазији. Читава хаотична молитва Степе и Дубоке, тешко да излази из оквира празне песничке реторике. Читалац не може у тој песми, као ни у другима, наћи ни изузетан песнички језик, а још мање мудру рефлексију (свега тог има, местимично, у *Боговнику).* Свођењем семантичког биланса песме, она се указује као текст који покушава да нам предочи однос два временски веома удаљена доба. У некадашњем, природном прадобу, људи су се молили боговима, данас, у другачијој ситуацији, остаје им да очајавају са злим људима. То је све. И то је песнички недовољно.

Рекао бих да је поменута „реторичност" римованих катрена основни проблем *Керонике* у Ребронъином настојању да му поезија буде комуникативнија, ближа читаоцу. И поред неуобичајеног песниковог транспоновања у пра-време и прастаре митове, изабрана форма и приповедање пригушују чак и најличнији порив песме о очевој смрти у *Вечери за кртице.* Зато после стихова: *„Нема више мог оца изнад Лима / Без њега и уз жетву њива / Хтео бих да плачем / Као кад се пије топи с ива"* — читалац не остварује присан контекст с песниковим осећањем. Квари му га „илустративни" патетични четврти стих.

Ради *ропства рими,* Ребронъа упорно чини песнички некоректне кораке који ремете општи утисак. Питамо се, на пример, зашто је у песми *Ја и орах,* жена која је посадила орах на дан рођења лирског субјекта, „пребледела као крпа" — наравно стога што су пупак секли „зупцима тупог српа". Због захтева риме ће богиња Кикимора у песми *Фотографија* постати „бог", због риме се песник сећа да је прича из песме *Цвет уз урлик белог вука* — „можда и Хемова прича", а због исте се, из кухиње, док прича траје, осећа „мирис лука" итд.

Да даље не бих наводио сличне „грешке у корацима", завршавам текст о *Керонициу* онако како је и започет. Шеста песничка збирка Исмета Ребронье је још један маргинални песнички пројекат, занимљив тек у оквиру широког поетичког простора који се данас реализује у савременој српској поезији. Пројекат, истина, значајнији од неких других у овогодишњој БИГЗ-овој колекцији (од М. Гавриловића, Јагличића, па и Милидраговића), али је, ипак, реч о анахроној епско-лирској поезији која готово да нема шта понудити данашњем читаоцу.

Васа ПАВКОВИЋ

РАЗГОВОР СА ИСКОНИ

Петар Милошевић: *Сентандрејски типик;* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1990.

Међу читаоцима збирке *Сентандрејски типик* тешко да би се нашао иједан који не би без двоумљења устврдио да је њен аутор интелектуалац, врсни зналац и песничке уметности, али и националне историје и митологије. Сва три квалификатива-елемента (владање песничким „занатом", познавање националне историје и митологије), међутим, нису апсолутни критеријуми на основу којих се сасвим поуздано утврђује да ли је неко песник или није, или, друкчије речено, да ли ће се једна књига стихова сврстати у поезију или неће. Штавише, на основу последња два, током последњих неколико година одвећ се инсистирало у поезији српскога језика: исписано је изванредно много песама, објављено више збирки и склопљено неколико антологија. У несигурним временима — у временима раздешених вредновалачких инструмената, национално-историјско и национално-митолошко постају ресурси из којих се црпе без зазора и без мере. Песници који су вичнији поетском занату, преко ноћи стичу славу, макар она трајала колико живот воденог цвета. За доказима овој тврдњи не треба много трагати: довољно је погледати песничку продукцију на српском језику од обележавања Вуковог јубилеја (1987), Косовске битке (1989) до Сеобе Срба (1990), да би се de visu читалац уверио у чињеницу колико је пригодно певање у други план потиснуло *естетско* и *поетско* у ономе што се уобичајено сматра поезијом.

Петар Милошевић (рођен у Мађарској, у Калазу, 1952) бави се професионално литературом (као слависта предаје књижевност на Одсеку за славистику Филозофског факултета у Будимпешти), а поезију — највероватније — разуме као нарочиту врсту дијалога јединке са собом, са светом и са језиком којим се осећа, мисли и та поезија пише. Заправо, њему, који, као и његови преци, живи у средини у којој је његов матерњи језик у страном окружењу, не остаје друго до дијалог са *језиком самим*, са свим оним, дакле, што тај језик памти, носи и преноси деценијама и вековима и што би се, условно речено, могло назвати исконом националнога етоса и онтоса.

Свођење поетских видокруга Петра Милошевића на димензије националнога било би погрешно, из једноставног разлога што његова поетска реч и видокрузи које те речи образују — не трпе међе, ограничења било које врсте; песничка реч, потекла из искустава која нису само језичка и национална, хоће да се вине и да комуницира са свима којима је доступна (разумљива). Универзалност комуникације речима (језиком), значи и потребу да се укину све форме парцијалног, локалног, привременог и иног сличног комуницирања. Отуда се Милоше-

вић, у неколиким циклусима, окретао библијским, па и пребиблијским временима, оним временима, дакле, у којима ће се његово ЈА *уклањати* (као глас историјскога човека), а његово умеће „употребе" језика и мисли сводити на евокације или реминисценције свега онога што је in illo tempore памћено и преношено речју, која није могла (или *то* није хтела, или јој *то* није био циљ) да мења *било шта* у збиљи као таквој (а каква је била збиља, о томе пише историја). Да претпоставке овога осврта иду у назначеном правцу, могу да посведоче прва три циклуса у збирци *Сентандрејски типик: Ваздух и вода, Почетно слово, Бдење,* као и циклус *Посланство,* који — мање или више — асоцира и на пара-библијске и на пара-историјске догађаје, у којима народ Петра Милошевића није био само сведок него и учесник.

Први циклус у збирци, како се од наслова види, посвећен је двама праелементима света — ваздуху и води — и, ако се пажљивије осмотре неке од песама које овај циклус образују, уочиће се да је ауторов однос према овим (пра)елементима био слободан и креативан. Слободан у смислу да се песник није стриктно придржавао учења античких грчких (прото)материјалиста о елементима о којима је реч, а, са друге стране, да се његова слобода огледала и у томе што је у свет песме уграђивао искуства која нису непосредно доживљена — искуства пребиблијска, библијска и постбиблијска или историјска (у смислу националне историје и начинâ како је она мемориса-на). У првој песми — која има симболичко име *(Горња пучина),* речи приписане Богу су речи које не би могао а да не изговори (било којим поводом) сваки мислећи човек нашега језичког и културног простора:

„Моји дарови нису страшни
не боје их се којима су потребни
само не разумем какви нови ветрови
и неразумљиви шумови дувају тамо
као да ми се обраћају и моле
мада знају да ја увек кажем
да
и немам знања шта је супротно томе",

али многе сумње које тај говор садржи, више су него двоумице које опседају и човека нашега доба:

„Можда се сада изврће пучина",

тј. назначена је јасно и дистанца и лоцираност Апсолута у просторе у којима човек не обитава. О тој лоцираности Апсолута, који није само људски, и о тој дистанци смртникâ наспрам

сȕштинâ које нису ȕ њиховој моћи, казȕју и ови Милошевићеви стихови:

„Но ја остајем на овој страни
да непрестано говорим
да
иако ме нико не чује
и макар све себи давао сам
јер друго не умем
и ништа друго немам".

Митологема о Овостраном и Оностраном, као друго име за егзистенцијалне просторе које обећава хришћанско ȕчење, ȕ поезији Петра Милошевића јавља се као основна матрица поетске рефлексије и којој овај песник прилази спонтано, свестан (својих) људских мерâ, као и безмерја сила које сȕ изван човека, а које — на овај или онај начин — могȕ деловати на његове постȕпке, емоције, па и мисао. Сврставајȕћи себе међȕ оне које назива *подводницима*, ȕ истоименој песми, Милошевић ће рећи:

„Ми ћутимо на дну
под фундаментима",

да би, затим, егзистенцијално стање ȕ тим, подводно/подземним околностима, одредио и своје стање, ȕ име колектива с којим се идентификовао:

„Одолевамо струјањима
и променама ветрова
жути од зрелости

Имамо времена

Чекамо да прођу
промене
и да са дна
зазвони тишина.

Нема народа, слȕти се из стихова овога песника, од кога Бог није далеко. Има, међȕтим, народâ, којима се Бог повремено преко песника оглашава, порȕкама једноставним. Једну од таквих порȕка, алегоријским језиком, забележио је и Петар Милошевић, ȕ песми *Исказ Лепенца:*

„Да сам вода
све бих однео
да роните

и ловите
и успомене

Али
шта ја знам
шта сам ја".

Једно од суштинских питања поезије Петра Милошевића, ван сваке сумње, свакако је оно које се налази у последњој строфи која је нетом наведена: *„Али / шта ја знам / шта сам ја"*, и оно, на сваки начин, одређује ауторову позицију у готово свима песмама које су се нашле у збирци *Сентандрејски типик*. Песник је — то треба додати — ту позицију доградивао пишући о *додоли*, о *Одисеју* (песма *Повратак)*, о *осмом дану* (јасна алузија на библијску причу о постању света) и о *песми, ваздуху* и *води* — што није ништа друго него поједностављено претакање наше свести/подсвести о Богу. У песми *Ваздух и зода*, питања која опседају човека, постављена су у огољеном виду: *„Хтеде неко / да мрак буде једно / а светлост друго / да ово буде овде / а оно тамо // Није тај знао / да он није ми // Помешао нам је / у округлој глави / мрак и светлост / дан и ноћ / овде и тамо // Шта се сад чуди / што не знамо / где смо / и где је он.* Чуђење над тиме *где смо ми* и *где је он* (као сушшина Овостраног нашег бивствовања) посебно је заоштрено у изузетно поетички релевантној песми која има једноставни наслов — *Реч*. У њој се каже: *„Како је могуће / да пре нас би Реч / коју је Неко рекао / а нико није чуо / јер не бише / створено Ување // Зато је касније / неко Реч поновио / и у Вид претворио // Од Речи / постаде Слово // Сад се не зна / да ли је Онај / који рече Реч / хтео да буде Ово".*

Извесну „допуну" овој песми представљају стихови песме карактеристичног наслова, такође — *Исказ јеретика*. У њој ће се, између осталога, саопштити сумња у раздеобу *светлости* од *мрака, горњег* и *доњег света, божанскога и људског* простора. Коначност, за којом тежи и на којој се заснива поетска мисао, није досегнута:

„Ја не верујем
да су коначно
разлучени
светлост и мрак

Ја не верујем
док ми Однекуд
не пошаљу
Јасан знак

Дотле ће и змија
да краде
мада нема руке
и сваком од нас
биће тесан
сопствени свлак".

У циклусу *Посланство*, у овом погледу, карактеристична су два стиха. У песми *Сан у језику*, на пример, језиком је означено оно што „носи товаре" *памћења и обичаја, навика и забрана*, а то значи суштаство које је изван *људи*, онај флуид који онеспокојава душе. Песници ће — повод више није важан — констатовати:

„Говорс како знају
разумеју све језике",

мада је јасно да у контексту песме *разумевање свих језика* значи, у ствари, неразумевање ниједнога, тачније ентропију, у најопштијем смислу. Национални језик — то су људи, а ови се, каже Милошевић, *буде касно*, а сањају на *више језика*. Да ли је баш то тако, питају се читаоци *Сентандрејског типика?*

Извесне одговоре на ово и друга питања пружиће и песма *Вез* (у којој је несумњиво сугерирана представа о Јефимији), односно, песма *Пут*, у којој се резимира и људско трагалаштво и стваралаштво, без обзира на то да ли и иза једнога или другога чина стоје *преци* као vis maior и vis arbiter. Иначе, разумљива је песникова „потреба" за прецима у овом погледу, али је исто тако разумљива и потреба да се људски и стваралачки буде у складу са властитим онтосом, што илуструју и стихови које ишчитавамо у претпоследњем циклусу збирке *Сентандрејски типик:*

„Ово није пут за пророчиште
ту не пролазе богови
него људи".

Не поричући присуство богова (на небу, на тавану, под земљом), Милошевић је у духу модерног српског песништва — на семантичкој равни своје поезије — потврђивао да је бог човек сам и да се као такав може испољити тек ако казује властите емоције и мисли, језиком који је само његов.

Живан ЖИВКОВИЋ

Непреведена књига

УМЕТНИК, ЗОРА И СУТОН

Frances Spalding: *Dance Till The Stars Come Down:* A Biography of John Minton; „Hodder & Stoughton", London, 1991.

Биографије се одупиру заборављу, али не могу ни да одагнају сумњу у веродостојност описивања живота и тумачења чињеница које га творе. Можда су по томе сличне писаној историји. Енглеска библиотека биографија, вероватно једна од најсистематичније попуњених збирки овога жанра у књижевној култури данашњег света, обогаћена је прилогом о једном од неколико најзанимљивијих британских сликара прве половине двадесетог века. Џон Минтон (John Minton, 1917—1957), сликар без којег се не може замислити ниједна веродостојна антологија модерног британског сликарства, али ни оживети слика културног и боемског Лондона четрдесетих и педесетих година овога века, добио је коначно своју прву биографију. У релативно уском контексту британског сликарства прве половине двадесетог века, Минтон ипак долази тек иза Лусијана Фројда (Lucian Freud) и Франсиса Бејкона (Francis Bacon). Овакав положај Минтон је обезбедио превасходно својим радом, а касније га утврдио и начином живота који је преобликовао његов унутрашњи стваралачки глас. Минтонов рад на сликању пејзажа се поклапа с годинама учења сликарства на тада угледној ликовној школи St. John's Wood School of Art и временом непосредно по напуштању школе; из тог доба потичу његови сликарски пејзажи: стилизовани мотиви енглеског предела или облици жанр-сликарства.

Призори бомбардованог Лондона након Блицкрига и на платну ухваћена лица из којих извире бол због људске беспомоћности пред ратним ужасом, с којим је Минтон тек стекао статус оригиналног сликара, сврстали су овог даровитог стваоца међу родоначелнике „романтичног натурализма", једног од карактеристичних праваца британског модерног сликарства. У овај период Минтоновог стваралаштва спада и његова успешна кубистичка фаза инспирисана великом изложбом Пикасовог и Матисовог сликарства у Лондону одмах након Другог светског рата. Од 1949. године Минтон предаје цртање на угледној лондонској академији Royal College of Art. Из истог периода и истог правца потичу његове слике које приказују издвојене, елегичне мотиве његових маштовитих путовања по забитим деловима града, слепим лондонским улицама и јужним доковима уз Темзу: празан поглед човека с дна, злослутни смех пијаног морнара, сиромашан крај испод подвожњака, бесциљна и тужна игра сирочади у полуразрушеним деловима британске престонице, — представљају најуспелије слике из овог периода

Минтоновог ликовног рада. И баш када је био на врхунцу своје стваралачке каријере и када му се испунио дугогодишњи сан о педагошком раду, Минтонова стваралачка енергија је почела да јењава и уступа место раду који је захтевао више вештине, а мање талента и брзо се претварао у новац; све више је почео да илуструје књиге (различитог жанра, чак и кувареˆ). Радио је то, међутим, с жаром заљубљеника у цртеж. Аутор Минтонове биографије, историчар уметности и стручњак за британску модерну уметност, покушава да пронађе оправдање за овакво нагло сужавање талента у правцу комерцијалног успеха. Минтон је почео да живи отвореним, мада грозничавим и горким животом, у себи неизмиреног, хомосексуалца и алкохоличара. Новац, којег је увек имао довољно (а неретко и превише), постао је мамац за страсне усамљенике с јужних лондонских докова и младиће из опасних четврти града; након краткотрајних, углавном неуспелих авантура, алкохол је (Минтон је увек пио најскупља пића!), уместо зделице с растопљеном бојом и разапетог платна, постајао уточиште његовој дубоко меланхоличној природи, која је све ређе могла да се умири у непрекинутим периодима рада.

Овај део Минтонове биографије ауторка је богато документовала сликаревим дневничким записима, писмима која су му писали пријатељи (али и која је он, као исповести, њима ретко писао), жељни да му некако помогну, и различитим фотографијама којима обилује Минтонова заоставштина. Спалдингова коментарише чињенички материјал с много саосећајности за судбину, по њој само наизглед, посрнулог уметника, у чијем се ликовном делу јасно препознавала лична патња. Она закључује да је Минтон, онога часа када је престао да буде један од тројице највећих сликара на иначе малој позорници британског модерног сликарства, постао један од најцењенијих и најуспешнијих илустратора књига које је Британија имала у првој половини двадесетог века. Његове илустрације за збирку песама Алана Роса, *Time Was Away and Somewhere Else*, наводи ауторка, и данас имају културну вредност међу љубитељима и познаваоцима уметности илустровања књига.

Минтонова биографија ипак не открива портрет посрнулог уметника. Сазнаје се да је Минтон био један од литерарно најобразованијих сликара свога времена, прославио се сценографским и костимографским радом у највећим лондонским позориштима и запамћеним 1950-их година (из 1942. године су остали запамћени његова сценографија за представу Шекспировог *Макбета* и костим за носећи лик којег је глумио Џон Гилгуд), по сведочењу његових студената (међу којима је данас много већ афирмисаних уметника), био је одличан педагог, а слике и цртежи који су данас изложени у неколико највећих британских и светских музеја и галерија поткрепљују његову величину.

Биографија Џона Минтона тежи да представи сликарев свеукупни домет вишим него што то потврђују његова уметност и његов живот. Спалдингова је представила Минтона као заточеника унутрашњих противречности, а његово ликовно стваралаштво као једини могућ израз маштовито снажно израженог мучења да се у склад доведу снажан порив за креативним стварањем, жестоким боемским животом у Лондону и, с годинама, све чешћим самотним лутањем по тунелима сопствене тескобе. Када су Минтонови тескобни пориви, неконтролисана страст и све више алкохола, потпуно корозирали његов стваралачки занос и организам, на једном отварању изложбе, бележи Спалдингова, осетио се странцем залуталим из непознатог беспућа; исте ноћи, те 1957. године, одузео је себи живот. Већ следећег јутра сетили су га се пријатељи, они који су активно припадали његовом првом животу: уметници, галеристи, ликовни и књижевни критичари, студенти сликарства и цртања, глумци и редитељи. Заборавили су, колико су могли, оног другог, срушеног Минтона; пријељежно су сакупили и систематизовали његову богату и жанровски разноврсну ликовну заоставштину. Минтон је након смрти, захваљујући разумевању пријатеља за његов живот и, што је још важније, за вредност његове уметности, постао незаобилазно име модерне британске ликовне уметности.

Ауторка Минтонове биографије пише саосећајно и оригинално о Минтоновом сликарству, с разумевањем и дискрецијом тумачи чињенице његовог живота, неретко је оштра према боемској средини, зачудо, „није разумела" Минтона, уметника-страдаоца. Чини се да је исувише субјективан, мада дубоко негде оправдано изречен, суд Спалдингове да је Минтон заокружио свој уметнички опус у години своје смрти. Била је то година најтеже душевне кризе, најдужих пијанстава и пресушености инспирације; те године се скоро свакодневно сећао брата који је погинуо у Другом светском рату. Једино те године није тражио друштво и савет; кидао би сликарска платна и ломио угљене штапиће за цртање; у тој години је, супротно ранијим поступцима, одбијао добро плаћене послове и неуредно подизао хонораре; те године је најмање радио, а највише се губио у Лондону, сам, тамо где није било уметности; као да је схватио да је као уметник, али и као човек обдарен и другим уметничким вештинама и познавањем књижевности, заувек заћутао.

У сталној поставци модерног британског сликарства у лондонској галерији Тејт истичу се Минтонова платна, међу њима посебно *Улица с железничким мостом* (1946), неколико портрета — Минтон је био одличан аутопортретиста — лондонских мотива и упечатљив аутопортрет; међу својим савременицима Минтон је, ипак, заступљен с највише прилога.

Горан СТАНИВУКОВИЋ

ДЕВЕТ ПУТА ПОЗОРИШТЕ

БЕЗОБЛИЧНА СЛУТЊА

Кад почињем да радим на комаду, то чиним са дубоком безобличном слутњом која је као мирис, боја, сенка... То је основа мог рада, моје улоге — то је моја припрема за почетак проба на било којем комаду који радим. Постоји неоформљена слутња која је моја веза са комадом. То је пресуда: да тај комад морам да урадим данас, и — без те пресуде, ја не могу да радим. Ја немам технику. Ако бих морао да идем на такмичење где ће нам дати сцену и казати да то поставимо на сцену, не бих имао одакле да кренем. Могао бих смислити неку синтетичку технику са неколико идеја изграђених око мог редитељског искуства, али то неће бити довољно добро. Не поседујем методологију рада на комаду, зато што радим из тог аморфног осећања и из тога почињем припреме.

Тада, припреме значе пролазак кроз идеју. Почињем да правим сценографију, уништавам је, правим је, уништавам је, разрешим је. Која врста костима? Које боје? Све ово је језик који ће мој предосећај мало више конкретизовати. Све док не сазре, из овог произлази форма која мора бити модификирана и тестирана, али, и поред тога, то је форма која искрсне. Није то затворена форма зато што је то само сценографија; ја кажем „само сценографија" зато што је сценографија само основа. Онда почиње рад са глумцима.

Рад на проби креира климу у којој се глумци осећају слободни да произведу све што они могу донети комаду. Ето зашто је у раним поставкама на пробама све отворено и зашто се ја ничим не намећем. У суштини, ово је дијаметрално противно техници по којој, првог дана, редитељи одрже говор о чему је комад и о начину на који ће му прићи. И ја сам то

раније радио и коначно сам схватио да је трүло на тај начин почети с радом.

Значи, сада ми почињемо са вежбама, са забавом, са било чим, само не са идејама. У неким комадима, као на пример *Мара Сад*, три четвртине проба сам храбрио глүмце и храбрио себе, то сү две различите ствари, да произведемо ексцес. Једноставно зато што је то био веома динамичан комад. Било је пүно разүздано чүдних ексцеса од идеја, тако да, ако би нас неко видео ү трећој четвртини рада на пробама, помислио би да је комад подређен и үништен од вишка онога што се назива редитељском инвенцијом. Ја храбрим друге льүде да производе било шта, добро или лоше. Не цензүришем ништа и никог, па ни себе самог... Ја кажем: „Зашто не үрадиш ово?", и онда бүде гегова, бүде смешних ствари. Није важно. Све је то било ү цильү стварања пүно материјала који ће касније бити оформљен. По којим критеријүмима? Па, оформљен ү односү на оно бесформно предосећање.

То бесформно предосећање почиње да се формира ү сүсрету са масом материјала и израња као доминантни фактор од кога испадајү појмови. Редитель непрестано провоцира глүмце, стимүлирајүћи их, постављајүћи питања и стварањем атмосфере ү којој глүмац може да копа, проба и истражүје. И, радећи то, он претвара, и сам себе и себе са другима, ү фабрикү комада. Ако ради тако, ти видиш форме које израњајү, које ти препознајеш, и ү задњој фази проба глүмачки рад үлази ү тамни простор који је подземни живот комада и просветљава га. И како је тај подземни простор комада просветљен од стране глүмца, редитель је доведен ү позицијү да үочи разлику између глүмчевих идеја и самог комада.

У задњим фазама рада, редитель одсеца све вишкове, све што припада само глүмцү, а не глүмчевој интүитивној вези са комадом. Редитель је, због приоритета свог рада, због своје үлоге и свог предосећања, ү бољој позицији да каже шта припада комадү, а шта припада јаловој надградњи којү свако носи са собом.

Финална фаза проба је веома важна због тренүтка када гүраш и храбриш глүмца да избаци све што је вишак, да своју үлогү поправи и затегне. И то радим немилосрдно, чак и са самим собом, зато што ү свакој глүмчевој инвенцији има нешто што је лично твоје. Ти си дао сүгестијү, ти си откривао сүштинү посла, нешто што илүстрүје нешто. То иде напоље, а што остане, то је ограничена форма. Зато што форма није идеја наметнүта комадү, то је илүминација комада, и лүминозан комад јесте форма. Због тога кад резүлтат изгледа органично и үнифицирано, то није због үнифицираности концепције која је пронађена и додана комадү споља, нипошто. Кад сам радио *Тита Андроника (Titus Andronicus)*, била је пүно хвала за ову продүкцијү, да је ова продүкција била боља од самог комада.

Људи су говорили да је та продукција урадила нешто од овог смешног и немогућег комада. То је било врло ласкаво, али не и истинито, зато што сам савршено знао да не бих могао да направим ту представу са другим комадом. То је то око чега постоји неспоразум: шта је посао редитеља. На неки начин они мисле да је то као бити унутрашњи декоратер који може урадити нешто од било ког простора, ако му дате довољно пара и довољно ствари да стави унутра. То није тако. *Титу Андронику* цео посао је био у томе да се похватају наговештаји и скривене нити комада и да се исцеди што више од њих, да се узме оно што је у зачетку, можда, и извади напоље. Али, ако се нема од чега почети, не може се ништа ни урадити. Можете ми дати полицијски трилер и рећи: „Направи ово као *Тита Андроника*, и наравно да то нећу моћи да урадим, зато што оно што није унутра, оно што није латентно, не може бити пронађено.

СТЕРЕОСКОПСКА ВИЗИЈА

Редитељ може да третира комад као филм и да користи све елементе позоришта, глумце, дизајнере, музичаре итд. као његове слуге да би комуницирао са остатком света коме има нешто да каже. У Француској и Немачкој овај приступ је веома поштован и назван је „читање" текста. Ја сам схватио да је ово тужан и незграпан начин режирања: много је поштеније да онај који жели да потпуно доминира једним начином израза користи оловку као слугу или гуму за брисање. Незадовољавајућа алтернатива овоме је редитељ који направи слугу од себе самог, тако што постаје координатор групе глумаца, ограничавајући себе на сугестије, критизирање и охрабривање. Такви редитељи су добри људи, али, као и код свих добронамерних и толерантних либерала, њихови радови никад не прелазе преко гачке извесности.

Мислим да би неко требало да раздели реч „режирање" на две. Пола од „режирања" отпада, наравно, на звање редитеља, то јест човека који изнајмљује људе, доноси одлуке, каже „да" и каже „не", и има задњу реч. Друга половина „режирања" значи доносити праве одлуке. Онда редитељ постаје вођа, он је на кормилу, он је тај који мора да проучи мапе и да зна да ли ће водити на север или на југ. Он истражује све време, али не случајно. Оно не истражује због самог истраживања, него с циљем; човек који тражи злато поставља хиљаду питања, али сва та питања воде ка злату; доктор који тражи вакцину, мора направити бескрајно много различитих експеримената, али увек тражећи лек за једну те исту болест, а не за неку другу. Ако је овај „смисао режирања" присутан, свако може да одиграра свој део онолико пуно и креативно колико је могуће. Реди-

тељ може слушати остале, користити њихове сугестије, учити од њих, он може радикално да модификира и трансформише њихове идеје, он константно може да мења правац, он може неочекивано да скрене у било којем правцу, ако још увек колективна енергија служи одређеном и једином циљу. Ово омогућава редитељу да каже „да" и „не", а остали да вољно на то пристану. Одакле овај „смисао режирања" и како се, у ствари, разликује од наметнуте „редитељске концепције". „Редитељска концепција" је слика која претходи првим пробама, док се „смисао режије" кристализира у слику на самом крају процеса. Редитељу треба само једна концепција — коју мора пронаћи у животу, а не у уметности — која долази од питања самом себи: шта чин позоришта значи у свету и зашто је уопште ту? Очигледно она не може бити заснована на интелектуалној потки, превише је урађеног позоришта закопано у вртлогу теорије. Редитељ може да посвети цео свој живот тражећи одговор, његов рад храни његов живот, његов живот храни његов рад. Али чињеница је да је глума чин, да је чин акција, да је место где се та акција одиграва представа, да је представа у свету и да свако присутан јесте под утицајем онога што се изводи.

Није најважније питати: „О чему се ту ради?". Увек се о нечему ради и то је то што повећава редитељску одговорност. То је то што га тера да претпостави једну врсту материјала другој, не због тога што је то то, него због унутрашњег потенцијала материјала . . .

Смисао тог потенцијала јесте да натера редитеља да крене у потрагу за простором, глумцима, за формом израза, да до тада непознати и латентни потенцијал поново открије и продуби активним радом екипе. Унутар ове екипе свако поседује само један алат, своју властиту субјективност. Редитељ, као и глумац, без обзира колико отварао себе, не може искочити из властите коже. Оно што он може урадити, то је да препозна оно што позоришни рад захтева од глумца и редитеља, а то је да буде у стању да уочи неколико праваца истовремено.

Мора се бити веран самоме себи. Мора се веровати у оно што се ради. И мора се бити веран сазнању да је истина обично негде другде. Због овога уважавање могућности постојања с нечим и преко нечега и брига за то како ово in-out кретање расте кроз пролазне фазе са осталима — постају основа стереоскопске визије коју позориште може да поднесе.

ПОСТОЈИ САМО ЈЕДНА СЦЕНА

Постоји велики неспоразум о позоришту ових дана, а то је тенденција да се мисли да је позоришни процес подељен на две фазе, као у два различита поља. Прва фаза: прављење позо-

ришта. Друга фаза: продаја. Вековима, осим у извесним формама народног позоришта и неким посебним формама традиционалног театра, ово јесте било случај. Период пробања је коришћен да се припреми објект и објект је правовремено стављен на продају. Као што лончар обликује лонац, писац пише своју књигу, редитељ режира свој филм и тек онда шаљу своја дела у свет. Овај неспоразум се односи на драмске писце исто колико и на сценографе и редитеље. Мада већина глумаца инстинктивно схвата да припреме нису обична конструкција, али још увек, чак и у наслову великог дела Станиславског *Градња карактера,* овај неспоразум постоји, имплицирајући да карактер може бити изграђен као зид, све до дана док не буде постављена задња цигла и карактер буде комплетан. По мом мишљењу, ствар је потпуно супротна. Ја бих рекао да процес пролази не кроз две фазе, већ кроз два стања. Прво: припреме. Друго: рађање. Ово је веома различито.

Ако на ствари гледамо из овог угла, оне се битно мењају. Рад на припремама може да траје пет минута, колико и траје кад је у питању импровизација, или може трајати неколико година, као у другим врстама позоришта. Припреме подразумевају и концизно и ригорозно проучавање сметњи које треба заобићи и поступака које треба подузети. Стазе морају бити пометене, брзо или споро, у зависности од стања. Желео бих да заменим слику о лончару сликом о освајању Месеца: месецима трају припреме за полетање и, онда, једног лепог дана — паф! Припреме значе провере, тестирања; летење је ствар сасвим другачије природе. У том смислу, припрема карактера је сасвим супротна од градње — то је разградња (демолирање), премештање, циглу по циглу, свега што је у глумчевој мускулатури, идеја и инхибиција што стоје између њега и улоге, све до оног дана кад, уз велики хук, карактер освоји све глумчеве поре.

Овај процес је сасвим разумљив у спорту где нико неће тренирати за трку тако што ће планирати курс трке. По мени, спорт даје најпрецизнију слику и најбољу метафору за театарску представу. У неку руку, у трци или на фудбалском терену слобода уопште не постоји. Постоје правила. Игра је заснована на веома ригорозним правилима, као у позоришту, где сваки глумац учи своју улогу и поштује то до задње речи. Али, овај свеводећи сценарио га не спречава да импровизује кад се за то појави прилика. Кад трка крене, тркач призове сва значења на располагању. А кад представа почне, глумац закорачи у структуру мизансцена; он такође постане комплетно увучен. Он импровизира унутар етаблираних главних правила и, као тркач, уноси непредвидиво. На овај начин све остаје отворено, и за публику се догађај одвија тог тренутка, ни пре ни после. Виђена са неба, свака фудбалска утакмица изгледа исто,

али ниједна утакмица не може бити поновљена детаљ по детаљ... Тако да стриктне припреме не искључују неочекивано проширивање живе текстуре, каква је утакмица сама. Без припрема догађај би био слаб, пометен и без значења. У сваком случају, припреме нису етаблирана форма. Егзактни облик долази са најжешћим тренутком, када сам чин заузима своје место. Ако једном прихватимо ово, видимо да сва наша размишљања раде ван овог тренутка, који је, у ствари, једини тренутак креације. И ако онда наставимо логички, све наше методе и закључци су постављени наглавачке.

ГОРДОН КРЕГ

(Сусрет 1956. године)

„K...k...k...Katie... in the c...c... cowshed...", певао је он. Онда би направио паузу, размислио би на тренутак. „Шашаво", рекао би. „Све је шашаво!". Са овим — његова најомиљенија реч — он је истовремено изражавао своје непрестано изненађење пред чудноватошћу света и властитим ужитком у њему. Он је једна обесна фигура од осамдесет и четири године, са дечјом кожом, са лепршавом белом косом, главом лако накренутом на једну страну, као код веома глувих људи, и са отменом крагном око врата. Он има скучену спаваћу собу у *pension de famille* на југу Француске. У њој је једноставно за кретање: у близини кревета је сто на којем је зашрафљена полица са гуменим тракама свих дужина, које се увијају као веверице. Испод њих ред алата за гравирање, на столу лупа, једна чудновата викторијанска фарса — *Two in the Morning*, или *My Awful Dad*, кашика и врећица горког семена од горушице. На поду хрпа књига и магазина, у креденцу уредни пакети адресираних писама: „Дузеовој", „Станиславском", „Исидори Данкан"; на зидовима изнад кревета, из огледала испод сваког шрафа или прибадаче вире исечци из новина прекривени оштрим опаскама, написаним дебелом црвеном оловком: „Нонсенс!", „Тричарија!", и само понекад: „Напокон!".

Гордон Крег су два човека. Један је глумац — то се може видети по његовом картонски оивиченом шеширу и по његовом арапском бурнусу који забацује на себе као огртач. Он је дубоко укорењен у позориште, Елен Тери је била његова мајка, Џон Гилгуд његов рођак, као млад је глумио са Хенријем Ирвингом. То је искуство које он никада није заборавио. Његове очи засветле, он скаче на ноге и са узбуђењем пантомимом објашњава како Ирвинг завезује пертлу на чизми у *The Bells*, или како млатара ногама по ваздуху док гледа свог непријатеља како иде према гиљотини у *The Lyons Mail*.

Потпуна супротност овоме је онај други Гордон Крег, човек који је написао да глумци треба да буду уништени и марионете стављене на њихово место, човек који је рекао да неће више бити сценографије него само паравани. Крег је волео Ирвингов театар, његове насликане шуме, његове лимене грмљавине, његову наивну мелодраму, али у исто време сањао је о другачијем позоришту, где ће сви елементи бити у хармонији и где ће уметност бити религија. Овај појам уметности због уметничке потребе је нестао из света: данас је веома тешко сетити се да су, не тако давно, у прошлости уметници још увек били посебна бића и њихова уметност удаљена од живота.

Пре пола столећа Крег је одустао од глуме за рачун дизајна, режирао је мали број представа са једним циљем: да креира лепоту на сцени. Ове представе је видело јако мало људи, али, посредством његових теорија и цртежа објављених у исто време, његов утицај је стигао до свих светских позоришта која су у то време претендовала на озбиљан рад. Данас је Крегово име на многим местима заборављено, али продуценти и дизајнери још увек се хватају на његове идеје. У московском Художественом театру, у којем је он режирао *Хамлета,* још увек га се сећају. Старији сценски радници говоре о њему са страхопоштовањем и његове макете су положене у позоришном музеју.

Пре Првог светског рата Крег је завршио своју задњу продукцију. Он се повукао у Италију, где је уређивао магазин *The Masque,* у којем је нападао све што је сматрао лажним и извештаченим. Сам је изградио макету и почео да експериментише са системом декорација заснованим на екранима и светлу. Чистоћа екрана, формална лепота једначине из које она произлази, потпуно га је фасцинирала; одбијајући многе понуде, он никад више није радио у живом позоришту. Малициозно се говорило да он никад није хтео да тестира своје непрактичне идеје на сцени. То није истина. Крег се никад није вратио позоришту зато што је одбијао да направи компромис са праксом. Он није желео ништа мање до саме перфекције, а није нашао начин да то ради у комерцијалном позоришту; он је то радио због себе. Сада је у његовој малој собици, као и у многим другим собицама током година, у Фиренци, Рапалу и Паризу, садржан читав његов живот. Он проучава, пише, црта, гута каталоге за књиге, скупља опскурне викторијанске фарсе повезане у чудне и лепе корице властитог дизајна. Он је написао комад *Drama For Fools,* 365 сцена за марионете, за које је сам дизајнирао сценографију и одећу, чаробне цртеже у светлим основним бојама, исто као и беспрекорне радне скице које показују како да се изгради декорација и како жице од лутака да пролазе кроз врата. Континуирано је ревидирао сцене узимајући их из кутија на поду, мењајући овде реч, онде парче реченице, све до перфекције. То можда никад неће бити про-

читано, никад неће бити постављено на сцени, али ће бити завршено и спремно.

Крег је дуго био игнорисан у властитој земљи, али уопште није био огорчен због тога. Наравно, понекад је био тужан, уморан и стар, и увек очајно сиромашан. Онда је гутао пуну кашичицу горушице и, одједном, његова страст му се враћала: то је могао бити нови посетилац, боја светлости, дах битке, укус вина — и он би поново бивао на врху света. „То је шаљиво, позориште", говорио је. „У сваком случају, боље је од цркве." Следећег тренутка он би већ сањао о новој представи *Буре* или *Магбета* и већ почињао да прави неке прибелешке, а можда и цртеж или два.

Каже се да је злато скривено у банкама основа националног просперитета. Каже се да свештеник негује скривени пламен који чува религију живом. Позориште има неколико паметних људи који љубоморно бране своје идеале, ми морамо поштовати и ценити Гордона Крега.

ГРОТОВСКИ

Гротовски је јединствен. Зашто? Зато што нико други на свету, колико ја знам, нико после Станиславског није толико урадио на истраживању природе глуме, њеног значења, природе и науке њеног менталног, психичког, емоционалног процеса тако дубоко и комплетно као Гротовски. Он је назвао своје позориште лабораторијом, оно то и јесте. Његово позориште је центар за истраживања. То је можда и једино авангардно позориште чија сиромашност није препрека, где мањак новца није изговор за неадекватна значења, што аутоматски упропаштава експеримент. У позоришту Гротовског, као и у свакој правој лабораторији, експерименти су научно валидни зато што се истражују суштински услови. У овом театру постоји апсолутна концентрација у малој групи и неограничено много времена. Зато, ако вас занимају његова открића, морате отићи у један мали градић у Пољској.

Или урадити оно што смо ми урадили. Довели смо Гротовског у Лондон. Он је радио две недеље са нашом трупом. Нећу описивати његов рад. Зашто не? Пре свега, такав рад је слободан само у вери, а вера зависи од вере да веровања неће бити обелодањена. Друго: његов рад је суштински невербалан. Вербализација значи компликовање или чак уништавање вежби које су чисте и једноставне само када су индуковане гестом и кад се извршавају само кад су тело и мисао једно.

Какви су били резултати?

Сваки глумац у раду је добио серију шокова.

Шок због конфронтације глумаца са једноставним и непобитним изазовом. Шок од суочавања са властитим изговорима,

триковима и клишеима. Шок због осећаја нечега из властитих пространих и неначетих извора. Шок од присиле да се постави питање зашто је он уопште глумац? Шок од присиле да се препозна да таква питања постоје и да, без обзира што их дуга енглеска позоришна традиција одбија, заобилазећи озбиљност у позоришној уметности, долази време суочавања са њима. А и због открића да они хоће да се суоче са њима. Шок од сазнања да је негде на свету глума уметност апсолутне посвете, монашке и тоталне. Да је она Артоова, сада излизана фраза: „суров према себи" — негде начин живљења, бар за туђе људи.

Са једном оградом. Ова посвећеност глуми не чини да глума завршава у себи самој. Напротив. За Јежија Гротовског глума је точак. Како да то кажем? Позориште није бег, уточиште. Начин живљења је начин за живљење. Зар то не звучи као религиозни слоган? Да. И о томе се и ради. Ни мање, ни више. Резултати? Безизгледни. Да ли су наши глумци бољи? Да ли су сада бољи људи? Не у том смислу, као што ја могу да видим, не онолико колико је свако захтевао. (И, наравно, нису сви били одушевљени својим искуством. Некима је било досадно). Рад Гротовског и наш рад имају и неке заједничке тачке и паралеле. Преко овога, преко симпатије, преко поштовања, ми смо се спојили.

Али живот нашег позоришта је у сваком погледу различит од његовог. Он води лабораторију. Публика је њему потребна с времена на време и у малом броју. Његова традиција је католичка или анти-католичка, у овом случају ова два екстрема се сусрећу. Он ствара неку врсту обреда. Ми радимо у различитим земљама, на различитом језику, другачијој традицији. Наш циљ није нова Миса, него нова елизабетанска веза, повезивање приватног и јавног, интимног и масовног, тајног и отвореног, вулгарног и магичног. А за то нама требају обе ствари, гомила на сцени, гомила у публици, а унутар пуне сцене индивидуе нуде своје најинтимније истине индивидуама унутар гомиле у публици, делећи колективно искуство са њима.

Ми смо прилично отишли напред у развијању опште форме, идеје групе, идеје ансамбла . . . Али наш рад је превише убрзан, обично превише груб да би развили колекцију индивидуа ван његовог устројства.

Ми, у теорији, знамо да сваки глумац мора да претвори своју уметност у питања, и то сваког дана, као пијанист, играч, сликар, и, ако то не ради он ће, наравно, да заглави, развијаће клише и, евентуално, пропасти. Ми то препознајемо, а још увек можемо да урадимо веома мало око тога и зато бескрајно тражимо нову крв, младалачку виталност, са изузецима великих талената, који имају највише шанси и апсорбују највише расположивог времена.

Рад Гротовског подсећа нас да то што је он постигао — скоро чудо са шаком глумаца — ми морамо да урадимо са

сваком индивидуом из наших гигантских „Ројал Шекспир" компанија, у два позоришта, деведесет миља међусобно удаљених. Интензитет, поштење и прецизност његовог рада остављају једну ствар иза себе: изазов. Али не за две недеље, нити само једном у животу. Свакодневно.

АРТО И ВЕЛИКА СЛАГАЛИЦА

Сваки рад поставља питања. Кад откријемо да су нека од питања која ми постављамо већ постављена од стране других људи, наш интерес нагло расте. Чињеница да на другој страни земље неко други покушава исти експеримент тера нас да сазнамо резултате тог рада. То је веома једноставно. Кад смо основали нашу властиту позоришну истраживачку трупу, ЛАМДА, у Лондону 1964, много пре првог доласка Гротовског, рад те групе још увек није био у моди. Добро се сећам кад ми је у једној тачки нашег рада, која је била заснована на звуковима, гласовима, гестовима и кретњама, један пријатељ рекао: „Недавно сам био у Пољској и срео сам човека који се бави експерименталним радом који ће те веома занимати". Наравно, занимало ме, морао сам да знам шта Гротовски ради.

Гротовски ми је, са друге стране, рекао да му је, док је радио на темама које су га занимале, неко рекао: „Све што радиш, засновано је на Артоу". У то време Гротовски није имао појма ко је био Арто. А ни ја. У ствари, док сам снимао филм *Господар мува* и кад сам завршио режирање једног комада у Њујорку, нека жена је контактирала са мном и питала ме да ли бих написао кратак чланак о Артоу за неке мале авангардне новине. Она ме је уједно и позвала да говорим и одговарам на питања око утицаја која је на мене и на моје позориште извршио Арто. Као и обично, ја сам био толико далеко од било каквог теоретског приступа позоришту да нисам имао ни најмању идеју ко би Арто могао да буде, али чињеница да је ова жена писала не само са великом страшћу, него и са непоколебљивим убеђењем да сам ја морао чути о Артоу, била је довољна да се замислим. Једног дана сам отишао у књижару, видео књигу о Антонену Артоу и купио је: ето како сам се ја упознао са Артоом. Не схватајући, ја сам годинама припремао плодно тле за то и био сам потпуно припремљен да будем дубоко импресиониран. У исто време, један глас ме је упозоравао да и најснажније визије могу да донесу само још један аспект, само још један фрагмент слагалице.

Дубоко пријатељство са Гротовским је расло, ми смо увидели да делимо исти циљ. Али наши путеви су били различити. Рад је Гротовског водио дубље и дубље у унутрашњи свет глумца, све до тренутка кад глумац престаје да буде глумац и постаје

есенцијални човек. Због овога, сви динамични елементи драме су неопходни, да би свака ћелија тела морала бити натерана да открива своју тајну. Као прво, редитељ и публика морају интензивирати процес. Било како било, како радња иде дубље, све спољашње се мора осушити, све до краја, кад више не буде позоришта, нити глумца, а ни публике; само један усамљен човек игра своју коначну драму, насамо. По мени, пут по којем позориште иде усмерен је у супротном правцу који води ван усамљености, према повећаној осетљивости на поделе. Снажно присуство глумца и снажно присуство гледалаца могу произвести круг јединственог интензитета у коме све баријере могу бити сломљене и невидљиво може постати стварно. Онда јавна истина и приватна истина постају нераздвојни делови истог есенцијалног искуства.

КОЛИКО ДРВЕЋА ЧИНИ ШУМУ

Ни Брехт ни Арто не важе за коначну истину. Сваки представља извесни аспект истине, одређену тенденцију и у нашем времену је могуће да су њихове тачке гледишта дијаметрално супротне. Открити где, како и на ком нивоу ова супротност престаје да буде стварна, нешто је што се мени учинило веома занимљивим, нарочито у периоду од 1964, између сезоне Театра окрутности и представе *Мара Сад*. За време мог првог сусрета са Брехтом (у Берлину 1950. године, док смо радили турнеју моје представе *Мера за меру* са оним што је у то време било названо Шекспиров меморијални театар, дискутовали смо о позоришним проблемима и ја сам открио да се у ствари не слажем са његовим погледом на разлике између илузије и не-илузије. У његовој представи *Мајка Храброст* Берлинског ансамбла схватио сам да, без обзира колико се он трудио да разбије веру у реалност онога што се на сцени дешава, што се он више труди, то сам ја више свим срцем улазио у илузију.

Мислим да постоји изненађујућа и веома занимљива веза између Гордона Крега и Брехта. Крег је постављајући питање: „Колико је суштински важно пренети шуму на сцену?" — одједном експлодирао тврдећи да је неопходно показати комплетну шуму, дрвеће, гране и све остало. У тренутку кад је питање било постављено, одједном су се врата отворила према голој сцени и обичан штап представљао је све што је било потребно.

Мени изгледа да је један аспект који Брехт следи та иста линија размишљања, с тим што се односи на глумце. Глумац суочен са оним што се зове „карактерна рола" обично свој посао схвата поштено урађеним ако осветли сваки аспект тог карактера. Глумац на пробама, с намером да уради најбоље, прати дескрипције у тексту које се односе на карактеризацију,

и осећа да мора да их уради најбоље што може. Па, док радиш натуралистички комад, ти можеш заваравати себе да ћеш то урадити шминком, костимом, лажним носевима и правим гласом имитираним из живота. Кад имаш богатији текст, као Шекспир, реалност карактера има већу густину. У исто време видиш како та личност изгледа, чујеш звук његовог гласа, и видиш како он размишља. А исто знаш и која врста осећања пролазе кроз лик. Овде је све комплексније — реалније — ту има више информација. Кад би био компјутер, добио би више ствари о реалитету те личности и те ситуације.

Да би то имао у истом време-простору, зато што не-натуралистички комади трају исту дужину времена на сцени као и натуралистички комади, ти, глумац, мораш радити више ствари одједном. Консеквентно, упрошћавање је веома снажан алат. Ако можеш погледати у карактеризацији, што Брехт назива разоткривање, ако, рецимо, играш старијег човека, да ли треба да мењаш свој глас у дрхтавицу и мумлање? — ако можеш свести физичку страну на једноставан израз, не због саме промене, него што радећи тако можеш да обратиш више пажње на нешто друго што је израз те реалности, онда има више значења у твом расположењу. Ја мислим да је у том простору, у којем је Крег урадио визуелну револуцију, у односу на глуму ту револуцију урадио Брехт. Мислим да ту постоји огромна опасност. Станиславски је био погрешно схваћен и Брехт је био погрешно схваћен — опасност од погрешног разумевања Брехта је један комплетно аналитични, неспонтани, антиглумачки приступ у раду на пробама. Да би то смислио, ти мораш сести да хладнокрвно дефинишеш циљеве сцене. Циљ и природа сцене морају бити откривени у процесу рада. Ово питање обично је питање истраживања мешавине значења; дискусијама; импровизацијом; осећањем елемената и одигравањем уз неминовно пролажење низа сцена где нема једноставности, где имаш вишак материјала који евентуално треба да буде упрошћен, и то је тренутак где Брехтово залагање за чисту мисао улази у комад.

За Артоа позориште је ватра; за Брехта позориште је чиста визија. За Станиславског позориште је хуманост. Зашто бисмо морали да одаберемо једног од њих?

ДЕСИЛО СЕ У ПОЉСКОЈ

Јана Кота сам први пут срео у ноћном клубу у Варшави. Била је поноћ. Он је био усред веома узбуђене групе студената: одмах смо постали пријатељи. Једна дивна девојка је грешком ухапшена пред нашим очима. Јан Кот је скочио у њену одбрану, и то узбудљиво вече смо завршили око четири сата ујутро, код начелника полицијске станице, покушавајући да обезбедимо пуштање девојке из затвора. У том моменту када

је темпо догађаја почео да се успорава, одједном сам приметио да мог новог пријатеља све време ословљавају са: „Професоре". Мислио сам да је овај брзи и ратоборни човек интелектуалац, писац, новинар или можда члан партије. Назив професора лоше му је пристајао. „Професор чега?" упито сам га. „Драме", одговорио је.

Испричао сам причу да бих нагласио квалитете аутора књиге *Шекспир наш савременик*, која је, по мом мишљењу, јединствена. Овде имамо човека који пише о Шекспировим ставовима о животу из директног искуства. Кот је несумњиво једини писац који пише о елизабетанским стварима и претпоставља, без питања, да је сваки од његових читалаца по било којем основу бар једном био пробуђен од полиције усред ноћи. Сигуран сам да је, и поред много милиона речи већ написаних о Шекспиру, укључујући и оно што ће тек бити написано, јединствено када аутор који говори о теорији политичког убиства претпоставља да ће редитељско објашњење глумцима почети речима: „Тајна организација припрема акцију... Ти идеш код З и носиш кофер са бомбама у кућу број 12".

Његово писање је учено. Он је информисан, његово истраживање је озбиљно и прецизно. Његово писање је школско, али без асоцијација које ми везујемо за школу. Постојање Јана Кота одједном нам доноси до свести сазнање колико је ретко да коментатор има било какво искуство о ономе што описује. Узнемиравајуће је да највећи део коментара о Шекспировим страстима и његовим политичким ставовима стоји тако по страни од живота да изгледа попут фигура на зидовима склоњених иза густиша бршљана који прекрива зид.

Насупрот томе, Кот је елизабетанац. Као и Шекспир. Као и Шекспирови савременици. Свет од крви и меса и свет духа су нераздвојиви. Они болно коегзистирају у истом раму. Једна нога песника је у блату, очи су му уперене ка звездама и бодеж је у његовој руци. Супротности у било којем живом процесу не могу се поређи. Постоји један свеприсутни парадокс о коме се не може расправљати, него се мора живети. Поезија је сурова магија која спаја супротности.

Шекспир је Котов савременик, Кот је Шекспиров савременик. Он говори о њему једноставно, из прве руке. Његове књиге имају свежину очевидаца у „Глобу" и тренутност неке филмске критике о неком најновијем филму. У свету школе ова књига је од непроцењиве вредности, а у свету позоришта је безвредна. Наш највећи проблем у Енглеској, где имамо најбоље могућности у свету за представљање највећег нашег писца, баш је то: однос властитих радова према нашем животу. Наши глумци су вешти и осетљиви, али они се стиде превеликих питања. Ови млади глумци који су свесни мртвих резултата у овом тренутку су стуб тенденција да се од Шекспира стидимо. Уопште није случајно то што наши глумци на

пробама лако решавају ситуације завера, борби и насиља, они већ имају готова клишеа да се сроде са овим ситуацијама и не праве од тога питање, али они су дубоко измучени проблемима говора и стила, који, суштински говорећи, могу да добију своје право место једино тада када се импулс да се речи и слике користе односи на искуства из живота. Енглеска, постајући викторијанска, изгубила је многе елизабетанске карактеристике, постала је чудна мешавина елизабетанских и викторијанских светова. Ово нам отвара нове могућности за разумевање Шекспира, и поред старих тенденција да се Шекспир замагљује и романтизира.

У нашем времену Пољска је та која је, својом узбурканошћу, опасностима, интензитетом, имагинативношћу и свакодневном укљученошћу у друштвени процес која живот чини тако страшним, суптилним и екстатичним, јако блиска елизабетанству.

МАНИФЕСТ ЗА ШЕЗДЕСЕТЕ

Култура није никоме, никад до сада, учинила било какво добро. Ниједно уметничко дело није створило бољег човека.

*
* *

Што варварскији народи, то се више чини да уважавају уметност.

*
* *

Радити репертоар класичних драма је само по себи некорисно. Нема духовне разлике између обнављања Ибзена и мјузикла.

*
* *

Проблем није у томе што ми желимо забаву, већ у томе што је не желимо. Ако публика уистину инсистира на нечему другом сем на забави, светски театри били би: (а) комплетно празни, једном за свагда; (б) почели би приказивати много више озбиљних радова.

*
* *

Проклетство Стратфорда је да је увек пун. Људи аплаудирају најлошијим извођењима исто као што аплаудирају и најбољим. Зашто они не инсистирају на забави? Ми бисмо били присиљени да им дамо бољи смисао.

*
* *

Племенитост је глупост. Нико не зна које су биле Шекспирове моралне вредности. Ми можемо само проћи крај онога што данас проналазимо у његовим текстовима. Нити у једном комаду нема гаранције да ће се публика расплакати или да ће бити поведена до лепшег живота.

*
* *

Кад неко каже: „Нисам био ганут" — откуд код њега илузија да су његова осећања поуздан Гајгеров бројач? Постоји увек неки критичар који се жали да није био ганут. Можда је то истина.

*
* *

Разум је глупост. Ми производимо глумце који се плаше екстрема. Шунка је лажна, натурализам је глуп, па тако он разумно хода између. У глуми је блесак у средини, али мотке су са стране.

*
* *

Глумац не сме представљати само оно што разуме: тако ће отаљавати мистерију улоге на свом сопственом нивоу. Он мора дозволити улози да одјекне у њему са свим оним што он никад не би могао да достигне сам.

*
* *

Берлински ансамбл је најбоља позоришна дружина на свету. Они имају прекомерно дугачке пробе. У Москви неке комаде пробају по две године и — они су ужасни. То је лоша срећа: то не доказује да су дугачке пробе лоша ствар.

*
* *

Неки људи троше своје паре разборито, неки их расипају: ово не доказује да ће позориште бити боље ако је „кратко" у готовом новцу.

*
* *

Кад су надреалисти говорили о сусрету кишобрана и шиваће машине, у томе је било нечег. Драма је сусрет супротности. То је позоришна хармонија. Обмана је несклад.

⁂

Ако нас драма не натера да изгубимо своју равнотежу, догађај је неуравнотежен.

⁂

Ако нам драма потврди било шта у што смо ми већ веровали, то је некорисно за нас. Осим у случају ако се потврђује истинито веровање за које нам позориште може помоћи да га боље видимо.

⁂

Социјално позориште је мртво и спаљено. Друштво тражи промене — неодложне — али барем да користимо добро оруђе. Телевизија је истинит инструмент: користити драму да бисте водили рат, то вам је као узимање таксија до Марне.

⁂

Социјално позориште не може никад доћи довољно брзо до проблема. Време које користи на илустрацију поједностављује аргуменат — што је главна оптужба против њега. Берлински ансамбл је освојио Лондон на јуриш. Шта ћемо ми памтити, вештину или значење?

⁂

Треба гледати Шекспира. Свега што је вредно пажње код Брехта, Бекета, Артоа — има већ код Шекспира. Да би идеју учврстили, није довољно показати је: она мора бити сагорена у нашој меморији. Хамлет је таква идеја.

⁂

Ово је тест на бази киселине: десет година касније, носимо ли му у нама траг по којем можемо реконструисати драму? Овај траг је рана од киселине, претвара се у силуету, то је слика са емоционалним и интелектуалним набојем. У својој највећој сржи значај целе ствари може опет бити пронађен. Примери: Мајка Храброст тегли своје двоколице, две скитнице испод дрвета, наредник плеше.

⁂

У Шекспира имамо епско позориште, социјалне анализе, ритуал суровости, интроспекцију. Ту нема синтезе, нема учеш-

ha. Они седе контрадикторно, лицем у лице, коегзистирају, непомирујуће.

Нема користи од тога да се узимају кришке од шекспиријанске вредности и да се деле драматурзима као карте. Драматург који има Шекспиров осећај за историју, без своје интроспекције је као мртва патка, као режисер који има свечан призор без значења.

А ипак сви смо ми преко главе пуни Шекспира. Гледали смо све непознате драме. Не можемо живети на репризама ремек-дела.

Ми не можемо реконструисати шекспиријанско позориште имитацијом. Од тренутка кад смо изабрали шекспиријанску технику, грешимо. Мртви се човек помера, ми још стојимо. Модерно постављање је већ тако буђаво, као попречна завеса.

*
* *

Нису Шекспирови методи то што нас занима. Занима нас Шекспирова амбиција. Амбиција да се постављају питања људима и друштву у акцији, у релацији са хуманом егзистенцијом. Квинтесенција и прах.

*
* *

Мислио сам да знам наизуст сваку понаособ фразу из *Сивета глумцима*. Другог дана чуо сам речи: „Форма и притисак . . .”

Шта је наша форма и притисак?

Ко мари?

Зашто?

*
* *

Ми можемо говорити о настањивању на ТВ-у. Можемо причати о небу у празним црквама. У позоришту се можемо упитати зашто је вредно живети у кући иако желимо да идемо у небо. Где другде можемо радити ово? Можемо говорити о скраћивању радних сати у недељи и о беспослици. Ако живот наше беспослености не испитујемо у позоришту, где ћемо то на другом месту радити? У лудачкој ћелији?

*
* *

Јесу ли драматурзи уплашени? Ако нису, срећници, нека нам кажу своје тајне. Ако јесу, онда нека копају у свом терору. Ако се усуде копати дубоко испод психологичног, пронаћи ће вулкан.

Ако једноставно опишу своје вулкане, они ће нас позивати назад у Мрачно Доба. Ако изнесу унутрашњи вулкан напоље на светло друштва, биће вредно видети експлозију.

* * *

У Паризу пробе називају понављања (repetition). Ниједна оптужба не би могла бити више мртвачка. У Паризу постоји компанија названа „Theatre Vivant". Нема бољег имена. Vivant је тако неодређена реч, ништа не значи; да би је прецизирали морамо је увек изнова дефинисати.

* * *

Хвала богу да наша уметност није трајала. Бар нисмо додали још старудије музејима. Јучерашње извођење већ је слабост. Ако ово прихватимо, увек можемо почињати од полазне тачке.

С енглеског
Сашо МИЛЕНКОВСКИ

Питер БРУК

Аутори Летописа №

ГОРАН БАБИЋ, рођен 1944. године на Вису, данас живи у Београду. Пише поезију, прозу и драме. У *Летопису* сарађује од свеске за март 1982. године. Књиге песама: *Птица једна глупа у смрт заљубљена*, 1966; *Лапот и друге листине из љетописа*, 1969; *Остале отворене игре*, 1969; *Крабуља*, 1970; *Страшна дјеца*, 1973; *Вјетрењаче труло срце*, 1974; *Три поеме*, 1974; *Нова дјеца*, 1975; *Мјесечина ноћни лијес*, 1975; *Будућа дјеца*, 1977; *Бића ватре, свјетлости*, 1978; *Ноћна раса*, 1979; *Како се учи љубав*, 1979; *Окус оскоруше*, 1982; *Мужа змија*, 1983; *Ружа*, 1983; *Матична књига*, 1984; *Суха игла*, 1987; *Дјечји гроб*, 1988; *Дим и зима*, 1988; *Боја јода, капи воска*, 1988; *Страшна дјеца*, 1990; *Мајушне пјесме*, 1991; *Страшна нова дјеца*, 1991; *Тешкоће с бјелогорицом, и са зимзеленом*, 1991. Књиге прозе: *Смрт у сну*, 1979; *Ситна слова*, 1991. Књиге полемика: *Можда узалудно*, 1983; *Квар догме*, 1984; *Једном и ниједном*, 1987; *Писма зиду на којем је Маршалова слика*, 1988; *Јавна ствар*, 1988; *Шупља метална ствар*, 1988; *Воћна салата или помирење свих Хрвата*, 1988; *Беспућа Фрање Туђмана*, 1991; *Ништа*, 1991. Драме, телевизијске и радио-драме: *Кратка ноћ*, 1971; *Чај са црном мрљом*, 1972; *Девет, девет, девет*, 1973; *Дан када је полудео телефон у Југославији*, 1974; *Наша ствар*, 1975; *Пјешак, спуштај палац или газим!*, 1975; *Аутостопер*, 1976; *Блесан и тулипан*, 1976; *Баш-Челик*, 1977; *Драмски текстови*, 1979; *Дневник*, 1985; *Драмски текстови II*, 1988; *Млада сила*, 1988. *Путописи*, 1988.

ИВ БОНФОА (YVES BONNEFOY), рођен 1923. године у Туру. Највећи живи француски песник. Есејиста и историчар уметности, велики зналац средњовековног и ренесансног сликарства. Професор на Француском колежу, чест гост-предавач на америчким универзитетима. Његова поезија и песничке збирке настале и објављене између 1947. и 1975. године штампане су 1978. под заједничким насловом *Poèmes (Песме)*, а од збирки објављених после те године најзначајније су: *L'Origine du language (Порекло језика)*, 1980; *Ce qui fut sans lumière (То што би бес светлости)*, 1987;

Début et fin de la neige (Почетак и крај снега), 1991. Књиге есеја: *L'Improbable (Невероватно)*, 1959 и 1980; *Arthur Rembo*, 1961; *Le Nuage rouge (Црвени облак)*, 1977; *Entretiens sur la poésie (Разговори о поезији)*, 1981. и 1990. Преводилац је Шекспира и Јејтса на француски.

Песму *Импресије, залазак сунца (Impressions, soleil couchant*— што упућује на познато Монеово платно) и путописни текст *Пејзаж са бекством у Египат (Paysage avec la fuite en Egipte)*, добио сам од песника у рукопису, куцано писаћом машином са исправкама руком, заједно са циклусом песама у прози; до сада нису објављени на француском језику. Текстове сам тражио за часопис *Писмо*, а пошто је *Летопис* већ у два наврата објавио моје преводе Бонфоиних поема, што је причинило задовољство и песнику, то и ова два превода уступам нашем најстаријем часопису. (М. Радојичић)

ПИТЕР БРУК (PETER BROOK), енглески позоришни и филмски редитељ, рођен 1925. године. Истакао се новим концепцијама при постављању Шекспирових дела која је режирао у Шекспировом меморијалном позоришту у Стратфорду. На лондонским сценама режирао је дела Б. Шоа, Ж. Коктоа, Сартра, А. Милера, а у Ковент Гардену поставио је опере Моцарта, Мусоргског, Р. Штрауса и других савремених композитора.

РАДМИЛА ГИКИЋ, види ЛМС I/91.

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/91.

СРБА ИГЊАТОВИЋ, види ЛМС III/91.

АЛЕКСАНДРА В. ЈОВАНОВИЋ, рођена 1961. године у Београду, где живи и данас. Студирала је енглески језик и књижевност. Пише огледе о савременој енглеској књижевности и преводи с енглеског и шпанског језика.

ДРАГАН ЈОВАНОВИЋ ДАНИЛОВ, рођен 1961. године у Пожеги, где живи и данас. Пише поезију и есеје из ликовне уметности. Књига песама: *Еухаристија*, 1990. У штампи му је збирка песама *Енигме ноћи*.

БОРБЕ КУБУРИЋ, рођен 1958. године у Бачком Петровом Селу, живи у Суботици. Пише поезију и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од јуна 1990. године. Књига песама *Врховна/тачка*, 1988.

СЛАВОЉУБ МАРКОВИЋ, рођен 1952. године у Јанковљу, данас живи у Београду. Завршио природно-математички факултет. Пише прозу. Књига прозе: *Пловно стање прозе*, 1982.

ВАСА ПАВКОВИЋ, види ЛМС VII—VIII/91.

АЛЕКСАНДАР М. ПЕТРОВИЋ, види ЛМС I/91.

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, види ЛМС III/91.

САША РАДОЈЧИЋ, види ЛМС VI/91.

МИЛАН РАДУЛОВИЋ, рођен 1948. године у Малом Пољу код Хан Пијеска, данас живи и ради у Београду. Пише историју књижевности и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од јуна 1979. године. Објављене књиге: *Видови српске књижевне критике,* 1978; *Критичка свест у српској књижевности,* 1984, *Токови књижевне свести,* 1985; *Историјска свест и естетске утопије,* 1985; *Модернизам и српска филозофија,* 1986.

АЛАН СИЛИТО (ALAN SILLITOE), рођен 1928. године у Нотингему, данас живи у Лондону. Основну школу завршио је у Нотингему. Од четрнаест година ради у фабрици бициклова, а у седамнаестој години постаје асистент контроле лета Краљевског ратног ваздухопловства. Писањем почиње да се бави од 1948. године. Од тада је објавио преко десет романа, пет збирки кратке прозе и неколико књига поезије. Његов први роман *Субота увече, недеља ујутру,* 1958, преведен и код нас, донео му је велику популарност. Снимљен је и филм према овом роману. Најпознатије збирке кратке прозе овог писца су: *Усамљеност тркача на дуге стазе,* 1959. и *Старетинарева кћи,* 1963. (А. В. Јовановић)

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ, види ЛМС I/91.

МИЛАН ТРИПКОВИЋ, види ЛМС II/91.

НОРТРОП ФРАЈ (NORTHROP FRYE), рођен 1912. године, умро 1991. године, један је од најутицајнијих савремених теоријских критичара. Најзначајније дело: *Anatomy of Criticism (Анатомија критике).* Написао је 18 књига, од којих помињемо: *Студије из поетске митологије, Студија о Виљему Блејку, Страшна симетрија, Т. С. Елиот, Природна перспектива, Луде времена.*

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ГОРАН БАБИЋ
Сљепица и бдијелац 587

ИВ БОНФОА
Пејзаж, импресије 595

ДРАГАН ЈОВАНОВИЋ ДАНИЛОВ
Енигме ноћи 598

АЛАН СИЛИТО
Бицикл 602

БОРБЕ КУБУРИЋ
Пет песама 609

МИЛЕНКО ПАНИЋ
Душа је плави дирижабл 612

СЛАВОЉУБ МАРКОВИЋ
Два записа 617

ОГЛЕДИ

НОРТРОП ФРАЈ
Силан говор 619

МИЛАН РАДУЛОВИЋ
Обнова традиције 639

АЛЕКСАНДРА В. ЈОВАНОВИЋ
Кратка проза Алана Силитоа 669

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

ВИЛИЈЕМ ЛАНДЕЛ
Ако уживате — онда разумете, ако разумете — онда уживате (Радио-интервју с Гертрудом Стејн) 684

МИЛАН ТРИПКОВИЋ
Завегине (6) 695

ЛЕТОПИС КЊИГЕ

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Песник о поезији (Стеван Раичковић: *Дневник о поезији)* 702

АЛЕКСАНДАР М. ПЕТРОВИЋ
Матерње начело и његов сјај (Јохан Јакоб Бахофен: *Матријархат)* 705

РАДМИЛА ГИКИЋ
Бајковите приче (Стеван Пешић: *Дописивање са Богом)* 712

АЛЕКСАНДАР М. ПЕТРОВИЋ
Индијска упанишадска мисао и Балканац Платон (Васили Г. Вицакси: *Платон и упанишаде)* 716

СРБА ИГЊАТОВИЋ
Допринос ауторском есеју (Сава Бабић: *Пет више пет*) 720

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Рефлексије о сањаном и стварном (Бранко Ћурћулов: *Слутње*) 722

САША РАДОЈЧИЋ
Хумор: јуначки еп (Миодраг Раичевић: *Дебеле девојке)* 726

ВАСА ПАВКОВИЋ
Прича тресе танку ресу (Исмет Ребронја: *Кероника)* 728

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Разговор са искони (Петар Милошевић: *Сентандрејски типик*) 731

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
Уметник, зора и сутон (Frances Spalding: *Dance Till The Stars Come Down: A Biography of John Minton*) 736

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

ПИТЕР БРУК
Девет пута позориште 739

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 757

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 и коректор: Милица Вртунски. Технички уредник: 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:

ГУРАМ ГЕГЕШИДЗЕ
СЛАВКО ГОРДИЋ
ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ
ДУБРАВКА ЂУРИЋ
ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
ВЕРА ЗОГОВИЋ
БОШКО ИВКОВ
СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
ГОРАН ЈОВИЋЕВИЋ
ВЛАДИМИР КОПИЦЛ
ТАЊА КРАГУЈЕВИЋ
ТАТЈАНА ЛУКИЋ
МИОДРАГ МАТИЦКИ
АЛЕКСАНДАР МИЛОСАВЉЕВИЋ
ЈУДИТА ШАЛГО
ВЕРА МИЛОСАВЉЕВИЋ
СРБА МИТРОВИЋ
МИЛИВОЈ НЕНИН
БРАНКА НОВАКОВИЋ
ВАСА ПАВКОВИЋ
ЗОРАН ПАУНОВИЋ
ЂОРЂЕ ПИСАРЕВ
РАДОМИР ПУТНИК
ЏОРЏ СТАЈНЕР
МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
БОШКО ТОМАШЕВИЋ
МИЛАН ТРИПКОВИЋ
ВУЈИЦА РЕШИН ТУЦИЋ
МАЈКЛ ХОФМАН

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025-5939 | UDK 82 (05)